

---

## XYZ. La revue de la nouvelle



### À la rencontre d'une écriture

Bertrand Bergeron, *Ce côté-ci des choses*, Québec, L'instant même, 2014, 160 p.

Nicolas Tremblay

---

Number 123, Fall 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78492ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Tremblay, N. (2015). Review of [À la rencontre d'une écriture / Bertrand Bergeron, *Ce côté-ci des choses*, Québec, L'instant même, 2014, 160 p.] XYZ. *La revue de la nouvelle*, (123), 86–91.

Maupassant, avec les anecdotes racontées au coin du feu par quelque bon bourgeois qui emploie, pour marquer son dédain, la répétition bêtifiante (« Le *bio* est bon pour la santé, manger *bio* prolonge la vie »), les métaphores volontairement ampoulées (« manger et boire les *cadeaux* de la terre ») et les possessifs paternalistes (« arrivé chez lui, *notre* amateur de salade... »). La narration tient également les personnages à distance en usant de la troisième personne de conjugaison et en laissant peu de place aux paroles directes, sinon pour montrer leur ineptie. La raillerie entraîne une position dominante à laquelle le lecteur se rallie par connivence naturelle : c'est toujours des autres que l'on rit. Il éprouve ainsi une satisfaction cruelle à voir ses semblables s'humilier, et un sentiment de supériorité en regardant ces crabes s'agiter dans leur panier.

Notons en terminant la présence d'un thème plus sombre, celui de la mort, auquel sont consacrées les onze premières nouvelles et qui revient comme motif secondaire dans d'autres histoires. La camarde apparaît donc dès le début du recueil et recouvre de son ombre fatidique plusieurs scènes, dont le ridicule acquiert plus de gravité. La mort est décrite comme un événement tragique, c'est-à-dire inévitable malgré les efforts déployés pour y échapper : « [...] pour elle, cent seize ans ou trois siècles, cela n'a aucune importance. » Pire encore, la précédant souvent amnésie, maladie, folie et solitude.

L'existence humaine oscille donc entre les échardes qui nous font grimacer et la faux qui nous renverse avant de nous couper la tête.

**David Dorais**

### **À la rencontre d'une écriture**

Bertrand Bergeron, *Ce côté-ci des choses*, Québec, L'instant même, 2014, 160 p.

C'ÉTAIT un retour attendu. Depuis 1993, le nouvellier Bertrand Bergeron, bien qu'il soit resté actif dans les pages d'XYZ, n'avait publié aucun recueil. Pour la nouvelle contemporaine, la parution de *Ce côté-ci des choses*, le

cinquième titre de l’auteur, a donc quelque chose d’un événement. Quiconque connaît un peu l’aventure du genre sait que Bergeron avait marqué les esprits en 1986 avec son premier livre, *Parcours improbables*, qui ouvrait le catalogue de L’instant même. Son éditeur, Gilles Pellerin, qui avait découvert Bergeron dans la *NBJ*, décrit ce recueil comme un « phare<sup>1</sup> », tant il contient tous les paradigmes qui révolutionneront la pratique de la nouvelle. L’institution aussi a reconnu le talent et l’innovation de l’œuvre; signalons que deux autres recueils de l’auteur, *Maisons pour touristes* (1988) et *Visa pour le réel* (1993), ont remporté le prix Adrienne-Choquette. Dans son essentiel survol *La nouvelle québécoise*, Gaëtan Brulotte cite Bergeron à plus de vingt reprises dans les sections consacrées à « l’explosion » et à « l’âge d’or » de la nouvelle québécoise<sup>2</sup>. Tout ceci pour dire que l’écrivain, qui se consacre exclusivement à la prose brève, fait déjà partie de l’histoire récente de notre littérature, et que ses livres en soi sont d’emblée une inscription.



*Ce côté-ci des choses* poursuit la même recherche esthétique, la même volonté de proposer une écriture inédite, une voix singulière. Encore une fois, on pourrait affirmer de concert avec la critique l’influence notable de Cortázar<sup>3</sup>, à laquelle on devrait ajouter celles, déterminantes, des autres grands écrivains argentins, Borges et Adolfo Bioy Casares, ainsi que celles de Kafka et de Buzzati<sup>4</sup>. Il ne faut guère s’étonner alors de voir Bergeron mettre à mal la réalité dans ses textes, à l’instar de ses modèles, ou reproduire certains de leurs procédés — surtout ceux de Cortázar —, comme de « réduire les

1. Gilles Pellerin, *Nous aurions un petit genre*, Québec, L’instant même, 1997, p. 59.
2. Gaëtan Brulotte, *La nouvelle québécoise*, Montréal, Hurtubise, coll. « Les cahiers du Québec », 2010, 340 p.
3. Michel Lord, « *Parcours improbables* de Bertrand Bergeron », *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 10, été 1987, p. 76-78.
4. Francine Bordeleau, « Bertrand Bergeron: l’écriture de la logique et du hasard » (entretien), *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 36, hiver 1993, p. 89.

parties dialogiques pour les fondre dans le tissu narratif de toutes les parties du discours [ou] de modul[er les] points de vue<sup>5</sup>», faisant glisser la voix narrative qui peut passer, dans un même paragraphe, voire dans une même phrase, du *tu* ou du *vous* au *on*, du *il* au *je*, ou inversement. La phrase particulière, souvent sinieuse, qui marque la langue de Bergeron, par la suppression ciblée de la ponctuation et les ruptures syntaxiques — une véritable signature —, se déploie de nouveau dans plusieurs nouvelles du plus récent recueil, lorsque ce style « envoûtant » fait de « reprises et [d']abandons<sup>6</sup> » ou cette « poétique de la dérobage<sup>7</sup> » se marient à l'histoire racontée. À l'aide de tous ces ressorts, l'écriture tisse les textes de manière à suggérer une ambiance insolite dont seul Bergeron a le secret.

Si *Ce côté-ci des choses* ne déroge pas de l'unité des œuvres précédentes, il reste qu'un temps considérable a passé et qu'il y a eu une accumulation. C'est pour cette raison qu'on a affaire au livre le plus volumineux de l'auteur. L'épaisseur de cent soixante pages s'avère modeste en regard de la prose obèse des romanciers, mais pour un nouvellier et un adepte de la fragmentation, qui cisèle son style et calcule ses effets, cela s'avère beaucoup. D'autant plus que la somme des nouvelles, un total surprenant de quarante, atteint un « record » inégalé pour l'auteur. Mais le plus révélateur, ce sont les nouvelles rétrospectives où le nouvellier interroge sa propre pratique, signe que l'œuvre est à l'heure des bilans et qu'elle est entrée dans la norme de sa propre histoire et de la fin de son avant-gardisme, passage obligatoire que pose la réception dans la longévité. Il y a « L'angoisse de la page blanche », où l'*alter ego* du nouvellier renverse le fameux cliché de la panne d'inspiration en se présentant comme la victime surréelle d'une « page bavarde » qui se moque de ses « prétentions à la subjectivité, de [s]a sensibilité », alors qu'à la fin, après les publications étonnantes, tandis que, devant une page

5. Gilles Pellerin, *Nous aurions un petit genre*, p. 74.

6. Gaëtan Brulotte, *La nouvelle québécoise*, p. 290.

7. Gilles Pellerin, *Nous aurions un petit genre*, p. 31.

désormais résolument silencieuse, plus rien ne se passe, il se mettra à écrire l'histoire que nous lisons, celle d'un écrivain devant une page bavarde... L'interpénétration typique des niveaux narratifs dans la nouvelle contemporaine, qui s'élabore à partir d'un jeu métalittéraire, une métalepse selon Genette, efface toute trace de lyrisme et d'intention chez le sujet écrivain. Une autre nouvelle, qui a des accents autobiographiques, expose encore plus clairement ce parti pris esthétique: « Convergences ». Un écrivain, qui vient de recevoir un prix, est invité à une lecture publique dans une galerie d'art. Marilú Mallet, une *vraie* écrivaine et cinéaste d'origine chilienne, y participe aussi. Belle, séduisante et angoissée, elle demande de lire en premier pour dissiper au plus vite sa nervosité; ce à quoi l'autre cède. La femme lit un texte d'une consternante naïveté amoureuse, de toute évidence personnel et impudique. Aux extraits intercalés dans la nouvelle s'ajoutent, dans d'autres blocs en italique, des passages lus par le personnage principal, dont deux sur quatre, qui sont autoréférentiels, proviennent de *Maisons pour touristes*, le deuxième recueil primé de Bergeron. Eux aussi expriment la nostalgie du désir, mais dans un souffle aux antipodes de l'autre, où plus rien ne sonne comme des clichés. Il y a, ici, une démonstration d'écriture qui proclame implicitement son originalité.

Mais là où la pédagogie commence, elle prend fin tout aussitôt. Le personnage « Bergeron » lisant l'un de ses propres textes dans son livre rejoint les thèmes de prédilection de l'auteur: dépersonnalisation relative, dédoublement, étrangeté, onirisme, intrigue minimale ou distordue... Car le sentiment le gagne qu'un autre que lui prononce ses textes, tandis que son regard se perd dans les toiles (de Paul Béliveau, à qui la nouvelle est dédiée ?) qui démultiplient les centres et les ancrages. Le même procédé est repris dans « Comment sortir de VII » lorsqu'une voix bizarrement familière permet au narrataire, un *tu*, de somnoler dans un musée mais en prenant garde aux vies parallèles; littéralement, la toile pourrait le ravir et le capturer, et alors, dit la chute, « ce qui 89

se trouve en soi, quelquefois, se réveille ». Le monde raconté chez Bergeron, ce côté-ci des choses, a une frontière poreuse que le texte transgresse à moult reprises, comme si les désirs latents des personnages ne cherchaient qu'un véhicule pour s'exprimer enfin. Et les œuvres d'art ouvrent cette brèche, comme la musique dans « "Le règlement 24" de Maurice Ravel<sup>8</sup> », tout aussi bien que la nuit et les rêves, ce qu'illustre à merveille la nouvelle d'ouverture, « Ne nous enlevez pas la nuit<sup>9</sup> ». Avec cette ouverture fantasmagorique des espaces et, sur le plan formel, l'emboîtement des niveaux et des points de vue narratifs, tout comme les écarts sémantiques (le jeu sur la polysémie ou la littéralisation des sens figurés) et parfois syntaxiques (les ruptures de construction, l'effacement de la virgule), l'univers fuyant de Bergeron fait s'écrouler toutes les certitudes et les habitudes tant narratives que langagières.

C'est une leçon sans doute apprise du maître Cortázar que chaque nouvelle, dans un recueil, doit être unique. *Ce côté-ci des choses* respecte encore une fois cet engagement d'originalité et d'autonomie. Les registres littéraires sont effectivement nombreux : le trivial qui rencontre le bizarre (« La banlieue », « La concurrence »), le fantastique (« L'homme à lampes », « L'Allongé », « À la carte »), le *possiblement* autobiographique (« Tango pour tango », « Les îles de Sorel »), la science-fiction (« Phase de transition »), le grotesque (« Simplicité chez les ortolans »), etc. À quoi il faut ajouter un aspect nouveau dans la prose nouvelle de Bergeron, un aspect franchement ludique et plus expérimental ; à cet effet, les six nouvelles de pseudo-ichtyologie qui se consacrent à une description minutieuse et décalée de la murène ne manquent pas de surprendre. Mentionnons aussi toutes ces nouvelles ultrabrèves, beaucoup plus nombreuses que dans

---

8. Faisons écho à la présence de Mahler dans « La division » (*Transits*), une rare et longue nouvelle de pure science-fiction.

9. Cette nouvelle semble clairement une réécriture de la première nouvelle de *Visa pour le réel*, « L'écriture de la nuit », l'un des textes les mieux réussis de Bergeron, très représentatif de la poétique allusive de l'auteur, en ce qu'il offre de multiples pistes de lecture tant les non-dits respirent.

les recueils précédents, où la concision extrême condense les possibilités jusqu'à l'implosion.

*Ce côté-ci des choses* a eu une gestation plus longue que les autres recueils, mais le lecteur sera récompensé de son attente. Il y fera à coup sûr l'expérience de la littérature et de ses exigences. Bergeron nous confirme qu'il pratique encore et toujours la nouvelle avec une rare intensité.

**Nicolas Tremblay**

### **Entre non-sens et langage**

Gaëtan Brulotte, *La contagion du réel*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2014, 149 p.

DEPUIS son premier recueil de nouvelles aux accents kafkaïens (*Le surveillant*, 1982, prix Adrienne-Choquette et prix France-Québec), Gaëtan Brulotte n'a eu de cesse, dans ses œuvres de fiction, de scruter les limites reculées de l'existence. Comme le personnage de Giovanni Drogo dans *Le désert des Tartares* de Dino Buzzati, Brulotte se tient à la frontière du domaine balisé et signifiant de la civilisation et des contrées de l'absurdité. Le regard se portant loin au-dessus de la muraille, il semble chercher à voir venir les menaces : ce qui ôte du sens à nos existences, rendant incompréhensible ce qui paraissait simple et clair.

Pourtant, chez Brulotte, il est permis de douter que le monde humain offre un appui solide. À y regarder de plus près, le titre de son plus récent ouvrage, *La contagion du réel*, prête à interprétation : est-ce que la contagion attaque le réel (alors infecté par l'absurdité), ou n'est-ce pas plutôt le réel lui-même qui, virulent, se diffuse et corrompt tout sur son passage ? Si l'on se fie au sens du mot *contagion* (transmission, propagation, contamination), seule la deuxième possibilité s'avère la bonne : le réel est bel et bien un agent pathogène qui répand son poison.

Un renversement s'opère. Du *Désert des Tartares*, on passe à *L'exil et le royaume*. Dans la première nouvelle de

