

XYZ. La revue de la nouvelle

Nouvelles d'ici et d'ailleurs



Numéro 86, été 2006

Sports

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/3233ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2006). Compte rendu de [Nouvelles d'ici et d'ailleurs]. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (86), 87–95.



L'insoutenable banalité du désir

Camille Deslauriers, *Femme-boa*, Québec, L'instant même, 2005, 121 p.

O N CONVIENDRA aisément que le désir est problématique, et que ce mot recouvre une force tout aussi impérieuse qu'inégalement répartie. On conviendra du même coup que le désir n'a cessé d'occuper une place équivoque dans ce que l'on appelle littérature, en ce lieu du langage irréductible à la seule signification. Sans doute est-il plus ardu, toutefois, de comprendre qu'on puisse invariablement associer désir et *mystère*, et que l'on fasse de cette union l'injustifiée matière d'un intérêt fébrile. C'est pourtant ce qui fait tenir ensemble les seize nouvelles du premier recueil de Camille Deslauriers. Son titre, déjà, inquiète. Non pas à l'idée que le livre recèle une monstruosité, mais plutôt que s'y présente la rigidité quelque peu scolaire d'un *concept* guidant l'écriture. En refermant le recueil, force nous est de reconnaître que s'y développent sans faillir les deux motifs suggérés par l'appellation de « femme-boa ». Sinueuse et muette, une entité féminine — presque une humeur —, imbue d'une puissance tranquille, glisse d'une nouvelle à l'autre ; elle se love en des symboles aquatiques ou végétaux qui semblent lui répondre et prolonger son empire anonyme, suspendu comme le point d'orgue d'une question, étouffant comme les reptations du serpent constrictor. Voilà à peu près tout ce que l'on peut dire du concept gouvernant le livre de Deslauriers. En bref, l'illustration souhaitée est pourtant claire : il est une part de la féminité qui touche à l'essence du désir, ou inversement : il est une part du désir qui est essentiellement féminine. Nul ne harnache ni ne domine cette part que d'autres diraient maudite. Elle est noire, exultante et libre. En pratique, elle contamine toutes les

modalités de la narration chez Deslauriers (« Nous patientons toujours. Et, avec nous, des centaines d'yeux. Mères, grands-mères, sorcières, Ève, Marie et toutes les autres »). Elle donne aussi, malheureusement, la place à certains traits confondants du recueil. Des hommes y trouvent un absurde salut, comme dans la parfaitement invraisemblable nouvelle « Demain », où un type qui avait pourtant tout prévu rate son suicide grâce à l'apparition d'une femme qui désire un enfant là, maintenant. D'autres hommes, on s'en doutait un peu, sont renvoyés à la stupidité abjecte de leurs basses et mesquines envies par la superbe de celle qui évolue en des sphères autrement plus élevées. Telle est l'aventure didactique du plombier de « Restes d'embruns ». Déçu par sa cliente qu'il croit séductrice, effrayé par son propre désir « macho », il se contentera de « [violer] cette allumeuse » en songe, de « lui faire payer le gros prix ». Des femmes aussi tressaillent devant le magnétisme de la femme-boa. Mais, au contact de ses avatars, elles connaissent pour leur part la grâce d'une transfiguration. « Espace d'eau » présente ainsi une violoncelliste se débattant avec le lieu commun de sa condition d'interprète austère et refoulée. La rencontre d'une ténébreuse Lilith chambardera son existence, si bien qu'elle pourra embrasser le lieu commun désormais plus hospitalier de la « bohème ». On peut vite être agacé. Si Deslauriers s'attache à faire de son art de la nouvelle un creuset pour l'illustration du désir *au féminin* (ce qui est tout à son honneur), et que pour cela elle revitalise à mots couverts le mythe de la Jézabel cent fois adulée puis sacrifiée, il ne faut pas s'étonner qu'en guise de dommage collatéral il en ressorte une magistrale incompréhension du désir au masculin. Il est toutefois plus triste que l'écriture fasse, elle aussi, grincer. Des tournures comme « le regard nymphomane » laissent perplexe. Des passages comme « elle cherche à sentir le désir se promener partout sur son corps, comme des milliers de mains caressantes », ou encore « [...] elle siège à sa table comme à un tribunal, les observant se succéder comme autant de témoins appelés à la barre de ses désirs », ont au moins pour mérite de rappeler le kitsch presque inmanquablement produit par la

métaphore filée. En somme, le recueil de Deslauriers déçoit (à l'exception de la nouvelle « Les amants de varech », émouvante). Il déçoit ultimement parce que l'auteure y cultive une dévotion béate envers ce désir que M^{me} de La Fayette, La Rochefoucauld ou encore Laclos savaient certes être un objet littéraire magnifique, mais sans pour autant se garder d'en reconnaître d'abord la froide, mécanique, et somme toute très banale cruauté.

Daniel Laforest

Le courage du puritanisme

Marie-Hélène Poitras, *La mort de Mignonne et autres histoires*, Montréal, Triptyque, 2005, 171 p.

MARIE-HÉLÈNE POITRAS serait représentative d'une « jeune génération » d'écrivains, dont le discutabile adoubement fut l'anathème d'un Victor Lévy-Beaulieu lui reprochant de n'habiter l'espace du Québec, de sa mémoire et de sa langue que sur un mode mineur, nombriliste, anhistorique et apolitique. Au-delà de la notion même de *génération*, dont l'existence n'est jamais au fond accréditée qu'à la lumière du discours qui l'emploie, on retiendra là un malentendu. Le mariage entre littérature et politique exigé par les reproches crypto-marxistes de VLB oublie que le politique désigne d'abord la réciprocité entre des identités et les manières d'être au monde qui leur sont possibles. Il oublie par là que ces manières d'être sont historicisées, qu'elles peuvent *changer*. Pour sa part, le recueil de Poitras intègre, ne serait-ce qu'inconsciemment, l'humilité d'un tel savoir. Le lire autrement serait lui faire offense. Poitras, d'abord, aime la culture populaire. Entendons par là qu'elle reconnaît son existence sociale et ne craint pas d'en imprégner ses nouvelles, du titre de la meilleure, « Sur la tête de Johnny Cash », jusqu'à la trame de la plus quelconque, « La beauté de Gemma », calquée sur *Ballad of a Teenage Queen* du

même Cash. Poitras demeure malheureusement au faîte du conformisme en ce qu'elle reconduit trop souvent un déplorable paradoxe du populaire, capable d'annuler ses immenses possibilités critiques au profit d'une ferveur compulsive dans la citation, l'énumération et l'inventaire fétichiste. L'originalité de la nouvelle « Grunge », à ce titre, est aussi son écueil. Poitras s'y livre au souvenir minutieux d'une bacchanale adolescente banlieusarde. L'issue tendre, où la narratrice retrouve la simplicité des plaisirs enfantins dans l'aurore neigeuse avec un demeuré, n'arrive pas tout à fait à balayer l'impression que la distance faussement assagie de l'anamnèse dissimule une vraie fascination pour le détail de la vacuité (« Les dindes Butterball finissaient de décongeler. J'en dénombrai sept. »). C'est ailleurs que le recueil de Poitras exhibe sa force réelle. Nombre de ses narratrices y proclament un amour pour les chevaux, comme celles de « Nan sans Réal » ou de « Protéger Lou ». À l'aune de cet amour se mesure la distance parcourue depuis l'enfance, ou plutôt la préadolescence, ce moment d'équilibre entre l'éternité de l'émerveillement et le trouble temporalisé de la sexualisation, ce dernier étant le lieu indéfectible de la narration chez Poitras : « Je marche dans les ruines de ce que nous avons été ensemble à l'été 1988. Je refais le parcours de l'écurie jusqu'au lac [...] J'avais l'âge où tu pouvais encore te permettre un tel geste, douze ans. À la fin de l'été, déjà, ce ne serait plus possible. » Les relations amoureuses sont examinées à travers les faux-semblants de la séduction (« le défi consiste à rester désirable le plus longtemps possible pour baiser — mal — avec des gens que nous n'aimerons pas, tout en fantasmant sur quelqu'un qui n'est pas plus en mesure d'aimer »), quand elles ne sont pas anéanties dans la comédie désespérée des ratages de l'amour physique (« Trop soûl, Stéphane ne parvenait pas à bander convenablement devant la beauté factice de Gisèle. »). Se dessine peu à peu un désir qui traverse le recueil de part en part, offrant au monde de Poitras le visage définitif que suggèrent les souffles de nostalgie exhalés çà et là : saisir à pleines mains la pureté au cœur de la fange mondaine, l'envelopper du regard et lui offrir la maternité du langage. Les motifs du recueil

(enfants et animaux innocents, beautés naturelles, fleurs de poubelles et junkies christiques d'un romantisme punk un peu agaçant) s'appréhendent selon cette dialectique dont on aurait raison de pointer le christianisme larvé, tout en ayant parfaitement tort de le conspuer, puisque pourquoi pas ? C'est, de fait, dans cette morale à peine laïcisée que le recueil de Poitras se fait finalement le plus juste, et touchant. L'espace entre la souillure terrestre et la pureté digne d'amour n'est pas réduit qu'aux meurtrissures intériorisées de l'âge de femme ; il s'étend aussi sur la terre que l'on foule et que l'on partage, dans les paysages, à cette heure première du jour dont l'interstice est guetté dans chaque nouvelle : « Mais dans ce haut lieu de souffrance et de tristesse, l'aube s'obstinait à entrer par la fenêtre sale [...] encore, le jour finissait toujours par nous trouver. » N'est-ce donc pas là, monsieur VLB, embrasser le monde avec le courage de savoir les matins encore propices à chanter ?

Daniel Laforest

Une autre révolution poétique ?

F. P. Menny, *White Trash Napoléon*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Phacochères », 2005, 32 p.

DE L'AUTEUR F. P. Menny, je ne sais presque rien, sinon qu'il « se déplace en France », selon sa peu bavarde notice biographique, lue dans la revue du Quartanier, livraison 3/4. Dans ce même numéro, on trouve justement un texte de celui-ci, intitulé « Praxis Lopus ». Ce texte a été réédité par Le Quartanier (l'éditeur de la revue du même nom) dans le mince ouvrage *White Trash Napoléon*, qui recueille au total cinq textes de prose tous de genre inclassable mais similaires au plan du style. Très ancré dans le présent à cause de quelques-unes de ses références, toutefois jamais véritablement campées (par exemple, le sénateur démocrate John Kerry, Austin Powers,

Mireille Mathieu, ainsi que des noms de produits manufacturés), ce livre de F. P. Menny, difficile d'accès dans l'ensemble, n'est à proprement parler ni narratif ni poétique. On pourrait décrire, selon une formule paradoxale, sa forme générique comme un monologue à plusieurs voix. Le titre des textes nous incite du moins à le faire, puisque au moins trois d'entre eux portent un nom de personnage — « Praxis Lopus » (que j'ai déjà nommé), « Priscille M. » et « Kamikaze Loxymorus » — et que le sous-titre du livre, *Avec quatre tirades de Priscille M.*, souligne le caractère monodique de passages clés. Justement, la manière aléatoire dont on intègre ces quatre tirades dans les textes (les deux premiers) est significative. Toujours en début de paragraphe, elles sont annoncées par la seule mention du nom Priscille M., suivies d'un discours direct entre guillemets, comme si la prose de Menny, libérée de tout patronage narratif, laissait circuler des voix désincarnées et sans corps d'attache. De plus, il est rarement possible d'attribuer aux pronoms personnels contenus dans les incises l'antécédent auquel ils se rapportent. Répondre à la simple question « qui parle ? » est généralement infaisable. Tant dans les répliques que dans les passages non dialogués fourmillent pourtant de nombreux sujets, lesquels ont toutefois peu de substance et peu d'incidences sur le sens global du recueil sinon celui que dégage leur accumulation.

Littéralement, *trash*, le mot anglais — non le terme francisé qui signifie « goût douteux », selon le Robert, — veut dire « déchet », « poubelle ». C'est bien dans ce sens dépréciatif qu'on doit prendre le qualificatif de Napoléon, dans le titre, puisque la patrie française, chez Menny, se réduit, dans ses mots, à une simple « république bananière » (p. 21). S'il y a une unité de contenu dans ce livre déjeté et cacophonique (l'auteur emploie même les termes de fouillis et de chaos pour décrire son écriture), on la retrouve dans l'appel à une révolution antibourgeoise, menée par des « prolos » (p. 17), « assurée par des pitres » (p. 9). On lit aussi cette périphrase : « contre-attaque des cafards » (p. 31), où l'on doit comprendre que les parasites sont une métaphore des exclus et des marginaux, « voyageur[s] immo-

bile[s] » (p. 22) nourris de « soupe populaire » (p. 17). Cependant, cette thématique ne se donne pas à lire d'emblée, elle est plutôt disséminée, démembrée dans le corps du texte, lancée et assumée par une voix schizophrénique. Dans ses premiers écrits (*L'atelier volant*, *Le babil des classes dangereuses* et *La lutte des morts*), Valère Novarina, écrivain et dramaturge français contemporain d'importance, a, lui aussi, mis en scène le thème de la lutte sociale, dans une langue rabelaisienne, ramenée à des impératifs primitifs. Là aussi, la révolution est celle d'une classe babillarde, étourdie par la polyphonie de ses paroles dévalorisées, défé-tichisées, comme si une folie — celle des bourgeois, dirait Menny — se contrait par une folie encore plus grande qui risque jusqu'à la déroute du sens. À cet effet, dans un numéro de la revue *Sémiotiques*, intitulé « Le langage en péril: *pathologie* du discours » (c'est moi qui souligne), paru en octobre 1992, un article analyse et dévoile la mécanique de production de l'écriture novarinienne. À mon sens, Menny amène là aussi son lecteur à s'intéresser à l'acte de création de son discours, à s'interroger sur son mécanisme. Car il est évident que *White Trash Napoléon* révèle une autre économie du langage, un brin « écervelée », qui fonde son sens sur sa production et ses règles internes, pathogènes (comme le dit la revue savante au sujet de Novarina) ou cryptées. C'est pourquoi il rend si hasardeuse sa lecture, à moins que l'on accepte son désordre et qu'on le présume signifiant.

Nicolas Tremblay

Le fantastique et sa forme

Daniel Sernine, *Maure à Venise*, Gatineau, Vents d'Ouest, coll. « Rafales », 2005, 160 p.

MAURE À VENISE recueille neuf nouvelles de Daniel Sernine dont la plupart ont déjà paru en revue ou dans des ouvrages collectifs depuis 1993. Sernine, connu

des lecteurs de *Lurelu* et de *Solaris*, a beaucoup publié : son premier titre paraît en 1979 et plus de trente autres suivent, partagés entre le roman et la nouvelle et le lectorat jeunesse et adulte. En plus de cet inventaire, il faut préciser que l'ensemble de ces livres fréquentent le fantastique et la science-fiction. *Maure à Venise* ajoute donc une pierre à un édifice déjà imposant, qui est d'ailleurs — pour reformuler la lecture de Jean-Louis Trudel qui a signé un compte rendu de cette œuvre dans le numéro 109 de *Lettres québécoises* (printemps 2003) — uniforme et autoréférentiel puisqu'il se présente souvent sous la forme de cycles (notamment ceux de Neubourg et Granverger). Si le recueil *Maure à Venise* jouit d'une autonomie thématique, il emprunte néanmoins au genre fantastique quelques-uns de ces lieux communs qui provoquent, comme le veut l'adage freudien, une inquiétante étrangeté : présage d'une mort à venir, repli temporel, mondes parallèles, apparition fantomatique, hallucination, onirisme, etc. Sernine, lecteur de Poe, Lovecraft et Maupassant (selon Trudel), ne trahit donc guère ses influences ici. Il répète même les codes du genre sans les remettre véritablement en question, peu gêné de toute évidence par la facture très classique de son ouvrage. Un peu plat et neutre, le style de Sernine sert d'ailleurs de simple véhicule à des histoires surnaturelles, toutes un peu convenues et prévisibles. Ainsi, c'est essentiellement à l'amateur de fantastique que s'adresse ce recueil. En effet, je crois que ce type de livre cible un type de lecteur qui ne veut guère s'embarrasser de complications littéraires. Mais pour un autre un peu plus averti, qui en plus de Poe et de Lovecraft a lu Jarry, Proust, Aquin, Ducharme et qui connaît l'imagination débordante de Stephen King, une question se pose : que veut dire Sernine ? Je doute qu'il y ait seulement une réponse à cette interrogation légitime. De mon côté, un malaise m'habite toujours quand un livre de cet acabit me tombe entre les mains. Car comment l'écriture peut-elle se pratiquer aujourd'hui avec frivolité et insouciance ? Qu'on le veuille ou non, il existe une histoire des formes littéraires, liées à l'évolution des sensibilités, des connaissances, des mentalités. Ne pas tenir compte de ces

transformations ne relève que de l'ignorance ou de l'aveuglement. Plusieurs auteurs de littérature de «genre» adoptent souvent cette attitude — que je soupçonne défensive — d'élaborer leurs œuvres en vase clos, à distance des questions poétiques et philosophiques sur la création. Dans le cas de *Maure à Venise*, je me permettrai à cet égard une brève remarque au sujet d'un détail moindre mais significatif. Dans la nouvelle «Les portes mystérieuses», deux touristes québécoises visitent Paris, l'une d'elles se rend aux Galeries Lafayette, que le narrateur omniscient compare à Eaton, Simpson et Morgan. Alors qu'aucune datation n'a été mentionnée auparavant, on lit ensuite entre parenthèses ceci : «à cette époque, à Montréal, La Baie s'appelait Morgan» (p. 36). Un fin observateur remarque ici un hiatus entre deux voix narratives : bien que l'histoire se raconte au passé, le narrateur principal partage les mêmes références que ses personnages, comme si sa prise de parole avait lieu à un moment à peine décalé de celui de l'intrigue, alors que l'autre instance, celle qui se manifeste entre parenthèses, se situe plus loin sur l'échelle du temps, en concomitance avec le présent de l'auteur et avec celui d'un lecteur qui lui serait directement extensif. Entre les deux voix s'inscrit la marque d'une dislocation qu'ont aperçue depuis longtemps déjà les linguistes et des auteurs aussi géniaux que Beckett. La question que pose cette séparation violente propre au lieu de l'écriture, à savoir qui parle dans un texte narratif, Sernine l'élude complètement. Le sujet moderne s'inquiète pourtant de cette nouvelle étrangeté, bien plus que des histoires quasi folkloriques de fantômes. Le véritable écrivain se doit d'investiguer cette curiosité, car l'origine même du surnaturel et du fantastique pourrait s'y inscrire. À tout le moins, je soumets cette hypothèse à qui veut bien l'entendre.

Nicolas Tremblay