

XYZ. La revue de la nouvelle

Nouvelles d'ici et d'ailleurs



Number 96, Winter 2008

Noël

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2811ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2008). Review of [Nouvelles d'ici et d'ailleurs]. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (96), 81–93.



L'art de l'effritement

Annie Saumont, *Gammes*, Paris, Joëlle Losfeld, coll. « Arcanes », 2008, 73 p.

« **C**ETTE CHANCE qu'on a d'être arrivé à peu près au bon moment et pas dans la drôle de pagaille du commencement des commencements. » C'est en ces termes qu'une grand-mère, qui accueille son petit-fils à la campagne, se met en devoir de lui expliquer la genèse de l'univers tout en s'efforçant de le remplumer afin de rendre à sa fille un garçon plus costaud, et plus au fait des grands mystères de la création. Dans « Genèse », le premier des trois textes qui composent *Gammes*, tout est mis en œuvre pour souligner la simplicité des choses qu'on peut autrement imaginer de façon beaucoup plus complexe si on s'en remet aux religions pour expliquer la genèse du monde. Rien de tel ici. Par petites touches sensibles, humoristiques et poétiques, Annie Saumont recrée la genèse du monde et l'éveil de la sensualité.

À cet égard, la collection Arcanes des éditions Joëlle Losfeld sied bien aux textes d'Annie Saumont, tant par son format que par l'esprit qui se dégage de la collection qui publie tout autant des romans que des recueils de nouvelles. Annie Saumont, qui a notamment obtenu le Prix de la nouvelle de l'Académie française en 2003, y a publié plusieurs titres au cours des dernières années : *Qu'est-ce qu'il y a dans la rue qui t'intéresse tellement ?* (2006), *Un pique-nique en Lorraine* (2005), *Nabiroga* (2004), *Les blés* (2003), *Les derniers jours heureux* (2002). Sans compromis aucun au goût du jour, elle poursuit une œuvre unique qui cherche autant à redonner la parole aux démunis de ce monde qu'à percer le silence qui enveloppe les apparences, et ce, pour mettre à nu la vulnérabilité des personnages qu'elle semble chaque fois coucher sur papier avec toutes les précautions qui s'imposent lorsqu'on se glisse dans la conscience de quelqu'un, fût-ce un personnage de nouvelle. Nul

jugement n'est ici porté, tout au plus un dévoilement pudique de ce qui était jusqu'à ce jour demeuré tu.

Dans « La bataille de Clontarf », le second texte, se déploie le double récit épistolaire d'un gamin à sa mère et à Emma, une destinataire imaginaire, d'un camp de vacances où, pour survivre à ses camarades et à un environnement hostile à un enfant rêveur, il s'invente un monde d'aventures et de bravoure qui lui font défaut dans celui qu'il doit affronter tous les jours. Superposition de deux correspondances qui mettent subtilement à nu le désarroi d'un enfant qui cherche à fuir le drame qui se joue entre des parents séparés et à élever au rang de l'épopée son séjour dans un camp de vacances où les autres garçons représentent une menace constante : « Chère maman, n'écoute pas ce que Georges dira, il me charge de toutes les corvées, il déclare que je pense trop, que ça me donne des idées noires et des cauchemars mais c'est que j'ai la frousse quand je dis ma prière qu'un traître m'ouvre le crâne, quelqu'un qui serait par-derrrière. »

Ce motif de la juxtaposition de bribes de dialogues, d'actions constamment laissées en suspens, d'arrêts sur image, de confusion des repères temporels, sera repris dans la dernière nouvelle, « Gammes », qui donne son titre au recueil. Ici, la fragilité du monde et des liens que l'on peut tisser est mise en relief par la vulnérabilité de Charles, pianiste et personnage évanescent dont on ne sait avec exactitude quels sont les liens qu'il entretient avec Claire et Julien, ni dans quel espace temporel il évolue. Le texte se déploie en de constants allers-retours entre le passé et le présent, entre l'enfance et la vie adulte, dans une quête incessante dont l'issue n'est autre que de renouer avec l'insouciance, la pureté de l'enfance. Et toujours cette notion du temps qui s'étiole : « Derrière elle, le plâtre gris bourgeoonne de tumeurs sèches. Si on frotte du doigt, ça s'effrite. »

Dans chacun de ces trois textes, le lecteur reconnaîtra l'efficacité narrative, le rythme et la force tranquille qui caractérisent l'art avec lequel Annie Saumont sculpte chacune de ses nouvelles.

Jean-Paul Beaumier

Leçon de fiction

J. P. April, *Mon père a tué la Terre*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2008, 168 p., 22 \$.

DÉPUIS SON ARRIVÉE chez XYZ éditeur avec *Les ensauvagés* (2006), l'écrivain Jean-Pierre April a mis au rancart la science-fiction, autrefois son genre de prédilection. À partir de 1980, on dénombre, dans sa bibliographie, sept ouvrages, tantôt roman, tantôt nouvelles, appartenant à cet hypoggenre qui, faut-il le dire, œuvre en marge du monde littéraire. Le dernier en liste dans cette catégorie, *Les voyages thanatologiques de Yan Malter* (Québec Amérique), date de 1995. C'est donc onze ans de silence en écriture qui séparent le retrait d'April de son retour sur la scène du livre, que l'écrivain effectue en abrégant son prénom, signé maintenant J. P. plutôt que Jean-Pierre, afin de marquer sa renaissance. Avec celle-ci, la narration a délaissé l'anticipation pour le passé. Dans *Les ensauvagés* où, selon ses mots mêmes, l'auteur explore ses origines dans le Bas-du-Fleuve, on obtient un roman qu'une vieille critique classerait dans l'anti-terroir et qu'on aurait très bien pu voir paraître sous l'étiquette des Éditions Trois-Pistoles. Puis, en 2008, J. P. April poursuit sa lancée avec *Mon père a tué la Terre*, ouvrage paru aussi chez XYZ, peu friand de littérature « mineure ». Malgré les prédilections de l'éditeur, la S.-F. n'est pas du tout absente de ce livre à la forme inusitée et hybride, un roman-nouvelles, comme si elle passait en douce ou par la bande chez celui-ci qui, autrement, la rejeterait, car April y récupère en réalité une partie de sa vieille production de *Speculative-Fiction*, comme si son regard rétrospectif, qui a commencé à s'établir avec *Les ensauvagés*, ne pouvait à la fin occulter son passé d'auteur dédié au genre du futur, quand il s'agit pour lui d'écrire encore — et plus visiblement cette fois-ci — sur soi-même, sur un « chapitre de sa vie », lit-on exactement en quatrième de couverture. On retrouve en effet quatre nouvelles de science-fiction déjà publiées dans des périodiques, entre 1978 et 1984, enchâssées dans le roman-pas-tout-à-fait-roman d'April (mais c'est le propre du roman après tout d'être sans forme canonique) et remaniées pour s'intégrer au récit totalisant, l'aspect franchement romanesque du livre, où, enfin, elles

deviennent littéralement des chapitres. Ce sont donc des histoires courtes qui s'intègrent à une prose longue et homogène, procédé que de purs nouvelliers voueraient certainement aux gémonies, eux qui, comme bien des poètes, honnissent le roman et sa fermeture. À sa décharge, April pourrait leur répondre, j'imagine, qu'il ne quitte pas un mode mineur, la S.-F., pour se condamner à l'anonymat du petit genre de la nouvelle. Qu'il écrit désormais des romans « sérieux », publiés chez un éditeur sérieux, et qu'ainsi, l'obscur écrivain qu'il était a désormais la chance d'être lu en masse... Bien sûr, ici, nous extrapolons à souhait en prêtant de telles intentions à April, Jean-Pierre devenu J. P. Et puis, devons-nous préciser, si des nouvelles perdent leur autonomie au profit du roman dans *Mon père a tué la Terre*, le processus inverse s'actualise aussi, lequel fragmente les chapitres en une série de courtes histoires qui respectent la brièveté de la nouvelle. Une typographie particulière nous aide à délimiter à cet effet leur début et leur fin à l'intérieur des chapitres. Cela, je crois, ne s'est jamais pratiqué de cette façon, il y va donc d'un précédent dont devra désormais tenir compte la poétique des genres en critique littéraire.

Plus exactement, le projet de relecture d'April rejoint l'auto-fiction, ce qui nous éloigne assez de la S.-F., son contraire. Mais l'auteur, qui devient donc personnage dans son livre, une fiction-qui-n'en-est-pas-une, s'incarne dans une non-personne, au sens de la grammaire. Il est le père du titre qui est raconté par son fils, le narrateur interne du roman. Ainsi s'opère un travail de projection : se voir par les yeux de sa progéniture, devenir le « il » d'un autre « je » mais qui n'est tout de même pas si autre que cela, car il est après tout son prolongement filial. Par ce jeu de déplacement, on détient, par conséquent, toujours l'autorité sur l'enfant, même si l'on se travestit en objet de l'énoncé. N'a-t-il pas ici, le fils, lorsqu'on remonte jusqu'à l'origine de la Voix du texte, les mots de son créateur de père en bouche ? C'est à ce jeu spéculaire et déformant que mène indubitablement ce livre, par moments similaire à un traité de vulgarisation, déjà vu dans nos bibliothèques, où un écrivain, voire un philosophe, souvent réputé, explique la littérature à son enfant. Le garçon d'April lira ainsi avec nous, lecteurs, les

nouvelles de son père, celles enchâssées dans le roman, parce qu'il est désormais assez mature pour se frotter à l'imagination adulte et quitter le monde puéril des jeux vidéo. Les chapitres suivant les quatre nouvelles s'attarderont, en alternance, à l'interprétation que le garçon a des textes et qu'il confronte à celle de son père, toujours plus érudite mais pas toujours plus perspicace. Au sujet de la structure du roman, il faut ajouter, encore, que ces quatre nouvelles recyclées forment des mises en abyme ou des allégories permettant de mieux comprendre la relation entre le père et son fils. La reprise de ces nouvelles n'est donc pas gratuite, en cela le livre a de l'intelligence et du doigté. Du même coup, le roman, à force de n'être pas ce qu'il est, suscite un doute sur la pertinence et la légitimité de la fiction, que le jeune narrateur sceptique remet en cause à plusieurs reprises. Car l'intégration de nouvelles autrefois autonomes dans un cadre supérieur, le récit d'un fils racontant sa vie familiale avec, entre autres, un père écrivain, les réduit à un rôle ou pédagogique ou allégorique, qu'explique le récit enchâssant par sa plongée dans la genèse de fictions bien réelles (car elles ont une vie éditoriale hors de ce roman) dans l'autofiction (qu'un pacte de lecture implicite nous incite à lire comme la réalité). D'ailleurs, l'épilogue, clef interprétative, renchérit sur cette littéralisation du monde « autrefois » métaphorique de la fiction romanesque (ou nouvellistique) : les enfants sont nos seuls extraterrestres, y lit-on en résumé. Venant d'un auteur de S.-F. qui a défroqué, cette affirmation, qui résout le mystère métaphorique de la fiction d'anticipation, a pour le moins du poids. Mais le Roland Barthes des *Mythologies* dirait, ici, qu'un signe mène toujours à un autre signe, et qu'en cela, malgré les apparences, rien n'est résolu, car, à la fin, qu'est-ce qu'un enfant ? De plus, le sait-on même si, par le simulacre de l'écriture, on s'approprie sa pensée le temps d'un livre ? Puis April ne s'illusionne pas, lui qui écrit, à la fin de son roman, toujours dans la peau de son fils : « Moi, c'est qui ça ? » En somme, il se passe, dans le parcours d'écriture d'April, des choses essentielles qui concernent au premier chef la littérature, lieu de toutes les métamorphoses. Dans *Mon père a tué la Terre*, l'anticipation se dévoile sous toutes ses coutures pour que l'enfant, qui s'initie à elle, comprenne que la fiction raconte le réel,

une fois sa métaphore interprétée. Cela entendu, il reste le sens littéral, à l'origine de l'autre, tel le père par rapport à son fils, un sens littéral comme seul matériel à l'écrivain, publié, depuis son revirement, chez un éditeur « sérieux ». En épuisant de la sorte son imagination et en dévoilant la genèse de ses fictions futuristes, April échoue donc sur l'île déserte de la réalité, sourde à la poésie anticipative. Dès lors, il s'ouvre à l'autre infini, qui est son passé en forme de legs, un signe que la littérature ne peut traduire sans, par le fait même, inventer encore une autre mythologie, d'ordre familial, et qui vaut bien l'autre.

Nicolas Tremblay

Fin de la littérature

Svetislav Basara, *Perdu dans un supermarché*, Montréal, Les Allusifs, 2008, 184 p., 21,95 \$.

JUSQU'À MAINTENANT, la revue XYZ a peu parlé, dans sa section critique, des Allusifs, maison d'édition montréalaise fondée en 2002. Mis à part *La mer de la Tranquillité* de Sylvain Trudel, d'ailleurs Prix du Gouverneur général 2007, dont nous avons fait un compte rendu dans le numéro 91, cela a été de notre part un silence complet, dû en partie, devons-nous nous justifier, aux aléas des services de presse. Le catalogue des Allusifs compte pourtant déjà plus de soixante titres et, parmi eux, plusieurs recueils de nouvelles, car c'est une particularité de la maison de privilégier les œuvres courtes, ce qui sied justement au genre de la prose brève. De plus, Brigitte Bouchard, l'éditrice en chef, aime dénicher des auteurs venant de l'étranger, d'aussi loin, par exemple, que la péninsule ibérique ou l'Europe de l'Est, qu'elle nous offre à découvrir en traduction. Louis-Bernard Robitaille qui, dans *La Presse* du 29 juin 2008, cahier « Arts et spectacles », consacrait un article à Bouchard, présentée en photo, look de première de classe et de rat de bibliothèque, qualifie cela de « cosmopolitisme audacieux ». La France, nous apprend le journaliste, en raffole, de telle sorte qu'avec

L'Esprit des péninsules et la Fosse aux ours, Les Allusifs jouit désormais d'une réputation enviable dans l'Hexagone en tant que «petit» éditeur littéraire. C'est beaucoup dire, ce succès, sur le dynamisme et la pertinence des titres de la maison qui, de toute évidence, occupe une place que laissait vacante le monde éditorial français. Il est à espérer que ce rayonnement hors Québec profite aux auteurs d'ici qui figurent, peu nombreux, dans le catalogue des Allusifs, et qui sont, à l'exception de Trudel nommé plus haut (trois titres), déjà remarqué, lui, en France, André Marois et Jean-François Beauchemin (un titre chacun). Noms connus qui en voisinent d'autres exotiques et méconnus, comme — et je n'énumère que les premiers en respectant l'ordre des publications — Tecia Werbowski, Pan Bouyoucas, Vilma Fuentes, Elena Botchorichvili... De mon côté, il a fallu que je tombe, pour m'initier à la manière Bouchard, sur un auteur serbe, fichtrement bon, Svetislav Basara, plus précisément sur son recueil *Perdu dans un supermarché*, troisième à paraître aux Allusifs, après *Guide de Mongolie* (2006) et *Le miroir fêlé* (2004).

Ainsi Basara m'est une découverte heureuse. C'est toutefois le hasard qui, dans cette affaire, l'a élu, car, je le crois — et Robert Lévesque, un homme au goût sélectif et éprouvé, me le confirme, claironne le site Internet de la maison : « Les Allusifs, la plus belle expérience éditoriale qui est arrivée au Québec ces dernières années. [...] Des choix presque à 100 % magnifiques. » —, un autre titre de ce catalogue éclaté tombant sur mon bureau m'aurait tout autant enthousiasmé, et j'aurais écrit, en introduction, le même éloge. N'est-ce pas d'ailleurs l'avantage que se donne Bouchard en s'octroyant le droit de choisir ses livres dans un bassin illimité, le monde, à l'exclusion, précise-t-elle, des grandes nations littéraires, le domaine anglo-saxon, la France et l'Allemagne, bref, que de n'éditer méticuleusement que des perles rares ? Certes, oui. Basara donc, une perle, dont la quatrième de couverture de *Perdu dans un supermarché* nous apprend qu'il est né en Serbie en 1953; qu'en plus d'écrire il est « éditorialiste, diplomate » et, ce qui nous intéresse particulièrement, qu'il est « spécialiste de l'absurde » et a publié passablement. En plus des trois titres aux Allusifs, il compte quatre autres traductions françaises de ses œuvres, parues celles-là chez

Gaïa, maison d'édition française du sud des Landes consacrée principalement aux littératures scandinave, serbo-croate et anglophone. La bibliographie en page liminaire de *Perdu dans un supermarché* ne précise pas cependant combien ni quels autres titres encore non traduits du serbe en français s'ajoutent à cette liste, pas davantage que mes très rapides recherches sur la Toile qui, imprécises, m'apprennent seulement que Basara a publié plusieurs romans, recueils de nouvelles et essais. Sorti en traduction la même année (2008) que sa parution en version originale, voilà qui laisse deviner de bonnes relations entre Basara et son éditeur québécois. *Perdu dans un supermarché* relève de l'absurde. Cela encourage vite, lorsque annoncé en quatrième de couverture, les comparaisons avec de grands maîtres, Beckett et Kafka, que le recueil nomme même à l'occasion, ici et là, et qu'il est risqué, au final, de paraître petit aux côtés de semblables géants. Rien de tel n'arrive toutefois à Basara, qui a bel et bien son originalité, sa voix propre. Cela prouve que, bien exploité, l'absurde philosophique demeure, même après la seconde moitié du xx^e siècle, pertinent en littérature, à condition d'éviter la simple imitation servile de ses prédécesseurs. À cet effet, des exemples réussis en littérature québécoise, qui n'est donc pas en reste de ce côté, me viennent à l'esprit, pensons aux recueils de nouvelles de Gaëtan Brulotte, *Le surveillant* (Quinze, 1982, réédité en BQ, 1995), ou, encore, au *Cheval métaphysique* de Jean Pelchat (XYZ éditeur, 2003), dont je ne saurais trop vous recommander vivement la lecture.

L'on s'en souvient encore aujourd'hui, puisque ses sentences ont grandement marqué la critique littéraire des dernières décennies, Adorno proclamait la fin de la poésie après Auschwitz. Sa célèbre lecture de *Fin de partie* de Beckett, qu'on retrouve dans ses *Notes sur la littérature* (Flammarion, 1984), exemplifie précisément cette mort annoncée. Adorno y explique que l'existentialisme conservait encore, dans son procès de l'individualité et de la raison, un idéalisme, comme dans la révolte de Camus, qui fait mourir heureux et libre Meursault le jour de son exécution. Chez Beckett, dans *Fin de partie*, ce parcours aboutit à une condamnation sévère, le non-sens persistant plutôt, dans son absurdité, jusqu'à la fin. Quant à la pré-

sence désubstantialisée et dérisoire des personnages, un peu clown, un peu fantôme, elle s'effondre misérablement et déchoit dans un univers morne et vide. Que devient donc, dans toute cette dégénérescence, la raison d'être de l'art, théâtral, littéraire, coupé, entre autres, de ses pouvoirs d'identification ? La réponse de Beckett, selon Adorno, à cette époque où progresse la maîtrise esthétique des formes et où, bientôt, Robbe-Grillet formulera les paramètres du Nouveau Roman, consiste à faire des mécanismes de la représentation un thème, c'est-à-dire de procéder à une « autopsie dramatique » à même la fiction. C'est pourquoi les personnages principaux de *Fin de partie*, Hamm et Clov, ont la connaissance transgressive de leur existence de personnage, réglée par l'espace de la scène, où ils peuvent entrer et sortir, et par leurs dialogues, répliques, apartés ou monologues. Cette *hyperconscience* du jeu dramatique participe, selon William Marx, dans *L'adieu à la littérature* (Minuit, 2005), d'une dévalorisation du poétique, désenchanté, insuffisant et désormais incapable, dans sa clôture totale renchérirait Adorno, d'agir sur le réel, envers lequel, après le mot d'ordre de Sartre et la fin de l'Histoire, il ne s'engage plus comme par dépit. Pour le moins pessimiste, la thèse de Marx, inspirée en majeure partie par le silence blanchotien et le mutisme de Rimbaud, observe, dans l'absurde et le formalisme, un dénigrement du pouvoir d'évocation de la langue littéraire, qui, désœuvrée et intransitive, « exploite tous ses dons jusqu'à l'épuisement » dans son repli sur elle-même et sur sa propre matérialité. Bientôt, il ne lui restera plus qu'à se taire, le monde insensé étant incommunicable, conclut l'essayiste Marx.

Mais Basara, en disciple avoué de Beckett, s'accommode avec une certaine légèreté de la faillite du langage à dire le monde et montre qu'il est encore possible de s'amuser de ce désœuvrement, où le texte et le livre (nous devrions, après Mallarmé, l'écrire avec une majuscule) deviennent, une fois la fiction épuisée, l'objet absolu du sens dont on fait, un peu cruellement, l'autopsie, comme s'il s'agissait de profaner sans relâche le cadavre du siècle dernier. C'est ainsi que le recueil *Perdu dans un supermarché* renvoie à lui-même, son double mis en abyme. Dès le prologue en fait, « Étrangers dans

la nuit», un écrivain se met en scène tandis qu'il narre le récit d'une nuit où il croise un étranger, s'étonne de la symétrie de leurs rapports, mais ne parvient pas à identifier le sexe de l'autre. À présent, dit-il, au moment où il écrit cela à Pékin¹, lieu par excellence, pour un Occidental, du dépaysement, le bruit de sa machine à écrire réveille son voisin, un Chinois, certainement aussi inconnu que l'étranger de son histoire, puis termine de taper, le plus silencieusement qu'il le peut, son texte, qui s'achève sur une dédicace « À l'étranger », qu'on devine être un double théorique du lecteur, au sexe incertain aussi parce qu'en attente d'une incarnation. La boucle est alors bouclée. Tel qu'annoncé dans l'ouverture du recueil, la fiction du texte rejoint donc souvent par la suite le contexte dépoétisé de sa situation d'écriture. Ce filon, maintenu jusqu'à la fin, aboutit même, comble du comble, dans « Le énième tour du cercle », la dernière nouvelle du recueil, sur des mentions éditoriales très platement énumérées, noms de l'auteur, de l'éditeur, du graphiste, du traducteur, de l'imprimeur, etc. Bien que significative, cette ultime allusion à la conception matérielle du livre en tant qu'objet et produit, qui parodie les génériques, n'est en soi qu'une saillie superficielle. La dernière nouvelle joue plus exactement en fait sur trois paliers narratifs qui s'entrecroisent et recomposent la chronologie du récit d'un meurtre livré en pièces détachées qui, de toute évidence, réfère à la première nouvelle du recueil, « Un crime parfait », qui, elle, avait bien de la difficulté, au contraire d'Agatha Christie, qu'elle nomme par boutade, à saisir l'objet central de son histoire, c'est-à-dire le meurtrier et son meurtre, totalement absents en réalité de l'intrigue mal ficelée, d'où la perfection du crime qui a échappé à l'omniscience déroutée de l'Auteur. À tout considérer, le cercle en question, dont on fait le tour pour une énième fois, est le livre lui-même qui se mange la queue tel un serpent, du début à la fin. D'ailleurs, cette équivalence cercle-livre, sur laquelle insiste la conclusion du recueil, enfonce le dernier clou dans le cercueil de la fiction d'imagination. Chez Basara, la littérature, repliée à l'excès

1. Le titre original du recueil, qui insiste davantage sur la valeur programmatique du prologue, est *Peking by Night*.

sur elle-même et sur sa matière, langue et écriture, se prend plutôt à son propre jeu et s'empêtre dans les rouages de son système devenu comme trop visible, trop gênant. La nouvelle éponyme, « Perdu dans un supermarché », vient, de la même manière que la dernière du recueil, appauvrir la langue qui n'arrive plus à désigner le monde, ce que devrait pourtant faire sans problème l'outil linguistique, puisque les mots, par définition, se substituent à un objet absent qu'ils évoquent à l'esprit. Il y a bien un supermarché dans l'histoire, avec ses allées et ses étagères, mais le personnage qui s'y trouve comme dans un rêve, seul et hors des heures d'ouverture, est vite égaré dans cette réalité trop « réelle », comme si le supermarché était seulement mis là parce qu'il est la quintessence de la société contemporaine de Basara. Ce lieu donc bien représentatif au départ mais inessentiel au livre autosuffisant disparaît progressivement, le mot « supermarché », lui, s'épure en toute logique, à la manière du « cercle », quand le personnage, hyperconscient comme ceux de Beckett dans *Fin de partie*, se trouve perdu bien plus dans son texte que dans un supermarché, qu'il réfléchit aux « catégories grammaticales » et à la typographie des mots qu'on lui met en bouche, qu'il imagine jusqu'à son créateur d'auteur assis à sa table d'écriture.

Ce non-respect des conventions narratives, Basara en fait son pain et son beurre. On sait que l'auteur inscrit lui-même cela dans la tradition de l'absurde. Certaines de ses nouvelles, dont trois qui se suivent dans le recueil, « Jazz », « L'apprentissage » et « Un mur », ressemblent à des pastiches de Beckett, surtout celui de la trilogie romanesque, où ce n'est plus tant le livre qui est l'objet réfléchi mais la langue en tant qu'absolue altérité. « Explosion » fait beaucoup songer au célèbre récit animalier de Kafka, à l'exception que l'élément déclencheur inexplicable n'est pas une métamorphose mais une disparition, la mère ignorant la présence de son fils, effacé mais pourtant là, dans sa chambre. À signaler, Basara a publié, en 2001, *Histoires en disparition* chez Gaïa Éditions, recueil maintes fois évoqué dans *Perdu dans un supermarché*. Cette intertextualité laisse bien sûr présager un thème de prédilection chez Basara. Elle introduit aussi un corps étranger dans l'ensemble fermé du recueil, ce qui donne lieu à des récits à tiroirs multiples. Par conséquent, on avance

toujours dans ce livre qui renvoie à lui-même et à son origine comme dans un labyrinthe ou un pavillon des miroirs. Que les narrateurs et les personnages aient là-dedans connaissance de leur existence fictive, cela les embrouille et ne leur concède en rien un avantage, perdus qu'ils sont dans un supermarché dont la marchandise se détaille en signes d'écriture. L'Auteur, lui, s'il traverse la frontière du monde présumé réel et chute dans l'espace de la fiction pour se mettre en scène ou pour dialoguer avec ses personnages, comme Dieu avec les hommes, c'est sans autorité aucune qu'il s'incarne dans le livre, ignorant, idiot, régressant au statut de vulgaire personnage. La plupart du temps, il raconte des événements dans le désordre et qui sont pour lui, anti-Dédale, d'une parfaite incompréhensibilité. Il n'est pas, lit-on dans « Un crime parfait », selon l'expression de Sartre, un « observateur privilégié ». Plus loin encore, dans le même texte, Basara cite une définition du narrateur d'après Michel Butor en rapport avec les concepts de la modernité ; ailleurs dans le recueil, on se permet une allusion, un brin loufoque, à Roland Barthes, celui-là même qui — ceux qui ont des études en la matière le savent — annonçait la mort de l'Auteur à l'avantage du Texte. On comprendra donc que Basara connaît les théories littéraires. Mais c'est sans lourdeur et avec un humour déconcertant, à un point tel que le lecteur est en droit de se demander s'il n'y a pas, dans cette littérature, un peu de cynisme ou de moquerie, qu'il les évoque et pousse à l'excès leurs propositions. Comme, par exemple, dans « L'histoire d'une chute », où, encore une fois, il s'agit littéralement, de prime abord, d'une chute véritable, à l'instar du supermarché véritable. On lit bien, dans cette nouvelle, le monologue intérieur composé d'analepses d'un narrateur interne tombant du haut de la tour Eiffel, mais sa chute, au bout du compte, renvoie, une fois son signe épuré, à celle conclusive et théorique de la nouvelle, à la réalité platement « textuelle » du texte. Quelques pages plus loin dans le recueil, c'est au tour d'un gardien de but au football de s'interroger sur la présence métaphysique des personnages dans un texte, surtout ceux qui ont conscience de n'exister que dans des phrases. Leur espace-temps est particulier, insiste Basara, car sa longueur et sa durée se mesurent

d'après les lois de la grammaire ou, plus audacieusement, d'après celles de l'édition, non d'après celles de la physique, ce qui permet donc à un personnage de ralentir sa chute dans les airs en nous décrivant la tour Eiffel ou en effaçant quelques signes typographiques sur les épreuves finales. Ainsi, il y a constamment, dans *Perdu dans un supermarché*, chevauchement entre deux réalités, celle présumée réelle de la situation d'écriture et celle assumée comme fictionnelle. Gérard Genette, autre célèbre théoricien de la littérature, parlerait, dans ce cas, notamment dans son essai *Métalepse. De la figure à la fiction* (Seuil, 2004), d'un cas notoire, voire extrême, de métalepse fictionnelle, définie comme une manipulation de la « relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même ». Un vocabulaire moins technique et plus religieux utiliserait plutôt le mot de profanation, à considérer que la fiction soit un espace sacré. Avec Basara, il ne l'est évidemment plus du tout, encore moins que chez Beckett. Propension à la perte de la foi au poétique que la critique, depuis au moins Adorno, avait déjà remarquée, disions-nous plus haut. Marx prétend qu'il reste alors à la littérature désenchantée et repliée sur elle-même à se taire. Elle est malgré tout fort bavarde chez Basara, et cela procure néanmoins un réel plaisir de lecture. Qu'en penser ? C'est pour le moins une question complexe...

Nicolas Tremblay