

Le continent de plastique de David Turgeon

Jérémi Perrault

La traduction omniprésente mais transparente. De la traduction en sciences humaines et sociales

Numéro 258, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84887ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Perrault, J. (2016). Compte rendu de [*Le continent de plastique* de David Turgeon]. *Spirale*, (258), 82-84.

Entendre le silence

Par Jérémie Perrault

LE CONTINENT DE PLASTIQUE

de David Turgeon

Le Quartanier Éditeur, 2016, 312 p.



Écrire une œuvre littéraire est une épreuve radicale de solitude. Écrire, affirme Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*, « *c'est se livrer à la fascination de l'absence du temps* ». À la fois rencontre intime entre un écrivain et un lecteur, et rupture du lien entre soi et l'autre, l'œuvre contiendrait une « *parole essentielle* », baignée de silence, que l'écrivain se doit d'entendre. Celui qui entreprend l'écriture d'un livre doit répondre à une exigence, celle de l'œuvre, celle de l'art. Il lui faut, pour ce faire, s'arracher au temps du monde, se placer dans « *l'autre du temps* », éprouver cette solitude et voir les objets du monde non selon leur potentiel poétisable, mais plutôt en ce qu'ils font déjà partie de l'origine de l'œuvre d'art. « *Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine, qui n'appartient pas à ce temps autre où l'œuvre est en souci de son essence, ne fera jamais œuvre* », nous dit Blanchot. Mais entreprendre cette expérience ne vient pas sans un certain désœuvrement, voire une certaine angoisse. À travers son protagoniste, *Le continent de plastique*, troisième roman de David Turgeon, aborde la gravité de l'activité littéraire comme expérience de solitude, d'isolement et de silence telle que

la théorise Blanchot. La dimension métadiscursive, importante chez Turgeon, invite à percevoir, dans le récit lui-même mais également au sein du discours narratif du roman, ces importants enjeux de l'acte créateur.

Dans l'ombre du maître

Après avoir complété un doctorat dans un département de « *littératures écrites et dessinées* », un jeune homme anonyme obtient un emploi d'assistant pour un écrivain prolifique et réputé, désigné comme « le maître » tout au long du roman. Le narrateur et quatre de ses amis – dont sa conjointe de l'époque – formaient, au cours de leurs études, une petite communauté intellectuelle prometteuse ; la doyenne de la faculté les surnommait alors les « *cavaliers de l'apocalypse* ». Multipliant les interventions dans la revue étudiante *La Chamade* afin d'y défendre certaines de leurs théories littéraires et esthétiques – celle, par exemple, de la « *distançiation-appropriation* », qui considère la « *pensée comme un patchwork* », tel un ensemble homogène et indissociable d'éléments originaux et d'emprunts –, ils sont promis à une brillante carrière

tant au sein du compétitif monde universitaire que dans le milieu littéraire. De manière quelque peu contradictoire, le protagoniste, après avoir déposé et soutenu brillamment sa thèse, opte pour un emploi d'assistantat qui le contraint à œuvrer dans l'ombre. C'est en regardant par-dessus l'épaule du maître qu'il déploie en quelque sorte son propre récit, la narration d'un quotidien à épier l'écrivain au travail. La course des cavaliers de l'apocalypse finira par diverger, et les « *vellétés d'écrivain* » du protagoniste s'effriteront de jour en jour, de même que s'affaiblira le rayon du projecteur qu'on avait braqué sur lui durant ses années d'études.

Retranchement du monde

Le narrateur découvre, un jour, le « *continent de plastique* », une agglutination de particules de déchets flottant dans les eaux internationales du Pacifique. Il apprend également que, grâce au travail d'un couple de scientifiques, cette agglutination pourrait, à terme, devenir une île habitable et même autosuffisante. Celle-ci préoccupe, sinon obsède, le protagoniste au point où il envisage de quitter son abstinence littéraire et d'en faire l'objet d'un roman. La symbolique du lieu dépasse toutefois le potentiel sujet romanesque : l'îlot de plastique, retranché, en marge du monde, incarne l'état de silence que nécessite la création littéraire. Expérience de solitude, la littérature est également épreuve de silence. C'est pourquoi l'écrivain doit faire cesser la « *parole errante* » du monde afin qu'il puisse entendre le bruissement du silence pour en faire sa propre parole. Le continent de plastique, c'est ce « *Tibet imaginaire* » qu'évoque Blanchot dans *Le livre à venir* et qui agit comme rempart contre le bavardage du monde. Tant lieu utopique que laboratoire scientifique réel, le continent de plastique désigne cet endroit difficile d'atteinte qui est à l'origine de la création, de la possibilité même du livre.

Selon son propre aveu, le narrateur du roman est un être dépourvu

de curiosité. Cette réserve prenant souvent des airs de désintérêt lui fait par exemple s'abstenir de défendre sa collègue et amie, éclaboussée par un article d'un quotidien à grand tirage dans lequel elle est accusée de plagiat. Pire encore, alors qu'un « *vulgaire scribouillon* » homonyme fait paraître un roman, causant la commotion au sein de son cercle intime – qui l'est de moins en moins, intime – et semant la confusion dans la communauté littéraire locale, il avoue avoir négligé l'existence de son nom dans la sphère de la littérature dite officielle. Quelqu'un l'a devancé. Son association professionnelle avec le maître fête bientôt ses dix ans – alors qu'elle était destinée à n'être que temporaire – et le narrateur n'a toujours pas publié sous son nom propre. Durant un bref épisode, il s'adonne à la critique d'art sous un pseudonyme dans la revue *Paradoxe*, nom symbolique s'il en est un. Pourquoi refuser ainsi de faire rayonner son identité littéraire, de prendre position et d'assumer sa subjectivité énonciatrice comme on l'attendait de lui durant ses années universitaires ? L'écriture n'est pas à prendre à la légère, et le protagoniste semble connaître la responsabilité qui incombe à celui qui s'y commet.

Fascination

À première vue, la posture énonciatrice du narrateur est marquée par une absence de parti pris par rapport aux événements et aux personnages, sa prise de position étant réduite au minimum. Ainsi, cette distance s'accorde bien avec son refus d'écrire une œuvre. Or, de manière quelque peu paradoxale, le narrateur fait preuve d'une précision extrême quant à la transmission des informations. Il éprouve la nécessité de raconter les événements le plus fidèlement possible, jusqu'à faire une mise au point parfois excessive de leur succession. Cette contradiction rappelle la notion de fascination chez Blanchot : il s'agit d'une condition essentielle du *voir*, mais elle crée aussi une dis-

tance inéluctable avec l'objet de la passion. Et pour voir aussi passionnément, encore faut-il éprouver ce retranchement presque total, parler d'un lieu où ce qui nous entoure s'abolit en silence. Ainsi, plus le protagoniste se retranche de sa propre histoire, plus il arrive à appréhender le monde comme l'origine de la création, à percevoir cet « *autre du monde* », nécessaire à la naissance d'une œuvre. De manière aussi soudaine qu'inattendue, le narrateur développe un goût marqué pour la danse en fréquentant plusieurs boîtes de nuit *underground*. Cette vie nocturne, un peu à contre-courant de la marche du monde, est pour lui un moyen de provoquer quelque chose comme une « *aventure* », de se rendre « *disponible à elle* » pour qu'enfin la publication d'une œuvre soit possible, affirme-t-il. Peut-être faut-il considérer que la danse est, pour le protagoniste, une sortie de lui-même lui permettant d'éprouver déjà l'acte créatif dans toute sa plénitude, à partir de son corps : « *Un nouveau mouvement de recul convoque à la fois mes bras et mes jambes pour une fois synchronisés, et c'est ma tête qui ondule alors, j'ai de nouveau fermé les yeux, on dirait sans doute que j'ai perdu tout contrôle de mon corps mais c'est le contraire, je sais exactement où je suis, je sais exactement ce que je fais.* » C'est dans ce moment extatique entre la perte de soi et la totale maîtrise de ses mouvements, dans une sorte d'oscillation du corps près de la dislocation, que le protagoniste semble atteindre, les yeux clos, l'orée de l'œuvre, son origine. La conception de la création littéraire comme expérience de l'exil trouve, dans cet épisode, une transposition presque littérale dans les activités du personnage principal. Ce n'est pas par hasard si, durant ses études doctorales, le protagoniste a dédié ses efforts à l'« *Absence du personnage chez Raymond Loquès* », un écrivain dont on trouvait déjà les traces dans le roman précédent de Turgeon, *La revanche de l'écrivaine fantôme*, paru en 2014. Après avoir passé plusieurs années à théoriser

la manière dont un écrivain se détourne de son récit, le jeune homme se consacre à s'exiler à son tour du monde en foulant les pistes de danse d'endroits reculés de la ville ; de ce fait, il tente d'atteindre la création en son point originel.

La « fibre du réel »

Le continent de plastique arbore une topographie presque totalement fictive : le récit se déroule à Lillaumont, nom dont la sonorité évoque néanmoins une île-au-mont bien connue. Bien peu d'éléments permettent par ailleurs de situer le roman dans un cadre spatial précis. Le décor de l'œuvre est ainsi marqué par un caractère vaguement étranger, par une tonalité subtilement fantastique, ce que l'excentricité des patronymes de ceux qui la peuplent accentue. Si la littérature ne prétend jamais être le réel – au contraire, le signe suppose la distance et ne signifie qu'en l'absence du signifié –, le choix de camper le récit dans une ville fictive (qui ne l'est pas tout à fait) permet à l'auteur de mimer cette étrangeté fondamentale, inhérente à la création telle que conçue par Blanchot. La sensation d'étrangeté qui émane des œuvres de Turgeon, riche des tensions

entre le connu et l'inconnu, le familier et l'étranger, accompagne l'impression qu'éprouve un jour le narrateur d'observer son entourage de manière inédite. Alors qu'il raconte au maître avoir récemment ressenti l'impression d'évoluer dans l'un de ses romans, le narrateur relate également comment il s'est retrouvé aux prises avec l'étrange sentiment d'épier la réalité dans son « *indifférence radicale* », là où « *l'étrangeté percut[e] le banal* ». Il affirme avoir contemplé ce qu'il appelle la « *fibre du réel* ». L'univers romanesque de David Turgeon recrée ainsi une certaine appréhension, celle que l'observateur éprouve alors qu'il remarque soudainement le réel brut, presque nu, à travers lequel le monde semble subrepticement transformé. Ces réflexions du narrateur cristallisent l'écriture de Turgeon, chez qui la trivialité anonyme du réel côtoie sa portée symbolique et restitue la curieuse banalité du monde. Dans ce *Lillaumont* où les référents ont été presque entièrement gommés, la réalité est dévoilée par une lumière si vive qu'elle perd son caractère familier, comme si elle arborait la teinte d'un rêve, comme si elle se parait soudainement de son altérité en entrant lentement dans l'espace littéraire.

Plusieurs années après leur séparation, l'ancienne compagne du protagoniste fait paraître « *Les cavaliers de l'apocalypse* », une sorte de biographie précoce du groupe autrefois formé des cinq étudiants. Elle considère leur travail intellectuel comme une production d'envergure, malgré la masse modeste de leurs écrits. Ils formaient même, selon elle, une école de pensée, un véritable courant. De manière étonnante, elle prétend que son ancien conjoint a, depuis la fin de leurs études universitaires, contribué indirectement, secrètement, mais de façon déterminante à l'œuvre de nombreux écrivains – dont une bonne partie sont inconnus du narrateur. La jeune femme dépeint ainsi une activité fantomatique poursuivie par le protagoniste. Ce dernier, mi-amusé mi-médusé, réfute ces allégations : elles ne sont pour lui que babillage, que vains oui-dire qu'il s'empresse de discréditer. Elles représentent bien le bruit de fond du monde, cette parole errante qu'il lui faut faire taire afin de peaufiner l'art de l'absence et d'entendre le subtil bruissement du silence. Mais ces propos sont-ils, au fond, si éloignés de la réalité ? ■

Le continent de plastique [...] aborde la gravité de l'activité littéraire comme expérience de solitude, d'isolement et de silence