

Québec français



Ces vies qu'on raconte

Gilles Perron

Numéro 125, printemps 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59573ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perron, G. (2002). Ces vies qu'on raconte. *Québec français*, (125), 40–42.



Gilles Perron

Ces vies qu'on raconte

De toutes les histoires que l'on aime se faire raconter, ce sont les histoires vraies qui satisfont le mieux nos appétits de voyeur : la vie des autres nous intéresse. Les biographies et les autobiographies comptent souvent parmi les plus grands succès de librairie, confirmant ainsi l'intérêt que nous portons à ces hommes et femmes dont les malheurs et bonheurs prennent dans les mots des dimensions mythiques. C'est la biographie qui semble être le genre le plus pratiqué : pour un Pierre Nadeau qui se raconte, combien de Georges-Hébert Germain qui écrivent la vie des autres ? Même la fiction n'échappe pas à la tyrannie du vécu : le lecteur-

voyeur aime à penser qu'il y a, dans les aventures d'un personnage de roman, un peu ou même beaucoup de l'auteur lui-même.

Madame Bovary, c'est moi

Gustave Flaubert, en clamant : « Madame Bovary, c'est moi ! », voulait sans doute orienter la lecture de son œuvre, et limiter les dégâts causés par tous ceux et celles qui n'arrivent pas à dissocier l'auteur de son personnage. Puisqu'il pouvait être Emma Bovary, personnage féminin imaginé par un homme, il était aussi TOUS les personnages de son livre ; chacun est issu de son univers personnel, de ses expériences de vie. Il n'en va pas autrement des autres écrivains, né-

Alfred Pellin, *Jeune fille aux anémones*, v. 1933. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

cessairement présents dans leurs œuvres, où des personnages inventés sont porteurs d'une vision du monde qui appartient à leur créateur. Il va sans dire que certains auteurs sont plus facilement reconnaissables que d'autres, lorsqu'ils choisissent, par exemple, de faire de la confusion auteur/narrateur un procédé de narration. C'est ce qu'a privilégié Christian Mistral dès son premier roman (*Vamp*, 1988), proposant un héros-narrateur qui se nomme... Christian Mistral. Dans *Vautour* (1990), celui-ci réaffirme l'importance de son nom et plus encore de son prénom : « Je m'appelle Christian. J'y tiens. » Et quiconque connaissait alors le moindre des parcours public de l'auteur pouvait reconnaître celui-ci dans ce Christian fictif. Faut-il pour autant en conclure que Mistral raconte sa vie, et que nous devons donc hésiter entre l'essai et la fiction à la lecture de l'œuvre ? Évidemment non.

Il suffit de se rapporter à l'approche préconisée par Philippe Lejeune – dont l'autorité en la matière est également reconnue par les autres collaborateurs de ce dossier – pour convenir de l'importance du pacte de lecture conclu entre l'auteur et son lecteur. L'autobiographie est un engagement de l'auteur à dire la vérité (même si, par le récit, elle emprunte les habits de la fiction), et c'est ainsi que le lecteur perçoit le livre qu'il a entre les mains. Le roman, même dit autobiographique, n'est jamais une autobiographie ; par sa nature même, le roman est fiction, et n'est que cela, ce qui ne l'empêche pas d'entretenir des rapports troubles avec la vérité, de manière volontaire ou non. Mistral écrivant des romans, tout y est invention, même ce qui est de notoriété publique, parce que les événements sont intégrés dans une histoire qui appartient au domaine du fictif. Il faut considérer le roman autobiographique de la même façon que le roman historique, qu'on ne saurait confondre avec un documentaire. Cette distinction n'empêche pas que l'une des meilleures façons de découvrir l'univers des Patriotes de 1837-38 est dans la lecture du *Canard de bois* de Louis Caron ; de même qu'on ne saurait nier que le cardinal Richelieu d'Alexandre Dumas occupe une plus large place dans l'imaginaire collectif que le véritable conseiller de Louis XIII.

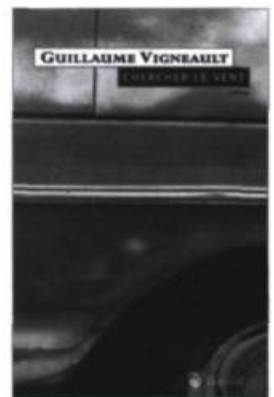
Le roman autobiographique

À la suite de Flaubert, on peut penser que tout roman est autobiographique. Chaque écrivain nourrit son œuvre de sa vie et de ceux qui la traversent, mais à des degrés divers. On remarque souvent les tendances autobiographiques d'un premier roman chez nombre de jeunes auteurs, comme s'il fallait, pour accéder pleinement à l'univers de la fiction, faire ses classes par l'écri-

ture d'un récit très collé à la réalité de celui qui le signe. C'est d'ailleurs ainsi que la rumeur publique, bien alimentée par un éditeur qui y trouve son compte, présente le premier roman de Nelly Arcan, *Putain* ; la quatrième de couverture annonce une « œuvre scandaleuse » mais ce qui retient l'attention, c'est surtout le caractère « vécu » du scandale en question. Pourtant, la seule chose « vraie », si on en croit la jeune écrivaine, c'est qu'elle a été, comme son personnage, une escorte, une prostituée. Peut-on en conclure, comme une Christiane Charrette voulant à tout prix faire avouer à Arcan que c'est *vraiment* elle, que la connaissance du « métier » suffit à transformer une fiction en confession ? À ce compte, il faudrait se demander si Guillaume Vigneault, amateur de surf, raconte sa propre histoire dans ses *Carnets de naufrage* ; si Jacques Ferron, racontant dans *l'Amélanquier* la généalogie des de Portanqueu-Ferron, s'amusant à former le prénom de son héroïne, Tinamer, d'un anagramme de Martine, sa propre fille, ne ferait pas avec Léon un autoportrait ; si Victor-Lévy Beaulieu n'est pas Abel Beauchemin ou, encore, si Guy Cloutier, avec un personnage qui porte son patronyme dans ses nouvelles, ne raconte pas lui aussi sa vie. Mais au fond, quelle importance ? Distinguer le vécu du reste n'ajoute jamais à la valeur littéraire.

L'autoreprésentation

L'autoreprésentation comme mode de fiction n'a souvent d'autre but que de produire un plus grand effet de réel. Martin Veyron, auteur de bande dessinée, a créé un personnage qui vit des aventures amoureuses fictives. Or, ce personnage lui ressemble trait pour trait. Pour justifier cette ressemblance, Veyron dira simplement qu'il n'aurait pas été à l'aise « pour dessiner la bite d'un autre ». Jacques Poulin est certainement l'exemple le plus probant de cette manière de faire : son personnage principal se prénomme parfois Jack, il lui arrive d'être écrivain, il a les goûts littéraires de l'auteur et son apparence physique est très proche de celle de Poulin lui-même. Il est alors tentant de s'imaginer que l'auteur a vécu les aventures de son personnage, encore plus si on sait que Poulin a fait la traversée des États-Unis en camionnette Volkswagen, comme le Jack Waterman de *Volkswagen blues* ! Chez Poulin, la récurrence de ces traits d'un roman à l'autre augmente encore la tentation de croire à une autobiographie déguisée, toujours recommencée. On pourrait faire la même lecture de *Prochain épisode*, dans lequel Hubert Aquin propose un narrateur qui, interné dans un institut psychiatrique, arrêté pour port d'arme illégal, vit un enfermement qui se rapproche drôlement de ce que vit Aquin au moment d'écrire son roman. Dans tous les cas, il faut reve-



nir au pacte de lecture et se souvenir que l'apparence de réel, chez Poulin, chez Aquin ou chez d'autres auteurs (comme Maxime-Olivier Moutier ou Michel Tremblay qui font l'objet d'autres articles dans ce dossier), est un procédé efficace puisque, se posant la question du vrai et du faux, le lecteur accepte le pacte et prend pleinement conscience de sa participation à un univers fictif. La psychocritique pourrait peut-être faire ses choux gras d'une telle identité entre l'auteur et son personnage, mais il n'est pas sûr que la littérature y gagne quelque chose.

Mario Vargas Llosa
La ville et les chiens



Romain Gary
La promesse de l'aube



Jack Kerouac
Sur la route



La vie des autres est un roman

Le dire vrai, dans le domaine de la fiction, n'est certes pas la vérité du documentaire. Mario Vargas Llosa, dans un article sur le roman intitulé « La vérité par le mensonge », en fait une démonstration éloquente. Il associe la notion de vérité à celle de qualité littéraire : « Tout bon roman dit la vérité et tout mauvais roman n'est que tissu de mensonges ». Selon lui, « on n'écrit pas des romans pour raconter la vie, mais pour la transformer, en lui ajoutant quelque chose ». Publiant *La ville et les chiens*, l'auteur péruvien avait été accusé par une école militaire, qui s'estimait injustement caricaturée dans le roman, de salir l'institution. Et après *La tante Julia et le scribouillard*, c'est sa première femme qui, s'étant reconnue en Julia, a publié à son tour un texte pour « rétablir la vérité ». Pourtant, nous étions là dans des œuvres de fiction, données clairement comme telles. Bien sûr, à l'encontre de cet avertissement inutile qui accompagne le générique de certains films, prétendant que « toute ressemblance avec des personnes réelles serait le fruit du hasard », chez Vargas Llosa comme chez bien d'autres écrivains, le hasard n'a rien à y voir. Mais il importe de retenir que si Julia a été créée à partir d'un modèle, il n'y a plus dans le roman qu'un personnage qui vit par-delà celle qui l'a inspiré. D'autres écrivains ont dû vivre avec des reproches semblables à ceux que l'on a adressés à Vargas Llosa. Romain Gary, par exemple, s'est volontiers inspiré de sa famille maternelle pour créer certains personnages de son œuvre, ce qui ne plaisait pas toujours à ceux qui s'y reconnaissaient. Un de ses plus beaux récits, *La promesse de l'aube*, est d'ailleurs un texte au contrat de lecture ambigu : ni la couverture, ni les pages de garde ne nous apprennent la nature de ce récit. Le livre est habituellement considéré comme une autobiographie, mais les libertés que prend Gary pour le bénéfice de son histoire pourraient nous laisser croire que l'auteur ne voyait pas ce texte différemment de ses romans.

Les exemples pourraient être encore fort nombreux. Jack Kerouac, dans *Sur la route* et dans les

romans qui suivront, s'inspire étroitement de ses pérégrinations et inscrit ses amis sous les traits des divers personnages qu'on y retrouve ; Simone de Beauvoir, dans *L'invitée*, écrit une histoire de triangle amoureux où les experts en potins littéraires se sont empressés de reconnaître Jean-Paul Sartre (on identifiera aussi ce dernier, sur un mode plus humoristique, sous le nom de Jean-Sol Partre, dans *L'Écume des jours* de Boris Vian). La liste serait infinie si on pouvait y ajouter tous les romans d'auteurs qui répugnent à livrer les clés biographiques de leur œuvre.

Il est donc illusoire, si on en croit Mario Vargas Llosa, de penser le roman autrement que dans la fiction : la vérité littéraire ne se conçoit que dans le mensonge. Devenus personnages de roman, les êtres de chair et d'os ont cédé leur place à des êtres de papier qui n'ont pas à répondre de leurs actes. Autrement, l'acte de création deviendrait un phénomène soumis aux contraintes d'une vérité factuelle qui s'oppose à sa nature même. On ne lirait plus les œuvres que pour y identifier des personnalités réelles, comme dans l'aventure aussi exemplaire qu'absurde initiée, malgré elle, par George Sand, alors qu'elle publie, en 1859, un roman intitulé *Elle et lui*. Les lecteurs avertis pouvaient y reconnaître Sand elle-même, dans un récit inspiré de sa relation avec Alfred Musset. Mais voilà : Paul Musset, le frère du précédent, n'aime pas le portrait que Sand fait d'Alfred et il décide de publier à son tour un roman, qu'il intitule *Lui et elle*. D'autres ajouteront leur pierre à l'édifice vacillant : Louise Colet propose *Lui*, puis un certain Lesclapart publiera *Eux et elle*. Le dernier mot reviendra à un chroniqueur dont l'histoire littéraire ne retient pas le nom, mais dont l'humour mettra fin à la saga Sand/Musset : il publie *Eux brouillés*. Dans ce cas précis, toute cette saga n'a d'intérêt que dans la mesure où on accorde plus d'importance à Sand et à Musset qu'à leur œuvre. Heureusement, ce type de roman à clés a pratiquement disparu aujourd'hui, laissant la place à des œuvres qui ne puisent à la vie de personnages réels que pour en faire une transposition littéraire, ce qui leur confère une existence durable. Et s'il est plaisant de pouvoir faire des liens anecdotiques entre la chair et le papier, ce ne peut être pour des motifs littéraires. Au contraire : peut-être, comme le veut la légende urbaine, le Petit prince de Saint-Exupéry a-t-il été inspiré par Thomas De Koninck ; peut-être aussi que c'est bien Éva Bouchard qui a été le modèle de Maria Chapdelaine. Mais que ce soit vrai ou non, il apparaît évident que de vouloir à tout prix incarner un personnage de fiction dans une personne réelle ne peut que nuire au mystère poétique que porte en elle toute œuvre littéraire. Maria Chapdelaine et le Petit prince appartiennent à la littérature : c'est dans cet espace seulement qu'ils peuvent être porteurs de la vérité.