

Québec français



Des miroirs déformants Le double autofictif dans la littérature québécoise contemporaine

David Bélanger

Numéro 173, 2014

L'auteur et ses doubles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72934ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bélanger, D. (2014). Des miroirs déformants : le double autofictif dans la littérature québécoise contemporaine. *Québec français*, (173), 41–43.

Des miroirs déformants

Le double autofictif dans la littérature québécoise contemporaine

DAVID BÉLANGER *

Il y avait déjà, dans l'histoire littéraire, cette maxime célèbre à propos d'un miroir sur le côté de la route : « un roman : c'est un miroir qui se promène le long d'un chemin », écrivait effectivement Stendhal, quelque part au XIX^e siècle, plusieurs chapitres avant que Julien Sorel ne consomme son amour avec Mme de Rênal. Il semble que cet air connu ait signifié, pour les décennies qui allaient suivre, une vocation de l'art romanesque : le roman ne serait qu'une réfraction du réel, il aurait pour mission d'être *réaliste*. À côté de ces romanciers réalisto-naturalistes se profilaient des critiques aux pratiques amusantes : ils analysaient les œuvres en glosant sur les habitudes des écrivains, leurs fréquentations, leur race, leur démarche. Au réalisme des romans répondait la réalité de l'auteur. Cent ans plus tard survint cependant l'ère du soupçon, comme la nommait Nathalie Sarraute ; c'est qu'on doutait soudain que ce miroir sur le chemin sache montrer la réalité vraie : *ne serait-ce pas là qu'apparences et conventions ?* demandaient de pertinents réformateurs. Cette révolution appelait ses exécutions protocolaires : Roland Barthes se chargea de la houppe du bourreau et déclara la mort de l'auteur. Dès lors, analyser l'œuvre à partir de la vie de l'écrivain était nul et non avenu. Le réalisme anéanti, il ne manquait plus que de détacher la littérature de toute réalité. C'était l'ère du texte.

À la recherche de cette réalité perdue, quelques romanciers, à la suite de l'écrivain français Serge Doubrovsky (1977), s'emparèrent du miroir à l'abandon dans un fossé et l'installèrent dans leur chambre à coucher. Sonnaient alors le retour d'une nouvelle manière de réalisme qu'on édifiait sur la réalité de l'écrivain. Ainsi commençait l'ère de l'autofiction.

Au Québec, dans les années 2000, la littérature a joyeusement fêté ce que de vilains persifleurs nommaient la littérature de l'*ego* : pensons aux succès médiatiques de Nelly Arcan, de Marie-Sissi Labrèche ou de Maxime-Olivier Moutier. Ces succès s'accompagnaient néanmoins d'airs désapprobateurs, de moues sceptiques et de sourcils froncés. *N'est-il pas vain de prétendre de nouveau à cette naïve réalité ? La littérature ne va-t-elle pas bien au-delà du sujet qui se raconte ?* Bref, le *Je suis cet autre* autofictionnaire jurait avec une certaine idéologie de la littérature, celle qui a coutume, à l'instar de Flaubert et de son livre sur rien, de mettre l'art, l'imaginaire, le construit devant la réalité. Mais le péril était déjà installé à demeure : le pacte autobiographique, dont parlait Philippe Lejeune dès 1975, était alors généralisé. C'est ce qu'Yves Baudelle (2003) nomme, sombrement, l'hégémonie de l'autofiction : la soif de réalité du lecteur contemporain l'amène à croire que le « je » du texte est le « je » de la vie, que l'écrivain hante son texte de quelque manière, qu'il reproduise de biais une expérience vécue ou qu'il énonce des fantasmes véritables. Et cet écrivain acquiesce à cette demande de l'air du temps en se montrant à toutes les strates de l'édifice médiatique. La littérature devient dès lors l'espace d'un échange pragmatique : l'écrivain,



en bon émetteur, livre sa vie ; le lecteur, en friand récepteur, la reçoit. Le filtre de l'art, du poétique, de la littérature dont serait tressée l'autofiction ne servirait que « pour la douane » comme l'énonçait malicieusement Gérard Genette.

Ce long préambule sert à présenter ces pratiques doucement contestataires qu'on rencontre ces dernières années. Comme Alain Robbe-Grillet, dans les années 1960, reprenait les descriptions minutieuses des réalistes pour déréaliser le référent – rien ne ressemble moins à une chaise qu'une chaise longuement décrite par Robbe-Grillet –, des romanciers québécois contemporains reprennent le pragmatisme de l'autofiction pour le détrousser de sa référence directe. Le romancier s'autoreprésente, par le biais d'un personnage d'écrivain, par des appels de phare paratextuels ou des clins d'œil homonymiques, mais toujours pour, à un moment, répudier ce jumeau embarrassant, le mettre à distance, l'évacuer par une phrase implicite : *tout ceci n'est que littérature*. Ce réarrangement se fait par degrés, gentiment ou un peu plus radicalement. Voyons à quoi tout cela ressemble.

L'ÉCRIVAIN DANS LA FICTION

Il y a ce signe de connivence, d'abord. Souvent sous la forme d'un prénom, on reconnaît l'*alter ego* de l'auteur : la Marie de *Griffintown* de Marie-Hélène Poitras ou la Cri de *Toutes mes solitudes !* de Marie-Christine Lemieux-Couture font surgir la silhouette de l'auteure à l'intérieur de la fiction. Ces signaux partiels agissent différemment. Chez Poitras, le personnage de Marie entretient avec le monde des chevaux et des cochers, mis en scène dans le roman, le même intérêt que l'écrivaine, lors de ses apparitions médiatiques, confie avoir manifesté lors de sa découverte de cette nouvelle réalité : « Marie a encore du mal à croire qu'il y ait des chevaux dans la ville. Dans son esprit, ils sont restés à la campagne où elle a dû les abandonner en embrassant la vie

citadine. Les années passées dans la grande ville n'ont pas eu raison de ce désir physique, sauvage, de monter les chevaux, de les approcher, de se lier avec eux » (p. 34). Ce passage, en effet, correspond *grosso modo* aux témoignages de Poitras (notamment, à l'émission *Tout le monde tout lu !* du 4 février 2013).

Si l'histoire de *Griffintown* n'est que le fait de l'imagination – il suffit de le lire pour s'en assurer –, le fantôme de la *persona* d'écrivain sert de bouée à la réalité : immergée dans la fiction, l'œuvre flotte quand même au-dessus des eaux, puisque son auteur réel en semble tout droit sorti. Le phénomène est semblable dans le *Bondrée* d'Andrée A. Michaud : une narratrice enfant, dans les années 1960, se prénomme Andrée. Difficile de ne pas lire, dans les bribes de nostalgie du roman, un retour aux années d'enfance de l'auteure réelle. Mais la trame policière décourage ce rapprochement direct ; d'autant que l'enquêteur est un certain Michaud, comme si l'écrivaine était une identité saupoudrée au gré des pages.

Chez Lemieux-Couture, plus simplement, Cri est la narratrice de sa traversée du Canada. Son journal, nous le lisons, et dès lors, le lecteur assoiffé de réalité trouve là matière à croire : Cri, ça ressemble à Marie-Christine. Mais la narratrice se défend. Lorsque son compagnon de voyage, Jean-Couillon, fait mine de lire le journal, le passage découvert est celui qui ouvre effectivement le roman *Toutes mes solitudes !*. Banale métalepse que Cri prend soin de dénucléer aussitôt : « Ha ! Ha ! Mais non, je rigole. Jeu formel, tout postmoderne, l'idée aurait été bonne : retour en arrière, insister sur le fait que c'est bien moi qui l'écris, l'histoire. Répétition de l'incipit, qu'il n'y ait pas de doute, c'est bien moi qui concocte soigneusement la narration. [...] [Q]u'est-ce qui me prend donc de me jouer du lecteur, tout à coup ? » (p. 118) Le phénomène devient transparent : la narratrice écrit un journal qui est un roman, elle participe d'un jeu textuel qui force les frontières du livre. Le clin d'œil entre le personnage et l'écrivaine revendique bien la circularité de la littérature : l'auteure écrit un roman dans lequel une narratrice écrit un journal qui est le roman de l'auteure. Cette mise en abyme exhibe l'autonomie d'un texte qui ne donne du réel qu'une construction ironique. Comme si on voulait assurer qu'on ne livre pas ici ses états d'âme ou ses petits drames du quotidien, comme si on voulait mettre à distance l'*ego* sans pour autant renier les acquis de l'hégémonie autofictive. Ces œuvres flirtent avec le fantasme de l'intime, du personnel et de l'authentique pour mieux tirer le lecteur au cœur du romanesque. La mystification est aisée : l'auteur n'a qu'à faire apparaître un approximatif jumeau dans les pages de son texte pour qu'on l'y croie en pleine confession.

LA FICTION DE L'ÉCRIVAIN

Parlant de jumeau, rien n'est plus étrange, en fait de gémellité, que celle que revendique le recueil de nouvelles de Patrice Lessard, *Je suis Sébastien Chevalier*. Sous l'épigraphe de Pascal, « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance », et sous les auspices de *La méprise* de Vladimir Nabokov, le recueil s'ouvre et se ferme sur des nouvelles de l'écrivain en double. « Je suis Patrice Lessard » présente un homme hanté par cette phrase, sans trop savoir pourquoi, il la répète : *Je suis Patrice Lessard, je suis Patrice Lessard*. Il réalise, on s'en doute, entre autres chutes de la nouvelle, qu'il n'est pas Patrice Lessard. Même intrigue dans le dernier récit du recueil, « Je suis Sébastien Chevalier » : hanté par la phrase *Je suis Sébastien Chevalier*, le personnage la répète à sa table de café. Cela irrite son voisin, un écrivain en plein labeur, qui

crache : « Ça fait dix minutes que tu marmottes comme un hostie de déficient pis que tu dis mon nom aux huit secondes ! » (p. 160) En remplaçant Patrice Lessard, écrivain réel qui n'existe qu'en tant que nom dans le recueil par Sébastien Chevalier, écrivain fictif, l'œuvre montre cette disparition de la *persona* de l'auteur dès l'ouverture du recueil pour la faire réapparaître à la fin, changée en fiction, en texte. En effet, l'écrivain qui n'est personne dans le texte (Patrice Lessard) devient l'écrivain-texte (Sébastien Chevalier), que revendique l'œuvre par son titre même : *Je suis Sébastien Chevalier*.

Plutôt que de s'ébrouer de l'individu écrivain, l'œuvre de Patrick Nicol, mimant en cela l'autofiction, le fait sur-apparaître. Dans *La blonde de Patrick Nicol*, l'écrivain Patrick Nicol nous livre son intimité, mais une intimité *conditionnelle*, déjà engagée d'un pas dans la fiction. Le corps, le sexe, les sentiments s'y retrouvent, mais traités comme des potentiels, et ceci, non sans dénoncer cette curieuse manie de chercher les tripes de l'auteur dans son texte. À propos d'*Anna Karénine*, Nicol écrit : « On dit que cet amour représente celui de Tolstoï pour sa femme, mais qui s'intéresse à trouver les amours des auteurs dans leurs livres ? » (p. 27) Ou plus loin et plus explicitement, il se moque : « Seule une personne que je ne connaissais pas pouvait déclencher l'inventaire de mes êtres et de mes avoirs, s'émerveiller d'apprendre ce que tous savent déjà à propos de moi : les livres que j'ai lus, l'école où j'ai étudié, cette manie que j'ai de faire des livres avec ce qui ne m'est jamais arrivé. » (p. 60) Patrick Nicol, véritable sujet de son roman, dénonce néanmoins les voyeurs qui l'y cherchent ; peut-être un peu pour les désarçonner, il se fait d'ailleurs apparaître deux fois. En effet, dans le stationnement d'un supermarché, Patrick Nicol rencontre Patrick Nicol. L'un est écrivain, en congé maladie ; l'autre, enseignant au cégep. Patrick Nicol peut dès lors traiter de lui-même à la troisième personne, se donner des conseils et, surtout, parler de la littérature et de sa fabulation, car, nous dit le Nicol enseignant : « La littérature est ce genre de vieille personne qui ne réussit qu'à parler d'elle-même ».

Peut-être un peu sur le modèle du *Lunar Park* de Bret Easton Ellis, qui, après avoir assis sans aucune ambiguïté le pacte autobiographique du récit, y fait intervenir un tueur en série et une maison hantée, les romans d'Alain Farah jouent avec cette confiance en l'identité de l'auteur. *Pourquoi Bologne* exhibe ce jeu de façon fort explicite : fraîchement engagé par l'Université McGill, le narrateur-auteur se propulse joyeusement de son époque et de sa réalité d'écrivain-professeur aux années 1960, au cœur d'expériences de la CIA. Mais la fragilisation du « pacte autobiographique » ne se résume pas aux péripéties étonnantes et transgressives : le roman montre une poésie à l'œuvre où le trope se confond avec l'action. Le lecteur, toujours, se demande si ce deuil, cet enfermement de l'enfance, cette plongée dans le réservoir McTavish sont des actions, et, par là, des marqueurs de fiction, ou s'il s'agit plutôt de métaphores, d'analogies qui parlent de l'identité d'Alain Farah, personnage-écrivain. Le jeu de Farah ne se réduit pas aux frontières du livre. Le personnage-écrivain le dépasse ; sa fiction, il la tire des pages jusqu'à la sphère publique. Ainsi, ses apparitions collent tout à fait au costume qu'il se prête à l'intérieur de son roman : « Si vous me croisez dans un cocktail, vous ne remarquerez pas mon inconfort. Ma bonne humeur vous surprendra, et mon aisance à bavarder, à raconter des histoires. Vous me trouverez sympathique, avec ma cigarette électronique et mes cravates griffées. Vous serez peut-être tentés de vérifier si sous mon élégante bonhomie se cache un écrivain. Vous pousserez alors

l'audace jusqu'à vous rendre en librairie acheter un de mes livres. Contre toute attente, vous le lirez. » (p. 14)

Le double, dans ces exemples, se fait doublure. Dans ces exercices de fabulation, les écrivains engagent des cascadeurs de littérature pour les propulser dans la périclète. Cette substitution des rôles ne montre finalement rien d'autre que la vocation d'un art littéraire : le repli de l'énonciation sur l'énoncé. Écrire, c'est produire des choses bien davantage que de les rapporter.

LA CRITIQUE DE L'ÉCRIVAIN

On retrouve ainsi, dans les œuvres littéraires québécoises contemporaines, ces critiques de l'écrivain, de cette figure envahissante qui quitte la jaquette du livre pour en investir les pages et qui, de là, se propulse dans nos téléviseurs. Des textes tels *Comme des sentinelles* de Jean-Philippe Martel ou encore *Alia* de Mélikah Abdelmoumen évoquent bien les limites littéraires de l'autofiction, l'un en l'autopsiant, l'autre, en le noyant dans une trame qui ressemble à une tragédie grecque. Ces critiques, qu'on devine plus ciblées parfois – *L'impudeur* d'Alain Roy ou *La logeuse* d'Éric Dupont mettent en scène des Nelly Arcan parodiques – dévoilent un désir, celui du retour à un imaginaire expurgé du « je », la volonté un peu romantique de prendre le maquis face à la réalité.

Faire apparaître un autre soi, *soi comme un autre*, dans les pages d'un roman, c'est se pencher sur le miroir pour deviner son au-delà. Ce refus du *reflet du réel* donne à voir des doubles ou des jumeaux d'un nouvel ADN, pétris dans l'imaginaire, célébrant la fiction. Comme l'écrivait Romain Gary, sans doute ces romanciers sont-ils guidés par « un besoin dévorant de [se] diversifier par de nouvelles et multi-

ples identités et de vivre à travers elles une expérience totale de ce qu'il [leur] faut d'abord créer pour pouvoir ensuite le découvrir, sortant ainsi de l'habitude de la claustrophobie d'un état individuel, de [leur] petit Royaume du Je. » (p. 12) Ce besoin prend la forme de reproductions approchantes et aussitôt dénoncées, des reproductions qui disent, par leur inadéquation à l'*ego* de l'auteur, qu'il vaut mieux laisser la réalité à d'autres. Que la littérature est affaire de mutations. De vilains prophètes diront qu'il s'agit alors de briser le miroir, avec le malheur qui vient en sus. Tant pis. Le malheur, en littérature, on connaît ça. ✨

* Écrivain, doctorant à l'Université du Québec à Montréal. Auteur de *Métastase* (L'Instant même, 2014).

Bibliographie

ABDELMOUMEN, Mélikah. *Alia*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006.

DUPONT, Éric. *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles, 2006.

FARAH, Alain. *Pourquoi Bologne*, Montréal, Quartanier, 2013.

LEMIEUX-COUTURE, Marie-Christine. *Toutes mes solitudes !*, Montréal, Éditions de Ta mère, 2012.

LESSARD, Patrice. *Je suis Sébastien Chevalier*, Montréal, Rodrigol, 2009.

MARTEL, Jean-Philippe. *Comme des sentinelles*, Montréal, La mèche, 2012.

MICHAUD, Andrée A. *Bondrée*, Montréal, Québec Amérique, 2014, coll. « Tout Amérique ».

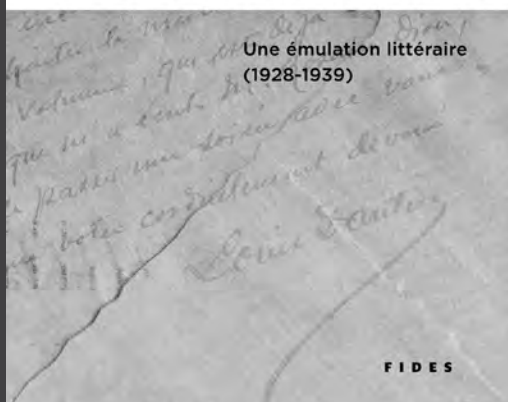
NICOL, Patrick. *La blonde de Patrick Nicol*, Montréal, Triptyque, 2005.

POITRAS, Marie-Hélène. *Griffintown*, Québec, Alto, 2012.

ROY, Alain. *L'impudeur*, Montréal, Boréal, 2008.



La correspondance entre **Louis Dantin** et **Alfred DesRochers**



Une émulation littéraire
(1928-1939)

FIDES

588 pages • 39,95 \$

Louis Dantin et Alfred DesRochers : épistoliers au xx^e siècle

Qu'arrive-t-il lorsque l'un des esprits les plus éclairés du xx^e siècle, celui qui conseilla Nelligan, le critique et prosateur Louis Dantin, et un poète chef de file de sa génération, Alfred DesRochers, échangent des lettres ?

Une correspondance magistrale, riche et originale, reflet des enjeux d'une époque, mais aussi de considérations artistiques des plus nourrissantes.

FIDES