



HAL
open science

Les doubles au XIXe siècle

Cécile Kovacsazy

► **To cite this version:**

| Cécile Kovacsazy. Les doubles au XIXe siècle. Québec Français, 2014, 173, pp.27-31. hal-04713433

HAL Id: hal-04713433

<https://hal.science/hal-04713433v1>

Submitted on 7 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'AUTEUR ET SES DOUBLES

Présentation du dossier littéraire

Si le dédoublement de personnalité est une pathologie, un grand thème angoissant qui remonte bien au-delà du *Horla* en littérature et de *La Double vie de Véronique* au cinéma, n'est-il pas tout à fait normal d'être deux, même, et surtout, quand il n'y a personne ? J'ai eu moi aussi un voisin nombreux : je croyais qu'il parlait au téléphone ou à un animateur de radio quand j'ai découvert qu'il s'adressait à lui-même, se parlait à voix haute comme nous, plus prudents, passons beaucoup de temps à nous parler en silence. Parfois au *je*, ce qui est plus subtil, parfois au *tu*, comme en compétition, peut-être aussi au *il*, quand nous étions petits. Où que j'aïlle, nulle part je pourrais éviter de me voir, d'être là en même temps que moi, à me sentir vivre. *Moi* est mon plus fidèle allié, mon pire juge. Quand cette dissociation m'est-elle arrivée ? Suis-je né avec mon image... ou bien est-ce moi, sa copie et elle, l'authentique ? Et si le dédoublement était devenu ma manière d'être, si j'avais pris l'habitude de rapporter les autres et tout ce qui m'entoure à moi-même, de les envisager comme des miroirs ?

De grand thème de la littérature fantastique, donnant lieu aux rencontres les plus troublantes, le dédoublement est devenu une affaire assez courante. Ce dossier en explore quelques-unes des modalités. Dans un premier temps, Cécile Kovacsazy, auteure d'un ouvrage d'ampleur sur le Double au XX^e siècle, *Simplement double*, rappelle les origines du thème dans la littérature fantastique du XIX^e siècle, chez Hoffman, Poe, Dostoïevski, Maupassant et Stevenson. Mélissa Boisvert offre ensuite un aperçu des possibles dédoublements de l'auteur, soit dans ses protagonistes, soit dans ses propres avatars fictifs. S'il est une œuvre où l'auteur ne cesse de s'engendrer lui-même dans ses personnages et ses écrivains fétiches, c'est bien celle de Victor-Lévy Beaulieu, qu'examine ici Gérald Gaudet. La tendance à l'autofiction illustre bien la *normalisation* du phénomène, comme si le romancier contemporain était fasciné par cette fiction (fidèle ou infidèle ?) que chacun est pour lui-même. Alors que David Bélanger analyse ici quelques romans récents dont l'auteur est un personnage, Claude Viel considère un livre posthume, tout dernièrement paru, de Gaétan Soucy, une lettre d'amour à la fois fictive et autobiographique, selon l'éditeur. Enfin, dans la section l'Écriture, nous proposons la question suivante à quelques écrivains : « Vous êtes-vous déjà rencontrés ? » David Leblanc, Pierre-Luc Landry, Alain Beaulieu et Bertrand Gervais y songent...

Bonne lecture

VINCENT LAMBERT

Le double au XIXe siècle

CÉCILE KOVACSHAZY *

I. L'INTRODUCTION DU NOCTURNE : LE DOUBLE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Reflet, miroirs, ombres, jumeaux ou sosies, les figures dédoublées ou redoublées sont innombrables au fil des siècles. Pourtant, une évolution s'opère au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, évolution qui trouve son origine dans l'ombre des Lumières et son apothéose chez E.T.A. Hoffmann. Après la pensée classique et cartésienne, qui définissait l'homme selon une subjectivité à la fois souveraine et isolée, le XVIII^e siècle incline vers plus de doute et moins de lumière. Les maîtres mots sont la raison et la liberté... Mais aussi la Terreur. Or l'idée de lumière n'a de sens que par rapport à l'ombre. Le XVIII^e siècle fut un « Singulier siècle, où l'incrédulité, l'athéisme, aux meilleurs jours un déisme agressif, le naturalisme toujours, se promenaient en plein soleil, et où le sentiment religieux et divin, ainsi refoulé dans l'ombre, allait se prendre à des sortilèges [sic] ou à des fantômes ! » La fin du XVIII^e siècle est écartelée entre deux directions intellectuelles contraires mais qui progressent ensemble.

Un des visages de ce Janus de la fin du XVIII^e siècle est le roman noir, le roman gothique anglais, qui peut être interprété comme un mode d'expression de l'horreur historique contemporaine. L'autre visage de Janus, l'autre façon de répondre à ces moments sanglants ou de s'en délivrer, suit une nouvelle voie : merveilleuse et fantastique. Cette autre direction est moins due, comme on l'avance parfois, à une exaspération intellectuelle face au triomphe du rationalisme et du cartésianisme depuis tant de décennies, qu'au fait qu'émerge le besoin de se détacher d'un monde sociologiquement et politiquement sombre et atroce. La fin du XVIII^e siècle est ainsi propice aux contes de fées, que les Allemands Tieck, Hauff et Brentano modernisent ; les versions de *Faust* de Goethe connaissent un succès inégalé ; Swedenborg, Mesmer, les soupers magiques de Cagliostro marquent « une éclatante poussée du merveilleux² ».

Selon la conception de la *Naturphilosophie* qui est, dans les années 1810-1820, la pensée la plus fructueuse et la plus dynamique de l'Europe occidentale et celle dans laquelle baignent tous les écrivains romantiques allemands, il y a trois niveaux d'accès au réel : le niveau le plus trivial, celui des poètes et celui de Dieu. Chaque chose dans le monde est liée avec tout et chacun. Chaque chose a donc un rapport analogique avec le Tout. Sur la foi des analogies, ce que l'on entrevoit fait tout de même signe. N'est *que* signe, un signe qui a plusieurs référents. Pourquoi donc le personnage n'aurait-il alors qu'une apparence ? Le monde a sa face nocturne, et la littérature est devenue une sorte de théosophie : les textes peuvent rapprocher du sacré, devenir sacrés. Là se situe sans doute cette révolution esthétique : dans la valorisation du nocturne de la conscience. On comprend dès lors que le récit de doubles soit par essence le plus à même d'exposer cette vision du monde, d'un monde pluriel. C'est ainsi que les états de folie et de création poétique devien-

nent des motifs privilégiés. C'est aussi pour cela que les rêves et les récits de rêve prennent une importance primordiale : Nerval, Nodier, Maupassant et, en peinture, Füssli ou Böcklin en sont de remarquables exemples.

Le temps est alors venu, au tout début du XIX^e siècle, d'explorer le sujet conscient et sa part inconnue, d'explorer la part sombre qui résiste au réel organisé, c'est-à-dire à la logique et au trivial. Explorer non plus le sujet comme chrétien ou comme citoyen, mais désormais comme individu. La pensée de l'être humain comme individu et la mise en place d'une pensée politique démocratique se développent simultanément, par exemple chez Tocqueville. Or, à partir du moment où l'individu se prend lui-même comme objet de réflexion, il se dédouble : *je me* pense. Plus tard, au milieu des années 1960, Jacques Lacan insistera sur le caractère double de l'instance qui parle ; le moi se répète nécessairement comme objet de ma parole. Et si *je me* pense, *je* prends conscience de *moi*. On ne peut pas prendre conscience absolument ; on prend toujours conscience *de* (soi). On (se) réfléchit. « On me pense ». Il y a donc une irréductible faille, incompatibilité ou richesse, entre le *moi* sujet et le *moi* objet. La littérature qu'on qualifie de « romantique » est celle qui va opérer ce mouvement et assumer la disjonction du *je-me*-pense.

Entre la dualité du sujet et sa duplication, il n'y a qu'un pas à franchir : l'attribution d'un statut du non-autre comme autre. La dualité intérieure (la plus classique est la dualité de l'âme et du corps) devient une dualité extérieure, objective : elle devient duplication. Quand ce pas a été franchi, on peut dire de ces écrivains qu'ils sont des écrivains fantastiques. C'est bien pour cela que le double s'avère le motif par excellence de la littérature fantastique romantique. Le *je* se transforme illusoirement en un objet, en un autre.



LA TRAME NARRATIVE DU RÉCIT DE DOUBLE

On peut facilement résumer l'intrigue, plus ou moins identique, de toutes les histoires de doubles : un personnage (le plus souvent le héros) est socialement assez isolé. Dans ces circons-

tances de solitude, il se voit lui-même, ou il voit une partie de lui-même (son ombre ou son reflet), et l'objet de son spectacle devient sujet. L'objet acquiert une autonomie qui lui confère le statut de sujet : ça devient *il*. Et redoublant le sujet déjà existant, il devient un *Doppelgänger*, c'est-à-dire littéralement « quelqu'un qui va deux fois, qui double celui qui va, un compagnon de route inséparable. » Avec le *Doppelgänger*, l'autonomisation de l'autre *moi* ébranle l'identité du premier *moi*. À moins que ce ne fût d'abord le *moi* qui était vacillant et a explosé. Il y a deux *moi*, ou – ce qui revient au même – un *moi* incomplet, aliéné, parce qu'une partie de lui appartient à un autre.

De manière générale, en ayant perdu son unité, le sujet se retrouve alors face à un autre lui-même. Il est habité par deux sentiments contradictoires : d'une part, il a face à lui un être nouveau, autre, qui suscite un sentiment de nouveauté excitante ; mais d'autre part, cet autre est terrifiant parce que, étant un autre lui-même, sa nouveauté lui est familière. Le paradoxe conduit le personnage double à *s'altérer* voire à *s'aliéner* lui-même puisqu'il ne sait plus où est son intimité : s'il ne peut plus mettre une frontière entre ce qui est *soi* et ce qui est l'autre, *soi* devient l'autre. L'exemple qui montre clairement la coexistence inexplicable de l'étrange et du familier est « Le Marchand de sable ». Ce « conte nocturne » de Hoffmann s'ouvre par une lettre de Nathanael adressée à Lothar, lettre qui donne le ton : « Quelque chose de terrible est entré dans ma vie ! » À la suite de cela, le héros ne va cesser de rencontrer dans sa vie un (ou plusieurs ?) monsieur âgé qui lui est à la fois connu et inconnu. C'est avec ce texte que Freud développera le concept de *unheimlich*, sentiment provoqué par la coexistence incompréhensible de l'intime et de l'étranger à la fois. *L'inquiétante étrangeté* suscite un sentiment paradoxal de terreur. Les contes de Hoffmann creusent dans la profondeur de la lecture analogique en montrant la coexistence et l'entremêlement des mondes triviaux et poétiques, qui ne sont autres que les différentes facettes d'un seul monde, le nôtre.

LE DIABLE, OU L'HOMME EN GRIS

Ayant perdu son unité, le sujet éclaté est non seulement aliéné mais il est aussi, désormais, totalement poreux. Il est ouvert à un autre monde, qu'il le veuille ou non. Mais de quel monde s'agit-il ? Le monde qu'offrent des diables, de vieux hommes, souvent laids ou déguisés en femmes séduisantes. Car dans les récits romantiques de doubles, le diable est un personnage clef. À quoi ressemble-t-il ? C'est le récit de Chamisso, *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*, qui en a créé l'archétype. Dans cette histoire qui a connu un succès phénoménal dans toute l'Europe, le héros accepte de vendre son ombre au diable. Ce dernier est un homme de couleur grise et il est marchand de bric-à-brac ambulancier de métier. Chez Chamisso, le diable est encore très proche de celui des *Livres populaires* allemands du bas Moyen Âge et de *Faust*, c'est l'homme en gris qui propose de pactiser avec Schlemihl pour lui acheter son ombre puis son âme. Tandis que la figure méphistophélique revêt des aspects plus socialisés et urbains chez Hoffmann.

Étymologiquement, le *diabolos* est le diviseur, celui qui « s'interjette », donc désunit. La figure diabolique introduit de ce fait une scission dans la conscience. Il est, familièrement dit, « l'empêcheur de tourner en rond ». En produisant une fêlure dans une vie triviale rondement menée, le diable casse cette uniformité. Il ouvre une brèche, un gouffre vers un monde inconnu, inexploré, nécessaire-



ment obscur. Peu à peu, l'instance destructrice ou plus exactement apéritive (qui ouvre une faille) va être intériorisée jusqu'à devenir chez Stevenson un Hyde, face cachée d'un *Jekyll* autre, ou chez Maupassant un Horla (qui met *soi* hors-là).

LES ÉMULES DE HOFFMANN

En France, Théophile Gautier, Alexandre Dumas (*La Femme au collier de velours*) ou encore Jules Verne (*Frirtt-Flacc*) ont été très marqués par les contes de Hoffmann ; en Russie, on pense à Gogol (« Le Portrait », « Le Nez »), et aux États-Unis, à Poe et Hawthorne (« L'Artiste du beau », « La Fille de Rappaccini »).

Arrêtons-nous sur Poe. Presque tous ses *Tales* peuvent être résumés de la façon suivante : l'homme est perdu, s'il refuse la compagnie de sa part cachée. C'est assurément la nouvelle « William Wilson » qui représente de la façon la plus resserrée cette inévitable compagnie duplice et les conséquences fatales de son refus. Dans la nouvelle de 1839, le narrateur rencontre toujours sur son chemin un être qui lui est en tous points semblable (patronyme, apparence, date de naissance, vêtements rares) et qui ne s'exprime que par chuchotements. Comme le précise le narrateur, le nom éponyme est d'ailleurs un faux nom, car le vrai nom, lui, ne saurait être prononcé dans le cadre de la nouvelle. Le double du narrateur est ainsi caractérisé par une non-identité puisque le nom qu'il lui donne n'est pas son nom véritable. À la fin du texte, dans l'ambiance d'un carnaval italien rappelant Hoffmann, le narrateur veut en finir avec cet être qui le dérange chaque fois au beau milieu de ses frasques morales. Car dans la mascarade carnavalesque reparaissent les identités véritables. La mort résoudra le dédoublement, l'écartèlement des identités.

LA COPRÉSENCE DE DEUX MONDES

La littérature dite fantastique est ainsi celle qui explore l'espace entre le monde visible et le monde invisible ou poétique, les deux

composantes d'une même réalité. Encore une fois, le monde invisible n'est pas un autre monde ; c'est le sujet qui en a changé sa perception. Et, plus exactement, le fantastique s'installe moins dans l'espace entre deux perceptions du monde que dans le va-et-vient ou la coprésence de l'une à l'autre. C'est une « déchirure » (Roger Cailliois) qui traverse le voile du texte pour révéler ce qu'il y a au-dessous, pour laisser voir, au sens étymologique, *l'infimum*. Il n'y a donc pas deux mondes qui seraient superposés, mais un seul et même monde qui répond à deux logiques différentes, ou une compossibilité de deux univers.

La déchirure suppose une blessure d'où va sortir la face poétique du monde, celle qui est cachée derrière le voile. Et face au réel, paralysant dans son intégralité, le texte fantastique propose un apprièvement du hors-norme. Il n'évacue donc pas le réel au profit de la vraisemblance. Le réel ne se plie pas aux canons d'écriture vraisemblable tels ceux dont *La Princesse de Clèves* serait le prototype. Au contraire, le texte déchiré revendique de se maintenir dans un vrai qui n'est pas vraisemblable. Ces deux exigences simultanées suscitent ce que Jean-Jacques Ampère identifiait comme le « merveilleux naturel ». Des deux exigences, en discordance selon la tradition romanesque, surgit l'altérité. Le double est la résultante de la déchirure du monde succédant à l'harmonie du classicisme. Il surgit en un monde qui s'ouvre à l'intériorité, qui déchire le voile et découvre l'enfer de l'intériorité.

Si la pensée fantastique tend à révéler l'invisible du réel et qu'elle se concentre sur le moment de bascule entre le monde visible des habitudes et sa part d'ombre poétique, le double construit une poétique de l'ombre. Il est ainsi, par excellence, la figure du déchirement existentiel, de son implosion. Non seulement est-il le thème fantastique par excellence, puisqu'il place l'homme dans une situation de perplexité existentielle maximale, mais surtout, le récit de doubles est la fiction par excellence qui parle de sa confection en la mettant en narration. On ne s'étonnera plus de la prospérité de ce motif dans la littérature occidentale. À partir de son essor romantique, on peut sans hésiter affirmer qu'on a ici affaire à un cliché littéraire. C'est-à-dire qu'un cadre narratif a été repris et répété à outrance. Le moule a servi de nombreux modèles, mais il n'y a pas *une* œuvre et ses pâles copies. Ce sont toutes les variantes autour du double qui constituent la figure du double littéraire ; c'est l'ensemble des œuvres autour de la figure qui forme la figure.

La révolution qu'opère le récit de doubles romantique est de *projeter* l'altérité, d'extérioriser la contradiction intérieure, la menace que représente l'homme pour lui-même quand il n'a plus ni salut ni idéal. La projection est d'abord très extériorisée et dissociée : c'est le diable, un personnage de la diégèse, responsable et coupable. Plus tard, ce sera un autre soi-même plus ou moins sous influence folle ou diabolique (Dostoïevski et Stevenson), et finalement, au XX^e siècle (Kosztolányi, Aragon, Nabokov, Kristof, Bachmann, etc.), ce sera en soi-même.

II. L'INFLEXION DE DOSTOÏEVSKI

Avec *Le Double* (1846) de Dostoïevski, la figure du double prend une tout autre direction. Le roman de Dostoïevski s'inscrit explicitement dans la tradition des nouvelles fantastiques. Mais l'auteur russe propose une approche très différente du double. Il n'est désormais plus un motif déterminant une forme (celle de la nouvelle dite

fantastique au début du XIX^e siècle) mais un véritable sujet d'écriture littéraire.

Très inspiré par Hoffmann et Gogol, le récit a pour question essentielle la distinction du vrai et du faux. Les personnages se campent dans une société autocratique, où le silence de l'absolutisme est à la fois une sécurité et une obligation. Le héros Goliadkine âgé est persuadé qu'un Goliadkine plus jeune a pris son poste au travail et qu'aucun de ses collègues ne s'en rend compte. Il s'aliène, il bâtit en lui une instance de référence autre. Il n'est pas étonnant alors que Goliadkine soit copiste de son état, autrement dit un métier qui consiste à redoubler les textes sans se soucier de leur pertinence ni de leur authenticité.

Goliadkine ne peut pas accepter l'Autre comme tel puisqu'il en attend tout, comme d'un dieu. L'Autre est objet de tous les dangers. Il faut l'exclure du champ de perception. Mais en s'attachant à rejeter l'Autre, Goliadkine est en permanence avec lui par la pensée, obsédé qu'il est de l'exclure et d'y être indifférent. Ainsi voit-il un autre Goliadkine. L'omniprésence obsédante de l'Autre est la définition que la psychanalyse donnera, plus tard, de l'inconscient. L'inconscient est la sphère d'inadéquation entre le désir et l'objet désiré, c'est le discours prégnant de l'Autre en soi. Or, chez Goliadkine, le médiateur-adjuvant est simultanément l'obstacle. Il est à la fois celui qu'il rêve de devenir et celui qui lui rappelle sans cesse sa médiocrité et, par ce rappel, son exclusion. Il conduit au clivage du sujet de telle sorte que Goliadkine est à la fois le bourreau et la victime.

Obsédé par l'image dédoublée de lui-même, Goliadkine ne peut se tourner vers les autres, vers un mode de communication, d'ouverture de soi, de déhiscence – certes toujours risquée par nature. La figure du double lui permet de mettre un écran entre *moi* et l'Autre, d'étancher le lien entre *moi* et le monde. Pourtant, en se protégeant, il se nécrose. Cette altération vire à l'aliénation, à ce stade de l'étrangeté où *je* ne se reconnaît plus comme *je*, où *je* est son propre autre, où il n'est plus en lien avec autrui mais où il recherche toutefois cette altérité en se créant une altérité solipsiste.

UNE LECTURE VACILLANTE

En regard de la tradition romantique contre laquelle Dostoïevski se situe (on pourra entendre la préposition *contre* dans les deux sens du terme), ce qui est différent, ce n'est pas que le héros Goliadkine soit perturbé, mais que le narrateur place le lecteur dans l'hésitation la plus totale quant à l'interprétation de la duplication. Jusqu'au bout du texte, le lecteur ne peut pas vraiment trancher entre une lecture pathologisante et une lecture fantastique. Est-il fou ou non ? Nous n'avons plus les micro-clichés habituels bien repérables de la littérature fantastique (homme étrange, étranger et apparemment malveillant, savant qui ouvre l'accès à un monde jusqu'alors inaccessible, etc.). Mais comme le rappelle Dostoïevski dans la préface de sa nouvelle « Douce », « imaginaire » et « réaliste » sont équivalents et assimilables. C'est la forme du récit qui confère au texte, ou non, une réalité. Il se situe à la lisière du fantastique et du réaliste, mais il invite le lecteur à se départir de ses codes de lecture fantastique habituels pour avancer avec Dostoïevski dans une nouvelle direction : réaliste.

Ainsi le motif du double se déplace-t-il avec Dostoïevski de la description d'une réalité dédoublée à la description de la prise de conscience de cette réalité. « Tout ce dont un auteur se sert ordinairement pour tracer un portrait ferme et indiscutable de son person-



L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde. Illustré par Charles Raymond Macaulay (1904).

interrogée. Homme ou animal, la frontière entre les deux réalités est grandement ébranlée par les apports de Charles Darwin et de Herbert Spencer. Ainsi un imaginaire de l'hybridité prend-il son essor, en science mais aussi en littérature. Le paradigme humain est désormais sujet à variation et à évolution ; ce n'est plus une donnée infaillible et inamovible. Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, la sélection naturelle est abordée du point de vue de la morale, de l'éthique et de l'esthétique, et l'influence de Darwin est bien visible. Rappelons l'histoire : le docteur Jekyll est un *gentleman british* très respectable de la société victorienne, recevant ses amis avec lesquels il aborde des sujets censés et mesurés ; ce monsieur est étrangement en contact avec l'affreux Hyde, laid personnage qui commet de nuit les pires méfaits (on ne saura pas exactement lesquels, mais on sait que piétiner une jeune enfant ne lui cause nul état d'âme), un Hyde qui n'a aucune limite dans le vice et l'immoralisme. Le lecteur comprend peu à peu que c'est une métamorphose (le terme est discutable) qui fait passer le même personnage de l'un à l'autre tandis que les personnages secondaires tentent de percer ce secret. Dans la lutte entre « deux » hommes, l'un (Hyde) gagne toujours plus de terrain pour finalement triompher de l'autre (Jekyll). Le roman de Stevenson s'inscrit dans la lignée on ne peut plus directe du récit fantastique, mais il n'y a pourtant pas de contradiction à parler simultanément de positivisme. L'histoire est, à sa manière, un des modèles du genre pour le roman policier du XX^e siècle. C'est que Poe avait ouvert la voie en proposant de montrer des faits qui nous sont peut-être fantastiques mais qui, abordés par un détective rationnel et clairvoyant, procèdent d'une chaîne de causes et d'effets. *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde* se distingue néanmoins de la nouvelle policière parce que ce qui est voilé n'est pas (seulement) l'identité civile d'un personnage, mais son essence existentielle ; et, avec cette dernière, est voilée une certitude (perdue) sur le paradigme humain. L'inquiétude à la lecture vient de cette ouverture, cette labilité, cette possibilité de modification ô combien profonde : celle de l'essence de l'homme. Elle s'ouvre à une envergure métaphysique.

Ainsi le texte de Stevenson est-il bien plus profond et complexe que le contre-sens interprétatif qui consisterait à comprendre ce récit comme la lutte du bien et du mal. Une lecture moraliste est tout à fait possible mais insuffisante, car ce serait ne s'en tenir qu'à l'intrigue. La potion miraculeuse qu'a découverte Jekyll pour se « métamorphoser » est un élément certes irréel, mais qui ne remet pas en question le modernisme de l'écriture de Stevenson. La continuité d'une tradition littéraire fantastique se situe ailleurs que dans ces quelques points narratifs non réalistes.

Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, il est une dynamique plus essentielle et plus innovatrice, une force interne au récit, c'est celle de l'image. Stevenson travaille à partir d'images plastiques centrales autour desquelles viennent se développer des idées, et non vraiment une histoire. De là vient sans doute l'effroi que ressentent tous les personnages à la vue de Hyde. Hyde est au centre d'une vision, il produit un effet et pourtant, il n'est pas particulièrement décrit. Il suffit de penser à cette main terrible, cette main qui devient poilue, sauvage, presque animale. Elle s'oppose au raffinement de la main d'un écrivain. La figure du double est là totalement renouvelée.

L'INTÉRIORISATION DU MOTIF

Désormais, chez Stevenson, la duplication du personnage n'est plus extériorisée. Aucun des deux versants Jekyll/Hyde n'est étranger à l'autre. Les deux personnages sont les deux faces d'un être unique. Et ce, même si l'intrigue traite cette unité de façon mystérieuse, comme dans un roman policier dont la trame narrative consisterait à ne pas donner d'emblée au lecteur l'identité d'un des personnages principaux. Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, le nœud double se resserre au sein de la conscience d'un même personnage : « L'homme n'est pas véritablement un, mais en vérité deux. Je dis deux parce que l'état de mes connaissances ne va pas au-delà. » Certes, le double se distingue physiquement selon qu'il est Jekyll ou Hyde, mais la conscience du personnage principal ne se dédouble plus. Les indications spatiales servent de relais métaphorique à cette unification. Les va-et-vient d'une maison à l'autre et les descriptions minutieuses des habitations sont là pour signifier l'alternance de personnalités. Or les alternances de personnalités ne sont pas des alternances de personnes. Le dédoublement se concentre désormais vers l'intérieur, au sens propre et figuré. En outre, le double se situe désormais, comme on l'a vu chez Dostoïevski, dans le labyrinthe de la ville moderne. La ville est un arrière-plan en synecdoque, une sorte de décor nécessaire à la dislocation intérieure. L'histoire sera celle du lieu de communication, de passage et de réconciliation – ou non – entre l'extérieur et l'intérieur, entre le visible et le caché, entre le social et l'intime. Dès l'abord donc, le récit nous signifie que nous n'aurons pas un accès direct à l'intériorité du protagoniste.

Ainsi, avec ce récit de Stevenson comme avec d'autres du même auteur, on voit se développer un trait d'écriture tout à fait moderne, et que peu de critiques acceptent de voir inauguré en Stevenson : la psychologie des personnages n'est plus donnée d'emblée, elle n'est plus considérée comme acquise. L'effraction de la porte du laboratoire au huitième chapitre correspond à la résolution finale semblable à celle des romans policiers : l'identité tenue secrète est finalement révélée. Ce n'est pourtant pas là le dénouement. Il reste encore à comprendre les motivations de Jekyll, son point de vue. L'intériorité du personnage devient l'intrigue même, et de ce fait conditionne la forme de la narration. Puisque Jekyll tente de cacher une partie de lui-même, il ne prend pas la parole avant qu'Uttersson, l'un des enquêteurs, ne se soit introduit chez lui, n'ait mis fin à son silence verbal. Alors seulement, le récit passe au point de vue de Jekyll grâce au testament posthume.

MAUPASSANT : UN TEXTE HORS DE LUI

La duplication contamine tout, et ne se contente plus d'être un motif. Elle est aussi une forme. On trouve dans « Le Horla » de Maupassant cette corporité du texte. La première version de la nouvelle, qui parut en 1886 dans le *Gil Blas*, sertit l'histoire fantastique dans un double cadre : d'une part, le héros raconte à une assemblée de médecins et scientifiques ce qui lui est arrivé ; d'autre part, cette mise à distance est confortée par le discours-cadre du docteur Marrandé. En revanche, la version publiée chez Ollendorf en 1887, transformée en récit de type journal intime, supprime toute structure organique. Le protagoniste est peu à peu envahi par une force qui décompose sa parole, son récit. La narration de Maupassant inscrit l'étrange dans des événements tout à fait tangibles et corporels : la soif, le frôlement d'une caresse, le plaisir de la

tiédeur nocturne, etc. C'est le corps qui est essentiel, le corps qui se délite et risque de devenir « fou » (le mot revient sans cesse). Le corps du texte se délite nécessairement : il perd la structure qu'il possédait encore dans la version de 1886 et devient toujours plus déchiqueté. La grande fréquence des points de suspension témoigne de l'impossibilité de l'énonciateur à appliquer une parole juste à la réalité. Ces silences ou, pire, ces béances du discours marquent l'échec de l'illusion référentielle : le narrateur est en dehors de ce possible.

CONCLUSION

Le double littéraire, présent depuis l'Antiquité, rencontre au début du XIX^e siècle un succès indéniable ; il permet de parler de la complexité de l'identité individuelle en creusant l'intériorité du sujet. La littérature fantastique, qui s'étonnait de faire se rejoindre les différentes facettes du monde, laisse place à une banalisation de cette appréhension multifocale du monde. L'esprit positiviste, nourri par la biologie et la psychiatrie, s'allie à une conception de la représentation littéraire du monde qui n'est plus mimétique. Ainsi la représentation romanesque de la vérité ne se soucie-t-elle, à la fin de ce siècle, non plus tant de vraisemblance que de vérité.

Au XX^e siècle, le retour au souci de vraisemblance se fera sur le postulat que ce qui est unitaire est suspect. Le double romantique, inouï et surprenant, n'est plus de mise. S'il avait à l'époque permis de penser l'identité, cette extériorisation de la multiplicité du sujet n'est plus acceptable. Au XX^e siècle et jusqu'à nos jours, la littérature reste fascinée par le double, qu'elle multiplie à l'envi, mais pour en faire une réalité normale. Les personnages contemporains n'ont plus un double : ils sont dédoublés, multiples *

* Maître de conférences, Littératures générales et comparées, Université de Limoges.

Notes

- 1 Charles Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1855, t. X, p. 197.
- 2 Roger Caillois, « Fantastique », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1995, t. 9, p. 285.
- 3 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 88.

nage (le « qui est-il ? ») devient chez Dostoïevski objet de réflexion du héros lui-même, objet de sa conscience de soi, et c'est la fonction de cette conscience qui se transforme pour l'auteur en objet de vision et de représentation³ ». La portée esthétique du récit de Dostoïevski se déplace vers la représentation d'une conscience en crise, c'est-à-dire une conscience qui, selon l'étymologie, ne cesse de décider, envers et contre soi-même, une conscience de soi qui est en scission, qui perd son *moi* en en prenant conscience.

Le Double modifie donc la figure du double vers une intériorisation réaliste. Hawthorne et Poe contribuent également à ouvrir le chemin dans cette direction. Quelques décennies plus tard, il est un autre auteur qui constitue également une charnière : il s'agit de Robert Louis Stevenson. Son fameux récit de 1886 fait évoluer la figure vers une intériorisation encore plus psychologique.

III. L'ÉTRANGE CAS DU DOCTEUR JEKYLL ET MISTER HYDE

Entre les années 1850 et 1880, la représentation scientifique de l'être humain se modifie de façon décisive : on pense l'être humain dans une évolution et l'on accepte l'idée qu'il soit une progression animale. Du fait de cette pensée évolutionniste, c'est la part d'humanité en l'homme qui est remise en question ou du moins

Le double fictif ou le jeu des fluidités

MÉLISSA BOISVERT *

Lorsqu'on étudie un thème aussi polysémique que le Double, on finit par en voir partout. Est-ce parce que le monde entier semble reposer sur un système binaire, de sorte que toute chose peut trouver son opposé ou son complémentaire ? Le jour et la nuit, le masculin et le féminin, la vie et la mort, le chaud et le froid, l'eau et le feu, le bien et le mal, le yin et le yang... *Double* nous fait automatiquement penser à *deux*, et bien que deux choses soient impliquées pour qu'il y ait manifestation du Double, leur nature ou leur rapport n'annonce pas d'office qu'on soit en présence du thème du Double. Il n'y a qu'à penser à tous les cas de jumeaux, par exemple, ou bien à toutes les relations protagoniste/opposant d'un récit. Ainsi est-il nécessaire de distinguer le thème du Double, connu sous le terme allemand *Doppelgänger*, d'une simple dualité, afin d'éviter que toute duplication exposée dans un récit ne soit susceptible de devenir une manifestation du Double.

Dans le cas d'un auteur et de son ou ses doubles, parle-t-on encore du Double au sens de *Doppelgänger*, thème possible d'une œuvre de fiction ? Le terme de Double est utilisé à toutes les sauces et à l'issue de ma recherche sur celui-ci en tant que thème littéraire du genre fantastique, je ne pourrais qu'être en désaccord. Cependant, l'idée qu'un auteur puisse être représenté dans son œuvre narrative quelle qu'elle soit n'est pas à rejeter, bien au contraire, puisque l'auteur rencontre toujours « une part de lui-même à travers ses lectures » et que, d'autre part, « le corps de l'œuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) ». Autrement dit, l'auteur a lui-même rencontré son ou ses doubles à titre de lecteur (ou spectateur) et il écrit nécessairement à partir de lui-même. Son œuvre, c'est un peu sa progéniture, donc une part de lui.

L'Alter Ego peut revêtir plusieurs formes. Nous les ramènerons à deux catégories : l'auteur et ses protagonistes, l'auteur et ses avatars. Dans tous les cas, un processus d'identification est inévitable, et ce, à différents degrés, selon une fluidité inévitable entre le réel et le fictif, flouant les frontières entre le créateur et son œuvre. Issus du roman et du conte fantastique, ces redoublements de l'auteur imprègnent maintenant les cultures numériques et télévisuelles.

LES PROTAGONISTES

Lorsqu'on imagine les Alter Ego d'un auteur, on pense d'abord à ses personnages. « L'analyse biographique est révélatrice car les indices attestent de l'identification de l'auteur avec ses protagonistes, si bien que son héros est comparable à un *alter-ego* ou double ». À moins qu'un auteur n'admette lui-même qu'un ou plusieurs de ses personnages lui ressemblent, une analyse s'avère nécessaire, même si du premier coup d'œil, un personnage écrivain peut sembler être un Alter Ego évident. Stephen King croit qu'une partie de lui parle dans ses romans, comme c'est le cas dans *Shining*, un roman dont l'écriture lui a révélé son « [alcoolisme], [qu'une]

partie [de lui] n'acceptait pas cette idée. [...] Elle [a commencé] à hurler de la seule manière qu'elle connaissait, à travers ses récits de fiction, à travers les monstres qu'elle créait ».

C'est un peu comme si le protagoniste avait pris vie de façon indépendante afin de se présenter comme un Alter Ego que l'écrivain refoule et refuse de voir ou, au contraire, qu'il transpose dans son œuvre afin de s'en libérer, tel Kafka apposant ses initiales aux noms ou prénoms de ses personnages : « L'initiale du nom de Kafka, K., à laquelle tendent à se réduire les noms ou les prénoms de ses personnages (de même que Joseph K. dans *Le Procès*), et cela malgré la prolifération des autres personnes dont le nom, complet, commence par K. (Karl dans *L'Amérique*, Klamm, dans *Le Château*, par exemple). » Le personnage devient ainsi une ombre à laquelle on ne porte pas nécessairement attention, mais dont la silhouette rappelle avec évidence celle de son créateur.

Le protagoniste représente souvent un Moi fantasmé dont le rôle est fondamental pour l'écrivain, qu'il en ait conscience ou non. Cet Alter Ego a la possibilité de vivre l'interdit ou l'impossible, mais comme il y a plusieurs interdits et possibles, il y a plusieurs Alter Ego. « Chez Lovecraft, le fantasme se situe au confluent de la biographie et de la fiction. L'écrivain donne libre cours aux fantasmes obsessionnels qui peuvent se déployer hors de toute censure dans son œuvre, reflet du réel ou d'un réel. » Les personnages, de même que le narrateur, apparaissent ainsi comme une multitude d'Alter Ego issus de l'écrivain. Selon Pierre Brunel, « quand l'ego de l'écrivain se divise (le Double), ou s'éparpille (les Doubles), le lecteur ne se trouve-t-il pas face à face avec lui. Mais la transparence du roman passe par cette épaisseur même, à condition de ne pas considérer ces intermédiaires comme des écrans, mais comme des filtres ». Tout comme Kafka, Lovecraft se libère, par exemple en déguisant en monstres ses frustrations et contrariétés : « Ses récits remplissent le rôle du confessionnal où il pouvait se délivrer de ses angoisses et cauchemars ».

LES AVATARS

La notion d'auteur a grandement évolué : souvent anonyme au Moyen Âge, il se fait connaître à partir du XII^e siècle, pour finalement s'incruster lui-même dans son récit. « Ce qui se joue aujourd'hui dans la culture [est] un trouble de la frontière entre fiction et réel, un trouble de l'identité, une perte de la limite, de la butée, une panne symbolique » où l'auteur tend à se dédoubler pour devenir son propre personnage de fiction, comme s'il se clonait lui-même, « habité par un fantasme de toute-puissance ». Il veut « être à la source du sens, être le père et le fils de ses œuvres, s'auto-engendrer par le texte, se choisir ses propres ancêtres, ses filiations imaginaires, à la place de sa vraie filiation ». Ainsi, l'écrivain ne se cache plus derrière ses œuvres ; il se place à l'avant de la scène. Alors que le personnage de fiction devient vrai – l'auteur lui-même – le récit



devient fictif – l'autofiction : c'est « [...] une zone limite, une bordure où le passage à l'acte tend à effacer les frontières entre le monde fantasmagorique de l'auteur et le réel sociobiographique. »

Avec des frontières de moins en moins rigides entre la fiction et la réalité, l'auteur crée son propre personnage-auteur. On se souvient par exemple de l'écrivaine Aurore Dupin qui, au début du XIX^e siècle, avait obtenu la permission de se travestir, adoptant son célèbre pseudonyme de George Sand, son Alter Ego masculin. Stephen King a également utilisé le pseudonyme de Richard Bachman, un Alter Ego lui servant d'échappatoire à la pression qu'exerçait sa célébrité, et qu'il a fini par tuer.

EXTENSION DU JEU DES FLUIDITÉS

Fréquent dans la presse du XIX^e siècle, ce type d'Alter Ego a fluctué avec Internet, où chaque individu devient écrivain en s'auto-publiant, que ce soit par le biais d'un blogue ou d'une page sur un réseau social. Cette vie virtuelle, sous les traits d'un avatar, devient un Alter Ego par le biais d'applications permettant à l'utilisateur de se voir comme s'il était un autre. Les amis ne sont pas toujours les mêmes que dans la réalité quotidienne, souvent aussi les opinions. Selon Régine Robin, « Internet accentue ou révèle ce qui est déjà à l'œuvre *in the real life*, dans la vraie vie. Cela peut se révéler très positif. Lorsque les gens ont des inhibitions, les expérimentations identitaires peuvent s'avérer thérapeutiques. » Derrière l'écran, plusieurs personnes agissent différemment : « Internet est [...] un véritable laboratoire où s'explorent de nouvelles formes d'identités » allant de la simple opinion au changement de sexe.

Les frontières entre le réel et le fictif, ou entre l'auteur et son œuvre, tendent à disparaître, laissant place à une fluidité des frontières : l'auteur devient personnage, le personnage devient l'auteur, l'œuvre devient la vie et la vie devient l'œuvre. Le procédé semble sophistiqué, propre au roman moderne, mais on le retrouve maintenant à la télévision. Le créateur de la télésérie américaine *Supernatural*, Eric Kripke, s'est introduit dans son œuvre par le biais d'un personnage Alter Ego, Chuck, considéré comme un prophète qui aura écrit les « livres » de la série *Supernatural* d'où sont tirés les

épisodes. Ce personnage peut ainsi prévenir les protagonistes de dangers qui les guettent. Dans un épisode, *Hollywood Babylon*, ce sont les personnages qui « sortent » de la série pour enjambrer « le monde réel » des acteurs qui les personnifient : ils se retrouvent en face des caméramans et de leurs autres collègues, y compris le créateur de la série dans son propre rôle. La série *True Blood*, adaptée des romans *La Communauté du Sud* de Charlaine Harris, est allée jusqu'à créer des blogues et des sites Internet signés par certains personnages.

Le Double, l'Alter Ego, l'Avatar... peu importe le nom qu'on lui donne, l'écrivain en possède un ou plusieurs, qui transcendent un univers qu'on aurait pu croire clos ❀

Notes

- 1 Serge Doubrovsky, « Écriture / lecture : face à face », *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002, p. 201.
- 2 Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, p. 118.
- 3 William Schnabel, *Masques dans le miroir. Le Double lovecraftien*, Dole, La Clef d'Argent, 2002, p. 16.
- 4 Stephen King, *Écriture, Mémoires d'un métier*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 116.
- 5 Pierre Brunel, *Transparences du roman, Le romancier et ses Doubles au XX^e siècle*, Paris, Librairie Jose Corti, 1997, p. 19.
- 6 *Ibid.*, p. 26.
- 7 William Schnabel, *op. cit.*, p. 15.
- 8 Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997, p. 16. Les citations suivantes sont tirées de cet ouvrage.

Victor-Lévy Beaulieu : à lui-même tout un collectif d’auteurs

GÉRALD GAUDET *

« C’est dans l’éparpillement de mes dédoublements que
je m’apaise et me trouve dans ma substance. »

Victor-Lévy Beaulieu a déjà eu quatorze ans lui aussi. Comme Melville, Kerouac, Joyce, Ferron. Comme nous tous en fait. Et comme Victor Hugo qui, dans son cahier d’écolier, aurait écrit : « Je serai Châteaubriand ou rien. » À cet âge, confie l’auteur de *Monsieur Melville*, ses ambitions étaient plus modestes. C’est qu’il était « Canadien français », se répétera-t-il, et qu’il portait avec lui une histoire familiale détraquée, fortement marquée par la misère sociale, culturelle et intellectuelle, rendant le rêve, et toute la grandeur qu’il y a en lui, quasi hors de portée. Ce constat éprouvant, il ne cessera de le mettre en scène autant dans son œuvre romanesque que dans les différentes réflexions qu’il a pu livrer au cours des années sur la littérature comme « l’éternel refrain toujours à recommencer ». « Nous n’avions pas d’argent, écrivait-il notamment dans *Pour saluer Victor Hugo*, j’allais devoir abandonner mes études bientôt, traîner ma viande dans une banque pouilleuse du carré Saint-Louis, entre trois ou quatre maniaques qui se payaient gentiment ma gueule parce que je griffonnais de misérables poèmes au verso des bordereaux de tête et que je me demandais naïvement qui j’étais. Aujourd’hui, j’ai lu Kerouac, et cette phrase surtout, si totalement désespérante, si réelle quand je pense à ce que nous étions, perdus dans la grande ville, incapables d’oublier le passé, la terre abandonnée, les souvenirs de misère, de maladie et de longs hivers : *Je suis stupide aussi, et même crétin, peut-être seulement Canadien français, qui sait*. Puis j’allais être transporté d’urgence à l’hôpital où, rongé par les microbes de la polio, je penserais bien mourir. Mais... »¹

DE LA BLESSURE ORIGINELLE AU RÊVE DE GRANDEUR

Il y a dans ces quelques notes des éléments fondamentaux qui nous permettent de saisir au plus près de l’expérience ce qui ne cessera de hanter et de menacer le projet d’écriture beaulieusien. Le romancier parle d’une blessure très ancienne qui dit une rupture, imposée et extrêmement violente, subie comme une agression, par rapport à l’enfance, la terre d’origine, l’élan de vivre. Les forces d’humiliation, fortement culpabilisantes, sont à l’œuvre ici, mais aussi là-bas, ce qu’il a dû quitter, voire abandonner, représenté sous la forme de l’errance, un éternel déplacement, revenant obséder la conscience de l’écrivain en train de produire une œuvre. La fracture, qui condamne à l’errance, n’est pas que personnelle, elle est

celle du Québécois qui a du mal, comme dirait Miron, à arriver à ce qui commence. Elle est, plus fondamentalement encore, celle de l’homme occidental qui, comme Don Quichotte, ne réussit que difficilement à habiter le monde et le langage. Lui, le déraciné, n’aura comme patrie que le langage.

Et pourtant, c’est au travers d’un tel empêchement, par-delà la misère, le découragement à vivre, la petitesse d’être que Victor-Lévy Beaulieu imaginera précisément l’écriture comme « un pont entre l’enfance [à jamais perdue] » et cette « nouvelle vie » promise par l’habitation du langage. C’est Victor Hugo, auquel il empruntera le prénom, l’ajoutant à celui qu’on lui a donné à la naissance, qui lui ouvrira tous les possibles. C’est lui qui lui fera rêver la démesure, dans l’écriture même, devenue « un fleuve charriant les plus grandes promesses de vie ».

Il lui fallait être et il n’était pas question qu’il le soit à moitié. Aussi, il devait, selon son propre désir, « s’appuyer sur quelque chose de solide et de vaste ». « Il fallait, confie Victor-Lévy Beaulieu, pour que je me commence, qu’il y ait une ambition d’être et d’être beaucoup. » Et c’est là qu’il précise le sens de sa rencontre avec l’œuvre et la langue de l’auteur de *Notre-Dame-de-Paris* qu’il vit comme un véritable déclencheur. « Ce qui m’a tout de suite ébloui chez Hugo, écrit-il, c’est cet éclatement de la parole, c’est cette œuvre colossale, ces milliers de phrases qui, une fois lues, m’incitèrent à écrire car, pour la première fois de ma vie, je me rendais compte qu’avec la laideur, la pauvreté, le blasphème et l’ignorance, il était possible de faire de la beauté. » Faire naître « les fleurs du mal », dirait Baudelaire, se mettre au monde à même une écriture vécue comme spirale fiévreuse pour atteindre rien de moins que « ma vérité », écrit VLB, « cette vérité qui est mouvante comme ma vie, et qui fuit vers le silence, le silence de l’achevé, le silence froid de la mort ».

C’est à partir de cette expérience que Victor-Lévy Beaulieu se multipliera, cherchera à établir le mythe de lui-même qu’il a toujours « poursuivi » en Hugo – et en Melville, Joyce, Ferron, Tolstoï, Nietzsche, Kerouac... : « Il fallait être démesuré, éclater par tous les possibles, vivre toutes les errances et toutes les folies et tous les bonheurs. Et ne baisser les yeux devant rien, et dire toujours, et dire de plus en plus pour défoncer cette porte étroite derrière laquelle brille le mot retrouvé, le mot vivant, le mot Dieu. »

Le mot est dit. L’homme partage avec les écrivains qu’il aime d’instinct, ceux qu’il appelle affectueusement « les écrivains de mes admirations », un goût de la démesure. « Il faudrait pouvoir tout dire », se livrer à toutes les outrances, explorer toutes les possibilités du langage, faisant de son écriture « une écriture de la fureur », cherchant ainsi à aller au bout de l’enragement pour qu’il ne soit plus possible de s’enrager. Les écrivains qu’il aime d’instinct seront alors d’autres lui-même, des compagnons dans la monstruosité. Avec eux, il ne cessera de dialoguer. Ce sera plus qu’une nécessité, ils le hantent, habiteront son langage, lui lanceront des défis, le feront sortir de lui-même, l’aideront à nommer les différents niveaux d’être qui le constituent comme homme, comme écrivain et comme Québécois. Il voudra se comparer, être à la hauteur, créer des liens avec ces êtres plus grands que nature, se reconnaître en une part d’eux-mêmes, rejoindre en fait leur grandeur. Comment alors ne pas reconnaître Miron, Giguère, Ducharme et DesRochers dans cette évocation du père qui vient de disparaître et qui en même temps a fait disparaître son monde ? « Ainsi donc, mon père aimé en allé à jamais et sous la terre, noire et friable, que repose son long corps osseux. Battures étroites de grève, toutes en crans de tuf, ainsi ressemblait-il à son pays, ce père d’exil. Acérante fut son agonie comme un poème de Gaston Miron, mais sans plus de marches pour monter à l’amour ni renifler du haut de Tobune les plaisirs printaniers quand, sur la rivière Trois-Pistoles, calaient les glaces et, sur le fleuve, descendaient, givrés jaunâtre, les icebergs de l’hiver de force. »²

Ce père, il est plus qu’un père. Par la force des associations, ou plutôt des analogies, qui émaillent constamment son écriture et en dessinent si fortement la tessiture, Victor-Lévy Beaulieu donne à ce père les dimensions du pays et même de la poésie. C’est que, il y reviendra de diverses façons au cours des années, il constitue à lui seul un collectif d’auteurs. Il n’y aurait pas d’espace littéraire au Québec et il se donnerait la tâche immense de le créer et de le rendre habitable. Pour cela, il se dit « prêt à toutes les extravagances, même celles de [sa] vie, pour faire venir l’œuvre et la totalité de ses images »³.

Peu importe que ses personnages s’appellent Jos Connaissant, Malcomm Hudd, Satan Belhumeur, Job J. Jobin, Steven le Hérault, Xavier Galarneau ou Philippe Couture..., peu importe que les écrivains aimés qu’il rencontre dans leur parcours de créateur se nomment Jack Kerouac, Herman Melville, Léon Tolstoï ou James Joyce, ils sont des visages de l’auteur, ses prolongements, ce qu’il y a dans l’homme avant lui et au-devant de lui. Ils sont des doubles de ce romancier fictif nommé Abel Beauchemin.

Ils portent à la fois la blessure et le rêve de beauté et de grandeur qu’il y a au bout de toute la pulsion d’écrire dans ce qu’elle a de démesuré.

DANS LA CONSCIENCE DE L’ÉCRIVAIN PENSANT LE LIVRE À VENIR

Des titres comme *Don Quichotte de la démanche* ou *N’évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* sont à eux seuls porteurs de sens. Le romancier, dans l’un des ouvrages, sans vraiment l’interpeller tout au long de son récit, sans même le nommer en cours de route, demande à Abel, dans le titre, d’aller au bout de sa noire vérité. À l’intérieur du texte, l’écrivain parle au « je », rappelant des anecdotes qu’il a déjà racontées ailleurs – l’identification du narrateur et de VLB se laisse penser. Dans

l’autre ouvrage, le romancier parle au « il » et décrit l’existence et l’esprit qui anime Abel. Le propos est toutefois le même : Victor-Lévy Beaulieu, dans ces œuvres dites de fiction, nous laisse entrer dans sa conscience d’écrivain pensant un livre en particulier, y décrivant ses ambitions de romancier, sa conception de la littérature, ses points de vue sur l’écriture. Et il montre comment le quotidien et les multiples vies de l’auteur viennent contrarier les ambitions d’être et les projets d’écriture qui lui sont reliés. Par exemple, il a beau avoir en tête le Melville et être happé par tout ce qui en lui veut se dire et s’écrire, ses fonctions de père, d’éditeur, de conjoint... et les nombreux livres en attente font pression sur lui et se bousculent dans sa conscience d’écrivain. C’est ainsi que le livre à écrire sera bloqué dans ses gros-seurs, que le projet se décomposera, déraillera, car d’autres mots viendront, il sera conduit ailleurs, détourné de son cours.

L’écrivain, dans l’esprit de Victor-Lévy Beaulieu, est un paratonnerre, qui a conscience de tout ce qui meurt en lui et hors de lui, qui a conscience plus particulièrement de sa propre mort. Et l’expérience est sensorielle. *Don Quichotte de la démanche* s’ouvre sur ces mots : « Et puis, il comprit qu’il allait mourir. Cette pensée lui vint au beau milieu d’une phrase, alors qu’il cherchait ses mots et n’était pas satisfait de ceux qu’il trouvait. [...] Pourtant, les mots n’arrêtaient plus de se bousculer en lui ; ils venaient de partout, de la plante de ses pieds, du bout de ses ongles, du lobe de ses oreilles et des poils de son pubis. (C’était comme si son corps brusquement n’avait été qu’une antenne multiple captant tous les sons zigzaguant dans l’espace.) »⁴

Si Abel, dans un certain affolement, a conscience qu’il allait mourir, c’est que ses personnages l’appellent, lui tendent la main et l’invitent à se rendre avec eux du côté de la nuit. En fait, ils le poussent à devenir lui-même un personnage. Et c’est là que l’expérience devient vertigineuse. Non seulement tout se bouscule en lui, mais, en devenant un autre ou plusieurs autres, en s’étranglant de lui-même pour mieux y revenir, il se sent dépossédé de tout, complètement vulnérable, à bout de force, décomposé, incapable de maîtriser quoi que ce soit. « C’est lorsqu’il voulut faire un pas que tout se défit en lui, créant une énorme noirceur au centre de laquelle il se laissa glisser, presque avec apaisement. Il venait de mourir. Belhumeur et Hudd lui tendaient les mains, il les prit et les secoua avec énergie. “Toi aussi, il te fallait devenir personnage”, dit Malcomm en fermant le soupirail. “Tu viens de te lier à nous, pieds et poings livrés”, dit Belhumeur. Les prodigieux amis jaillirent dans la ténèbre et Abel comprit que l’histoire, il y avait déjà longtemps qu’elle était commencée. »⁵

Écrire devient une possession. « C’était cela, la vérité : on était enchaîné et ce qui n’avait pu qu’être un jeu s’était vertigineusement transformé en un enjeu qui ne pouvait que vous conduire tout droit à la mort, vos personnages continuant à reboter en vous, même une fois assassinés d’un trait de plume. Il n’y avait pas de solution à l’écriture sinon celle de continuer et de continuer à noircir des pages, question de noyer le poisson en soi. »⁶

Continuer, pour Victor-Lévy Beaulieu, cela veut dire être habité par ça qui veut s’écrire, ne pas pouvoir s’arrêter. C’est « une fièvre », « une fureur », « sa tête se remplissant d’idées délirantes, exactement comme si elle avait été une éponge buvant toute la folie du langage qu’il pouvait y avoir dans le monde. [...] Il était devenu écrivain pour se délivrer de tout le mal qu’il y avait en lui et il avait cru qu’après trois ou quatre romans, il serait débarrassé de son angoisse. [...] Cela

n'avait pu arriver. Écrire, ce n'était que rouvrir une blessure, celle qu'il s'était faite jadis quand on habitait Saint-Jean-de-Dieu.⁷ »

Écrire, ce ne peut être un choix. « Agir n'est pas un choix mais une fureur. Et la suprême exigence du désir, sans autre espoir que le désir, sans autre désespoir que le désir. » Et les personnages, tous des facettes de ce qu'il y a de fondamental chez l'auteur, sont des représentations de l'urgence d'être dans toutes les parts de son être, « joyeuse folie à rendre encore plus folle pour qu'éclatent toutes les limites et que s'y défoncent toutes les réalités.⁸ »

UNE LECTURE-FICTION

Qu'il développe un personnage comme Philippe Couture ou tente d'approcher un parcours d'écrivain comme celui de Joyce ou de Melville, Victor-Lévy Beaulieu ne fait pas que raconter une histoire, établissant un dialogue plus ou moins conflictuel et admiratif entre soi et les autres en soi, il s'interroge sur sa condition d'écrivain dans un état « équivoque » comme le Québec. Et le personnage qu'il tente de nommer et de rejoindre, à l'image de ce pays, à l'image du romancier, sera « sans-bon-sens », incertain, inachevé, toujours en mouvement. Et condamné au jeu de miroir. Et pressé de réinventer le projet totalisant, de le rêver encore et toujours la blessure et l'au-delà de la blessure. « Toute lecture est désir, écrit Victor-Lévy Beaulieu, rêverie du désir et, dans son mieux, transgression du désir. Cette envie de pleurer qui me vient parfois quand je lis, et

ça peut être n'importe quoi, au hasard de n'importe quelle page, parce que le désir est en soi, se nourrit et se détruit de lui-même, de sorte que ce ne sont pas les mots des autres qui importent mais ce qu'ils vous ramènent de vos propres images et de ce qu'elles ont de fondamental. Les livres vous confirment dans votre désir – ils vous permettent d'occuper tout le champ de votre désir. Alors vous lisez beaucoup de livres et c'est toujours le même.⁹ » *

* Poète, professeur au Collège de Trois-Rivières

Notes

- 1 Cette citation et les suivantes sont extraites de *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 16-20.
- 2 *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p. 15.
- 3 *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976, p. 71.
- 4 *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, l'Aurore, 1974, p. 13.
- 5 *Ibid.*, p. 19-20.
- 6 *Ibid.*, p. 21.
- 7 *Ibid.*, p. 22.
- 8 *N'évoque plus...*, *op. cit.*, p. 20.
- 9 *Ibid.*, p. 101-102.

Sylvie Massicotte

AVANT D'ÉTEINDRE

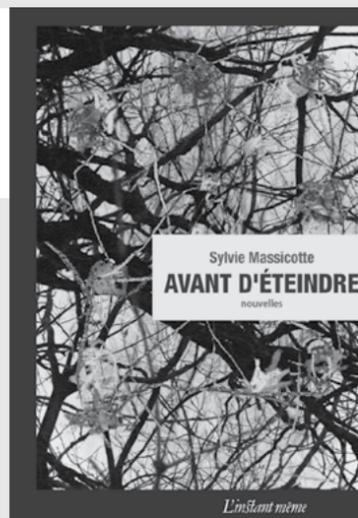


C'est un petit bijou. Sylvie Massicotte est vraiment une grande nouvelliste, c'est une excellente styliste.

Christine Brouillet

*Précis sans être froid, avec des moments d'émotion qui nous attendent au détour, **Avant d'éteindre** donne un aperçu d'une humanité en quête de chaleur et de réconfort, et qui ne baisse jamais les bras.*

Josée Lapointe



L'instant même
www.instantmeme.com

Nouvelles
112 pages
15,95 \$

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 dix-neuvième 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 houpe 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-Cristine 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 dénuder 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 marmonnes 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 péripétie. 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.

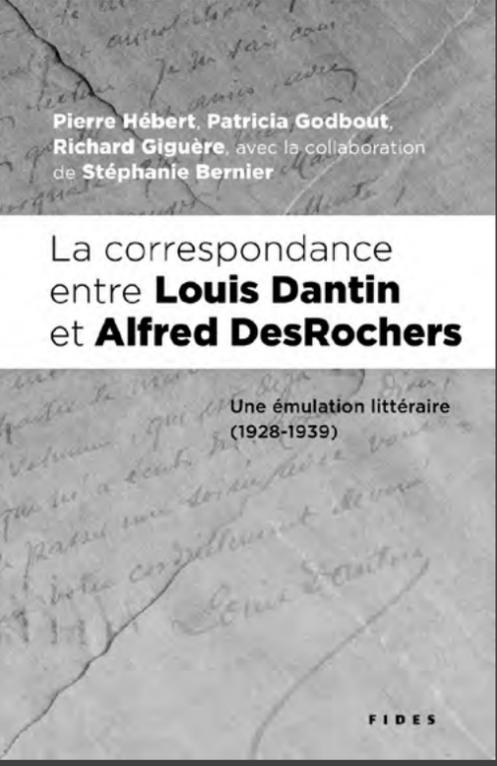
Faire apparaître un autre soi, *soi comme un autre*, dans les pages d'un roman, c'est se pencher sur le miroir pour deviner son au-delà. Ce refus du *reflet du réel* donne à voir des doubles ou des jumeaux d'un nouvel ADN, pétris dans l'imaginaire, célébrant la fiction. Comme l'écrivain Romain Gary,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



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 nourissantes.

588 pages • 39,95 \$

FIDES



N'OUBLIE PAS, S'IL TE PLAÎT, QUE JE T'AIME de Gaétan Soucy ou le jeu du miroir

CLAUDE VIEL *

Paru au printemps 2014 aux éditions Noir sur blanc, dans la collection « Notabilia », *N'oublie pas, s'il te plaît, que je t'aime* de Gaétan Soucy se révèle un ouvrage posthume bien étonnant puisque cinq auteurs différents ont contribué à sa réalisation. Outre Soucy, qui en a rédigé la première et la plus importante partie – principalement la longue lettre du début – Sylvain Trudel, Catherine Mavrikakis, Pierre Jourde et Suzanne Côté-Martin ont participé à cette entreprise d'écriture. Ils ont relevé le défi que leur a lancé Brigitte Bouchard, l'éditrice, de se glisser dans la peau d'Amélie, la destinataire de la missive, et de répondre à Philippe, un professeur de philosophie qui voit en elle l'incarnation de l'amour absolu, l'être complémentaire. Ainsi se trouve achevé un projet que la mort de l'auteur avait laissé à l'état d'ébauche.

LA LETTRE DE PHILIPPE

Le texte de Soucy se nourrit d'abord d'une riche réflexion sur les sentiments qui lient deux êtres attirés par leurs similitudes ; le professeur a reconnu en Amélie son double féminin. Thème cher à Soucy, la gémellité trouve cette fois son expression dans la sensibilité et l'intelligence de la jeune femme qui se font l'écho de celles

du professeur-écrivain, car Philippe ne fait pas qu'enseigner, il est un écrivain célèbre – l'allusion autobiographique est ici très nette, comme le confirme d'ailleurs l'éditrice, qui souligne « le caractère autobiographique et testimonial de ce livre » (p. 11) dans le texte de présentation. Sans grande retenue, puisque la pudeur morale n'est pas le fort du professeur-personnage, Soucy poursuit un but précis, nous dit encore Brigitte Bouchard : « Dans cette lettre d'un professeur épris d'une étudiante, Soucy mesure, examine, interprète, remue, soulève les couches concentriques des sentiments. » (p. 11)

La lettre évoque une brève période d'intense partage qui va du tout premier jour du trimestre d'automne au 23 décembre de la même année, journée funeste pour Philippe puisque c'est le soir de l'avant-veille de Noël qu'Amélie prend la décision de mettre un terme à leurs rencontres. Puis, après une séparation de presque cinq mois, le 13 mai précisément, ils se retrouvent face à face en descendant de l'autobus. Ce sera le fait déclencheur qui poussera Philippe à écrire sa lettre-fleuve.

Dès les premières lignes, il ne peut cacher son amour à Amélie. Évoquant le début de leur relation, il lui rappelle à quel point il a été subjugué par son caractère unique : « Très vite (je dirais dès la

troisième ou quatrième rencontre) j'ai compris qu'avec toi j'avais affaire à un de ces individus que les dieux ne produisent qu'à un seul exemplaire, après quoi ils cassent le moule » (p. 19). Immédiatement après, cependant, il ne peut s'empêcher de souligner qu'il est lui-même un être rare. Au sujet du moule n'ayant servi qu'une fois, en prenant soin tout de même d'indiquer la chose entre parenthèses, il ajoute : « [...] (ainsi sans doute en a-t-il été du mien) ». On comprend qu'Amélie est exceptionnelle, aussi exceptionnelle en fait que le professeur qui lui écrit, comme il le mentionne d'ailleurs une autre fois : « Aussi t'ai-je tenue, d'entrée de jeu, pour une égale à part entière » (p. 20). À un point tel qu'il lui offre de devenir sa collaboratrice : « je désirais que tu deviennes mon témoin et mon confident de travail (et moi le tien), [...] une amie toute neuve avec un regard frais, non prévenu [...] en partageant l'aventure d'être un écrivain à deux. » (pp. 21-22)

Pendant tout un trimestre, Amélie acceptera le rôle ainsi offert. Leur connivence fera place à la passion, leur talent et leurs sentiments fusionneront. Selon les dires du professeur, ils deviendront « PA » (p. 24), mot formé par la juxtaposition des deux initiales de leur prénom et expression on ne peut plus éloquente du lien étroit qui unit les deux êtres. Depuis leur première rencontre, écrit Philippe, ils marchent l'un vers l'autre : « à chaque pas que je faisais vers toi, tu en faisais un vers moi aussi. Et nous partions de loin, chacun de l'extrémité de sa vie » (p. 24). Mais cette marche à l'amour n'aura pas la vie longue.

23 décembre : « quelque chose a bien dû se passer ce jour-là, puisque ce fut le dernier » (p. 25) Quelques phrases maladroites de Philippe, des allusions au fait que peut-être Amélie s'attache trop à lui et que dans tous les couples, « il s'en trouve toujours un pour aimer l'autre plus que l'autre l'aime » (p. 28), voilà ce qui semble à l'origine de l'éloignement de la jeune femme. C'est du moins ce que croit le professeur.

Tout au cours de l'hiver, Philippe espère. Il ne peut admettre qu'Amélie ne soit plus dans sa vie. Se succèdent de fréquents échanges de courriels où l'un cherche à comprendre et l'autre à se justifier. On n'en est pas encore à l'heure du plaidoyer. Avant d'en arriver là, Philippe essaie tout de même de voir avec les yeux d'Amélie : « Tu as gravement médité, sondé ton être et ton désir, et tu es arrivée à la conclusion que nous faisons fausse route, que nous nous égarions, et tu as pris les décisions en conséquence. » (p. 34)

Puis, et cela va s'étendre sur plus de vingt pages, le philosophe, le champion de l'argumentation, va se mettre au travail et tâcher de convaincre son étudiante qu'elle a tort, pour la faire ployer, en ayant recours au passage au chantage émotif. Dans cet extrait d'abord : « ne pas revenir sur ta décision impliquait [...] de revenir sur ta parole cent fois donnée de ne jamais m'abandonner » (p. 37); puis dans cet autre : « Nous sommes frère et sœur dans la Parole et cela ne se transige pas, ne se discute pas (est magnifique pourtant, pourrait l'être en tout cas), alors que nous sommes en train de transformer en enfer cette magie qui est en nous » (p. 47). Voilà une évocation bien peu subtile du caractère sacré, religieux, et pourquoi pas mystique de leur lien (« frère et sœur dans la Parole » – bel emploi de la majuscule !).

Sachant qu'il s'adresse à une jeune femme intelligente, il essaie, en bon dialecticien, de se mettre à sa place pour contrer tout mouvement de recul ou d'opposition chez elle : « Ne me lis pas en te cabrant, en tendant les muscles, comme si tu craignais de te

faire avoir, de tomber dans un piège, d'être embobinée » (p. 47). Il n'hésite pas à affirmer qu'elle regrettera sa décision : « je t'entends me supplier depuis l'avenir de tout mobiliser aujourd'hui pour te convaincre » (p. 49). Citant de mémoire *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry, il reprend à son compte la célèbre formule du renard : « Nous sommes responsables de ceux que nous avons apprivoisés. » (p. 50) Puis, il met fin à son réquisitoire par deux suppliques culpabilisantes : « Ne te prive pas de tout ce que je pourrais t'apporter; ne me prive pas non plus de ce que tu pourrais m'apporter en retour, si précieux, si vrai. » (p. 52) et « S'il faut que je te supplie, je le fais, il n'y a rien d'humiliant en cela puisque je le fais en toute connaissance de cause pour le bien, pour l'équilibre de nous deux. » (p. 59)

La lettre de Philippe se termine par la transcription de « L'Adieu » de Guillaume Apollinaire, dont il manque les quatre derniers mots. Clin d'œil à une étudiante aimée particulièrement brillante et cultivée, Philippe l'exhorte ainsi à se souvenir. Par le fait même, il lui confie la responsabilité de se rappeler les derniers mots du célèbre poème pour qu'elle devienne la continuatrice de la formule clé : « Et souviens-toi... » *que je t'attends*, lui imposant ainsi de compléter, comme le A d'Amélie complétait l'acronyme PA, ce que le P a commencé. L'artifice utilisé ici par l'écrivain est d'une grande finesse et lui permet de montrer à quel point Philippe est un manipulateur habile.

Tout au long de sa lettre, le ton du professeur varie. Il adopte tantôt celui de l'homme amoureux, tantôt celui du philosophe, créant ainsi un argumentaire riche, qui joue autant sur les sentiments que sur la raison. Homme de grand savoir et de culture, il n'hésite pas à citer au besoin Descartes ou à évoquer la musique de Brahms. En fait, l'étalage de toutes ces connaissances, à cause de la valeur autobiographique du texte, maintient dans l'esprit du lecteur l'idée que Philippe n'est que l'ombre portée de Gaétan Soucy, le professeur-philosophe-écrivain. L'auteur joue volontairement sur cette ambiguïté, faisant de l'autofiction la matière même du récit. Même si toute œuvre littéraire n'est jamais le reflet exact de la réalité, ici, par le choix même de l'auteur, on ne cesse de se demander où est la frontière entre le réel et l'inventé.

LES RÉPONSES D'AMÉLIE

Que répond Amélie à cette longue et douloureuse missive ? Cinq réponses s'enchaînent. Celle de Soucy d'abord, laconique et respectueuse, dans laquelle il lui prête ces mots : « malgré l'affection immense que j'ai pu te porter, je ne suis pas, et je n'ai jamais été amoureux de toi » (p. 62). Pierre Jourde, dans une réponse tout aussi respectueuse et empreinte d'affection, formule aussi le triste aveu de l'amour non partagé : « J'ai fini par me rendre à l'évidence : dans mon cas, l'amour n'est pas là » (p. 82).

Là, toutefois, où le ton change, c'est dans les réponses imaginées par Trudel, Mavrikakis et Côté-Martin. Pour Trudel, alias Amélie, la cause de la rupture est simple : elle s'est éloignée de Philippe parce qu'elle étouffait. Au sujet de la lettre que Philippe lui a envoyée, elle se montre cinglante : « La pure vérité, c'est que ta lettre m'écoeure. Je la trouve assommante et pédante [...] Une lettre tordue, pleine de spirales et de guet-apens. » (p. 64). Et lorsque Trudel met dans la bouche d'Amélie les mots suivants, on est en droit de se demander si ce n'est pas l'auteur qui juge aussi sévèrement le texte de Soucy : « J'en déteste le style pompier, les imparfaits du subjonctif et les

italiques pour débiles mentaux. » (p. 64) Ailleurs, Amélie insinue même que le professeur-écrivain n'est pas sincère : « À travers cette lettre, écrit-elle, résonne ton étrange voix d'écrivain vaniteux, une voix lointaine, sans âme, très fausse à mes oreilles, comme fabriquée » (p. 65). La réponse imaginée par Trudel, la plus dense de toutes, se termine sur le sentiment d'affolement d'Amélie à l'idée que peut-être, un jour, ses mots puissent être reproduits contre sa volonté, « dans une revue d'intellos, ou peut-être édités dans un livre [...] Ce serait un meurtre. Un viol d'enfant » (p. 65)

L'idée que leur correspondance soit exploitée par Philippe se retrouve également dans la réponse imaginée par Catherine Mavrikakis, sans être accompagnée cette fois d'un sentiment de trahison : « Tu écriras un livre sur moi. Tu publieras notre correspondance » (p. 69). Étrange tout de même que deux auteurs aient perçu ce danger dans le texte de Soucy... Amélie, selon Mavrikakis, revendique sa liberté : « Je dois retrouver le plaisir de n'être qu'une jeune fille à qui tout peut arriver. J'ai le droit de ne pas adhérer à mon futur. J'ai donc besoin de ne plus te voir, Philippe. » (pp. 72-73) La lettre se clôt sur trois formules percutantes, presque à la suite l'une de l'autre : « À ton amour cannibale, je dis non. », « je vais courir vers ma vie » et « J'espère ne plus avoir de tes nouvelles ». (pp. 72-73)

Enfin, Suzanne Côté-Martin imagine une Amélie très vive et tout à fait consciente des pressions que Philippe exerce sur elle. Dans une prose plus poétique – et très belle – elle exprime la vérité qui l'habite : elle n'est pas amoureuse de Philippe : « C'est qu'elle n'ose pas dire que la foudre est tombée à côté. Que son cœur n'a pas bondi. [...] Elle n'ose pas le dire, non [...] Qu'il n'y a rien de brûlant et d'affolé à calmer, pas de cœur à donner à ta science. » (p. 86) Elle juge l'argumentation de la lettre « tout arachnéenne » (p. 86), convaincue que par elle, Philippe ne cherche qu'à l'emmurer vivante. Mais elle conclut que c'est lui qui s'est emprisonné lui-même, qu'il a « méticuleusement conçu [sa] prison » (p. 88), au fur et à mesure qu'il tissait sa toile. Les subterfuges et les effets de style de l'auteur n'ont sur elle aucun effet, mais le condamnent, lui, à la peine et à l'isolement.

Tout bien considéré, *N'oublie pas, s'il te plaît, que je t'aime* est un livre qui ne laissera personne indifférent. Le discours amoureux de Philippe, qui constitue le cœur du récit, n'est pas exempt de pressions indues et de tentatives de manipulation. Bien sûr, il y est question d'un amour immense, mais les mots cachent mal le désespoir d'un homme vieillissant qui semble jouer sa dernière carte dans une ultime tentative pour convaincre Amélie qu'ils sont liés pour la vie et que la décision qu'elle a prise de mettre fin à leur relation est insensée. L'étrangeté de l'ouvrage se manifeste autant dans le discours du professeur – discours troublant parce que de nature autobiographique selon les dires de l'éditrice – que dans la quasi-unanimité des auteurs qui écrivent à la suite de Soucy puisque trois d'entre eux, en prêtant leur voix à Amélie, défendent son droit à la liberté et invitent Philippe, parfois sèchement, à accepter la rupture.

L'originalité du projet repose en grande partie sur cette écriture plurielle et dans le regard que, volontairement ou non, chacun des continuateurs porte sur le texte de Soucy et sur les idées qu'il développe. Que recherchait Soucy en se lançant dans l'écriture de ce livre ? À illustrer l'impossibilité de vivre ou de s'abandonner à un amour absolu ? Quoi qu'il en soit, il nous a laissé un livre inachevé,

que d'autres ont tenté de terminer. Un livre dense, à mi-chemin entre l'essai philosophique et le récit.

L'ambiguïté volontaire sur laquelle l'auteur a joué crée de multiples effets spéculaires. Qui se mire dans le miroir ? De qui parle-t-on vraiment ? Philippe n'est-il que Philippe ou un avatar de Soucy ? Où se situe la limite entre le personnage et l'écrivain ? Ce jeu d'emboîtements se continue d'ailleurs dans les réponses imaginées par les quatre autres écrivains. Qui répond à Philippe ? Le personnage d'Amélie ou les écrivains invités ? Comment être certain que Trudel, Mavrikakis, Jourde et Côté-Martin n'ont pas exploité ce prétexte pour s'adresser directement à Soucy et juger la valeur du texte et du monde qu'il a construit ? Ne sommes-nous pas devant une imposture rendue possible par l'invitation même de l'éditrice ? Il y a quelque chose de fascinant dans ce projet qui fissure le pacte narratif : à la fin, le lecteur n'est certain de rien si ce n'est que dans cette fiction-réalité, un professeur de cinquante ans quémande l'amour qu'une étudiante ne veut plus ou ne peut plus lui donner.

Il est extrêmement touchant de percevoir la fragilité de l'homme vieillissant derrière le personnage, celle de l'écrivain, du philosophe qui s'accroche à l'amour et qui se ment à lui-même lorsqu'il prétend qu'il ne s'agit que d'une extraordinaire amitié ❀

* Professeur de littérature, Cégep Limoilou

numéros antérieurs disponibles

- 48 Éducation des adultes / Gilbert La Rocque
- 52 Microscope / Réjean Ducharme
- 54 Culture et technologie / Louis Caron
- 59 Marie Laberge / En marge de la loi 101
- 63 La littérature intime au Québec
- 71 Les allophones / Gilles Archambault
- 76 MEQ : 25 ans
- 78 François Barcelo / France Théoret / Robert Lalonde
- 80 Dossier autochtone / La formation des maîtres
- 82 L'image / François Gravel / Gilbert Choquette
- 84 L'étude de la langue
- 87 Le français et l'arrimage des ordres d'enseignement
- 89 Littérature génération nouvelle
- 90 Le français : langue commune / Montréal pluriel
- 95 Questions de réforme : le primaire et le collégial
- 96 Enseignement stratégique
- 97 L'errance en littérature
- 105 Aide à l'écriture informatisée / Les valeurs chez les jeunes auteurs québécois
- 106 Le dialogue pédagogique / L'enseignement de la poésie
- 107 Langue de l'élève, langue de l'école / Lire le corps
- 108 Processus de lecture et d'écriture / D'écrire la nouvelle
- 109 La lecture d'œuvres littéraires / Lire au delà de l'intrigue
- 110 Les représentations / Théâtre et pédagogie
- 111 L'évaluation des apprentissages / Discours humoristiques
- 113 Du bon usage des manuels scolaires / D'une décadence à l'autre
- 114 Écriture et sport / Nouvelles technologies et enseignement
- 117 L'écriture créative / La littérature canadienne
- 119 Chanson et littérature / Compétences transversales
- 121 Vivre et faire vivre sa culture / Pratiques littéraires. Quelques cas-limites
- 122 Le préscolaire / L'enfance
- 123 Lire et écrire dans toutes les matières / Le mythe
- 124 Questions de lecture et d'écriture / Littérature et homosexualité
- 125 Je et moi-même. L'autofiction en littérature / Autour du livre jeunesse
- 127 Littératures de la francophonie / L'aide à l'apprentissage
- 128 Figures du roman français contemporain / La grammaire contextuelle
- 129 Le roman hispano-américain / L'apprentissage de la grammaire
- 130 La littérature américaine / Imaginaire et écriture scolaire
- 131 L'engagement dans la littérature / Visages de la réforme
- 133 Des artisans de la relève / L'oral à la une
- 135 De la lecture / Approches pédagogiques
- 136 Psychanalyse et littérature / Bibliothèques scolaires
- 137 Féminisme et littérature / TIC
- 138 Le récit de vie / Évaluer pour apprendre
- 139 La littérature fantastique / Le roman à l'école
- 140 Le roman historique / Les difficultés d'apprentissage
- 141 Le roman policier / La formation des enseignants
- 143 La littérature québécoise avant 1940 / Comprendre, interpréter, réagir et apprécier des œuvres littéraires
- 144 La littérature québécoise de 1940 à 1970 / L'éducation des adultes
- 146 Le théâtre québécois contemporain / la culture et la langue
- 149 La bande dessinée à l'école / Des écrits et des oraux pour apprendre
- 150 Le conte et la légende au Québec / La littérature de jeunesse
- 152 Littérature et musique / Littérature québécoise sans frontières
- 153 Les écrits politiques au Québec / Le bilan des apprentissages
- 154 La francophonie dans les amériques / Le français dans toutes les disciplines
- 155 Littérature et sexualité / Les stratégies d'enseignement et d'apprentissage
- 156 Poésie contemporaine / Enseigner la grammaire d'hier à aujourd'hui
- 157 Sport et littérature / Stratégies d'enseignement et d'apprentissage
- 160 La nouvelle québécoise / Les outils d'enseignement du français
- 163 Réjean Ducharme / Le français langue seconde au Québec
- 164 L'actualité du mythe / Comprendre des textes à l'oral et à l'écrit
- 165 Imaginer l'apocalypse / Les productions orales et écrites
- 166 Littérature et journalisme / Littérature médiatique et enseignement...
- 167 La science-fiction d'Isaac Asimov / Enseignement et diversité culturelle 1
- 168 Web et littérature / Enseignement et diversité culturelle 2
- 170 Mémoires de Gabrielle Roy / Formation initiale et formation continue
- 171 La poésie hors du livre / Le lexique : apprentissage et enseignement
- 172 La littérature québécoise et le sacré / L'album de jeunesse et la bande dessinée
- 173 L'auteur et ses doubles / L'enseignement-apprentissage de l'écriture à l'ère du 2.0



BON DE COMMANDE

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

MODE DE PAIEMENT : CHÈQUE VISA MASTERCARD

N° DE LA CARTE _____

DATE D'EXPIRATION _____

NOM DU TITULAIRE DE LA CARTE _____

ENCERCLEZ LES NUMÉROS QUE VOUS AVEZ CHOISIS

Coût à l'unité des numéros disponibles :
 numéros 48 à 159 : 4,50 \$
 numéros 160 à 167 : 7,95 \$
 numéros 168 et suivants : 10,95 \$
 (taxes et frais d'envoi en sus)

N'envoyez pas d'argent maintenant.
 Faites-nous parvenir votre bon de commande
 par la poste, par télécopieur ou par courriel
 et nous vous enverrons la facture.

Borges et moi

DAVID LEBLANC *

C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Je reçois des nouvelles de lui par la poste et je vois son nom sur une liste de professeurs ou dans un dictionnaire des noms propres. Il aime le café, le XVIII^e siècle et les étymologies ; je partage naturellement ces goûts, mais d'une manière décalée, qui transforme ce naturel en performance d'acteur. Confesser qu'il a produit quelques pages correctes ne me coûte rien, car toute bonne chose n'appartient à personne (même pas à lui), mais au langage, à la tradition. Je suis du reste destiné à disparaître, alors que Spinoza nous enseigne que toute chose porte en elle le désir de persistance ; le blanc veut toujours rester le blanc, la chaise une chaise et le chat un chat. Moi (qui ne suis personne), je resterai en Borges, pas en moi. J'ai essayé de me débarrasser de lui il y a quelques années en remplaçant mon penchant pour la falsification et l'hyperbole par des jeux avec le temps et l'infini, mais ces jeux sont devenus ceux de Borges et je vais devoir me tourner vers autre chose. La vie est un labyrinthe où tout me ramène à moi-même – ou à Borges. J'ai oublié lequel de nous deux a écrit cette page.

Lorsque je cherche à habiter le vide

PIERRE-LUC LANDRY*

Il fait gris sur Porto et je ne sais pas qui je suis. Debout sur le petit balcon je regarde l'animation de la rue Barão São Cosme et je songe à entamer mon texte ainsi, par une formule-choc qui me mènerait là où je veux aller. Mais une fois la phrase imprimée à l'écran elle me semble particulièrement banale : *j'écris que je ne sais pas quoi écrire...* Ou presque.

Il fait gris sur Porto et je ne sais pas qui je suis – cela reste quand même assez vrai. L'identité est une notion au final plutôt abstraite qui repose bien souvent sur une série d'accidents et de mélanges fortuits.

Selon le psychanalyste Otto Rank, la fascination que l'être humain éprouve pour la dualité et les différents phénomènes qui y sont reliés vient « de la relation que chacun entretient avec le "ça" et la menace de la destruction complète par la mort » (cité par Françoise Ghibillebaert). J'ai quelques soucis avec la psychanalyse, mais *la menace de la destruction complète par la mort* – l'angoisse nommée ainsi – me semble en effet à l'origine de plusieurs de mes obsessions, notamment de cette nécessité de me construire des identités multiples, de me dédoubler, de me diviser comme les cellules auxquelles je ne comprends presque rien sinon qu'elles se séparent ainsi pour permettre à la vie de se poursuivre. C'est donc pour éviter de mourir que j'existe en différentes versions. Je ne crois pas m'être jamais rencontré, même si je fuis sans cesse *pour voir ailleurs si j'y suis*. La locution, habituellement vide de sens, me semble soudainement nette et explicite.

Les fenêtres doubles de ma chambre ouvrent sur le même balcon que tout à l'heure, mais je ne vois rien de façon identique. D'abord la nuit est tombée, les terrasses sont fermées ; les gens dorment. Pas les ouvriers de la voirie, toutefois, qui nettoient les trottoirs en bavardant à tue-tête, en russe, trois étages plus bas. Ou peut-être bavardent-ils en portugais, qu'est-ce que j'en sais après tout ? Les couleurs ont évolué : les pierres de la maison d'en face apparaissent maintenant comme orangées, à cause du lampadaire au coin de la rue, alors qu'elles étaient grises quelques heures plus tôt. Les toits d'ardoises reluisent, les cheminées et les antennes s'allongent dans un ciel indéterminé – où commence-t-il et où finit-il ? est-il gris, mauve, brun ? Les pavés brillent eux aussi et je suis incapable de voir au loin : le monde s'éteint à quelques centaines de mètres de moi, même si j'entends parfois les camions et les voitures là où dans la journée il y avait une avenue.

Normand de Bellefeuille écrit ceci, dans *Mon visage*, le troisième volet de la trilogie poétique *Chroniques de l'effroi* : « oui le visage doit se résigner à apercevoir sa fin / à accepter

sa fin / le visage doit consentir à l'effroi / qui alors le submerge ». Je devrais m'y consacrer. Mais non : *la menace de la destruction complète par la mort* m'amène ailleurs *pour voir si j'y suis* afin d'éviter de *consentir à l'effroi qui me submerge*.

Je suis en proie au manque et chercher à guérir de ce manque reviendrait à « guérir de la vie », pour reprendre les mots de Mathieu Lindon (*Une vie pornographique*). Guérir de la vie, n'est-ce pas mourir ? *Accepter sa fin* ? Je préfère habiter le manque, malgré l'exil que cela implique.

Je travaille en ce moment sur des questions reliées à la solitude. Je m'intéresse à la fois au texte et à l'image et je cherche une manière de traduire ce qui me fascine. L'art est en ce moment, pour moi, une sorte de traduction, oui : mettre en mots, en sons, en images ce que l'on perçoit afin d'en rendre compte de la manière la plus près de nous possible. Sinon, cela devient falsification. Ce qui ne veut pas dire du tout que j'abandonne le travail de l'imaginaire, bien au contraire. Mais ce qui me préoccupe en ce moment, c'est la manière de dire et de montrer, le geste qui me permettra de sortir de l'endroit où j'ai été fait prisonnier. Ainsi je construis un double de moi-même que je mets en scène, que je fais parler, qui dit les choses à ma place.

Comme l'écrit Patrice Desbiens dans le poème « L'ombre d'une mouche » : « de temps en temps / je regarde dans un miroir / pour voir si / je suis encore là et / je continue ». Pourtant les miroirs peuvent mentir. Une amie m'a dit il y a longtemps déjà, alors que nous nous promenions dans les petites rues très noires d'une autre vieille ville endormie, que j'habitais trop ma tête et pas assez mon corps. Il faut dire que je venais de me fracasser contre un mur de pierres alors que je ne regardais pas où je marchais, trop concentré à lui expliquer de quelle manière je vivais malgré moi une certaine forme de crise spirituelle, à ce moment précis de ma vie. Quand même, je n'avais pas cessé d'exister physiquement dans les miroirs.

La solitude n'est pas toujours un malaise, comme les larmes n'annoncent pas nécessairement la tristesse. « *I had a thought, on the way home from the rock field, that the things we don't know about a person are the things that make them human, and it made me feel sad to think that, but sad in that reassuring way that some sadness has, a sadness that says welcome home in twelve different languages* » (Miriam Toews, *A Complicated Kindness*). J'écris ce texte en partie depuis le Portugal, juché sur un balcon du troisième palier à quelques pas d'un café mineur portant le nom de *Saudade Café*. *Saudade*, ce mot si difficile à traduire, j'aurais pu le chercher davantage que je ne l'ai fait dans les rues de la ville ; plutôt, je me suis rendu disponible et je l'ai laissé me trouver.

Hegel, dans son cours d'*Esthétique*, écrit qu'en « étudiant l'art, ce n'est pas à un hochet amusant ou à un instrument utile que nous

avons affaire. Ce dont il s'agit, c'est de la délivrance de l'esprit s'affranchissant du fond et de la forme de l'existence finie, c'est de la manifestation et de l'harmonie de l'absolu sous des formes sensibles, d'un développement de la vérité qui, au lieu de s'épuiser, comme l'histoire de la nature, se manifeste dans l'histoire du monde dont il constitue lui-même le plus beau côté. » *La menace de la destruction complète par la mort* m'amène ailleurs *pour voir si j'y suis* afin d'éviter de *consentir à l'effroi qui me submerge* ou de *guérir de la vie* ; j'aspire à *la délivrance de l'esprit* que je recherche en ce moment à travers l'itération. Ce texte est répétitif parce qu'il ne veut pas se construire et souhaite surtout ne jamais se terminer. Bienvenue à la maison.

J'ai écrit quelque part, je ne sais plus trop où, qu'à l'âge de quinze ans on parle à travers les chansons que l'on aime. Je ne suis pas certain d'avoir dépassé ce stade. Le collage devient pour moi une véritable esthétique, esthétique que je mets à l'épreuve encore une fois en plaçant comme cela côte à côte diverses citations issues des textes qui m'ont marqué dans les dernières années. Et puisque toute chose doit un jour prendre fin : « elle regardait la ville qui disparaissait entièrement sous une brume pluvieuse, les yeux perdus au loin, avec cette mélancolie rêveuse qui nous étreint quand on se rend compte que le temps a passé, que quelque chose s'achève, et que, chaque fois, un peu plus, nous nous approchons de la fin, de nos amours et de nos vies. » (Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*)

Donne-moi quelque chose qui ne finit pas : il s'agit peut-être du titre d'un album de musique pop paru il y a quelques années, mais c'est aussi pour moi une phrase que je me répète comme d'autres murmurent pour eux-mêmes quelque mantra : *donne-moi quelque chose qui ne finit pas*. J'écris *pour ne pas mourir*, ai-je indiqué dans la minuscule postface de mon premier roman ; je ne sais toujours pas qui je suis, à l'aube de mes trente ans, mais je sais que toute œuvre de création, comme l'a formulé Georg Lukács (un peu autrement) dans sa *Théorie du roman*, « n'est qu'un combat contre les puissances du temps. »

Il fait gris sur Porto et en écrivant je livre une bataille féroce contre *la menace de la destruction complète par la mort*.

* Écrivain, postdoctorant à l'Université d'Ottawa. Auteur de *L'équation du temps* (Druide, 2013).

Une affection particulière...

ALAIN BEAULIEU *

Cette question du « double » de l'auteur est à la fois intéressante et non avenue parce qu'implicite, si l'on veut, à tout acte de création. Après, quand l'auteur choisit de l'exploiter de manière plus explicite, il n'est jamais dupe de lui-même et sait très bien que tout « avatar » demeure, parce qu'il relève de la fiction, le fruit d'une auto-fantasmagorie – vue ici comme la représentation de soi-même en tant que personnage (écrivain ou non) dans une œuvre de fiction.

Mon avatar d'écrivain s'appelle Samy Martel. Il apparaît dans certains de mes romans comme « double officiel », même s'il a toujours possédé son histoire individuelle et sa vie propre, différente de la mienne puisque je n'ai jamais pratiqué l'autofiction, avec laquelle j'entretiens des rapports troubles. Or j'ai développé avec Martel un dialogue auteur/personnage particulier puisqu'il m'a légué, en quelque sorte, un de mes plus stimulants projets d'écriture.

Dans les premiers chapitres du *Joueur de quilles*, Samy Martel travaille à un roman mettant en scène une quarantaine d'écrivains, québécois et français, morts ou vivants, réunis à Paris par Bernard Pivot. Or il sera détourné de ce projet par une proposition qu'il ne pourra pas refuser et n'écrira jamais ce livre. Aussi lui ai-je piqué l'idée, si je puis dire, ce qui m'amena à écrire *La Cadillac blanche de Bernard Pivot*.

Dans mon esprit, s'il avait pu me poursuivre pour plagiat ou vol du droit d'auteur, il aurait gagné sa cause. Sans doute n'aurait-il pas écrit cette affabulation de la même manière que moi, mais ce projet d'écriture était le sien – dans le contexte particulier du roman que j'avais écrit, bien entendu, mais tout de même... Car – je le répète – Samy Martel, même si nous partageons plusieurs traits de caractère, possède une existence propre au même titre que mes autres personnages – qui deviennent pour moi des « personnes » auxquelles je pense et fais référence comme s'ils avaient réellement croisé ma vie. Sa fonction me le rend cependant plus intime, et je ne mentirais pas en affirmant que j'éprouve pour lui un attachement singulier par rapport aux autres personnages qui sont venus habiter mes histoires.

Voilà en gros ce que j'aurais eu à dire sur le « double » dans mon œuvre de fiction si on m'en avait fait la demande il y a quelques mois. Or la question s'est posée d'une manière toute spéciale avec l'écriture de mon plus récent roman.

J'ai proposé l'hiver dernier aux étudiants de mon université un séminaire de création littéraire portant sur l'autofiction et les écritures de soi. Pendant toute une session, ils ont exploré de manière pratique les limites et les enjeux du sujet, s'appuyant sur ce que la vie leur avait offert pour l'inscrire de manière plus ou moins romancée dans des nouvelles qu'ils proposaient au groupe parfois avec assurance, mais le plus souvent sur la pointe des pieds et en détournant le regard. Comme je les trouvais généreux et courageux d'offrir ainsi à leurs collègues des épisodes de leur vie, et pas toujours les plus joyeux, je me suis senti interpellé. Aussi, par solidarité, j'ai franchi une frontière que je n'avais jamais jusque-là traversée.

Je l'ai dit, je me suis toujours tenu à distance de l'autofiction. Même si ma présence dans mes romans est manifeste, elle ne prend pas la forme de mon corps. On la retrouve disséminée un peu

partout dans le style et chez mes personnages, dans leur manière de s'exprimer, dans leur façon de penser et de réagir à ce qui leur arrive.

Quand j'ai écrit *Le Festin de Salomé*, Samy Martel est réapparu, portant sur son dos d'écrivain le poids de la mise en abîme que le roman suggérait. Comme je l'avais fait avec d'autres romans auparavant – dont *Le Joueur de quilles*, mais aussi *Le Fils perdu*, où je jouais avec le thème du livre dans le livre –, je m'amusais ici à entre-mêler la réalité et la fiction pour que le lecteur se retrouve tout aussi perdu que le personnage principal dans le déroulement improbable des événements que le roman décrivait. Or ému par la détermination et l'engagement de mes étudiants, et cela même s'il n'y avait rien d'autobiographique dans *Le Festin*, j'ai décidé à la toute dernière minute, c'est-à-dire tout juste avant d'aller en impression, de remplacer le nom de Samy Martel par le mien dans le manuscrit.

Ce geste, qui pour certains peut apparaître banal, n'avait pour moi rien d'anodin. Je n'étais pas tant préoccupé par « l'image » de ma personne qu'allait laisser planer l'ambiguïté – les lecteurs ont tendance tout naturellement à associer l'auteur à ses personnages, ce qui est dans l'ordre des choses quand on ne saisit pas très bien le caractère ironique de toute création littéraire, surtout si l'un des personnages porte le nom de l'auteur – que par le fait d'avoir pour la première fois transgressé une règle que je m'étais de tout temps fixée, soit celle de ne pas apparaître nommément dans mes romans.

Intuitivement, je soupçonne que cela donne au livre une aura différente, pas pour moi comme pour le lecteur ainsi forcé de reconsidérer ce qu'il a lu dans les pages précédant l'arrivée de l'auteur dans le récit – même si tout cela relève de la fiction. Je ne saurais dire exactement pourquoi et de quelle manière ce déplacement agit sur lui et sur sa perception de l'histoire qui lui est racontée, mais j'ai l'impression que cette forme correspond à ce qui nous est partout proposé ces temps-ci – réseaux sociaux parsemés d'égoportraits, mises en scène de soi-même, etc.

Je laisserai à d'autres le plaisir de fouiller plus avant cette question, tout comme celle de la déconstruction et de l'éparpillement dans la littérature tout autant que dans ce qu'il est convenu d'appeler la vie moderne.

Pour revenir au double en littérature, je dois dire en terminant que comme lecteur j'ai toujours éprouvé une affection particulière pour les *alter ego* de mes écrivains préférés, même si je n'ai jamais cru pouvoir un jour rencontrer Jack Waterman dans les rues du Vieux-Québec ou Nathan Zuckerman dans celles de Newark, les sachant confinés à ce qui les a vu naître, soit la volonté d'un auteur de se créer un clone qui puisse le représenter sans jamais pouvoir jouir à sa place des bénéfices de cette représentation. Poulin et Roth m'auront montré la voie pour donner vie à mon tour à un *alter ego* qui me soit propre, et que je n'aurais peut-être pas dû limoger dans mon plus récent roman.

* Écrivain, professeur de création littéraire à l'Université Laval. Dernier ouvrage : *Le festin de Salomé* (Druide, 2014)

Formes contemporaines de l'identité

BERTRAND GERVAIS *

Peut-on encore parler de doubles à notre époque ? Peut-on encore en parler lorsque, sur Internet, les modalités d'identification des réseaux sociaux favorisent la création de pseudonymes et d'avatars ? La notion paraît soudainement fort désuète.

Cette notion trouve depuis longtemps sa pertinence dans un rapport identitaire fondé sur l'intimité, la distinction entre l'être et le paraître, le soi et l'autre. Il y a le vrai, le sujet, et le faux, son double, celui qui lui ressemble, qui peut même prendre sa place, lui servir d'*alter ego*. Il paraît être le vrai, mais il n'en a que les atours. De l'extérieur, il donne toutes les apparences d'être le sujet lui-même ; mais de l'intérieur, depuis son identité propre, il est autre. Et les jeux complexes du double se déploient dans les interstices entre ces deux versions de soi.

Le double est, dans le cadre d'une stratégie paradoxale, une valorisation du sujet et du rôle central qu'il occupe sur la scène de la représentation. Ce n'est pas un quidam qui a un double, mais un être d'exception, quelqu'un qui vaut la peine d'être imité et reproduit. Un inconnu n'a pas à avoir de double. Il se fond dans la masse des individus qui, tous, se ressemblent. Être le double d'un inconnu, c'est être le double de personne. Or, être un double, c'est être le double de *quelqu'un*, de quelqu'un qui compte, de quelqu'un sur qui l'attention peut se porter – parce qu'il est un être d'exception ou parce que le récit porte sur lui. Le double est une flèche qui pointe vers l'original, dont il confirme justement l'originalité. La dimension paradoxale de la stratégie vient par contre du fait que, au moment même où elle le place au centre des regards, elle en affaiblit la centralité en dédoublant la perspective.

Dans un récit ou une situation donnée, il ne peut y avoir qu'un seul être dédoublé. La situation est exceptionnelle, le double étant souvent le catalyseur d'une crise, comme l'a bien montré René Girard (1972). Or, qu'arrive-t-il quand les doubles se multiplient ? Quand tout un chacun a la possibilité de s'en créer un, voire une multitude ? Et quand ceux-ci se mettent à interagir entre eux ? Ce qui fait la particularité du double se défait : sa singularité, son caractère exceptionnel, son urgence. Le double devenu une pratique commune n'a plus rien du double, il devient un simple jeu.

Et le sujet qui s'amuse à se composer des doubles n'est plus un être d'exception, il est un banal citoyen du monde contemporain, choisissant dans sa palette de mises en scène de soi une stratégie éprouvée, celle de se présenter sous un autre jour, le temps d'une interaction médiatisée par un dispositif d'accès à un réseau social quelconque.

Je peux ainsi décider, moi Bertrand Gervais, de me présenter comme Éric Lint et de vivre sur les réseaux sociaux sous ce nom. La relation entre cet Éric Lint et moi peut être affichée et évidente, comme elle peut restée opaque et obscure. Sur Facebook, par

exemple, mes connaissances savent très bien que je suis Éric Lint, mais ils acceptent la convention qui veut que j'existe sur le réseau sous ce nom. Je peux aussi faire vivre, sur son propre site, un Éric Lint qui se pose alors en personne réelle, alimentant son blogue personnel. La supercherie est alors complète. Je peux aussi en faire un personnage de roman, mettre en scène un Éric Lint, titulaire d'une chaire de recherche sur la littérature transgénique. Chaire évidemment imaginaire. Et je peux ultimement me servir de ce nom comme acronyme pour une équipe de recherche, ayant pignon sur rue dans une véritable université.

Le double n'est plus un jeu savant, lié à une pratique d'écriture, mais une modalité de communication et de présentation de soi. Et la création d'un double ne se produit plus dans un régime identitaire marqué par l'intimité et l'intériorité (*je ne suis pas ce que je parais être*), mais par l'extimité et une extériorité exacerbée (*je suis la somme de mes paraître*).

Cette extimité permet de parler des jeux identitaires. Le néologisme a été développé en concept par Serge Tisseron, le psychanalyste français (2001). Il renvoie à une identité-flux, une identité qui se compose d'un ensemble de flux interreliés. Dans ce flux, je n'existe plus indépendamment de mes représentations, mais par celles-ci, et elles me définissent tout autant qu'elles m'identifient. Mon identité est établie de façon différentielle et se présente comme le résultat intermédiaire d'un processus permanent d'ajustement.

Certains parlent de ces jeux identitaires comme d'un moi-toile ou d'un moi-écran (à la manière du moi-peau de Didier Anzieu) ; mais, quel que soit le terme utilisé, tous recouvrent une même réalité, celle d'une identité-flux, permettant de cerner les rapports identitaires établis sur Internet. C'est une identité qui fait écran. Une identité qui est une pure extériorité.

L'identité-flux est au cœur d'une culture numérique et virtuelle, définie par la médiation d'une interface et d'un dispositif singulier, l'écran d'un ordinateur ouvert sur un réseau. Elle ne repose pas sur le privé, l'en soi et la conscience de ses propres actes, qui peut ouvrir la voie à une confession ou un aveu, mais sur le public et la position occupée dans un réseau, où la confession devient un amusement sans prétention puisque sans conséquences. Cette médiatisation qu'Internet, la télévision et les autres médias surdéterminent dans leurs jeux croisés est définie moins comme un simple mécanisme de transmission d'information que comme un véritable principe d'identification et d'action. C'est une interface, celle par laquelle nous comprenons le monde et en projetons des versions qui répondent à nos attentes.

Si la réalité est une construction sociale, l'imaginaire contemporain nous en offre une version élaborée sur la base d'un spectacle permanent, d'une médiatisation où l'image s'impose comme valeur

fondamentale et où l'identité est un jeu, qui déborde l'opposition habituelle établie entre le soi et le même, pour s'ancrer dans la dynamique d'une identité processus.

Quelles sont les caractéristiques de l'identité-flux ? On peut en identifier trois. La première est évidemment la prépondérance des dispositifs techniques qui lui servent d'appui. Ses paramètres sont déterminés afin de répondre aux exigences du numérique et de la culture de l'écran. La deuxième est la labilité des marqueurs identitaires, qui permettent tous les jeux, à l'aide de pseudos et d'avatars, de constructions de *personae* complexes, de manipulations de corps virtuels et de figures imaginaires (Gervais et Desjardins, 2009). Ces jeux favorisent un brouillage de plus en plus important des limites de la fiction, processus qui est au cœur même de la culture de l'écran.

Une troisième en est assurément l'importance qu'y joue l'image, mais une image faite non pas pour être regardée mais manipulée. L'intimité se déployait sur le mode d'une hégémonie de la parole et du langage sur l'image et les représentations iconiques. L'extimité se définit par un renversement de cette relation. L'image prend le dessus sur le langage et la parole, et elle engage à une nouvelle distribution des traits par lesquels une identité est établie. *Je suis la somme des images qu'on a de moi. Notamment parce que, sur le réseau, je n'existe vraiment que par ces images.*

Éric Lint est-il mon double ? Il est assurément une facette de mon identité-flux. Mais c'est un double banalisé, un double qui ne suscite aucune crise, parce qu'il ressemble à tous les autres doubles, à tous ces avatars qui pullulent sur la toile. Il est tour à tour pseudo, personne, personnage, une version de moi utile dans certains contextes, un procédé bénin de défamiliarisation. Sa présence ne fait pas de moi un écrivain ou un être marqué, elle m'inscrit simplement dans mon époque.

* Professeur à l'Université du Québec à Montréal

Références

ANZIEU, Didier, *Le Moi Peau*, Paris, Dunod, 1985.

GERVAIS, Bertrand et Mariève DESJARDINS, « Le spectacle du corps à l'ère d'Internet. Entre virtualité et banalité », *Protée*, vol 37, n° 1, 2009, p. 9-23.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, Littératures, 1972.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

L'équipe de la revue *Québec Français* remercie chaleureusement les députés qui la soutiennent par l'intermédiaire du programme de « Soutien à l'action bénévole » :

AGNÈS MALTAIS

Députée de Taschereau

HAROLD LEBEL

Député de Rimouski

MAKA KOTTO

Député de Bourget

MICHEL MATTE

Député de Portneuf

MATHIEU LEMAY

Député de Masson

RAYMOND BERNIER

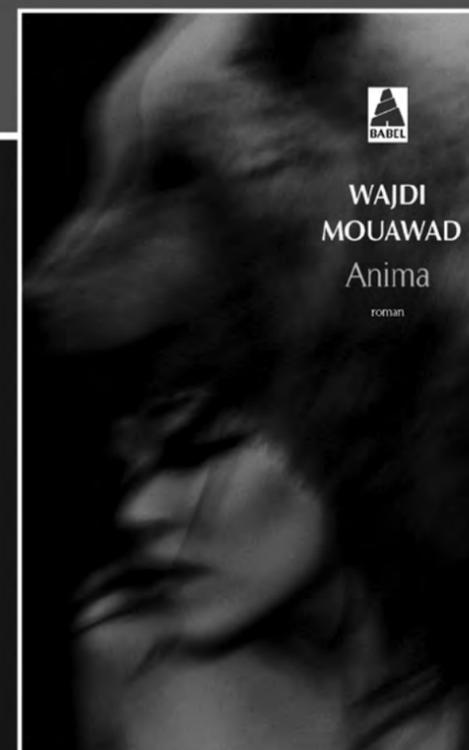
Député de Montmorency

GAÉTAN BARRETTE

Député de La Pinière



NOUVEAUTÉS BABEL



514 524-5558 lemeac@lemeac.com