

L'aire du temps

Jean-François Chassay

Le bavardage dans la littérature québécoise

Volume 21, numéro 3 (63), printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201267ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201267ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chassay, J.-F. (1996). L'aire du temps. *Voix et Images*, 21(3), 589–593.

<https://doi.org/10.7202/201267ar>

Roman

L'aire du temps

Jean-François Chassay, Université du Québec à Montréal

D'un point de vue scientifique, on peut difficilement penser le temps sans penser l'espace, et inversement. D'un point de vue humain, les rapports se conçoivent différemment. Ce qui apparaît comme le déroulement linéaire de l'existence, l'irréversibilité

du temps biologique, s'intègre moins à un espace physique qu'à un espace mental, une *aire du temps*. C'est un espace culturel, celui de la mémoire et des souvenirs, un territoire imaginaire, sans cesse construit et reconstruit dans la pensée, qui donne

dimension et volume au temps pour l'individu. Ce serait une façon possible, parmi d'autres sans doute, d'aborder les trois ouvrages dont je veux parler dans cette chronique, deux romans et un recueil de nouvelles.

*
**

«L'huissier» ferme le recueil de nouvelles intitulé *Prescriptions*¹, du docteur Landry (Pierre Landry, devenu «docteur» à l'époque où il animait la Sainte-Trinité avec Plume Latraverse et Pierrot Léger). Ce n'est pas le meilleur texte de ce livre, son premier, mais il est significatif et il ne faut pas s'étonner en définitive qu'il vienne clore *Prescriptions*. Le narrateur et un ami sont assis dans une pièce vide d'une maison qu'ils doivent abandonner, et se remémorent, avec plaisir et aigreur à la fois, les moments passés en ces lieux. Le lendemain, un encan doit se tenir pour leur permettre de se débarrasser «de l'incroyable fatras accumulé en treize ans d'une saga à faire pâlir Bukowski lui-même» (p. 127). Un huissier survient cependant avec un bref de saisie, leur interdisant de vendre quoi que ce soit avant la décision de la cour. De fil en aiguille, les trois hommes se découvrent des souvenirs communs qui provoquent en quelque sorte une suspension du temps, comme si soudain les problèmes du présent disparaissaient sous la légèreté du passé réapparu.

Dans ce texte comme dans beaucoup d'autres du recueil, les personnages sont à la recherche du temps perdu et bien des objets jouent, selon les circonstances, le

rôle de la madeleine. Histoires familiales, histoires de couples, souvenirs d'enfance, tout concourt à produire un espace mnémonique où chacun cherche à retracer, dans sa propre généalogie, les indices d'une douleur, d'une frayeur, d'une angoisse difficile à surmonter.

Les vingt et une nouvelles ne produisent pas toutes cet effet. Il s'agit néanmoins du dénominateur commun d'un recueil qui, sur le plan stylistique, varie énormément d'un texte à l'autre. Dans certains cas, les jeux de mots abondent, parfois amusants, parfois tirés par les cheveux («Un comédien taciturne Alain Delon en large...» [p. 21]), alimentant l'aspect grotesque de certaines situations. Dans d'autres cas, la prose est beaucoup plus classique, sobre, comme dans le très beau «L'homme aux étoiles». Cette oscillation entre des styles variés agace par moments dans la mesure où le lecteur peut avoir l'impression que l'auteur joue au virtuose, pour épater la galerie. Mais cette impression disparaît devant l'efficacité de certaines nouvelles comme «Le mur», histoire tragi-comique racontant les efforts d'un homme qui enlève peu à peu, avec un minimum de bruit et un maximum de dextérité, une portion du mur qui le sépare de sa voisine qu'il aime pour pouvoir l'espionner. Il y a là un mélange de désespoir — à cause de la solitude implicite, jamais avouée — et de comique — à cause du stratagème —, savamment orchestré, qui démontre toute la subtilité dont l'auteur est capable.

*
**

S'il fallait en un mot résumer ce qui rapproche les différents romans de Nicole Brossard depuis *Un livre* (et peut-être plus particulièrement depuis *French kiss*), c'est le mot «frontière» qui me semblerait le plus approprié. Plus précisément, la porosité des frontières sans cesse déplacées, qu'on voit surgir pour ensuite mieux les voir s'abolir. *Baroque d'aube*² en fait la démonstration une fois de plus. Ici comme ailleurs dans la production romanesque de Brossard, les frontières s'effacent entre fiction et réalité, faits et imagination, science et littérature. Le rêve, comme la virtualité, comme la traduction, indique des passages, des ouvertures vers de nouveaux possibles.

Le temps, là aussi, est marqué par des espaces particuliers : celui de la généalogie, à travers l'histoire familiale des individus, qui en dit souvent beaucoup plus sur eux que leur psychologie ; celui de la culture et de l'Histoire, qui instaure un rapport particulier au temps, qui le constelle de signes et lui donne des balises ; enfin, celui de l'océan, sur lequel se déroule une grande partie du roman et donne au temps — et, à travers lui, aux rapports entre les individus — un rythme particulier.

La romancière Cybil Noland, tout comme la photographe Irène Mage, est conviée à une expédition sur un bateau qui prend son départ le long des côtes de l'Argentine. L'invitation vient d'une océanographe, Occident DesRives, qui voudrait que deux artistes (lui) parlent de la mer, en fassent un livre. Car pour elle, il faut que la science accepte de faire face à la fiction, à laquelle elle ne peut échapper :

Quoi qu'on en pense, la science est à la merci des blocs de fiction qu'elle rencontre sur son chemin, vous savez ces masses étranges qui obstruent le passage des pensées. Seuls les artistes ont le pouvoir de les rendre transparents ou d'en modifier la résistance. Oui, c'est ça, les artistes transforment les blocs de fiction en courants de pensée. (p. 83)

«Modifier la résistance» de la réalité, c'est imposer une nouvelle façon de penser ce qui apparaît, *a priori*, comme le plus naturel. Ainsi, comme le dit Irène Mage, «Rien n'est jamais simple. Une seule métaphore et adieu nature. Le moindre rapprochement entre deux objets de nature différente mais ressemblante crée en croissance exponentielle matière à réflexion» (p. 164). Écrire n'est pas un acte «naturel» et le résultat, le travail du langage, est d'abord un travail de la pensée. Ce n'est pas le «vécu» qui produit un texte intéressant, mais bien le texte qui donne une épaisseur, un sens à la vie et à la compréhension des êtres. Le quotidien seul ne parvient pas à imposer le livre. C'est bien ce qu'Irène Mage affirme encore une fois en déclarant : «N'est-ce pas ce que tout écrivain espère : aller au plus profond de la nature humaine en fouillant dans le dictionnaire, dans l'histoire et sa petite mémoire de bas-fond qui rappelle l'enfance des sensations primaires.» (p. 87)

Tenter de résumer un roman de Nicole Brossard est toujours une gageure impossible, parce que l'histoire racontée tient toujours à bien peu ; c'est ailleurs que les choses se passent et font qu'on aime (ou non!) ses romans. S'impose toujours un effet systémique des images, une

récurrence de certaines isotopies privilégiées qui circulent et viennent stratifier le roman, lui donnant peu à peu sa densité.

Comme c'était le cas dans *Picture Theory* notamment, *Baroque d'aube* est un roman de la parole, de l'échange, des conversations. Ce roman impose une parole qui surgit des débats, de l'énergie des mots, où la vérité n'a qu'une valeur relative, en fonction du contexte des discussions. En ce sens, il s'agit d'un roman qui rappelle le concept de *kairos* cher au sophistes, mais dans un monde où la parole, comme l'écriture, est sans cesse confrontée au monde des images qui est le nôtre. Cependant, Nabokov disait justement que le roman moderne naît, avec *Don Quichotte*, grâce à la capacité des auteurs à imposer de puissants motifs visuels. Calvino tiendra des propos semblables en affirmant qu'il existe «une histoire de la "visibilité" romanesque [...] qui coïncide avec certains moments de l'histoire du roman, mais non pas avec tous. [...] La "visibilité" romanesque débute avec Stendhal et Balzac, et atteint avec Flaubert le rapport parfait entre parole et image³». N'est-ce pas une façon de dire, après tout, que dans un contexte médiatique particulier, propre à un univers où les communications se multiplient, le roman peut encore jouer un rôle déterminant, *d'autant plus* que l'image semble dominer notre monde? Cette question, comme bien d'autres, apparaît au cœur du roman de Brossard qui interroge, comme toujours, avec beaucoup d'acuité, le monde contemporain.

On remet beaucoup Descartes en question aujourd'hui, notamment dans certains discours féministes

(aux États-Unis, dans de nombreux cercles intellectuels, le mépris envers Descartes est une vraie tarte à la crème). On rejette une rigidité toute cartésienne, propre dit-on à l'esprit français, en oubliant souvent (ou en ne le sachant pas tout simplement, le *name dropping* servant à plusieurs de mode de pensée) que l'auteur du *Discours de la méthode* est aussi, par excellence, le défenseur du doute, d'une pensée qui se remet sans cesse en question et qui refuse de tenir quoi que ce soit pour acquis. Quand la narratrice de *Baroque d'aube* écrit: «Ce soir-là, en entrant dans ma cabine, je me sentis possédée par une envie irrésistible de détails», j'y vois justement un désir, qui marque tout le roman, d'aller au-delà des apparences, au-delà de la doxa. Et même si la formule peut, par certains côtés, ressembler à un oxymore, Brossard en ce sens est peut-être la romancière la plus cartésienne au Québec. Celle du doute incessant.

*
**

Le dernier roman d'Yvon Rivard, *Le Milieu du jour*⁴, raconte une histoire simple, à la limite du banal. Un homme, écrivain, aime deux femmes. Entre Françoise et Clara, l'une, la mère de sa fille, qu'il connaît depuis sa jeune vingtaine, et l'autre qu'il connaît depuis moins longtemps mais depuis déjà plusieurs années, le choix est impossible. Il oscille, balance de l'une à l'autre, incapable de prendre une décision. Les deux femmes supportent cette situation parfois avec résignation, parfois avec colère, hargne ou tristesse, mais le trio s'est finalement adapté, envers et contre tout.

On se prend à se demander, à la lecture de cette histoire en apparence banale, ce qui nous pousse à continuer. Ou, pour le dire plus positivement : comment se fait-il qu'on ne peut pas s'arrêter? Pourquoi l'histoire de ce classique trio parvient-elle à demeurer intéressante au fil des pages?

Une partie de la réponse nous vient sans doute du fait que cette situation intenable... tient. Le début de cette histoire à trois semble remonter à des temps immémoriaux tant elle s'inscrit dans les moindres détails de la vie quotidienne et n'aboutit jamais à quelque dénouement. Les crises, inévitables, ne font que relancer autrement cette relation singulière. Dès lors, la banalité de la situation disparaît au profit de ce qui est presque une inquiétante étrangeté.

Une autre partie de la réponse repose sur l'extrême lucidité du narrateur qui, malgré ces circonstances impossibles, sans issue, garde une conscience extrême de la situation et l'évalue justement, non sans parfois un soupçon d'ironie : «Je me suis donc couché de fort mauvaise humeur, ne sachant plus qui détester, celui qui rêvait d'être libre ou celui qui aimait ses chaînes» (p. 134); «En quittant Françoise, j'avais rompu avec le passé, en quittant Clara, je m'étais éloigné de l'avenir. Il n'était donc pas étonnant que je piétine dans une histoire qui se détournait aussi bien de son commencement que de sa fin» (p. 227); «Comment donc en étais-je venu à désirer le malheur comme la beauté la plus grande, la mort

comme le jeu le plus pur? [...] Parce que le malheur était toujours plus grand que nous (que pouvions-nous contre le mal, la mort, la maladie?) alors que le bonheur était si petit qu'une seule de nos pensées suffisait à le détruire» (p. 229), etc. À cela s'ajoute également la lucidité des deux femmes qui, malgré la colère ou le découragement, conservent elles aussi une rigueur de pensée remarquable. Ainsi, ces trois vies qui pourraient s'en aller à vau-l'eau proposent plutôt au lecteur le modèle même de la raison, où les émotions sont sans cesse pensées et raisonnées.

Dans cette perspective, les nombreuses réflexions du narrateur et ses échanges avec d'autres (notamment avec des étudiants) sur l'art, la philosophie et la littérature, viennent baliser un parcours existentiel. C'est vraiment un art de vivre qui est mis en scène dans ce roman, justifiant la fiction d'expliquer la vie et donnant l'impression que la vie vaut pour ce qu'elle nous offre de fiction. Ce faisant, Yvon Rivard offre avec *Le Milieu du jour*, comme Nicole Brossard avec *Baroque d'aube* mais avec des moyens tout à fait différents, un roman d'une rare intelligence et d'une rare lucidité.

1. Docteur Landry, *Prescriptions*, Montréal, VLB éditeur, 1996, 131 p.
2. Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, Montréal, l'Hexagone, 1996, 260 p.
3. Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil, coll. «Bibliothèque du xx^e siècle», 1993, p. 106-107.
4. Yvon Rivard, *Le Milieu du jour*, Montréal, Boréal, 1995, 327 p.