

Alexis L'Allier
Université du Québec à Montréal

La bouche pleine de terre

Comme nous admirons ceux de nos maîtres qui ne parlent plus, la bouche pleine de terre! L'hommage vient alors tout naturellement, cet hommage que, peut-être, ils avaient attendu de nous toute leur vie. Mais savez-vous pourquoi nous sommes toujours plus justes et plus généreux avec les morts? La raison est simple! Avec eux, il n'y a pas d'obligation. Ils nous laissent libres, nous pouvons prendre notre temps, caser l'hommage entre le cocktail et une gentille maîtresse, à temps perdu, en somme. S'ils nous obligeaient à quelque chose, ce serait à la mémoire, et nous avons la mémoire courte¹.

Albert Camus

La chute

C'est sans doute la bouche pleine de terre qu'on apprend à parler. Puis, dégoûté par ces entrailles de mère naturelle et de terre paternelle, on apprend à écrire pour parler autrement. Si je dis dégoûté, c'est que ma génération semble avoir un problème

1. Albert Camus, *La chute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 37.

avec le passé. C'est vrai, notre petite origine, notre paradis perdu ne nous ont jamais autant préoccupés : séances de *rebirth*, psychanalyses lacaniennes, travail sur soi par la gouache et le yoga, journal de la créativité, retour aux blessures d'enfance pour expliquer ses névroses d'adulte en devenir, toujours en devenir; l'homme moderne ne se connaît jamais assez. C'est sans doute le cœur du problème, le petit moi au cœur torturé, mais autour du noyau, il y a de la chair, parfois de la pourriture; un monde plein de poussière qui demande à être déterré. Bien sûr, le monde, le passé, c'est vague, comme idées, c'est tout et rien, c'est tellement vaste, l'horizon derrière, ça ne ressemble à rien. Et c'est sans doute ce qui provoque notre désintéressement, notre peur de ce passé à charge qui nous pèse dans le dos et qu'on ne peut soutenir qu'en l'ignorant. Nous avons la mémoire courte et la chair faible.

Si le roman est mort, comme Carlos Fuentes le donne à supposer², c'est peut-être que les écrivains ne savent pas quoi faire avec cette terre plein la bouche, cette lanière du maître³ qui les serre à la gorge comme si une force toute-puissante voulait extraire des chefs-d'œuvre de leur corps de martyr. S'il y a lieu d'éprouver ce poids, d'en souffrir et d'arracher de notre chair les lambeaux de notre petite souffrance personnelle, il y a surtout lieu de se demander ce qu'on peut en faire plutôt que de l'ignorer. De cette question en découle une autre, plus pointue : comment l'écrivain arrive-t-il à se dépêtrer dans cette langue des héros du passé, des monuments de la littérature, à imposer sa petite voix de jeune premier?

Petit héros s'ouvrant la trappe. Ses failles

Pendant longtemps, le héros n'a pas su écrire. Même aujourd'hui, malgré toutes ses prouesses, a-t-on déjà vu Superman en train d'écrire,

2. En fait, Fuentes pose la question : « Le roman est-il mort? », *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997, p. 9.

3. Il s'agit d'une référence à une citation de Franz Kafka : « La bête arrache le fouet au maître et se fouette elle-même pour devenir maître, et ne sait pas que ce n'est là qu'un fantôme produit par un nouveau nœud dans la lanière du maître » (« Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin », *Préparatifs de nocé à la campagne*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1957, p. 140).

ne serait-ce qu'une petite note sur le frigo, du genre « Parti sauver la populace, de retour pour le dîner »? Le superhéros, étant partout, transcendant le temps et l'espace, pourrait être un narrateur omniscient, si seulement il avait quelque chose à raconter. On peut en dire autant du héros épique. En ce temps où ses pouvoirs n'avaient rien à voir avec le langage, ce dernier n'avait pas à s'écrire, à se représenter dans l'action : il s'y trouvait. Et un autre se trouvait au-dessus de lui, guidant ses pas vers les chemins infinis de l'exploit. Celui-là, qu'on l'appelle Dieu ou narrateur omniscient, nous fait oublier que l'histoire s'écrit. Qu'il est bon de se laisser bercer par ce regard englobant, cette instance qui sait tout et qui ne se pose pas de questions, qui ne pose pas de regard sur soi-même, ne venant de nulle part! Marthe Robert évoque d'ailleurs le caractère de ce narrateur sans origine :

Embrasser le Tout, être la matière elle-même pour savoir ce qu'elle pense et la voir se faire, régner sur toutes choses par la seule puissance d'une psyché bien retranchée de sa propre splendeur, et par là, se mettre soi-même à l'origine de la vie⁴.

N'est-ce pas là la prétention de tout narrateur, et celle de l'écrivain, de faire passer inaperçue cette narration?

Malgré tout, l'écrivain en moi n'est pas dupe, ne se laisse pas bercer longtemps par l'illusion : le héros épique est dirigé. S'il est constamment dans l'agir, c'est que cet agir se voit contrôlé par une force qui le transcende : c'est celui qui tient le crayon qui trace la voie à l'exploit, c'est lui qui se prend pour un surhomme en racontant le monde à distance. Cet auteur autoritaire, à la fois narrateur et héros, plus héros que son héros, a pourtant mis du temps à inscrire l'expérience d'écrire dans la quête héroïque. Dans les mains du narrateur, cette toute-puissance, ce sentiment des hauteurs s'est peu à peu transformé en vertige, en possibilité de passer de l'extériorité à l'intériorité, de pousser le personnage à s'égarer dans d'autres chemins, ceux de sa conscience, quitte à ce qu'il se rebelle contre celui qui prétend le diriger et qu'il finisse par prendre possession de la parole, son nouveau Graal.

4. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, coll. « Tel », 1972, p. 336.

Avec la pensée nietzschéenne, une autre conception de l'héroïsme est née, plus contradictoire et plus exigeante, qui a orienté l'agir du héros :

S'émanciper de son emprise [l'absolu], voilà la première épreuve que devront traverser les esprits audacieux. Elle oblige à une attitude héroïque différente de l'héroïsme wagnérien, une attitude hautement contradictoire parce que capable de renoncer au caractère impartial et définitif du vrai sans pour autant renoncer à la connaissance comme telle⁵.

On a beau parler d'agir par rapport au héros classique, ce n'est que lorsqu'il s'est transformé en chercheur, en poseur de questions qu'il est devenu véritablement actif, libéré d'une manipulation infligée par un conteur en puissance. En conséquence, dans le roman moderne, le lien entre le narrateur et le héros est de plus en plus privilégié, souvent jusqu'à la fusion totale : le héros a ouvert sa grande trappe pour raconter ses périples intérieurs. Bien que la culture moderne soit encore marquée par les grandes figures de la littérature épique, le héros est devenu peu à peu narrateur de sa propre vie, ce qui implique nécessairement qu'il s'inquiète de son identité, de son propre devenir, au détriment de celui du monde. Le XX^e siècle a vu naître l'antihéros, qui n'est qu'un premier état de ce que sera le héros contemporain, souvent nihiliste, narcissique et exhibitionniste à outrance.

Au-delà du nihilisme, la disparition des figures de l'absolu se voulait d'abord garante d'une liberté d'expression, d'une remise en question constante du devenir du monde et de l'altérité en tant que réalité terrestre; les autres sont à nos côtés et non dans les cieux :

En effet, la promesse que contient la Mort de Dieu se révèle à ceux qui s'entendent à la fêter; être de la fête signifie d'abord simplement se mêler aux autres, se préoccuper de l'âme publique plutôt que de se crispier sur son salut individuel. La modernité n'est désenchantement que si l'on évalue nostalgiquement la destitution de la vérité transcendante.

5. Antonia Birnbaum, *Nietzsche. Les aventures de l'héroïsme*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 2000, p. 22.

Mais cette destitution peut aussi ouvrir sur une nouvelle forme de lucidité dégrisée parce que toujours remise à l'épreuve de l'autre, jamais sûre d'elle-même ni définitive⁶.

Évidemment, il n'est pas possible de dater la mort du héros (pas plus que celle de Dieu) : pas d'avis de décès, même pas d'obsèques, parce qu'elle est symbolique et donc perpétuelle; elle se répétera. On peut se demander, toutefois, ce qui reste après Dieu, après le narrateur omniscient et les superhéros contrôlés par une force qui les transcende. Il reste le *je*, bien sûr, l'énonciation à son degré le plus direct, le plus personnel. Mais pour ne pas tomber dans les pièges du témoignage, qui fait partie de cette quête moderne du salut individuel, le *je* doit se faire plus grand que nature, héroïque, sans tomber dans la toute-puissance. En équilibre, ou plutôt non, en perpétuel déséquilibre, tiraillé entre la langue du commun et celle du monument; un héros indécis, qui trébuché dans la face du monde.

Aujourd'hui, celui que j'appelle le petit héros — un Petit Poucet égaré dans un monde d'Ogres —, au lieu de combattre dieux, monstres et merveilles, évolue dans la culture, lutte contre les forces de la civilisation. Souvent affaibli, rendu malade par cette société dans laquelle il doit vivre malgré lui, malgré ses aspirations à une plus grande liberté, ce héros avance à petits pas, tourmenté par son propre malaise, son incapacité à agir dans le monde. Mais il avance, cherchant une petite lueur parmi ces forces insaisissables qui l'entourent, ces forces politiques et capitalistes, souvent âmes sœurs, qui ont pris la place laissée vacante par Dieu et ses actionnaires religieux. Contrairement aux héros chrétiens, multiples incarnations du Christ dont la quête est intimement liée à l'appel du divin, le petit héros ne sait plus à quel saint se vouer. Quand il ne s'épanche pas devant la grandeur de son président, puisqu'« il arrive que, pour louer tel chef d'état, on l'appelle le plus illustre des héros historiques⁷ », il choisit de se vouer à lui-même, désabusé et incapable de chercher au-delà de sa propre image.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. Maurice Blanchot, « La fin du héros », *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 540.

Sans rien autour de lui, ni dans le temps, ni dans l'espace, le petit héros n'a plus qu'à se dire : « Je suis la fin. »

Dans la littérature comme dans la vie, l'espace entre l'action et l'introspection s'est graduellement réduit : l'action s'est intériorisée, l'introspection s'est activée. En conséquence, le lien entre le monde extérieur et le monde intérieur s'est parfois dénoué : il n'y a plus que soi devant sa propre image. Sont alors nés les héros de l'immédiat, n'aimant le monde que si on les projette sur les écrans de la gloire. Les écrivains qui en sont n'adorent-ils pas regarder briller leur nom et leur photographie un peu partout dans les journaux, sur les tablettes des librairies? Soudain, « le héros devient *son* héros⁸ », vivant à la gloire de son propre corps qu'il croit contrôler, alors qu'il n'est qu'un objet de la culture, dirigé par des forces qu'il ne comprend pas, à l'image du héros épique. Umberto Eco va encore plus loin en parlant de l'homme hétérodirigé :

Un homme hétérodirigé est quelqu'un qui vit au sein d'une communauté à niveau technologique élevé, dotée d'une structure socio-économique particulière [...], auquel on suggère constamment [...] ce qu'il doit désirer et comment l'obtenir selon certains canaux préfabriqués qui lui évitent d'avoir à faire des projets de manière *risquée et responsable*⁹.

Impossible pour cet homme d'agir héroïquement, de se révolter contre l'ordre établi, ne serait-ce que par la pensée. Si Nietzsche percevait « la transcendance comme une entreprise de dévalorisation du monde¹⁰ », aujourd'hui, c'est l'absence de transcendance qui engendre la dévalorisation des idées, de l'imagination, au lieu d'engendrer la liberté de savoir et de créer. Trop souvent, le petit héros, se croyant libre, fait ce qu'il veut avec la connaissance, sans aucune hiérarchie de valeurs ou d'idées, parce qu'il est facile de confondre la liberté et la possibilité de faire n'importe quoi. L'envie lui vient alors de passer par le plus court

8. *Ibid.*, p. 555.

9. Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 150. L'auteur souligne.

10. Antonia Birnbaum, *op. cit.*, p. 26.

chemin pour briller au sommet de la gloire, de sauter à la littérature sans avoir entendu sa parole, son silence¹¹.

Au-delà du petit héros, j'ose espérer qu'il y a un héros-écrivain cherchant une manière de retisser des liens, de refaire le pont entre l'intériorité et l'extériorité, habité par un fougueux désir de s'inscrire dans le monde, d'y laisser une trace qui ne disparaîtra pas au prochain balayage médiatique. Cette conscience du temps permet au créateur de distinguer l'art de la culture, parce que la civilisation est vouée à l'effondrement, et l'art à la regarder s'écrouler dans l'ombre, peut-être, en tenant bon. L'écrivain, avec son œil attentif, la voit sans cesse chanceler, parfois s'affaisser puis lutter pour se refaire une beauté. Une beauté refaite en quelques heures, *facelift* après *facelift*, alors que le romancier passera des heures à fignoler l'esthétique de son œuvre. Écrire ne pourra jamais se faire contre la montre. Ces écrivains de l'heure qui s'entraînent et qui transpirent, qui reçoivent des accolades et des mentions d'honneur pour leur force de caractère, leur endurance, ces hommes d'affaires qui produisent des livres à défaut d'en écrire, ils finiront tous par s'effondrer. Et personne ne sera là pour ramasser leurs débris, parce que d'autres superhéros de la littérature viendront vite les remplacer; les fidèles n'y verront que du feu.

Pendant ce temps, le héros-écrivain, ce survivant, ce résistant, se servira de la parole comme moyen de défense; il a donc à se défendre de quelque chose. C'est qu'au-dessus de sa petite tête trop pleine, des hommes en béton dirigent le monde dans des édifices qui font tenir la société. Ils figent leur puissance dans un lieu fixe comme certains chefs d'État figent la parole dans un temps arrêté en faisant des discours

11. « À ce moment, l'on voit les candidats-héros hésiter entre écrire et dominer, briller par la redondance d'un style de prestige et briller par le prestige d'un personnage redondant; mais, comme deux sûretés valent mieux qu'une, ils se font leur propre héraut, se pourvoient d'une légende en écrivant leur histoire et veulent faire de chacune de leur parole un exploit [...]. Le héros devient l'aventurier, et l'aventure devient le tour de force d'un discours bien retenu, bien prononcé [...]. Entre-temps, il est vrai, la littérature s'est retirée discrètement, ayant enfin découvert que, là où elle se joue, il ne saurait être question d'immortalité, de puissance, ni de gloire. » (Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 555)

opportunistes, en s'imaginant détenir « la parole comme un pouvoir¹² ». Ce sont des héros sur parole qui mettent à mort toutes les voix alentour; celles qui croient en lui, du moins. Le héros épique, de son côté, trouve sa puissance, sa naissance même, dans la parole, en se faisant raconter à répétition, exploite après exploit. Et ailleurs, dans un autre espace-temps, le héros qui se fait écrivain (ou l'inverse) tient sa force du fait que sa parole en éveille d'autres, qu'il n'est pas le seul à régner sur son territoire romanesque. Cette parole, au lieu de courir à la gloire, prend son temps, réveille des voix qu'on croyait mortes, déterre ces mots du passé, ces bouches pleines de terre et de racines qui pendant des siècles ont dialogué dans les entrailles du monde, dans notre dos. J'imagine que ces voix ont quelque chose à raconter à ces petits héros pressés de devenir grands.

Carlos Fuentes évoque cette exigence de lenteur dans un monde où la performance, la vitesse et la brièveté sont à l'honneur. Il parle de « l'écrivain dont le temps est lent, sédimenté; lenteur que l'information nous refuse mais que l'écriture romanesque comme sa lecture obligent¹³ ». La question de la mort du roman a donc tout lieu de se poser, avec tout ce temps qui semble manquer au petit héros, avec tous ces services à rendre, non seulement aux amis, mais à la grande société, et encore plus à soi pour manger et bien vivre, se faire des forces afin d'être assez puissant pour l'écrire, ce chef-d'œuvre qui attend dans l'ombre. Le monde moderne n'est pas conçu pour accueillir des chefs-d'œuvre, par contre; pas assez d'espace, pas assez de temps. Ceux qui persistent se verront mourir avant leur heure, avant leur espérance de vie, parce qu'ils auront trop écrit et pas assez cherché le bonheur. Cette idéologie de l'immédiat contribue sans doute au malaise de l'écrivain, qui ne sait plus comment écrire, comme le constate Roland Barthes :

On voit par là qu'un chef-d'œuvre moderne est impossible, l'écrivain étant placé par son écriture dans une contradiction sans issue : ou bien l'objet de l'ouvrage est naïvement

12. *Ibid.*, p. 544.

13. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 13.

accordé aux conventions de la forme, la littérature reste sourde à notre Histoire présente, et le mythe littéraire n'est pas dépassé; ou bien l'écrivain reconnaît la vaste fraîcheur du monde présent, mais pour en rendre compte, il ne dispose que d'une langue splendide et morte¹⁴.

Refusant l'écriture du passé, celle des monuments et des génies, l'écrivain contemporain s'approprie la langue du présent, de la société, qui parle le langage de l'utile, de l'avenir, de la réalité objective, celle qui met à mort toutes les âmes alentour. Le faible ignore que rompre avec la littérature (parce que l'écrivain n'a pas besoin des autres écrivains, et surtout pas de ceux qui sont morts), c'est enterrer la profondeur du langage, se rendre impuissant devant le monde et ses mots d'ordre. Au lieu de dialoguer avec l'autorité littéraire, qui pourrait lui servir de force contre l'autorité culturelle, le petit écrivain la renie et produit de la littérature à l'échelle de son point de vue unique, qui ne dépassera jamais les limites du témoignage au présent — des romans témoins de leur époque, qui resteront prisonniers de leur période de production, qu'on ne regardera que comme des souvenirs du temps passé, des curiosités historiques. Entre deux rendez-vous, cet auteur de la vie moderne produira des romans de surface, beaux et plastiques comme les visages de la télé, des téléromans qui racontent de banales histoires d'amour et de rupture, avec des phrases écrites en vitesse, vite oubliées. Cherchant comme un héros, on a emprunté un autre chemin. Le chemin du héros qui se cherche.

Petit héros deviendra grand. Ses armes

Le petit héros, lorsqu'il veut se faire plus gros que le bœuf, non pas Dieu ou sauveur de son peuple, mais écrivain, erre dans la ville en bon à rien. Et bien qu'il n'ait l'air de rien, que d'un grain de sable dans le tourbillon de la vie, ce bon à rien est un résistant¹⁵, toujours en

14. Roland Barthes, « L'utopie du langage », *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 63.

15. Selon *Le Petit Robert*, un résistant est un patriote s'opposant à l'occupation de son pays. Disons alors que l'écrivain résistant protège son territoire romanesque de l'invasion culturelle.

devenir plutôt que bon à quelque chose, performant et rentable. Fidèle à cet héroïsme de tension, d'émancipation proposé par Nietzsche, libéré d'un héroïsme monumental au service d'un roi ou d'un dieu, le héros-écrivain est prêt à « faire le monde et d'abord [à] en créer le sens¹⁶ ». Avec ce que Nietzsche nomme l'être-ensemble, l'homme lié au monde dans lequel il vit de manière créative, le héros peut restituer la liberté, le bougé des êtres et des choses. Le personnage romanesque s'interroge sur son origine, son fondement, sa raison d'être au monde, en vue d'un devenir et non d'une récompense divine. L'intérêt de cette recherche ne réside pas dans l'unicité d'une origine qui serait clairement révélatrice, mais dans ce qui lui est externe, accidentel et successif. Dans le roman moderne, le héros cherche constamment à se situer par rapport au monde, à coïncider avec l'histoire de manière symbolique, et donc à créer du sens, en étant non pas enfermé dans sa propre tête, mais en relation avec l'extérieur.

Fuentes souligne d'ailleurs le caractère dynamique du roman par rapport à l'épopée, son caractère d'inachèvement :

[L]'épopée parle de mondes achevés, le roman de mondes en transformation ou en gestation. Le roman est la voix d'un nouveau monde en train de naître. [...] Le roman nous dit que *nous ne sommes pas encore*. Nous sommes *en train d'être*¹⁷.

Le héros mythique est donc mort, déjà mort, sculpté dans une pierre d'immortalité; il est d'un autre temps, son action est faite, derrière lui, et elle se répète par la narration de ses exploits, toujours au passé. Le héros du commun, de son côté, est victime de l'angoisse du temps : il fouille avec peine dans son origine pour trouver une réponse à ses problèmes et il s'en fait avec l'avenir qui paraît encore plus obscur que son passé; entre les deux, il a son quotidien pour le reconforter. Souvent, il tombe dans la déprime, voire la dépression, et il se laisse mourir.

16. Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 218.

17. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 30. L'auteur souligne.

Dans toute cette histoire, le héros-écrivain serait un héros du commun à qui on donnerait un coup de pied au cul, une colonne vertébrale et un peu de vision; le souffle de l'écrivain pour pousser dans le dos du bon à rien. Il se situerait quelque part entre l'action et l'observation, en plein dans l'expérience du regard :

Que vit l'être qui ne se mêle pas au commun, qui s'en tient à l'état de fait? — Rien. Que veut vivre l'être toujours prêt à s'exalter, désireux d'être en avant des autres, au-dessus de la mêlée? Tout. Que peut vivre l'être dégrisé, lucide quant aux circonstances, prêt à se risquer pour la part d'invention qui transforme l'existence commune en une aventure sans fin? Quelque chose¹⁸.

Vivre une aventure sans fin, se risquer à l'invention, transformer l'existence, être lucide, pouvoir vivre. Pour un portrait héroïque, ça me semble assez complet. Et qu'est-ce que ça donne, d'écrire héroïquement? Quelque chose, impossible de dire quoi, tout comme il me semble impossible de raconter de quoi parle un roman, parce que ça parle de tout et de rien, d'infinis petits riens à l'intérieur d'un tout qui ne se dit pas. Mais cette explication risque de laisser insatisfaits les héros sur parole. Pour eux, le roman, comme toute forme d'art, doit rendre des comptes à la réalité, dire exactement de quoi ça parle et répondre à la célèbre question de famille : « Qu'est-ce que ça raconte? », question qui en contient une autre, qu'on n'ose pas poser directement : « À quoi ça sert? » Aujourd'hui, la littérature doit être autre chose qu'elle-même, se lier à une forme de science exacte ou à une forme d'art plus accessible, plus divertissante (information, science, politique, danse, photo, cinéma, etc.). Pour qu'elle ait du sens socialement, elle doit répondre à « la demande excessive et permanente [qu'elle] soit autre chose qu'elle-même et que cette chose fasse la preuve de sa réalité¹⁹ ».

S'il est un héroïsme de la liberté, il doit se justifier, parce qu'il est un contre-emploi. Que la société de consommation le veuille ou non, le

18. Antonia Birnbaum, *op. cit.*, p. 20.

19. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 18.

roman ne fait rien avancer qui n'avance déjà. Au contraire, il avance en faisant reculer le monde. Parfois, il se retourne et regarde derrière lui pour apercevoir, au loin, quelques maîtres anciens la bouche pleine de terre, ruminant leur autorité tranquille. Mais l'écrivain moderne, trop souvent pressé, agenda à la main, cellulaire à l'oreille, de la fumée dans les yeux, trouve à peine le temps de s'asseoir pour écrire; alors lire les auteurs du passé, on n'y pense même pas. Cet homme d'affaires, performant, connaissant la clé du succès, s'entourera de gens comme lui, dans ces cercles où les écrivains s'adulent en se remettant des prix entre eux, des invitations à d'autres soirées où on se serre les mains pour s'échanger des faveurs. Ainsi, en se projetant dans le monde, l'écrivain d'affaires se verra partout, et quand il admirera les autres, ce ne sera que parce qu'il aime se voir en eux. Bref, ces petits héros n'ont rien à faire de l'autorité des maîtres anciens : si je ne regarde pas derrière moi, c'est qu'il n'y a rien à voir.

Si aucune époque n'a autant écrit que la nôtre, jamais les écrivains n'ont aussi peu lu. En conséquence, jamais les livres publiés n'ont été aussi peu écrits. Les mains de l'écrivain d'affaires me serrant à la gorge, m'obligeant à cracher le morceau, j'avoue préférer lire les morts que les vivants, et parmi les vivants, lire les agonisants, ceux dont on sent la mort dans le langage, la bouche pâteuse, la langue qui pend vers la terre. Et je les lis dans la peur, en me sentant petit, voire médiocre, trop humain, en cherchant un chemin où écrire à travers leurs voix. Un jour, elles seront peut-être apprises et prises dans quelque chose de la mienne, peut-être interrompues, coincées dans la gorge, mais là, quelque part dans une langue impure, crasseuse, trop pleine de je-ne-sais-quoi venant de je-ne-sais-où. Les maîtres anciens, lorsqu'on les lit, peuvent nous faire sentir que nous ne sommes pas à notre place dans la littérature. « Dehors, sale vaurien! » qu'ils nous crieraient, si de leur tombe ils pouvaient nous lire, « Dehors, les mortels! » Par le roman, par le dialogisme, il est possible, par ailleurs, de faire chuter les dieux de leur socle, d'en faire des anges déchus dont l'autorité devient malléable.

Comme Thomas Bernhard l'exprime dans *Maîtres anciens*, cette perfection du passé ne sera jamais qu'une image : la perfection comme

finalité n'apparaît pas dans les plans du langage — peut-être dans les plans d'attaque du héros sur parole. Les écrivains tendent peut-être vers un idéal, cherchent sans cesse à mieux dire, mais cette vie ne restera jamais qu'une suite de tentatives de se sortir de l'obscurité, tentatives vouées à l'échec, au recommencement. Si l'écrivain ne joue pas avec l'autorité de ses maîtres, comment pourra-t-il trouver une place dans la littérature en tant que filiation? Les écrivains ne sont pas des pères comme les autres, des Noms-de-Dieu qui exigent de leur succession soumission et sentiment de culpabilité. À partir du moment où la littérature nous intéresse, la question de l'autorité devient fondamentale : quoi faire de ce poids du passé, et quoi faire avec l'autre autorité, la culture, qui encense des moins que rien, qui crie au génie alors que tout ça, ce serait chose du passé? Quoi faire de son propre malaise face à ces grands écrivains qu'on aime parfois jusqu'à l'adoration, même si on sait qu'ils puniraient notre impatience de les rejoindre, de créer une œuvre aussi grande que la leur, mais sans l'effort, sans la mort qui l'accompagne?

L'agir du héros-écrivain n'a donc rien d'une action au sens viril du terme. Cet homme en questionnement, tout plein de problèmes et sans solution, à l'image de l'écrivain, ce héros indécis, sans doute comique²⁰, ne sait plus sur quel pied danser. Alors il essaie, se casse la gueule, perd la face et recommence. Voilà son action! On sait que dans le monde des affaires et en politique (excusez le pléonasme), on ne règle pas les problèmes, on les élimine, on les dynamite ou on les range dans un classeur. Et dans la littérature nihiliste, on se complaît dans des problèmes qui semblent insondables, sans solution, sans possibilité de transformation en quelque chose de mieux, de plus grand; on donne l'image d'une lâcheté qu'on croit universelle. Dans la fiction, l'écrivain travaille sur ce qui cloche, ce qui ne tourne pas rond, ce qui résiste à être écrit, ce qui échoue, tout comme le héros déchu. Il travaille à partir des problèmes modernes au lieu de se rendre malade et de se combattre lui-même à coup d'antidépresseurs. Il agrandit ces problèmes s'il le

20. « [Un] héros indécis est un héros comique. » (Maurice Blanchot, « La fin du héros », *L'entretien infini*, op. cit., p. 547)

faut, en fait des monstres, se laisse effrayer par la noirceur, s'y lance tête première, la tête bien prise, pour écrire l'aventure.

Certains défenseurs de l'immédiat prétendront qu'écrire un roman, c'est se prendre pour un autre, alors que se prendre pour soi-même, ce serait raconter sa vie et la prendre pour un roman. En effet, il y a un pas à franchir pour passer du côté du roman; se prendre pour un autre va presque de soi. Pour faire de l'écriture une expérience de dépassement, l'écrivain doit transcender ses possibilités humaines, lire les monuments et rêver de les écraser, de les enterrer tous, tout en sachant qu'il n'y arrivera pas, mais en continuant à s'entêter. On a beau glorifier le fait d'être soi-même et crier haut et fort qu'on le demeure, le romancier préfère se prendre pour un autre, écrire une œuvre qui le dépasse, une œuvre qu'il est incapable d'écrire, au départ, afin d'aller au-delà de l'image qu'il se fait de lui-même. Bref, sa parole doit dépasser sa pensée, et en toute impunité. Selon la définition de Nietzsche, reprise par Blanchot, le romancier peut même être défini comme un surhomme : « Le surhomme est celui qui seul conduit l'homme à être ce qu'il est : l'être de dépassement, en quoi s'affirme la nécessité pour lui de passer et de périr en ce passage²¹. »

Ce héros du langage, héros de passage, se met au défi d'entreprendre un péril qui tend vers la mort, un projet démesuré qui tente de contenir la somme du monde. Le long de la route, peut-être se laissera-t-il écraser par cette somme, mais il se relèvera et la prendra par petits morceaux pour en faire un tout qui ne ressemble à rien, qui lui ressemble. Si le héros moderne hésite parfois à s'embarquer pour l'aventure, c'est qu'il préfère rester en terrain connu. Quand il lit les maîtres anciens, peut-être se met-il à avoir peur de la connaissance, de l'érudition, et, là-dessus, je ne peux pas le blâmer. Alors il se résigne et tente de se débrouiller avec ce qu'il sait, ce qu'il connaît déjà, de raconter le monde avec toutes les failles dans la toile de sa connaissance. Parfois, il mêle les genres pour ne pas avoir à approfondir, à affronter un objet dans son

21. Maurice Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », *L'entretien infini*, op. cit., p. 221.

ensemble : tout devient alors fragmenté, et il lui reste la possibilité de créer des liens entre ces parties; à défaut d'une connaissance globale du monde (et donc achevée), le romancier crée un univers dont la connaissance se fonde sur la forme. La question de Blanchot a donc tout lieu de se poser par rapport à ce héros démuné, ce bon à rien devenant narrateur : « Est-il prêt à devenir celui qu'il est, l'homme lucide qui ne peut s'appuyer sur rien et qui va se rendre maître de tout?²² »

Le danger guette dans l'ombre toutefois, défie l'écrivain contemporain de ne s'intéresser à la connaissance sous aucune forme, pas même à la connaissance langagière, stylistique, au nom du nihilisme. Si la quête de sens liée à l'origine n'est plus qu'une recherche des petites *bibittes* personnelles remontant à l'enfance, la littérature ne sert plus qu'à refléter l'absence de vision et d'imagination des écrivains. La peur du monde extérieur pourrait expliquer cette tendance à ne s'en tenir qu'à soi, à ce qu'on connaît de soi, à écrire sur soi, à partir de soi, pour être certain de ne pas dire n'importe quoi, de ne pas enfreindre la réalité en parlant à tort et à travers. L'écriture, pour devenir cette aventure héroïque du langage, doit plonger dans le passé collectif, dans une connaissance antérieure à sa propre connaissance, pour que l'écrivain entre dans sa naissance comme être de perception, comprenne comment ce passé s'est forgé entre ses deux oreilles, à son insu. Sans se désintéresser totalement de la connaissance et sans en faire une science, le romancier cherche une manière bien à lui de la faire agir dans son écriture. Pas à pas vers pas grand-chose, vers des bribes comme des obstacles, il cherchera à soutenir la somme du monde en tissant des liens.

Parlons-en, de cette somme. Parce que le monde est de plus en plus complexe, même si les médias tentent désespérément de nous faire croire qu'il est tout simple et que la voie vers le bonheur est toute tracée, l'écrivain doit vivre avec une multitude de nouvelles réalités, de nouvelles manières d'appréhender le réel, de nouveaux médias d'information, en plus de faits politiques de plus en plus complexes, sans

22. *Ibid.*, p. 220.

parler du passé chaque jour un peu plus lourd. Le romancier, éparpillé, égaré, incomplet malgré tout ce bourrage de crâne qu'on lui fait subir, doit faire le tri, sinon, il ne s'arrêterait jamais d'écrire, il écrirait l'œuvre d'une vie jusqu'à sa mort. Quand je dis soutenir la somme du monde, j'emploie de grands mots, bien sûr, des mots héroïques, peut-être. Je ne parle pas d'écrire un roman qui contienne tout, ce qui serait non seulement irréalisable, mais illisible (ou bien une suite de faits tout juste notés, faute de temps pour les écrire). Comme l'écrit Hermann Broch, capter le monde sans s'y pencher serait l'utopie du reportage :

S'il [le reportage] voulait en effet capter le monde, le monde entier tel qu'il est, donc sans choisir, il lui faudrait non seulement devenir illimité comme le monde lui-même, devenir aussi illimité que la noirceur illimitée du journal où se reflète le monde. Il lui faudrait non seulement aligner les faits les uns aux autres, mais être privé même de la possibilité d'établir une liaison, quelle qu'elle soit, entre les faits ponctuels²³.

Le pouvoir du héros-romancier réside dans sa faculté de tisser des liens entre les parties de sa vie et du monde au lieu de simplement les accumuler dans son bagage, pour donner sens à un monde décousu. Ainsi, la forme romanesque ne se limite pas à une facette du monde, à un thème : un roman sur quelque chose, destiné aux lecteurs qui aiment ce petit quelque chose et qui achèteront donc le livre. Si le roman en tant qu'esthétique polymorphe est en perte de vitesse ou d'intérêt, c'est peut-être parce que les lecteurs et surtout le discours ambiant exigent qu'un livre parle de quelque chose, traite d'un sujet, d'un thème, voire qu'il se spécialise et donc qu'il remplisse une fonction : un livre à l'image d'un bon citoyen, sagement classé sur sa tablette, dans sa section.

Une position n'a donc rien de ferme : le mot tremble sous le poids qu'il supporte, il chancelle comme l'écrivain qui hésite devant chaque phrase. C'est vrai que le roman a beaucoup à voir avec la vision de grandeur, la volonté de puissance, jusqu'à la tyrannie, peut-être, la tyrannie de la

23. Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 231.

perfection, de la globalité. L'écrivain rêve de son œuvre achevée comme d'un beau tout parfait, uniforme, comme un château, mais pas un château de sable, un château dont la pierre résistera au temps. Parfois, son aventure est accompagnée d'un brin de mégalomanie, pour résister aux exigences de la brièveté qui sont des exigences de marché et non une esthétique contemporaine; une esthétique sur demande, peut-être. Mais c'est justement parce qu'il périt en ce passage qu'est l'écriture qu'il ne s'arrête jamais au sommet, qu'il n'est jamais à l'aise dans les chaussures du Tout-Puissant.

Au lieu de la fermeté et de l'hermétisme d'une somme, le tissage romanesque permet un bougé, un mouvement qui invite à une plus grande liberté, à une quête plus étendue de sens. Par la narration, le héros s'extrait de lui-même, voit le monde sous divers angles, tout en restant toujours tout près de son identité, mais sur une route parallèle. En se racontant, le héros-écrivain se dédouble, son image se fragmente et, ainsi, il peut parcourir plusieurs avenues du réel, ne pas remplir une case dans l'échiquier du rendement social. Cet espace de liberté donne des ailes au plus petit des héros, au *je* en apparence le plus limité, le plus enterré par les voix des maîtres du monde. Même du fond d'une ruelle, un itinérant peut se faire héros et prendre la parole, parcourir le monde par le langage, un criminel peut s'exprimer comme jamais il ne le pourrait dans un tribunal, puisque « [cette voix qui nous questionne] crée, avec nous, le terrain commun où les déniés peuvent se rejoindre et se raconter les histoires interdites par les dénégateurs²⁴ ».

Dès lors, les oubliés de l'histoire peuvent habiter le territoire romanesque qui leur a toujours échappé. Les Québécois qui écrivent en français en font partie, avec les Africains, les Antillais, et toutes ces cultures gravitant autour des grandes cultures canonisées de l'Europe et des États-Unis. Au Québec, nous sommes pris en plein dans cet entre-deux où nous cherchons à nous définir. Entre l'Europe de nos ancêtres et l'Amérique, terre d'abondance et d'avenir, on croit qu'il n'y a que

24. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 232.

le néant, l'inexistence. Ce pied tremblant, enraciné ni dans la nation ni dans la langue, peut enfin trouver une place où s'exprimer, dans ce terrain ouvert de l'imagination, où chacun peut bâtir sa demeure. Si une nouvelle nation est possible, peut-être l'est-elle à l'intérieur du roman, comme le révèle Fuentes, qui propose

une nouvelle géographie du roman, faisant disparaître la frontière artificielle entre « réalisme » et « imaginaire », et situant les romanciers, par-delà la nationalité de chacun, dans le territoire commun de l'imagination et de la parole²⁵.

Dans le pays de la résistance

J'entends déjà les petits héros crier à l'utopie, mais je crois qu'il y a lieu d'espérer et de tenter sa chance, au risque de se casser le cou et d'aller réfléchir un peu dans le néant. Ce qu'on peut dire, c'est que par la narration, l'écrivain se donne une puissance, non pas dans son sens politique, mais dans cette possibilité d'élargir le monde, de le voir sous divers aspects; il insuffle cette force à ses héros. Si cette puissance n'a rien à voir avec celle des dirigeants du monde, c'est qu'elle ne prétend pas mettre un terme à l'interminable. Je pense à Leonardo da Vinci, à toutes ses œuvres inachevées, à toutes ces facettes de l'univers qu'il a explorées sans jamais aboutir à une conclusion. La création artistique ne tend pas toujours vers l'achèvement, qui est affaire de toute-puissance et de mythe immortel, monumental.

Ce que le héros-écrivain doit prendre en considération, c'est sa mission éthique, dans un monde où il a tout lieu de se sentir impuissant, désengagé. En créant un territoire romanesque, il ajoute quelque chose au monde, le complète sans l'achever :

L'écrivain et l'artiste ne savent pas : ils imaginent. Leur aventure consiste à dire ce qu'ils ignorent. [...] Le roman ne montre ni ne démontre le monde, il lui ajoute quelque chose. Il crée des éléments verbaux qui complètent le monde²⁶.

25. *Ibid.*, p. 20.

26. *Ibid.*, p. 19.

Le roman serait donc un genre de communauté de personnages gravitant autour d'un ou de plusieurs narrateurs dont les mots permettent l'organisation. Et si le narrateur se croit tout-puissant, il se rendra bien compte en cours de route que son pire ennemi est le langage, et qu'il travaille en étroite collaboration avec cet ennemi. Ce qui peut expliquer pourquoi la communauté romanesque prend du temps à s'élaborer, à se mettre en place, à former un ensemble harmonieux. Fuentes ajoute que dans l'œuvre de fiction,

[les] faits et les images se succèdent, surabondants, répétitifs, sans forme ni suite. Et pourtant, qu'est-ce que l'imagination si ce n'est la transformation de l'expérience en connaissance? Et cette transformation n'exige-t-elle pas un temps, une pause, un désir[?]²⁷

L'auteur-héros donne forme au surplus de faits et d'images, façonne la terre avec son imagination, pas en sept jours mais en une infinité de moments, jusqu'à toute une vie, s'il en a la force. Ainsi, le monde n'est pas tel qu'il est, ni tel que l'auteur le décide, ni tel que le lecteur l'anticipe, mais tel qu'il se meut dans cette aventure vivante du langage en action²⁸.

Évidemment, je ne parle pas d'un héroïsme de tout repos, pas plus que d'un guide avec étapes faciles à réaliser pour se bâtir un beau monument. S'il y a un jeu de puissance dans cette façon d'appréhender l'écriture, il me permet de me faire une armure pour résister aux tendances de la littérature actuelle et à la manière dont on la traite

27. *Ibid.*, p. 12.

28. Référence implicite à un passage de Hermann Broch : « Que celui-ci [le héros] soit réellement vainqueur de tous ses adversaires et qu'il prenne à la chasse tous les animaux ou qu'il se fracasse tragiquement contre le monde empirique environnant après une victoire intérieure, c'est toujours l'identification avec ce vainqueur qui, au vrai sens du mot, maintient tendu et haletant le poète comme le lecteur, qui incite l'un à la création, l'autre à participer à cette création et qui, dans l'œuvre littéraire, fait précisément naître ce monde qui n'est pas tel qu'il est réellement mais tel qu'il est désiré et redouté. » (*op. cit.*, p. 227)

socialement. Et « qu'est-ce que la liberté, si ce n'est la quête, peut-être sans fin, de la liberté qui ne s'acquiert que par sa quête même?²⁹ » J'assume donc que cette liberté ne signifie pas faire ce qui me plaît, mais sous-tend une extrême exigence; prendre son temps au lieu de le passer à faire les choses à moitié.

En bout de parcours, la question gravite toujours au-dessus de la tête du héros, chancelante, prête à lui tomber dessus à tout moment : « Le roman est-il mort? » Il n'en tient qu'au romancier de faire des gestes héroïques, à commencer par des gestes d'écriture, et de le garder en vie.

29. Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 34.