



Colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 »

17-20 juin 2015, Paris-Sorbonne

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-que-devient-la-litterature-quebecoise-formes-et-enjeux-des-pratiques-narratives-depuis-1990/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/que-devient-la-litterature-quebecoise/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors du colloque international *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, tenu à l'Université de Paris-Sorbonne les 17, 18, 19 et 20 juin 2015.

Afin de le rendre disponible à la communauté des chercheurs dans les meilleurs délais, nous le mettons en ligne *tel qu'il nous a été soumis par l'auteur*, sans véritable travail d'édition. Une version ultérieure, revue, augmentée et soumise à l'évaluation par les pairs, sera éventuellement publiée dans un collectif à paraître sous notre direction, aux Éditions Nota bene.

Robert Dion et Andrée Mercier

Pour citer ce document :

Martine-Emmanuelle Lapointe, « Mises en scène de la sphère intime dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Lapointe_MEMmanuelle.pdf

CRILCQ

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

Mises en scène de la sphère intime dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon

Martine-Emmanuelle Lapointe
Université de Montréal

Rares sont les historiens de la littérature qui osent aborder les productions culturelles contemporaines sans évoquer les pièges inhérents à une telle entreprise. Trop jeune, trop abondante, trop diversifiée, n'ayant pas subi l'épreuve du temps, la littérature contemporaine résisterait au regard critique et se prêterait mal au jeu de la périodisation et de la synthèse propres à l'histoire littéraire. Sans prétendre à l'exhaustivité, je me propose aujourd'hui de jouer le jeu de l'histoire littéraire à contretemps, en réfléchissant à partir de – voire de déconstruire ou de reconstruire, c'est selon – la catégorie critique de l'intimisme ou de la fiction intime qui a connu une fortune certaine à partir des années 1980. L'écriture des intimistes aurait été chuchotement, lyrisme contenu; « une intense émotion [y aurait affleuré] en des reflets feutrés, en des inflexions sourdes », comme le précise Jacques Brault dans « Tonalités lointaines » (p. 394). Cette écriture se serait inscrite sous le signe d'une dialectique entre le proche et le lointain, selon les hypothèses de Nicoletta Dolce dans *La porosité au monde*, et n'aurait pas confondu l'intimité avec le parcours biographique, historique et circonstanciel d'un sujet qui aurait choisi de se révéler au grand jour. Elle aurait plutôt misé sur le secret et aurait instauré une « proximité par quoi, je cite Brault, l'écriture remodalise la relation du moi et du monde » (389). Poreuse, hantée par différentes incarnations de l'altérité, incompatible avec le repli narcissique et l'individualisme forcené, l'intimité aurait été le lieu de la rencontre du propre et de l'étranger. Les œuvres de Marie Uguay, de Louise Dupré, de Jacques Poulin et d'Élise Turcotte, pour ne nommer que celles-là, se prêtaient fort bien à de tels constats. Mais qu'en est-il aujourd'hui ? Cette lecture de l'intimisme trouve-t-elle autant d'échos dans les œuvres parues depuis le début des années 2000 ? Ou a-t-on assisté à un changement de paradigme ? Ces questions guideront mes analyses qui porteront sur la trilogie 1984 d'Éric Plamondon composée de *Hongrie-Hollywood Express* (2011), *Mayonnaise* (2012) et *Pomme S* (2013).

Selon les constats des critiques, le moi de la fiction intimiste ne saurait, en somme, se penser dans une sorte de solipsisme, dans une réflexivité radicale qui interdirait toute forme de communication avec autrui comme il ne saurait se dire en toute transparence. Empruntant à l'autofiction, au récit de filiation, non loin des biographies imaginaires d'Echenoz, les textes de Plamondon sont intimistes à leur manière, présentent une rencontre singulière de l'intériorité et de l'extériorité, du propre et de l'étranger, mais semblent renoncer au lyrisme contenu et aux « inflexions sourdes » de naguère, adoptant plutôt une écriture fragmentaire, d'une précision parfois clinique. Dans les trois

tomes de sa trilogie, Éric Plamondon s'attache à la dialectique du proche et du lointain, centrale dans les fictions intimistes, en convoquant des temporalités, des êtres et des lieux différents : les vies de ses personnages-narrateurs se mesurent à celles de figures historiques, Johnny Weissmuller, Richard Brautigan et Steve Jobs; les petites histoires, les anecdotes côtoient ce que l'on appelle communément la grande Histoire; les petits gestes du quotidien, les infortunes ordinaires sont comparées aux inventions et aux découvertes les plus déterminantes des siècles passés; les destins individuels, enfin, rencontrent les idéologies et les mythologies qui ont modelé la modernité étatsunienne. La trilogie s'inscrit ainsi de manière générale sous le signe de la synecdoque. Chez Plamondon, les grandes vérités sont contenues dans les petites choses. L'auteur fait d'ailleurs sienne une citation de Dijan, au sujet de l'œuvre de Richard Brautigan : « L'homme qui faisait tenir une tragédie grecque dans un dé à coudre » (M, 20).

Je, me, moi et Rivages

Les trois tomes de la trilogie de Plamondon, intitulés respectivement *Hongrie-Hollywood Express*, *Mayonnaise* et *Pomme S*, mettent en scène une sorte de « je » transpersonnel se métamorphosant au fil des fragments. À partir des récits biographiques de trois figures qui ont marqué l'imaginaire occidental, Plamondon retrace l'itinéraire d'un - ou de deux - écrivain(s) fictif(s). *Hongrie-Hollywood Express* porte sur la figure de Johnny Weissmuller, champion olympique de natation et premier interprète de Tarzan au cinéma. *Mayonnaise* traite de la question de la filiation : le narrateur-personnage, et son double problématique Gabriel Rivages, s'y penchent sur leur ascendance, faisant littéralement de l'écrivain hippie Richard Brautigan - non sans torsions chronologiques - leur père biologique. Dans ces deux premiers tomes qui explorent le mythe américain du *self-made man*, les figures choisies, Weissmuller et Brautigan, connaissent la gloire puis la déchéance. *Pomme S*, en revanche, se penche sur le destin de Steve Jobs, *self-made man* irréprochable, qui a su inventer sa vie et ses succès en les racontant.

Aussi le narrateur-écrivain - associé peut-être à tort à Gabriel Rivages - se construit-il des doubles qui sont partie intégrante de sa propre personnalité. Plusieurs fragments en effet mettent en coprésence différentes personnes, je/vous/il/on qui renvoient ou non au personnage de Rivages. Je ne m'attarderai pas outre mesure à cet aspect de la trilogie car celui-ci a été examiné attentivement par René Audet dans son article « Être parasité par les fictions des autres », paru en janvier dernier dans la revue *Temps zéro*. Comme le note Audet,

L'exploration en tous sens des biographies de Weissmuller, Brautigan et Jobs n'est jamais séparée de la construction, relative, d'un personnage: Rivages n'existe en soi que par sa définition comparative avec des figures plus grandes que lui. Cette identité par procuration, rapidement perçue telle par la critique (et par le lectorat en général, on peut le postuler), est d'ailleurs étroitement liée à la nécessité du *self-made manship*, cette force d'extraction de la masse par un individu en quête de l'*American dream* (par. 8).

Audet montre bien, par ailleurs, comment l'identification à un personnage-narrateur unique et fiable est problématique dans la trilogie : si plusieurs indices nous permettent d'associer le JE du narrateur au personnage de Gabriel Rivages (cousin Luc, conjointe Annie-Anne, circonstances biographies et parcours), d'autres aspects du récit sèment le doute¹.

Mieux, certains fragments mettent en scène des JE qui ne peuvent être associés directement au personnage-narrateur. C'est le cas plus particulièrement dans *Hongrie-Hollywood Express* : quatre des 90 fragments du roman s'amuse à ainsi déjouer les attentes du lecteur. « Je m'appelle Johnny, et Tarzan l'homme singe, c'est moi », affirme le narrateur du fragment « L'homme qui ne perdit aucune course ». Dans « San Francisco, 1931 », le narrateur fréquente un certain Dashiell et a vu « Bogart jouer Sam Spade dans *Le faucon maltais* » (HHE, 138). Dans « Un moment difficile », c'est au tour du fils de Weissmuller de prendre la parole. Même et autre à la fois, un peu comme s'il avait endossé de manière radicale les théories de Paul Ricœur sur l'identité narrative, le JE de la trilogie ne cesse d'ébranler les fondements d'une lecture qui serait strictement identificatoire et référentielle. Il va sans dire que les conventions du réalisme littéraire sont subverties dans la trilogie 1984, ce qui donne lieu, comme le note René Audet dans son article, à un véritable « chaos biographique ».

Lire l'intimité de soi à travers celle de l'autre

L'intimité ne saurait alors être conçue sous la forme d'une sphère privée inviolable. Comme nous l'avons vu, les vies des personnages fictifs de Plamondon sont contaminées par celles des figures historiques mises en scène dans les trois tomes. Il en va de même avec l'intériorité des différents personnages. Tout se passe comme si Plamondon parvenait plus facilement à tracer les contours de la psyché de ses héros historiques que de celles de son narrateur et/ou de Gabriel Rivages. L'intimité de ces derniers est disséminée, imprécise, fuyante, plurielle. En revanche, certains constats renvoient aux intentions cachées, aux secrets, aux motivations intimes de figures lointaines et suggèrent une certaine psychologisation de celles-ci : Samuel de Champlain, agonisant, se dit « qu'il aurait peut-être mieux fait de rester à Brouage » (HHE, 71); quand il nage, alors qu'il est encore enfant, Weissmuller est délivré de « tout ça, de cette chaleur, du père alcoolo, de la mère qui pleure, des coups, de la ville » (HHE, 46), et je pourrais multiplier les exemples de ce type de déduction permettant de donner un peu de chair à des êtres autrement insaisissables.

Il n'en demeure pas moins que l'écriture de Plamondon se refuse le plus souvent au pathos, à la sentimentalité, aux chuchotements et aux aveux, leur préférant plutôt un style constatif, voire descriptif, empruntant souvent à la liste, à l'énumération. Dans « Dernière chance » par exemple, fragment inaugural de *Hongrie-Hollywood Express*, le personnage-narrateur énumère ses expériences, souvent fort anodines, et ses traits caractéristiques : « j'ai eu du cul, je me suis marié, je me suis

¹ En voici deux exemples : Gabriel Rivages se suicide en voiture le 14 février 2009 (HHE, 115) ; il affirme par ailleurs : « Né le 13 février 1983 à Montréal, je suis le bâtard de Brautigan. Personne ne s'en souvient, sauf ma mère. L'année de mon premier anniversaire il s'est suicidé. Je suis le fils de Richard Brautigan » (M, 189), ce qui suppose un problème de concordance des temporalités puisque le JE de la narration avait 7 ans en 1976.

drogué, j'ai voyagé » (HHE, 9). Il termine sa longue énumération en s'appropriant les exploits, les méfaits et les actions héroïques de différents personnages historiques et fictifs. Le deuxième fragment de *Mayonnaise*, intitulé « Jamais », se donne à lire comme une sorte de réponse aux potentialités de « Dernière chance » qui établissent malgré tout une identité de manière positive – aussi invraisemblable soit-elle. « Jamais » multiplie les impossibilités, les obstacles : « Je ne serai jamais le parrain de la Cosa Nostra. Je ne serai jamais chef d'escadrille ou pilote de navette spatiale. Je ne serai jamais Tom Cruise, Tom Waits ou Tom Ewell » (M, 10). L'horizon s'est rétréci, le narrateur s'avoue d'emblée vaincu, incapable de vivre une autre vie que la sienne, ce qui contredit le projet annoncé dans le premier tome. Si dans *Hongrie-Hollywood express*, le personnage-narrateur faisait le bilan, constatait qu'il avait raté sa vie, dans *Mayonnaise*, c'est sous la forme d'une interrogation que cette idée refait surface : « À quarante et un ans, je ne serai jamais quelqu'un d'autre que moi, Gabriel Rivages. Ai-je pour autant raté ma vie ? » (M, 11) Ce passage fait écho à l'exergue de *Mayonnaise* tiré du *Mythe de Sisyphe* de Camus : « Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie ». La citation renvoie au suicide de Richard Brautigan, survenu en 1984, mais également au parcours tortueux de Rivages : « La première fois que Rivages a vraiment touché le fond, c'est Camus qui l'a sauvé. L'idée du suicide ne vous vient pas parce que vous avez une bonne raison de mourir, elle vous vient parce que vous n'avez aucune bonne raison de vivre » (M, 20). Avec l'air de ne pas y toucher, Plamondon s'attaque à l'une des questions fondamentales de la philosophie, fait ressortir le vide qui habite son personnage en refusant le psychologisation.

Dans les trois tomes de la trilogie, et plus particulièrement dans *Mayonnaise*, le désespoir affleure en des phrases brèves, dépourvues de sentimentalité. Pensons à cette phrase terrible : « Brautigan ne se suicide pas parce que ses romans marchent moins bien, il se suicide parce que ses contemporains ont trahi leurs idéaux » (M, 195). Richard Brautigan incarne ainsi de manière radicale l'esprit des années 1960 car il a su s'approprier ses slogans, ses mots d'ordre, aller au-delà du cliché. Il faisait corps avec son époque, et c'est ce qui le perd. D'où d'ailleurs sa tragédie : sa sincérité, son idéalisme ne pouvaient survivre aux années 1960, devaient s'éteindre avec elles.

Et la mémoire collective dans tout ça

La mémoire personnelle et collective côtoie les faits de l'Histoire dans les trois romans de Plamondon. Comme l'ont noté plusieurs commentateurs, le style de certains fragments rappelle les notices publiées dans Wikipédia. L'érudition, la multiplication des anecdotes, les détails apparaissent en effet ici comme un mode d'appréhension de la vie intime et du quotidien. On pourrait même dire que le factuel construit la fiction, l'informe, lui fournit une trame. Ce procédé récurrent inverse en quelque sorte les rapports entre fiction et vérité historique généralement attendus dans une fiction biographique. Le style volontairement circulaire de Plamondon donne lieu à une esthétique du ressassement, du plié-déplié. Des faits sont évoqués allusivement puis repris, rejoués. C'est le cas par exemple de la publicité 1984 d'Apple qui, dans *Pomme S*, sera décrite trois fois en tout ou en partie : elle symbolise à la fois le succès commercial d'Apple, fait

signe vers le titre de la trilogie et évoque également le pouvoir de la légende qui a accompagné Steve Jobs.

Par cette esthétique du ressassement, Plamondon n'entre généralement dans le vif du sujet qu'après avoir fait maints détours. La cohérence de sa trilogie s'établit au fur et à mesure, de manière cumulative. On pourrait comparer la pratique narrative de l'auteur à ces capsules temporelles décrites dans *Mayonnaise* qui renferment des objets, pêle-mêle, sans mode d'emploi, représentatifs de l'esprit d'une époque : « Un très sérieux comité de sélection se penche sur le choix des objets qui seront découverts dans cinq mille ans. On choisit des disques vinyles, un appareil photo, un rasoir, des microfilms (et un lecteur de microfilms), une montre, un drapeau américain, un jeu de cartes » (M, 97). C'est à ceux qui découvriront ces capsules de recomposer un ordre, et de deviner les anciennes fonctions des objets retenus. Comme c'est au lecteur de *Mayonnaise* de faire ressortir les liens entre les éléments d'une liste ou d'une énumération. Dans le fragment « Quel est le rapport ? » de *Pomme S*, l'auteur va jusqu'à fournir une interprétation générale de son œuvre à ses lecteurs : « Quel est le rapport entre Tarzan, Brautigan et Jobs ? [...] Le rapport, c'est que tous ces objets et tous ces gens font partie de la même histoire » (PS, 207).

Les rapports, les liens, les fils, s'ils sont noués de manière apparemment artificielle par l'auteur, n'en renvoient pas moins à des thèmes récurrents, des idées fixes, voire des obsessions qui traversent les trois romans. Je terminerai cette partie de l'analyse qui, j'en suis bien consciente, pourrait aller beaucoup plus loin en évoquant l'importance de la filiation littéraire et biologique dans *Mayonnaise* et dans *Pomme S*. De prime abord, tout porte à croire que l'influence du web se fait sentir dans l'organisation de la matière romanesque : fragmentaire, non loin du zapping, privilégiant les formes brèves, les listes, les énumérations, *Mayonnaise*, tout comme les deux autres tomes, n'est-il pas marqué par les modes de lecture actuels ? Oui, certes, mais pas uniquement. *Mayonnaise* est aussi un hommage posthume à l'œuvre de Richard Brautigan, notamment à *Trout Fishing in America* dont il reprend la forme fragmentaire. Composé de courts chapitres disjoints en apparence, *Trout Fishing in America* repose aussi sur une érudition importante, multiplie les références et les points de fuite, les formes brèves (recettes, épitaphes, lettres), s'amuse à dérouter le lecteur – davantage que *Mayonnaise* d'ailleurs – fleurète avec le surréalisme. Manière de dire que c'est à contretemps que Plamondon arrive à faire corps avec son époque.

Choisir Brautigan comme figure tutélaire et paternelle à la fois, c'est forcément reconnaître un certain héritage, s'inscrire dans une lignée, mais aussi craindre ce legs. Par son suicide, le père écrivain a rompu avec sa descendance, renonçant à la postérité, se condamnant au posthume. Tombeau de l'écrivain admiré, témoignage d'admiration, *Mayonnaise* est aussi une manière pour l'héritier Plamondon/Rivages de redonner Brautigan à la communauté des lecteurs, de le sortir de l'anonymat et de l'oubli, mais aussi de faire survivre son idéalisme et sa créativité.

La question de la filiation est également au cœur de *Pomme S*. De multiples fragments portent sur la bâtardise de Steve Jobs, enfant adopté qui aurait vécu le traumatisme de l'abandon : « L'histoire de Steve Jobs commence avec celle de son adoption. [...] Rejeté par ses parents originels, l'enfant

aurait développé un fort besoin de reconnaissance » (PS, 58), suppose le narrateur en employant, vous l'aurez noté, le conditionnel. Manière de dire que cette interprétation, soumise par des psychologues intéressés par l'histoire de Jobs, mérite encore d'être interrogée. Si, comme l'affirme le narrateur « La piste des origines est parfois une fausse piste » (PS, 41), elle n'en demeure pas moins la source d'une quête empruntant différentes formes. Fasciné par la question de l'origine, le narrateur de *Pomme S* s'attache à retracer les ascendants de Jobs, ses pères intellectuels, ses modèles, avoués ou non : Engelbart et Turing, « pères de l'informatique moderne » (PS, 111, 119), côtoient Fou-Hi et le *Phèdre* de Platon, dans une enquête qui vise à retracer les premiers penseurs d'une longue série, d'une histoire tue ou peu commentée. Déjà dans *Hongrie-Hollywood Express*, l'un des fragments intitulé « Premier » thématise cette idée : « Si vous voulez qu'on se souvienne de vous, il faut que vous soyez le premier. C'est la base. Le meilleur moyen d'être le premier, c'est d'être le premier dans une certaine catégorie » (HHE, 134). Dans *Pomme S*, la double signification du mot « premier », au sens de « qui vient avant les autres » et de « qui est le plus remarquable », est sans cesse convoquée, jouée, associée au destin singulier de Steve Jobs. L'origine est certes une fausse piste, mais c'est aussi l'obsession de Rivages : il s'agit en somme de trouver les explications logiques, les liens, les filiations cachés entre les êtres, les phénomènes sociaux et historiques. Enfin, tout ce qui permettrait de démentir les thèses de la génialité du sujet. Contrairement au génie qui, comme le rappelait Jacques Derrida, signe « une démission de tous les savoirs, des explications, des interprétations, des lectures, des déchiffrements – en particulier dans ce qu'on appelle vite l'esthétique des arts et des lettres² », le *self-made man* ne peut se créer tout seul. Jobs serait redevable à ses pères, de Platon à Engelbart.

Retour à l'intimisme

De manière générale, dans la trilogie de Plamondon, c'est l'extériorité, l'accumulation d'actes et de faits, qui construit l'intériorité du sujet. La psychologie des personnages se donne rarement à lire à travers une quelconque forme d'introspection, mais plutôt dans la surenchère de détails et d'allusions. Psyché en actes, en faits, en constats plus que mise en scène d'une conscience se dévoilant dans ses moindres recoins, l'identité du narrateur et personnage se donne à deviner, à décrypter à travers des détails anodins en apparence, mais aussi et surtout à travers ceux dont elle hérite et qu'elle cherche à mieux comprendre.

Quelles conclusions doit-on tirer de ce parcours ? Malgré ses procédés fort éloignés de ceux des fictions intimistes abondamment commentées dans les années 1980, la trilogie *1984* ne rompt pas complètement avec les grands thèmes de l'écriture intime : le sujet s'y écrit à partir d'une quête de modèles, d'ascendants, de spectres, qu'il interroge et malmène certes, mais auxquels il se réfère pour se lire lui-même, vidant et remplissant tour à tour la maison de ses parents pour reprendre les mots de l'essayiste Lydia Flem. La question de l'origine constitue également une manière de réfléchir à la construction du sujet et aux rapports entre le propre et l'étranger, ce qui nous ramène obliquement aux constats sur lesquels s'ouvrait cette communication. Le présent exercice consistait

² Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2003, p. 12.

à déplacer, à reconfigurer une catégorie associée peut-être trop univoquement à une époque et à un style. Il s'agissait en somme de jouer le jeu de l'histoire littéraire en dialoguant avec les textes, en tentant de mieux cerner leur fonctionnement interne.