

## Questions d'histoires

Pascal Riendeau

Volume 36, numéro 2 (107), hiver 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1002450ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Riendeau, P. (2011). Compte rendu de [Questions d'histoires]. *Voix et Images*, 36(2), 146–151.

ROMAN / NOUVELLES  
Questions d'histoires

+ + +

PASCAL RIENDEAU  
Université de Toronto

L'univers des romans de Pierre Yergeau est presque toujours peuplé de personnages bizarres qui vivent des aventures invraisemblables. Autour d'eux se noue un crime ou un événement étonnant, voire inexplicable. Une intrigue policière occupe l'arrière-scène, mais la résolution de l'énigme n'est jamais essentielle, car chez Yergeau, ce qui compte, c'est la mise en place de l'histoire, sa construction et l'interrogation qui lui est inhérente. L'auteur a d'ailleurs consacré un court essai fort pertinent à ce sujet, *La recherche de l'histoire*<sup>1</sup>. Le motif apparaît également au centre de son dernier roman, *Conséquences lyriques*<sup>2</sup>, son œuvre la plus étoffée jusqu'à maintenant. On y découvre plusieurs récits et de multiples intrigues qui s'entrecroisent, y compris grâce au procédé de spécularité qui se trouve répété : le roman dans le roman met en abyme un autre roman. Cela se manifeste par la présence de l'Auteur, un romancier québécois qui vient de publier *Conséquences lyriques*, mais qui est aussi appelé à se rendre à Los Angeles pour adapter au cinéma le roman *Lyrical Consequences* de Kate Pratt, personnage du roman que nous lisons. On comprend rapidement qu'il devient très difficile d'attribuer au texte de Pratt ou à celui de l'Auteur les multiples histoires qui subissent de fréquentes ruptures et nous font basculer dans une autre histoire inachevée, ou qui proposent une fin dérisoire. Dans les romans de Yergeau, de l'Auteur et de Kate Pratt, on rencontre les mêmes personnages, des circonstances analogues et des bribes de dialogues qui — à l'ordinaire — embrouillent la situation plutôt qu'elles ne l'éclairent. *Conséquences lyriques* est-il un texte original, une traduction ou une reprise ? Yergeau semble s'amuser à transformer ces questions relatives à l'originalité de la création littéraire en thèmes récurrents dans ses fictions, sans offrir de réponses qui vont de soi.

Dans les romans de Yergeau, les aspects qui se répètent — mais toujours avec des variations — incluent entre autres des réflexions essayistiques inséparables de la construction de la trame narrative. En général, elles portent sur le rôle de l'écrivain, l'écriture du roman ou les aléas du récit. Dans *Conséquences lyriques*, ce travail de la pensée contient aussi quelques propositions théoriques, certes modestes, mais qui procurent au roman une profondeur supplémentaire ou une plus grande pertinence.

+ + +

1 Pierre Yergeau, *La recherche de l'histoire*, Québec, L'instant même, 1998, 114 p. 2 Pierre Yergeau, *Conséquences lyriques*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2010, 338 p.

Deux autres éléments habituels chez Yergeau marquent *Conséquences lyriques* : l'exploration d'un monde coloré, paradoxal, excessif, comme on semble en trouver seulement aux États-Unis, et plus particulièrement en Californie, ainsi qu'une interrogation sur le fait divers. Au sein de ce groupe de personnages étranges qui habitent le Los Angeles de Yergeau, on retrouve Scott Howard, chasseur d'extraterrestres qui auraient envahi la ville et l'enfant sans prénom dont la mère pèse deux cents kilos et est repérée pour participer au tournage d'un film lors de sa première sortie hors de l'appartement depuis des lunes. Ce fait divers inusité semble s'inscrire dans la logique particulière du récit où tout peut se produire sans que la population urbaine s'en étonne : « Tout peut arriver à L. A., se dit l'enfant. Il y a toujours un type quelque part dans un studio en train d'écrire un scénario loufoque. » (175) En fait, Yergeau explore lui-même une multiplicité de scénarios ou de récits loufoques, mais sans jamais les faire basculer dans le registre du drame humain ni exploiter leur côté pathétique.

Le fait divers représente un sujet essentiel chez Yergeau, presque une obsession. Il s'intègre à l'histoire, qui ne s'écrit jamais avec la majuscule : « Quelle est la différence entre un fait divers et un drame ? Selon Kate Pratt, le fait divers est à première vue un événement d'une totale insignifiance par son excès de sens. » (38) L'histoire comme simple récit et l'histoire comme connaissance des événements du passé restent indissociables. La petite histoire et la grande histoire se distinguent ainsi difficilement dans les univers fictionnels de Yergeau, la seconde tendant même à disparaître au profit de la première : « L'histoire s'est arrêtée soudainement. STOP ! Il n'y a plus que des faits divers ou des accidents diplomatiques » (52). Le narrateur revient sur cette question dans une courte section qui contient un entretien entre un critique du *Figaro* et l'auteur fictionnel de *Conséquences lyriques*, roman qui a déjà paru et qui suscite une certaine curiosité dans le milieu littéraire parisien. Il ajoute alors quelques brefs commentaires sur la construction du roman ou plus précisément sur sa conception d'éléments essentiels à sa compréhension. À la question du critique qui le presse un peu de s'avancer sur ce que serait la vérité recherchée dans son roman, l'Auteur offre deux possibilités : « la conception de l'histoire comme un fait divers, ou les représentations de l'être régies par des conséquences lyriques... et non plus par la vérité » (302). Le critique souligne que cette hypothèse se rapproche de celles qui annoncent la fin de l'histoire, ce qu'admet l'Auteur sans pourtant s'y attarder. Ce qui l'intéresse davantage, c'est d'exploiter la conséquence lyrique, c'est-à-dire quand « la logique du récit » est poussée « jusqu'au bout » (302). Parmi les conséquences lyriques qui semblent l'habiter, l'Auteur en retient une a priori fort étonnante, mais qui s'inscrit bien dans l'esprit de la fiction selon Yergeau : « Un livre ne devrait se terminer que par la mort de l'auteur. » (261) Peut-on imaginer une conséquence lyrique d'une plus grande cohérence paradoxale ?

+

Avec la publication de son quatrième recueil de nouvelles, *Un dé en bois de chêne*<sup>3</sup>, Suzanne Jacob invente de nombreuses histoires qui traitent de rupture, de maladie,

+ + +

3 Suzanne Jacob, *Un dé en bois de chêne*, Montréal, Boréal, 2010, 175 p.

de mort et de deuil. La courte nouvelle éponyme qui ouvre le recueil présente un couple d'acteurs et leur attachement à un objet inusité, « un dé qui avait six côtés mais une seule face » (9), qui se révèle un indicateur de mort. Quand un personnage lance ce dé, on ne sait pas si le résultat relèvera du simple hasard ou s'il convoquera le destin, tant les deux semblent inséparables. Cette première nouvelle donne le ton au recueil : on s'interroge sur les êtres, on confond la face, le visage et le masque, et on essaie (ou non) d'affronter la mort. Dans l'ensemble du recueil, l'auteure crée ses histoires en misant sur les allusions, les non-dits, les sous-entendus. La forme et le sens d'une nouvelle exigent que l'on s'intéresse peu aux longues explications de la part des personnages ou les concernant, et que l'on privilégie les ressorts de l'intrigue à la complexité formelle du récit. Du moins, c'est ainsi que l'on pourrait définir l'art de la nouvelle chez Suzanne Jacob. Chaque nouvelle présente une petite histoire, anecdote douce ou cruelle, parfois tordue, jamais sentimentale. L'important, c'est justement de construire une histoire. À l'instar de Pierre Yergeau, Suzanne Jacob insiste beaucoup sur sa conception personnelle de l'histoire et de la fiction, qu'elle développe dans les essais *La bulle d'encre*, *Comment pourquoi* et surtout dans son plus récent, *Histoires de s'entendre*, un essai réflexif consacré à la création littéraire, à l'enseignement et à l'écriture. Bien que l'auteure ne transpose pas explicitement ses idées dans ses textes de fiction — aucune voix d'auteur ne s'impose, aucun personnage délégué n'entre en scène —, des liens évidents existent entre les essais et les nouvelles : « La littérature, on ne la lit jamais qu'avec l'histoire qu'on est en train d'inventer pour soi-même, qu'avec l'histoire en perpétuelle gestation de sa propre vie. Je dis histoire ou récit comme je dirais souffle [...] <sup>4</sup>. » Dans *Un dé en bois de chêne*, ce qui définit le mieux chaque histoire, récit ou souffle, c'est la manifestation des rapports complexes, parfois pervers, entre parents et enfants. Ils prennent des formes différentes et adoptent des points de vue variés, comme cette courte scène dramatique dont la situation de départ mise sur une forme de dérision qui rappelle Ionesco : une jeune femme d'environ vingt-cinq ans est installée dans une chaise haute et dialogue avec sa mère avant de se lancer dans un long monologue (« La chaise haute » [23-36]). Une autre nouvelle laisse la narration des événements terribles à une enfant (« J'ai tué pourquoi » [99-113]). Une autre encore adopte comme point de départ un fait divers (Jacob cite en épigraphe un entrefilet du *Journal de Montréal*), et essaie de comprendre de manière oblique comment une fillette violée par son oncle peut avoir été tuée par sa propre mère (« La mort en février » [151-157]).

Quelques nouvelles nous laissent croire que l'on quitte la fiction, du moins que l'on s'en détache. Jacob n'insiste pas sur les biographèmes, mais ne cherche pas non plus à masquer les identités réelles en certaines occasions. C'est particulièrement vrai de « *Margarita Cantina* », un récit très riche conçu autour de la mort de l'écrivaine Cécile Philippe, à qui il est dédié. En réalité, il ne s'agit pas du dévoilement d'une chose inédite sur la vie de l'auteure ; ce n'est pas le lieu d'un témoignage et encore moins d'une confession. Cette nouvelle de mort et de deuil est pourtant moins sombre, moins dure qu'ailleurs. Après un bref résumé de la vie de Cécile Philippe, la narratrice

+ + +

4 Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, p. 18.

— qui ne possède que des surnoms, dont le *Margarita Cantina* du titre — commence à évoquer son deuil alors qu'elle retrace le moment précis où elle se trouvait seule dans un café, jusqu'à l'arrivée de sa jeune amie Justine, encore obsédée par sa rupture avec Vadim. Dans le long dialogue qui suit, Justine ne semble pas à court de reproches : « "Vadim m'avait prévenue, tu pouvais quitter les gens au beau milieu d'une phrase. Toi, tu aimes les ruptures, tu les recherches, elles t'inspirent". » (140) La narratrice construit intérieurement une histoire parallèle en s'adressant parfois à l'absente qui arriverait à la comprendre, à lui donner du courage. C'est par solidarité avec elle, afin de mieux vivre l'expérience du deuil de Cécile, que la narratrice s'est rasé la tête, comme l'avait d'ailleurs fait Cécile. Elle garde toutefois un béret pour ne pas trop attirer l'attention, pour qu'on ne la prenne pas pour une cancéreuse. Durant cet échange un peu pénible avec la jeune femme, la narratrice continue son deuil, comme si le moment n'en devenait que plus approprié pour penser à celle qui est disparue. Elle en profite pour faire un retour sur soi en essayant d'intégrer son deuil au « fil continu de l'histoire qu'on se raconte dans sa tête pour que ce soit supportable, pour que ça devienne intelligible, pour que ça fasse corps ensemble, pour qu'on reste groupés, soi-même, ses cartes, ses histoires » (142-143).

+

Pour le romancier Sergio Kokis, *Dissimulations*<sup>5</sup> constitue un premier recueil de nouvelles<sup>6</sup>. Parmi les quinze nouvelles qu'il contient, celles qui sont narrées à la première personne ressemblent plus à des récits autobiographiques, du moins est-ce une anecdote en apparence autobiographique qui sert de déclencheur. À l'opposé, d'autres textes, tel « Le goupillon », se situent plus près du conte. Kokis s'interroge moins que Jacob ou Yergeau sur ce que chacun appelle à sa façon *l'histoire*. Il mise plus sur l'art de raconter, sur la création de situations étranges et de personnages qui se distinguent par leur verve, leur excentricité, voire leur monomanie. Le récit « Grossièretés » se situe au début de l'adolescence du narrateur, dans le Brésil des années 1950, une époque où l'emploi de mots relatifs à la sexualité à l'école pouvait conduire à un renvoi. L'anecdote tourne autour d'un des camarades du narrateur qui court ce risque afin d'explorer le plaisir de prononcer devant tout le monde les mots jugés interdits. Cette histoire amuse, mais elle vise également à souligner le rôle essentiel joué à l'intérieur du parcours intellectuel du narrateur par l'enseignant, qui a exceptionnellement toléré les grossièretés dans sa classe dans le but d'inciter les élèves à « penser de manière autonome » (28). La nouvelle « Phimosis », quant à elle, montre le caractère irrévérencieux de l'humour de Kokis. En ouverture, le narrateur se demande de manière insolite si Yahvé a voulu ou non donner l'exemple après avoir demandé aux hommes d'Israël de pratiquer la circoncision :

+ + +

5 Sergio Kokis, *Dissimulations*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2010, 240 p. 6 Kokis a accordé un entretien à Nicolas Tremblay sur l'écriture de la nouvelle dans *XYZ. La revue de la nouvelle*, n° 104, hiver 2010, p. 67-75.

Même si Dieu a la réputation de ne pas tenir parole, on peut malgré tout se demander si le Déluge ne fut pas la conséquence hémorragique de la maladresse divine lorsqu'Il maniait la lame pour décoiffer Sa formidable bite. Voilà une de ces innombrables questions que les Écritures et l'Apocalypse n'abordent point. Dommage. (65)

Le narrateur délaisse par la suite les questions théologiques et raconte une histoire cocasse à propos d'un personnage dont le prépuce est trop serré. Eustache n'a pas été circoncis lorsqu'il était bébé et il rejette l'idée à l'adolescence quand il voit le dangereux instrument qu'on utilise pour l'opération. Kokis imagine donc ce pauvre Eustache menant une existence solitaire mais rigoureusement organisée, tant au travail que dans son hygiène de vie. Il adopte notamment « la politique discrète de la masturbation surveillée, quotidienne » (69) afin de rendre plus lâche un pénis à l'étroit dans sa peau. La conclusion de la nouvelle est assez prévisible, mais la lecture se révèle d'un indéniable plaisir.

La longue nouvelle « Un arbitre du goût » relève davantage de la caricature, celle d'un critique littéraire présomptueux, grandiloquent, efféminé et ridicule. Écrire une nouvelle mettant en jeu la frilosité des « lettres nationales » et le rôle de la critique littéraire semble être une idée louable, mais encore faut-il frapper la cible. Le critique Léopold Lenôtre ne ressemble à rien ni à personne. Les propos qu'il assène à l'écrivain d'origine antillaise Joachim Marcellus, qu'il a drogué, puis attaché à un radiateur, forment un long discours ni très original ni très amusant. Notons cependant cette remarque adressée à l'écrivain, qui peut se lire indirectement comme une autocritique ironique : « Votre œuvre est bâtarde, ses qualités se confondent avec ses faiblesses, votre langue est sans charme, car trop artificielle. Une langue apprise sur le tard, sans le sceau de l'authenticité ni les sortilèges de notre terroir. » (94) En revanche, la dernière nouvelle, « Le reclus », qui dépeint un professeur français excentrique perdu dans le Brésil tropical, fait preuve de beaucoup plus de nuances. Les échanges du professeur avec un jeune militant communiste qu'il héberge montrent d'abord un savant sûr de lui, que l'on découvre, au fur et à mesure que la nouvelle progresse, comme un être vaniteux, lubrique et risible.

C'est sans doute « La toile blanche » qui constitue la nouvelle la plus complexe du recueil, non grâce à une ingéniosité narrative, mais par sa méditation ironique et lucide sur l'art, le travail, la pensée et la vie d'un peintre. Lucien Lemercier n'est ni un jeune prétentieux qui aurait usurpé sa place dans le monde de l'art ni un penseur moraliste, nostalgique ou cynique qui n'aurait de plaisir qu'à dénigrer ses contemporains. Le narrateur le présente plutôt comme un artiste véritable qui s'interroge sur son œuvre picturale (et sur l'art en général) après avoir connu un succès immédiat lors de sa première exposition professionnelle dès sa sortie de l'École des Beaux-Arts. La recherche qu'il mène pour trouver une nouvelle forme de peinture se traduit par de longues heures d'étude, de pensées et d'essais. Son désir de peindre une immense toile le conduit jusqu'à la limite de la folie, du délire alcoolique, de l'autodestruction. Une question importante sous-tend la nouvelle : la qualité, l'originalité, l'authenticité artistiques se retrouvent-elles à l'intérieur de l'objet ou du sujet qui contemple cet objet ? En fait, on opte pour la seconde hypothèse dans « La toile blanche » ; la conjonction du regard du spectateur et son interprétation préalable changent tout.

C'est du moins ce que l'on comprend devant la réaction du galeriste qui considère la toile pour la première fois, puis l'interprète. C'est véritablement lui qui *fait* la toile en la sortant de la destruction et de l'oubli auxquels le peintre l'avait vouée, et qui lui donne un sens. On ne peut nier l'ironie de voir l'artiste constater (ou accepter) qu'il vient de réaliser une « déconstruction » de *La mariée mise à nue par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp sans y avoir pensé. Le galeriste se montre pourtant très convaincant : la toile que Lucien a partiellement détruite représente pour lui une œuvre plus complexe que *Le passage de la vierge à la mariée* de Duchamp, qu'il qualifie de « simple boutade ». Il ajoute : « Et tu l'as dépassé avec ton *Viol de la toile blanche*. » (214) Si on peut parler de la nouvelle la plus achevée de Kokis, c'est que l'auteur y a mis tout ce qui caractérise son art romanesque (la description précise d'un milieu, la plongée dans la conscience de l'artiste, la formulation de commentaires emportés sur l'art et le monde, la création de situations inusitées et le déploiement d'élans où le personnage est amené près du délire), mais en allant à l'essentiel, en limitant les jugements péremptaires ou la critique facile. Il évite aussi la fin moralisatrice qui caractérise quelques nouvelles. La concision sied bien à l'auteur du *Maître de jeu*.