

Trois voyages — Petit, moyen et grand —
Du littérature à la littérature

Après l'Eden de Marcel Godin, Montréal, l'Hexagone, 1986, 102 p., 11,95\$.

Crever l'écran — Le cinéma à travers 10 nouvelles, collectif dirigé par Marcel Jean, Montréal, Quinze, 1986, 210 p., 16,95\$.

Le Désert blanc de Jean Éthier-Blais, Montréal, Leméac, 1986, 112 p., 12,95\$.

Marie José Thériault

Numéro 45, printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/39348ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Thériault, M. J. (1987). Compte rendu de [Trois voyages — Petit, moyen et grand — : du littérature à la littérature / *Après l'Eden* de Marcel Godin, Montréal, l'Hexagone, 1986, 102 p., 11,95\$. / *Crever l'écran — Le cinéma à travers 10 nouvelles*, collectif dirigé par Marcel Jean, Montréal, Quinze, 1986, 210 p., 16,95\$. / *Le Désert blanc* de Jean Éthier-Blais, Montréal, Leméac, 1986, 112 p., 12,95\$.] *Lettres québécoises*, (45), 30–32.



Marie José Thériault

TROIS VOYAGES

— PETIT, MOYEN ET GRAND —

DU LITTÉRATAGE À LA LITTÉRATURE

Après l'Éden de Marcel Godin, Montréal, l'Hexagone, 1986, 102 p., 11,95\$.

Crever l'écran — Le cinéma à travers 10 nouvelles, collectif dirigé par Marcel Jean, Montréal, Quinze, 1986, 210 p., 16,95\$.

Le Désert blanc de Jean Éthier-Blais, Montréal, Leméac, 1986, 112 p., 12,95\$.

Avant l'Éden, les saisons, l'endroit et l'envers, le dessus et le dessous, le Bien et le Mal n'existaient pas. Ni angoisse ni joie. Neutralité. Tout était transparent, flou et uniforme. Ni vie ni mort: les limbes, ou tout comme. Le repos et la béatitude. Pas de pluie. *Après l'Éden*, ça bouge, mais ça se brouille en se définissant. La belle pomme rouge de santé est verreuse. Adam a deux faces. Ève, dit-on, en a bien plus... allez-y voir... À l'endroit, rien n'est simple. Et tout se paye. «Je ne veux pas aller à l'école!» «Touche pas à ça: caca!» Ton Ciel, distu? Il faut se le gagner à la sueur du front et à l'huile de bras. Dieu, sois raisonnable: c'est pas une vie! Faut s'en rêver une autre. À l'envers, mais orientée. Nord, sud, est, ouest. Au moins, l'on sait où l'on va.

Endroit et envers. Marcel Godin a choisi ces deux aspects de la réalité pour subdiviser son livre. À l'endroit du monde et de la vie, les quatre saisons servent de prétextes à quatre nouvelles brèves. Moments fixés sur le papier

comme sur une pellicule, instantanés de l'existence sans intrigue réelle, voici des textes atmosphériques, marqués par la couleur du temps qu'il fait, dehors et dedans. Pour être franche, surtout dehors.

Printemps d'école buissonnière, flaques d'eau, glaçons qui dégoulinent des balcons, quand le lait ne goûtait pas encore la cire et qu'un cheval en faisait la livraison. Un gamin entre alors «lucidement dans l'interdit pour assister avec la plus grande curiosité du monde à la naissance du printemps». Est-ce le même gamin qui rencontre Marie et connaît son premier orage d'été? Grandi, est-il celui que le sang du gibier abattu au cours d'une chasse, en automne, rend semblable à la bête? Ou cet adulte se remémorant une folie de jeunesse qui faillit lui coûter de mourir gelé, dans un hiver perdu au nord du nord de tout?

À l'envers, l'allégorie et l'invention sont parfois brumeuses. Quatre rois (dont l'un est androgyne) entrent tour à tour en scène. Au nord, roi blanc de neige: pouvoir, dureté, pureté. À l'ouest, la guerre: roi rouge. Le sud sans couleur a un roi noir qui est femme, paradis et musique. À l'est, le roi est jaune, contradictoire, complémentaire et tricéphale. Cerbère de métal qui garde les enfers. La fin du monde aura-t-elle lieu?

Vus de l'endroit ou de l'envers, les tableaux sont ténus et se mesurent mal à la grandeur du projet dont la conception dualiste promettait davantage. Dessinés

à gros traits, colorisés à la sauvette, les personnages sont trop approximatifs pour séduire par leur esprit ou leur profondeur et pour nous faire oublier l'anecdote. En dépit d'une intention que l'on devine passionnée, quelques déchainements primitifs ou climatiques ne suffisent pas à renouveler les clichés ni à sauver une écriture brouillonne, sans méthode, où l'on bute trop souvent sur des infractions à la langue et des jeux de style douteux. Un livre sans travail, sans cette «énergie ouvrière» dont parle Gracq, grâce à laquelle on accueillerait sans doute avec plus d'indulgence l'inspiration ici moins privilégiée.

* * *

Le cinéma peut-il plus que l'amour être cerné et capturé par l'écriture? Dix auteurs de toutes confessions se sont attelés à la tâche de *Crever l'écran* avec une plume, comme d'autres avant eux avaient voulu percer le sens du mot *Aimer*¹. Il aura suffi qu'on les convainque à leur tour, à des degrés divers, que le cinéma demandait à être tiré du limon par ce baptême d'encre pour qu'ils exercent à l'en-
vi leur pouvoir sur l'image (à moins que ce ne soit l'image qui ait exercé son pouvoir sur eux). Mais l'amour et le cinéma, récalcitrants, ne laissent pas transférer sans mal leurs immatérielles et nobles tonalités sur un support aussi vilement concret que le papier d'imprimerie.



D'une variété hybride d'E.T. s'emparant du fil d'Ariane pour trouver l'issue de son labyrinthe personnel («la Tour Dyvoir», de Marie Laberge) à l'inquiétant — mais plus réel qu'on pense — phénomène de photogenèse grâce auquel la politique n'est pas ce que l'on croit mais mieux, mais pis («le Chant d'amour», de Jean Éthier-Blais), tous les jeux d'images sont permis que les mots peuvent rendre. Avec un inégal bonheur.

Dès la première ligne de certaines nouvelles, on reconnaît d'emblée l'écrivain plus rigoureux, plus exigeant, ou qui a acquis plus de métier au fil des ans. Jean-Marie Poupart, par exemple, qui mène rondement son histoire-souvenirs («l'Été après l'Expo») avec l'esprit et la finesse d'observation qui le caractérisent, en dépit de l'effort parfois évident que lui réclamait le thème imposé. Ou encore, Suzanne Jacob, dont «la Passion de Marthe C.» est solide et se tient, malgré la difficulté d'un sujet au fort potentiel de pièges pas seulement techniques. Ailleurs, on retrouve la maîtrise et la fermeté d'écriture de Jean Éthier-Blais dans une nouvelle pour le moins inquiétante, mais drôle aussi, et dont la satire va droit au but.

Certains auteurs nous offrent le produit d'un montage fantaisiste qui va dans tous les sens sans aller nulle part. D'autres ont confondu nouvelle et synopsis. Quand l'hermétisme ne règne pas et qu'il n'y a pas de trous, l'adresse prime: ainsi Nathalie Pétrowski manipule, on le sait, les mots avec dextérité («le Pussycat»). Mais «il faut se méfier de l'habileté» disait Brel. Ça finit par manquer de travail. C'est une solution paresseuse. Consolons-nous: ce type d'illusions littéraires, engendrées par une écriture menée à grandes guides est toujours de courte durée. de courte durée.

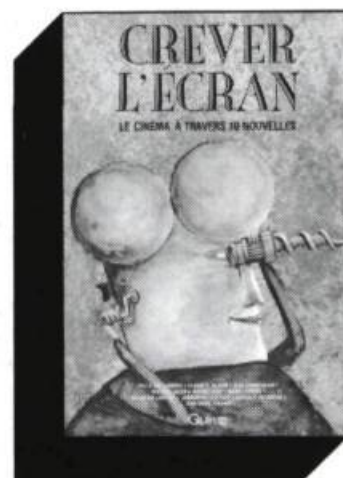
Il n'est pas forcément bon, quoi qu'on dise, d'écrire comme on voit ou comme on parle. Ce qui crève l'écran ne transperce pas toujours la page. Outre cette faiblesse due à la transposition d'une matière visible et audible en une matière lisible, le recueil a les qualités et les défauts inhérents à cette sorte d'entreprise collective. Il permet — cruellement pour certains, puisque la comparaison s'impose, qu'on la désire ou non — de voir évoluer des écrivains sous la contrainte d'un thème. Dans le mélange littéraire qui en résulte, le sujet ou le genre prescrit est un polyèdre dont chaque facette est à la fois autonome et mitoyenne. Certains joints se font souplement, d'autres non. Le collectif doit être maçonné comme un mur de pierres sèches, dans un souci constant de perfection et d'équilibre. Sans rigueur, du lieu privilégié qu'il était, il devient un fourre-tout. Les pièces qui le composent oscillent alors du meilleur au pire et leur cohérence ne se manifeste pas toujours clairement en dépit de l'axe qui voulait les articuler.

* * *

Dans la nature morte d'Antoine-Sébastien Plamondon reproduite en couverture du recueil de nouvelles de Jean Éthier-Blais, *le Désert blanc*, la lumière trop douce pactise avec la tendreté des formes pour créer une sorte de grâce décadente. C'est une luminosité qui ne déferle pas mais irradie en donnant à penser qu'elle anime un lieu par ailleurs aride, alors que discrètement elle le voile. Car ici, la transparence est un leurre et la nature morte est morte, réellement. L'idée de filtre s'impose à la lecture de ces vies où tout conspire pour donner aux protagonistes «l'illusion qu'ils [discutent] de



Jean Éthier-Blais

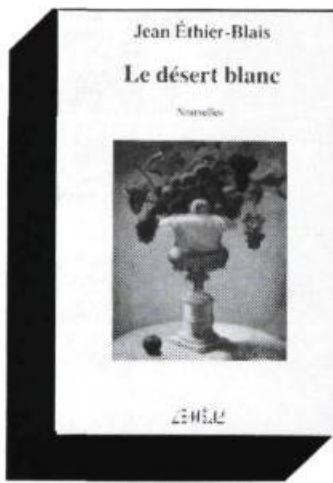


choses sérieuses». En réalité, «le vide est le maître» dans leur existence parsemée de plages de temps floues, incertaines, où ils errent souvent sans recherche, rarement avec passion, toujours poliment.

Les fidélités de l'écrivain traversent ces nouvelles: à l'ironie, à la tendresse, aux valeurs qui subsistent, aux leçons apprises. D'un texte à l'autre, elles se répandent et se font face comme autant de matériaux servant à l'érection d'un même édifice vierge de toute naïveté et de toute complaisance. Un coloris ambré, automnal les cimente dès le premier récit, pour satisfaire à une double exigence: masquer — je l'ai déjà dit — la sécheresse du réel sous un glacis trompeur et, paradoxalement, ouvrir dans la grisaille un éclat lumineux, vibratoire, autour duquel restent — ou deviennent — supportables des existences abstraites qui s'explorent sans se trouver, qui ne vont nulle part, qui reviennent de tout. Tant que la nature morte de Plamondon occupe le centre du salon chez madame Maison-neuve et agit sur les êtres et les choses comme un liant, un semblant de dialogue à hauteur d'homme peut être maintenu. Mais si l'on retirait ce noyau d'ambre, l'absurdité marquerait une nouvelle conquête. Sous les impostures (dont l'espoir n'est pas la moindre), n'y a-t-il donc que silence, mort, froid, désœuvrement, stérilité? Des ruines, si marmoréennes soient-elles, ne sont jamais que des ruines.

Le livre s'ouvre sur les symboles éternels de l'initiation, offrant ainsi dans ses premières pages un texte magnifique et sans indulgence: la mort comme beauté paradoxale et comme apprentissage de vie. Double aspect sang et or de cette chasse à la perdrix où il n'y a pas d'interstices entre fierté et dégoût, passion et

par Michel Lord



terreur, admiration, amour, remords. Après son premier piétinement sur des chemins douteux, son premier mouvement alternatif entre des principes contraires, l'enfant traversera en filigrane chacune des autres nouvelles dans une inquiétude et une impuissance grandissantes. D'éblouissement en habitude, de récit en récit, le petit d'homme devenu personnage adulte, intellectuel, fonctionnaire ou femme, fermera le livre dans une solitude immense restée sans justification et une aspiration demeurée promesse.

Le recueil de Jean Éthier-Blais propose le sérieux d'apparence légère auquel l'écrivain nous a habitués. L'occasionnelle ironie, la tendresse fréquente éclairent comme un projecteur les côtés sombres d'êtres que leur confort ne rend pas moins vulnérables. Que ces personnages plus ou moins dérisoires aient planté leurs drames dans des meubles de style, la forêt boréale, un hôtel tunisien ou dans le souvenir d'un Paris de l'entre-deux-guerres serti de Canadiens haut de gamme, ils ont des noms qui ressemblent aux nôtres. Qu'on le veuille ou non admettre, nous sommes trop proches d'eux pour n'être pas atteints.

Écrit dans un style tenu pour ainsi dire à deux mains, *Le Désert blanc* est loin de déparer l'œuvre toute classique de Jean Éthier-Blais. Bien au-delà de la bienséance de fond et de forme que d'aucuns lui auront parfois reprochée à tort, Jean Éthier-Blais restitue avec art les contradictions, les angoisses et les subtiles déconvenues de l'âme humaine, dans un recueil aux fortes résonances, à l'architecture maîtrisée, que nous nous devons d'accueillir avec l'admiration qui lui est due. □

Aaa! Aâh! Ha!

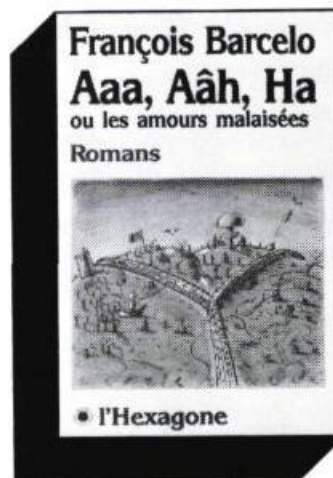
que de belles catastrophes narratives!

Aaa, Aâh, Ha ou les Amours malaisées. Romans de François Barcelo, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1986, 251 p., 16,95\$

Depuis quatre ans, François Barcelo n'avait rien donné à un public peut-être mince mais qui en redemandait. Sa trilogie¹ avait quelque chose d'éblouissant: une écriture à la fois linéaire et tortueuse, toute en surprises, en pointes d'humour et en facéties. Elle rappelait, dans son esprit, à la fois les œuvres de Rabelais, de Swift, de Voltaire, de Marcel Aymé et de Boris Vian. Dans *Aaa, Aâh, Ha ou les Amours malaisées*, sous-titré «romans» (le pluriel y est pour quelque chose), la magie du style opère encore mais à un degré moindre que dans les œuvres précédentes. Non pas que l'auteur n'y ait pas mis d'efforts: au contraire, il s'ingénie toujours, selon la caractéristique principale de son écriture, à faciliter la tâche de la lecture tout en nous

la compliquant à souhait et vice versa. Thomas Pavel avait déjà noté² que le système narratif chez Barcelo ne renvoie pas à un réseau référentiel bien défini. En effet, puisqu'on nage en pleine fantaisie. On comprendra mieux si je dis que l'univers des *Amours malaisées* se situe sur une planète nommée Coquecigrue où trois peuples, vivant sur les continents Aaa, Aâh et Ha, coexistent sans jamais se connaître; univers éminemment fictif, donc, où les lois qui régissent l'agir et l'entendement humain «normal» n'ont, par ailleurs, *pas exactement cours*. Et pourtant, l'on s'y reconnaît assurément par la magie du décodage ou du transcodage symbolique. La transgression du code réaliste, telle qu'opérée par Barcelo, garde quelque chose de lumineux, de transparent malgré les efforts de distanciation d'avec la convention réaliste.

C'est qu'il ne faut pas oublier le premier sous-titre de ce roman pluriel: il devrait être question d'amours, donc, en principe, de sentiments ou de relations sentimentales bien connues du lecteur. De plus, pour faire le lien entre les personnages, amoureux ou pas, un narrateur omniscient, ici jouissant de l'omnipotence d'un dieu pervers qui regarde sa création de haut (comme un homme regarde une goutte d'eau, ou mieux, un trou de fourmis) promène sa grande plume en faisant sentir sa présence de tout son poids. Elle nous dit, cette instance narrative/auctoriale, que tout est arbitraire («nous choisissons, de façon parfaitement arbitraire», p. 18) et elle joue constamment sur la liberté de création litté-



1. *Aimer*, collectif dirigé par André Carpentier, Montréal, Quinze, 1986, 192 p.