

Marie-Hélène Poitras
Université du Québec à Montréal

Écrire vers l'Autre

Nos jugements sur Sade nous jugent.

Philippe Sollers, *L'écriture ou l'expérience des limites*

J'écris comme on marche vers l'autre, animée par ce fantasme du petit oiseau qui observe et voit sans être remarqué. Une curiosité aiguë teintée d'indiscrétion, un désir d'approcher les pulsions humaines, la volonté de m'insérer dans les autres, de m'investir en eux quand l'identification n'est pas possible, le plaisir des existences multiples, la dissolution de soi et l'oubli de ma personne : le goût des autres me fait écrire.

Vers l'amoralité

Les œuvres qui m'interpellent sont celles qui « détruisent la stabilité de la perception et infligent à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse¹ », comme l'écrit si bien Roger Caillois dans *Les jeux et les hommes*. Je pense, entre autres, à *Sombre* de Philippe Grandrieux, à *Romance* de Catherine Breillat, à *The War Zone* de Tim Roth, à *La nouvelle Justine* du marquis de Sade, à *Lolita* de Vladimir Nabokov, à *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin...

¹ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, p. 67.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

Les œuvres avant-gardistes du genre, qu'on retrouve aussi bien au cinéma qu'en littérature ou dans les arts visuels, bousculent, heurtent, désorientent, dérangent, laissent une impression de désordre. Devant ces pièces, toute opinion arrêtée devient futile comme l'édifice moral qui aurait permis une prise de position inattaquable s'écroule; on choisit de se taire. Au risque de le faire seul, on vole du temps à la vie et l'on hurle un silence étrange, pris au cœur d'une « expérience des limites² » qui nous renvoie à nos préjugés et tabous. Soudain, on est funambule et on se découvre déambulant sur une corde dressée entre le pur et l'abject, le moral, l'immoral et l'amoral.

Avant d'aller plus loin dans ma réflexion, il me faut d'abord préciser la nuance importante entre « amoralité » et « immoralité », telles que je les conçois. Si l'immoral viole les règles de la morale établie en cherchant à la bafouer, l'amoral, lui, est étranger au domaine de la moralité et mû par une nécessité qui s'approche de la pulsion.

Ainsi, alors que l'immoralité se révèle intimement dépendante du système de valeurs qu'elle récuse, l'amoralité s'érige sur la base d'un lâcher prise en partie utopique qui commande un oubli de la morale et de tous les préjugés qu'elle implique, de même que la disparition des paramètres bien/mal. Ici, l'idée de transgression des limites n'est plus, celles-ci n'existant tout simplement pas. Par exemple, en littérature, on retrouve Meursault, dans *L'étranger* d'Albert Camus, coupable de ne pas pleurer aux funérailles de sa mère. Étranger à lui-même et au monde qui l'entoure, le personnage prend conscience du trou existentiel dans lequel il s'abîme et perd peu à peu ses repères et leur sens. Il en

² Philippe Sollers, *L'écriture ou l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.

arrive même au meurtre d'un Arabe sur la plage, un acte gratuit, un geste irréfléchi, attribuable peut-être, simplement, au soleil qui tapait fort ce jour-là.

Les arts visuels ont aussi leur lot d'œuvres questionnant l'amoralité. Je pense, par exemple, à *La morgue*, l'exposition de photos d'Andrès Serrano, présentée au Musée d'Art contemporain de Montréal, en 1994. Je me rappelle cette photo clinique des petits pieds d'un enfant mort de la méningite, ou cette œuvre troublante, qui exposait un crâne éclaté par la balle d'un fusil : un panorama impressionnant de rouges s'offrait au spectateur, allant de l'écarlate au bourgogne en passant par le pourpre et le cramoisi. Même si elles ont offensé la pudeur de certains, ces photos de cadavres dévoilaient quelque chose en elles-mêmes, œuvres d'art autonomes, détachées de la morale, amORAles.

De son côté, l'immoralité, implique un outrage délibéré à la morale. En d'autres termes, elle voisine souvent avec la provocation, par mépris avoué des valeurs morales découlant d'une idée arrêtée de ce que seraient le bien et le mal. Car, ici, les limites demeurent; on ne les transgresse pas : on les ébranle, parfois sous forme de critique. Dans *L'immoraliste*, d'André Gide, le protagoniste se lance dans une intense recherche d'authenticité, qui le conduit à vivre contrairement à la morale établie. Pour cet homme, sentir devient plus important que penser; être le plus près possible de ses désirs et sensations prime sur l'obéissance à une morale rationnelle. Mais revenons à l'artiste visuel mexicain Andrès Serrano et à une autre de ses expositions, celle-là présentée au Metropolitan Museum of Art de New York, à l'automne 1999, et qui provoqua de vives réactions. Sur une photo, un crucifix reposait dans un *becher* d'urine. Encore aujourd'hui, ces images choquent par leur affront manifeste aux valeurs religieuses et morales d'une société. Je tiens à

préciser, à ce sujet, qu'un même artiste peut générer des œuvres amORALES et IMMORALES, bien que la frontière entre les deux puisse parfois paraître ténue.

Je conçois l'amoralité comme une utopie vers laquelle certaines œuvres tendent.

Les étapes de la réception

La réception critique d'une œuvre empreinte d'amoralité passe par plusieurs étapes. Certaines personnes n'en dépasseront pas le premier stade. À titre d'exemple, je reviens sur l'exposition de photos *La morgue*. Tout d'abord, pour le spectateur, il y a ce choc, ce malaise ressenti devant l'œuvre qui vient bousculer son sens moral. La censure religieuse ne sévit plus comme avant, mais la mort demeure l'ultime tabou, selon moi. Les représentations d'un corps morcelé, mort, malade, décomposé ou abject nous ébranlent parce que nous en avons tous un et savons que nous mourrons un jour. De plus, nous sommes habitués à recevoir les œuvres avec empathie, compassion, et avons tendance à nous projeter dans les images et les personnages avec lesquels nous entrons en contact, dans lesquels nous nous investissons. Bien que ce ne soit pas l'état idéal de réception d'une œuvre, bon nombre de spectateurs y restent confinés. Dans leur cas, l'appréciation de l'œuvre est proportionnelle à la possibilité qu'ils ont de s'identifier au personnage, d'où l'engouement qu'on sait pour le fait vécu.

Ensuite, si la réception ne s'arrête pas à l'étape exposée ci-haut, le spectateur évolue vers ce que je nommerai le « degré zéro de la tension morale ». Il accepte alors de jouer le jeu et se laisse bousculer, il lâche prise et laisse de côté sa banque de préjugés. Il s'agit d'une étape transitoire dans ce processus de réception.

Idéalement, le spectateur ouvert, qui arrive à lâcher prise et qui accepte de se laisser surprendre, sera « récompensé » en éprouvant ce qui suit : recon-naissance de la beauté, d'un esthétisme né de ce qui n'est pas éthique, appréciation, état de grâce. L'émerveillement ressenti devant la photo d'un corps mort avec la chair de poule, montée sur un cadre d'environ deux mètres par trois, l'émoi suscité par la crudité de la lumière d'une morgue, réverbérée sur le duvet dressé d'un bras pâle, est le privilège de ceux-ci, le climax de la réception.

Finalement, il y aura reprise de la conscience, retour au sens moral. Après la visite de l'exposition, le spectateur pourra éprouver le malaise de s'être laissé toucher par la rigueur de l'incision au scalpel pratiquée dans un pied inanimé. Dans certains cas, ce trouble prendra la forme d'une nouvelle ouverture au monde, d'un apprentissage des diverses formes que peut prendre la beauté.

Deux œuvres littéraires ont retenu mon attention dans le cadre de ces recherches sur l'amoralité : *Lolita* de Vladimir Nabokov et *La nouvelle Justine* du marquis de Sade, des romans qui explorent les pulsions secrètes de l'être humain, celles que l'on arrive à se cacher toute une vie durant si on aspire à un équilibre social, à une paix morale, et si l'on choisit de croire que l'homme est bon. Ces histoires abordent deux tabous qui ont traversé les siècles et les religions : mort et sexualité. Dans *Lolita*, le lecteur a accès au journal intime d'Humbert Humbert, pédophile et monstre sympathique. Quant à *La nouvelle Justine*, roman polyphonique et chef-d'œuvre de rhétorique, qui surprend par son actualité, même deux cents ans après sa parution, il relate les rencontres multiples entre la vertueuse Justine et une série de libertins tous plus dépravés les uns que les autres. Ce qui fait la réussite de telles œuvres et explique le

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

grand intérêt qu'elles suscitent réside dans le fait qu'elles se soient développées à partir d'une posture amoralisée et qu'elles arrivent à ne pas juger les personnages qu'elles mettent en scène, déjà condamnés par la société et son ordre.

En effet, la connivence entre un lecteur et un personnage qu'il condamne dans la vie de tous les jours n'est pas seulement possible, mais, de surcroît, difficile à ébranler! Dans ce cas particulier, la littérature a un net avantage sur le cinéma. Qu'il le veuille ou non, le lecteur investit son imaginaire dans la constitution d'un personnage, il participe à sa création, d'une certaine manière, ce qui crée un lien étroit entre les deux. Si le cinéma impose ses images, la littérature, elle, stimule l'imaginaire du lecteur et le convie à la création de ses images propres. Elle reste dans l'évocation et, grâce à son point de vue privilégié sur les subtilités de l'intériorité des personnages, n'a nul besoin d'en grossir les traits. Voilà par ailleurs une des raisons pour lesquelles on est si souvent déçu devant l'adaptation cinématographique d'un roman. Au cinéma, dans les films hollywoodiens, des acteurs qui ont des airs de « méchants » jouent des rôles de « méchants », sans égard pour les nuances. Nul besoin d'analyse comportementale : le personnage fait son entrée et, déjà, la malice se lit dans ses yeux. Le potentiel meurtrier est inscrit au fond de sa pupille (plus noire que celle des autres personnages). L'Amérique aime à croire que le mal est facilement identifiable.

Selon Vincent Jouve, la sympathie pour un personnage est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui. Le lecteur aurait tendance à s'identifier non pas au personnage qui lui ressemble, mais plutôt à celui qui a le même savoir que lui sur le monde du récit. Et cette

connivence est renforcée lorsqu'il y a aveu : « Le partage d'un secret, surtout s'il est criminel, transforme la connivence en complicité : rien n'unit davantage qu'un acte coupable³. » Ces deux conditions sont réunies dans *Lolita*. Le lecteur prend connaissance de l'histoire en lisant le manuscrit d'Humbert Humbert, sorte de journal intime dans lequel le personnage se dévoile, se dénude et avoue l'inavouable. La sympathie pour un personnage trouble se manifeste lorsque nous reconnaissons un sujet en lui (compassion) et lorsqu'il se présente à nous comme authentique (respect pour sa franchise, son honnêteté, une valeur morale hautement reconnue et appréciée).

Ceci étant dit, les lecteurs ne lisent pas tous pour les mêmes raisons. On peut comprendre, entre autres, le refus des œuvres amORALES par ceux qui valorisent la possibilité d'identification aux protagonistes. Les lecteurs plus ouverts entreront plutôt dans les œuvres pour faire une expérience, vivre par procuration, à l'intérieur d'un être différent, pour le plaisir de se laisser entraîner dans un monde parallèle, en zone inconnue. D'une manière ou d'une autre, l'« attrait de la lecture résiderait dans une expérience affective de l'autre⁴ », précise Jouve.

L'approche psychanalytique de la littérature aura tôt fait de voir un exutoire dans l'appréciation d'œuvres amORALES, un alibi romanesque permettant de soulager notre âme de certaines tensions et d'évacuer des pulsions asociales sans danger pour l'ordre établi. La médiation du personnage permettrait de libérer le refoulé sans offenser nos défenses. Sans compter que souvent, mais moins en littérature contemporaine, la structure d'œuvres qui heurtent le sens

³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

moral respecte l'articulation suivante : scandale/condamnation du scandale. Le lecteur peut donc renouer avec ses valeurs et sa personne morale, avant de quitter le récit. Le marquis de Sade est conscient que des lecteurs plongeront dans *La nouvelle Justine* pour cette raison et il joue habilement du fait qu'habités par une sorte de curiosité pulsionnelle, ses lecteurs s'attendent néanmoins à ce que soit condamné ce qui les attire. Si son narrateur se dit parfois écœuré par les scènes qu'il raconte, il persiste tout de même à fidèlement en rendre compte, explique-t-il, par respect pour son lecteur.

Comme toute approche, cependant, la psychanalyse présente parfois une vision limitée des choses. La lecture comme expérience affective de l'autre permet peut-être, dans certains cas, de libérer le refoulé, mais elle peut être réalisée dans le but avoué et conscient d'une expérience des limites, de la rencontre de l'autre. Il serait faux de croire qu'un pédophile ou un orgiaque sadique sommeille en chacun de nous, mais vrai que des gens désirent rencontrer la différence, ce qui leur échappe, explorer des êtres qui leur sont étrangers et dont ils ne peuvent logiquement s'expliquer le comportement, bref des gens qui désirent s'investir dans certains personnages, justement parce qu'il leur est impossible de s'identifier à eux. C'est également cette motivation qui fait parfois écrire l'auteur.

Écrire pour muer

Je ne suis pas faite « pour un seul moi⁵ », comme l'écrit Henri Michaux à propos du romancier, et j'assouvís un désir d'identités multiples dans l'écriture. Dans mon premier

⁵ Henri Michaux, cité dans Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 361.

roman, *Soudain le Minotaure*⁶, j'ai donné vie à un psychopathe en l'écrivant à la première personne. Je me suis glissée dans la peau d'un jeune violeur déraciné et j'ai cherché à aller au plus près de ce qui le faisait agir et le déterminait.

Mon entrée en l'autre a quelque chose à voir avec le jeu du comédien. Je suis témoin et tuteur d'un autre être. Après tout, « [on] n'est peut-être pas fait pour un seul moi. On a tort de s'y tenir. Préjugé de l'unité. [...] On veut trop être quelqu'un. Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. Moi n'est qu'une position d'équilibre*⁷ ». En tant qu'être vivant multiple, je me sens donc interpellée par la complexité du genre humain, en général et sous toutes ses formes. Or, dans mon cas, très concrètement, ce désir d'approcher l'autre implique une étape terre-à-terre de documentation. Celle-ci est enrichissante et m'ouvre des voies que je n'aurais peut-être pas empruntées, ou que j'aurais exploitées autrement, peut-être, dans une mise en scène différente. Du moins, elle entraîne la possibilité de faire un choix. J'y pige ce qui me fait écrire et je suis propulsée dans l'histoire, gonflée des nouvelles possibilités de récit qu'elle m'indique. Écrire donc, pour connaître, expérimenter, rencontrer les autres et pour perdre une peau ou en gagner une, car « chaque œuvre est comme une mue de serpent⁸ ».

Écrire « en prise directe sur l'être⁹ »

Au cours de l'écriture de *Soudain le Minotaure*, je me suis interrogée quant à la langue à adopter pour produire le

⁶ Marie-Hélène Poitras, *Soudain le Minotaure*, Montréal, Tryptique, 2002.

⁷ *Ibid.*, p. 361.

⁸ Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 91.

⁹ Pour emprunter l'expression de Georges Gusdorf dans *Auto-bio-graphie*.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

monologue intérieur de Mino Torrès, d'autant plus que mon personnage était peu scolarisé et de langue maternelle espagnole. Ce que je voulais écrire, c'était le musement de Mino Torrès, son flot de pensées. À son état final, par conséquent, le texte ne se donne pas comme un document écrit de la main du voleur, mais plutôt comme une fenêtre directe sur ses idées, rêveries et pensées. J'ai voulu rendre cette histoire que l'on se construit tous sur soi, intérieurement, ce leurre que l'on entretient pour alimenter une certaine image de soi, l'origine des masques que l'on façonne et qui deviennent notre deuxième visage, si bien que l'on finit par oublier qu'on les porte ; ces souvenirs que l'on choisit parmi d'autres pour constituer les archives de sa propre personne, son archéologie intime. C'est à cela que j'ai voulu toucher. Mais j'ai hésité longtemps avant de me positionner dans la langue par laquelle pourrait se confier un tel discours. Trouver assez de liberté pour livrer mon récit (qui, soit dit en passant, s'est constitué parallèlement à la recherche d'une voix) fut assez complexe. Fallait-il que la langue que j'utilise soit uniquement celle du personnage? Comment fondre ma voix dans la sienne? J'ai eu envie de marier un peu les deux, au risque de me rendre compte, ultérieurement, que ça ne fonctionnait pas, qu'il fallait, si je désirais conserver mon style, écrire l'histoire en narrateur objectif, ou alors, si je choisissais la première personne du singulier, déployer une langue peu recherchée, près de l'oralité, brute, et ne pas utiliser de figures de style trop poussées sous peine de faire invraisemblable, etc. Je me suis souvent demandé jusqu'où la convention littéraire, l'artifice narratif, me permettait d'aller.

Je ne crois pas que le romancier doive entièrement renoncer à son style lorsqu'il s'aventure dans le monologue intérieur. Tout est une question de nuances et d'instinct littéraire. Je me suis laissé guider par mon récit, car je

n'aurais pas pu continuer à écrire en lui résistant. En fait, à un certain moment, j'ai réalisé que j'avais contourné un piège terrible : le mépris du romancier envers ses personnages. Autrement dit, j'avais réussi à ne pas porter de jugement sur Mino Torrès. Il y avait eu, à mon insu, une division entre moi dans la création et moi dans la vie, déterminée par mes opinions et ma conception du monde. J'ai réussi à ne pas l'enfermer dans sa condition sociale. J'en ai fait un être unique, non représentatif d'un milieu, ou archétypal. Dans une entrevue à l'émission littéraire *Cent titres*, j'ai entendu Marc Favreau qui, défendant Sol, avançait ceci : « On peut être ignare, analphabète et avoir un sens poétique. » Ces mots attrapés au hasard sont venus cautionner cette idée que j'avais commencé à développer sur le mariage entre la voix du personnage et la mienne. Un personnage prenait vie, avec ses couleurs et sa singularité. Je l'ai laissé venir à moi. Et, de fait, des images surprenantes sont nées de cette liberté que je m'étais allouée. Pourquoi me priver de ce plaisir? Y renoncer sous prétexte que Mino Torrès n'avait pas la faculté de composer des figures de style en raison d'un piètre statut social? Si l'on pousse la réflexion plus loin, ça devient ridicule et revient à dire que le monologue intérieur ne peut battre son plein stylistique que si le personnage est écrivain!

Une actrice américaine riche et célèbre, à qui l'on demandait si elle se surprenait parfois à porter des jugements sur les personnages qu'elle jouait, a répondu ceci :

Je ne les juge pas. D'ailleurs, je ne pense pas que l'on puisse jouer un personnage honnêtement et émettre en même temps un jugement sur lui. [...] Mieux vaut réfléchir aux

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

motivations profondes de [leurs] actes que de les balayer d'un revers de la main¹⁰.

En remplaçant « jouer » par « écrire », je pourrais quant à moi affirmer la même chose. D'ailleurs, à mon avis, l'écriture de monologues intérieurs s'apparente au jeu de l'acteur. Il faut « entrer en l'autre » et éprouver de la compassion, voire de l'empathie pour lui. C'est une sorte de désir brutal et contrôlant de rencontre, un mouvement malade vers l'autre et par ricochet vers soi-même. Car c'est à l'humain que l'on revient toujours, en bout de ligne. On s'achemine vers une extension de soi. C'est sans doute ce qui fait dire ceci à Milan Kundera :

mes personnages sont mes propres possibilités qui ne se sont pas réalisées. C'est ce qui fait que je les aime tous et que tous m'effraient pareillement. Ils ont, les uns les autres, franchi une frontière que je n'ai fait que contourner¹¹.

Je conçois l'écriture comme un espace de souveraineté absolue. Celui ou celle qui écrit doit le faire dans une zone d'où le sens moral est exclu. L'auteur n'a ni à justifier ce qu'il met en scène ni à prendre position au moment où se déroule le travail de création, ce qui bloquerait le flot créateur. Quelques nuances s'imposent cependant. En effet, ce n'est pas parce que je choisis de mettre en scène un personnage que je suis nécessairement en accord avec ce qu'il avance. J'ai composé Mino Torrès à partir d'une documentation sérieuse, ce que j'ai romancé à son sujet est réaliste, sans que j'aie eu à adhérer à sa vision du monde

¹⁰ Julia Roberts, entrefilet dans *La Presse*, Montréal, 28 mai 2000, p. B6.

¹¹ Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989, p. 319.

pour autant. L'écriture de la seconde moitié de mon roman s'est déroulée différemment puisque, contrairement à ce premier personnage, je pouvais m'identifier au deuxième, à Ariane, une fille du même âge que moi, avec un passé semblable au mien.

Il est rare que nous retrouvions la victime et l'agresseur réunis dans une même œuvre, comme Ariane et Mino Torrès. Au cinéma, il arrive que le film soit axé sur la victime : *Mourir à tue-tête* d'Anne-Claire Poirier, *Souvenirs intimes* de Jean Beaudin et *La beauté de Pandore* de Charles Binamé en sont quelques exemples. Ces films sont dramatiques, noirs, lourds, et tombent parfois malheureusement dans le piège de la victimisation. D'un autre côté, et dans un tout autre registre, la fascination exercée par le maniaque, le psychopathe, le « fou » a donné selon moi des résultats plus intéressants : *American Psycho* de Mary Harron (adapté du roman de Bret Easton Ellis), *Natural Born Killers* d'Oliver Stone, *Le silence des agneaux* de Jonathan Demme (adapté du roman de Thomas Harris) et *Orange mécanique* de Stanley Kubrick (adapté de l'œuvre éponyme d'Anthony Burgess). Pourtant, il demeure moins fréquent que l'on en arrive à connaître aussi intimement le psychopathe que la victime dans le premier type de film. Il n'y a pas de rencontre. L'approche du cinéaste, en regard du « fou », est souvent objective, extérieure, le meurtrier est pointé du doigt comme un requin dans un aquarium. On ne veut pas vraiment s'approcher de lui, mais plutôt rester à la dimension sensationnaliste. Il est étrange et plutôt inquiétant de constater comment on fait d'eux des héros démentiels et comment l'on enferme les victimes dans une sorte de passivité automatique. Voilà pourquoi la forme littéraire se prête mieux à mettre en scène ce genre de personnages dangereux et ce, aussi, à cause de la possibilité du monologue intérieur. Or, au cinéma, Philippe Grandrieux

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

(*Sombre*) et Roman Polanski (*Lunes de fiel*) ont néanmoins su mettre en scène la proie et le prédateur, sans prendre parti pour l'un ou l'autre. C'est à ce moment que quelque chose de troublant et d'éclairant se dessine, car les êtres y entrent enfin en relation. On constate alors leur interprétation des faits et la différence du regard qu'ils portent sur le monde, et de cette rencontre émergent, pour le lecteur ou le spectateur, des indices importants sur ce qui cloche dans la psychologie de l'agresseur.

Dans *Soudain le Minotaure*, le Dr Parker avance ceci, après avoir vu défiler devant lui des centaines d'agresseurs : « Notre société a fait de l'homme un guerrier et de la femme une consolatrice et une infirmière¹². » En écrivant Mino Torrès, j'ai commis une agression à mon tour. Je suis entrée de force en lui; guerrière, j'ai pénétré ses intérieurs, violemment, sans m'inquiéter des blessures infligées par mon incursion sournoise. Voilà jusqu'où ce long pas à pas vers l'autre m'aura menée.

Donner la vie

Très tôt, j'ai senti que je devais reconnaître et accepter qu'une part de Mino Torrès m'échappe, reste ombragée. Le piège à éviter était le suivant : céder à la tentation de l'explication systématique et sociologique. Tout comme les êtres qui nous entourent, avec lesquels nous cohabitons, nos personnages sont complexes, « humains », bien qu'ils soient imaginaires. Éviter l'explication bête et ne pas tomber dans le piège de mépriser ses propres personnages me semble capital. À ce sujet, dans une étude de l'œuvre de Patrick Modiano, Thierry Laurent écrit que « la

¹² Voir Marie-Hélène Poitras, *Suées, suivi de Une écriture de l'opportunisme et de l'amoralité*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 92.

compréhension du présent des êtres passe par la connaissance de leur passé¹³ ». Vrai qu'il faut parfois fouiller dans le passé de ces êtres de papier qui nous échappent et nous hantent pour arriver à les pénétrer, à les rendre le mieux possible. Mais attention, dans une œuvre littéraire, il me semble facile, voir inapproprié de justifier le comportement d'un agresseur par le fait qu'il se soit fait battre étant jeune, même si l'on est malheureusement habitué à ce genre de bombardement causal : on aime à croire que tout s'explique, que les balles perdues n'existent pas.

À ce sujet, les médias nous en apprennent beaucoup sur la peur de l'incausé et sur le malaise éprouvé devant ce qui ne s'explique pas. Dans *La Presse* du 18 décembre 1999, une journaliste fait le portrait psychologique de Marc Lépine, l'homme qui a tué quatorze femmes à la Polytechnique avant de se suicider. Son ancien colocataire se penche sur la personnalité du tueur. Il lève le voile sur son rapport au père, à la mère, aux femmes et à la vie. Il faut pouvoir expliquer d'où provient le mal, lui trouver un sens autant que possible. La lieutenant-gouverneure du Canada, Lise Thibault, a clamé bien haut que ces quatorze femmes n'étaient pas mortes pour rien, qu'elles avaient sensibilisé la société à une forme de violence sexiste, etc. Quant à moi, j'ai beau chercher, je ne vois aucune raison valable justifiant leur assassinat. « Mais qu'est-ce donc qui pousse le lieutenant-gouverneur à en faire des "martyres"? C'est la vieille manie de récupérer la souffrance, de tout rationaliser, de tout faire entrer dans la comptabilité du sens ultime de la vie¹⁴ », souligne Roch Côté dans le *Voir* du

¹³ Thierry Laurent, *L'œuvre de Patrick Modiano : Une autofiction*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 55.

¹⁴ Roch Côté, « Elles sont bien mortes pour rien », *Voir*, Montréal, 16 au 22 décembre 1999, p. 16.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

16 décembre 1999. Au-delà de l'inceste, de la mort et de la sexualité, l'amoralité serait-elle l'ultime tabou? On se plaît à croire qu'on peut trouver la racine du mal et l'enrayer comme on le fait du germe puant d'une gousse d'ail. Mais le confort causal se paie cher. Et l'hystérie médiatique alimente ce spectacle de la causalité malade. Les gens comme les choses sont accusés ; vite, il faut trouver un coupable. À l'image du cinéma hollywoodien, on veut pouvoir affirmer : « Voici le bien, voici le mal, les bons d'un côté, les méchants de l'autre ».

Ceci étant dit, dans la pratique, si l'écrivain souhaite éviter de taxer un personnage amoral de ce type d'explication systématique et sociologique, il devra faire preuve de modestie, accepter de laisser tomber la boursoufflure du style, faire coïncider sa voix avec celle du personnage, un peu comme au théâtre. Il s'agit, pour moi, d'une question éthique qui anime l'écrivain dans son rapport à ses personnages.

Personnellement, je crois qu'une documentation préalable peut permettre à l'écrivain d'éviter les conclusions hâtives et d'approfondir son écriture en ce qui a trait à un univers ou à un personnage avec lequel il n'est pas familier. Bien sûr, certaines sources restent plus profitables que d'autres. La parole directe et le témoignage (écrit ou oral) sont riches en indices susceptibles d'éveiller et d'alimenter l'imaginaire de l'écrivain. En effet, comme ils ne sont pas encore passés par les filtres analytiques du psychologue, du chercheur en biologie ou du journaliste – dont l'attention se porte sur d'autres éléments que ceux qui intéressent l'écrivain –, ce dernier pourra écouter les signes qui lui parleront. Il est intéressant de voir comment certains individus construisent leur discours, comment ils se projettent dans le langage – et par extension dans le

monde —, quels mots ils choisissent, leur degré de subtilité et la rhétorique qu'ils utilisent pour se justifier ou se constituer. Par exemple, après avoir lu plusieurs témoignages de violeurs, on apprend des choses auxquelles on n'a pas accès de l'extérieur : qu'ils se considèrent rarement coupables et qu'ils ne font pas de différence entre la réalité et leur univers de fantasmes. Sachant cela, et souhaitant évidemment éviter de tomber dans le reportage ou le document sociologique, l'écrivain pourra intégrer les fantasmes de son personnage de violeur à son univers romanesque, les faire découler de son imaginaire, mais il aura connaissance de l'impact qu'ils *pourront* avoir sur le déroulement de la diégèse, du moins s'il souhaite écrire à partir d'une base réaliste et si la cohérence psychologique fait partie du projet qu'il développe.

Pour en finir avec l'amoralité

Si l'on s'intéresse à l'amoralité, on en arrive forcément à remettre en question ses limites morales. L'abri de la fiction permet-il toutes les libertés? L'écrivain a-t-il le devoir de dire des choses qui, sans lui, resteraient sans voix? Comment assume-t-on un personnage amoral?

Poser ces questions, c'est déjà un peu y répondre. Pour ma part, je crois à la souveraineté absolue de l'écrivain. Observateur de son monde, il a le droit de s'en inspirer (pour en faire valoir la noblesse comme la bassesse), de le défigurer, de l'écrire tel qu'il est, de le vampiriser à son gré ou alors de se taire. Écrire est en soi un geste libre mais délibéré. Bien entendu, je n'oublie pas que liberté rime avec responsabilité et s'il a tous les droits, l'écrivain demeure conscient de ce qu'il fait. Il doit être prêt à endosser son travail et ses personnages (moraux, immoraux ou amoraux) et à établir un dialogue avec les lecteurs qu'il ébranle.

ÉCRIRE VERS L'AUTRE

L'écrivain ne peut pas tout mettre sur le dos de l'Art et s'en laver les mains une fois l'œuvre accomplie. Il doit continuer d'en assumer la paternité. Nabokov, taxé lui-même de pédophile et d'*alter ego* d'Humbert Humbert, ainsi que Sade, croupissant dans la prison de la Bastille, auront prouvé que confronter les limites morales d'une société peut être ardu. Sade serait même allé jusqu'à désavouer l'écriture de *La nouvelle Justine*. Quant à moi, mon goût des autres, quels qu'ils soient, me fera toujours écrire, et pour cette raison je m'engage à leur prêter une voix qui soit véritable. C'est une question d'éthique.

Bibliographie

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

CÔTÉ, Roch, « Elles sont bien mortes pour rien », *Voir*, Montréal, 16 au 22 décembre 1999.

GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

KUNDERA, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1989.

LAURENT, Thierry, *L'œuvre de Patrick Modiano : Une autofiction*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 1959.

PETIT, Marc, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999.

POITRAS, Marie-Hélène, *Soudain le Minotaure*, Montréal, Tryptique, 2002.

_____, *Suées, suivi de Une écriture de l'opportunisme et de l'amoralité*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

SADE, Marquis de, *La nouvelle Justine*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture ou l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1971.