

LA BIOGRAPHIE AVANT-DERNIÈRE :
ENTRE RÉFÉRENTIALITÉ ET FICTIONNALITÉ
DANS *JE SUIS VIVANT ET VOUS ÊTES MORTS*
D'EMMANUEL CARRÈRE

suivi du texte

COCO 1 NADE

par
Julien Beaupré

Mémoire présenté au département des littératures de langue française,
de traduction et de création de l'université McGill
en vue de l'obtention du grade de M.A

Juin 2020

RÉSUMÉ

Ce mémoire est composé de deux parties, liées l'une à l'autre par une troisième, une section intermédiaire. Il propose d'abord une lecture attentive de *Je suis vivant et vous êtes morts*, la biographie imaginaire qu'a consacré l'écrivain français contemporain Emmanuel Carrère à Philip K. Dick, l'un des plus célèbres écrivains de science-fiction. En s'attardant à des notions de genre, de référentialité, d'intertextualité, de narratologie ainsi qu'à la poétique carrérienne, l'étude ci-présente s'emploie à décortiquer cette œuvre biographique afin de mieux l'insérer dans le continuum des autres publications dites « non-fictives » d'Emmanuel Carrère. La deuxième partie de ce mémoire se veut un texte de création qui n'a pas abouti en une forme biographique. Hybride, sans genre précis, le texte explore les possibilités d'une représentation urbaine, ou du moins dé-régionalisée, d'un petit village rural du nom de Ville-Marie, au Témiscamingue. Ce texte créatif cherche à tenir en équilibre plusieurs pôles de tensions; entre ce qui se veut littéraire et l'habituelle illégitimité de l'être en « région », entre l'envie d'écrire et celle de céder le pas à d'autres, entre le jeu et le sérieux, entre la prose et la poésie, entre traditions et nouveautés, entre les grandes problématiques du vingt-et-unième siècle et notre éminent confort occidental, en grande partie responsable et tributaire de ces mêmes problématiques. Insérée entre ces deux grandes parties s'en trouve une autre, plus courte, servant à dévoiler leurs fondements communs puisque toutes deux sont construites autour d'une tension entre le « vrai », le « faux » et la littérature qui ne saurait jamais être ni l'un ni l'autre.

ABSTRACT

This master's thesis is composed of two section, linked together by a third one, an intermediate part. It first proposes a close reading of *Je suis vivant et vous êtes morts*, the imaginary biography written by the contemporary French writer Emmanuel Carrère on Philip K. Dick, one of the most famous science-fiction writer of all time. By focusing on concepts such as genre, fiction, referentiality, intertextuality, narratology as well as the poetic of Carrère himself, this study tries to decorticate this supposedly non-fiction book in order to better understand its relationship to Carrère's other non-fiction publications. The second section of this thesis is a creative writing experience which, despite all efforts, did not end up a biography. Hybrid, without a main genre, this text explores the possibility of the urban representation, or at least de-regionalized, of a small village called Ville-Marie, in Témiscamingue. This creative text seeks to maintain in balance multiple poles of tensions; between what is literary and the automatic illegitimacy of literature in the "countryside", between the need to write and let others do the work, between serious literature and playful literature, between prose and poetry, between traditions and novelty, between the inescapable twenty-one century problematics and our occidental comfort, at the very source of this crisis. Inserted in-between the two main sections is a third one, somewhat smaller, which unveils their joint foundations since both of them are constructed around another tension, between what is "true", what is "false" and literature that can never be one or the other.

REMERCIEMENTS

En ordre alphabétique :

Alain Farah, mon directeur, sans la confiance de qui ce projet de création n'aurait pas vu le jour et sans qui, conséquemment, ce projet de recherche aurait des airs frauduleux.

Alexandra Cofsky, pour la patience, les encouragements et l'amour inconditionnel malgré les jours pluvieux et mes déprimés passagères.

Benoit Beaupré, mon petit frère, à qui j'ai mené la vie dure, mais il ne le sait pas encore.

Jeanne Simoneau et Frédéric Doré, ami.e.s, pour leurs lectures généreuses grâce à qui rien de tout « cela » n'a abouti ici.

Laurance Ouellet-Tremblay et Simon Brousseau pour les bons mots sur la marge, la ligne, en dehors et l'ordinaire.

Le département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'université McGill pour son soutien financier.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
ABSTRACT	3
REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIÈRES	5
PARTIE 1 – LA BIOGRAPHIE AVANT DERNIÈRE	6
I. INTRODUCTION	6
II. ANALYSE.....	10
1. Péritexte : (dé)couvertures.....	10
2. La narration : détours en déroutes	14
3. Romanesque : d’empreintes et d’emprunts.....	20
4. Narrateur : entre aveu et jeu	33
III. CONCLUSION	43
IV. ANNEXE.....	48
V. BIBLIOGRAPHIE.....	49
PARTIE 2 – LIEN.....	53
PARTIE 3 – COCO 1 NADE	61

PARTIE 1 – LA BIOGRAPHIE AVANT-DERNIÈRE

« Suis-je vivant?
Je me croise les doigts. »

Choses sauvages, « La valse des trottoirs »

I. INTRODUCTION

La carrière littéraire d’Emmanuel Carrère ayant été maintes fois commentée de la sorte, on n’ajoutera pas de pierre à l’édifice en relevant d’entrée de jeu les deux tendances génériques qui divisent sa ligne du temps. Il était romancier¹ et, dans le prolongement de ce genre à la croisée du journalisme et du roman institué par l’américain Truman Capote avec la publication en 1966 de *In Cold Blood*, Carrère a « pr[is] ses distances avec cette distorsion frauduleuse du réel et les usages pervers de la fiction² » au profit d’écritures référentielles, ou « de “non-fiction” – appellation dont il constitue un farouche défenseur en opposition à la notion plus répandue d’autofiction³ » – que ce soit à travers diverses variantes de la biographie⁴ ou de l’autobiographie⁵.

Pourtant, derrière cette réorientation générique radicale – que tous⁶ situent à la publication, en 2000, de *L’Adversaire* – la critique s’entend également pour percevoir une continuité entre ces

¹ E. Carrère, *L’Amie du jaguar* (1983), *Bravoure* (1984), *La Moustache* (1986), *Hors d’atteinte* (1988) et *La Classe de neige* (1995). Dans l’avant-propos d’*Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel*, Laurent Demanze et Dominique Rabaté vont jusqu’à sous-diviser la période romanesque de l’auteur en deux. Ses deux premiers romans seraient donc nabokoviens tandis que les autres appartiendraient aux romans de genre, apparentés à l’horreur. Bien que la distinction soit juste et porteuse, on ne l’approfondira pas davantage ici.

² L. Demanze, « Les vies romanesques d’Emmanuel Carrère », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 6.

³ É. Hugueny-Léger, « Faire entrer le réel en collision avec le romanesque », p. 147.

⁴ E. Carrère, *Limonov* (2011) et *Le Royaume* (2014).

⁵ E. Carrère, *Un roman russe* (2007) et *D’autres vies que la mienne* (2009).

⁶ Voici, quelques-uns des commentaires qui vont dans ce sens : « *L’Adversaire* marque un tournant dans l’œuvre de Carrère, dont les textes les plus récents, *Un roman russe*, *D’autres vies que la mienne* et *Limonov* s’éloignent désormais résolument de la fiction », E. Mouton-Rovira, « Figure de lecteur et programme de lecture », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 59. « Cependant, à partir de *L’Adversaire* Carrère semble à nouveau s’éloigner de la fiction, pour s’aventurer au pays du réel » A. Oliver, « Kotelnitich, allers et retours », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 23. « Depuis *L’Adversaire*, en effet, l’écrivain délaisse à mesure le roman et la fiction, pour s’aventurer dans les écritures biographiques, la sienne ou celle d’autrui, et prendre la mesure du réel avéré, mais sans abandonner tout à fait le désir de romanesque, inventant

deux moments, une continuité incarnée par les thèmes de « la folie, [du] mensonge, [de] l'horreur et [de] l'adversité intérieure⁷ » se « manifestant par un passage ambigu entre le réel vécu, et l'imaginaire proche de la fiction pure⁸ ». Ce dénominateur commun aux œuvres de Carrère n'est d'ailleurs pas sans écho avec cette même dualité – entre fiction (roman) et référentialité (biographie) – qui divise son œuvre. D'une part, tous les romans de Carrère, même s'ils sont campés dans la fiction, s'appuient sur une tension similaire à celle mentionnée ci-dessus, soit entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, entre ce qui relève de la folie et ce qui relève de faits établis. Dans *La Moustache*, par exemple, le protagoniste se voit plongée dans une sorte de crise existentielle générée par l'impossibilité pour lui de savoir s'il a, oui ou non, porté la moustache durant vingt ans de sa vie. Ni le protagoniste ni le lecteur ne détiennent les clés pour savoir laquelle des deux éventualités est la vraie. Le roman se fonde ainsi sur un entre-deux aux relents schizophréniques mêlant les lignes entre la fiction et la réalité⁹ propres à cet univers pourtant fictif. Le roman *Hors d'atteinte*, quant à lui, met en scène une jeune mère en proie à des problèmes de jeu qui s'évertue tant bien que mal à voiler sa réalité par une fiction tenant de moins en moins bien la route auprès de ses proches. Les romans *Bravoure* et *L'Amie du jaguar*, quoique bien différents, mêlent si bien différents niveaux de diégèses et mises en abîme qu'on ne sait plus à laquelle se fier. Finalement, *La Classe de neige* retrace les vacances du jeune Nicholas dont les multiples lectures de contes et d'histoires effrayantes finissent par s'avérer lorsque son père est arrêté pour trafic d'organes.

Le récit de *L'Adversaire*, considéré comme le point tournant de la carrière de son auteur, malgré sa posture non-fictive et qu'il soit fondé sur un fait divers, n'est pas sans liens avec *La Moustache* et les autres romans qui l'ont précédé. On y suit la personne « réelle » de Jean-Claude Romand, mythomane et faux médecin qui n'a jamais terminé ses études, mais ayant tout de même réussi à duper son entourage. Autour de lui, tous croient qu'il travaille effectivement à l'OMS alors qu'il escroque ses proches jusqu'à ce que la vérité menaçante le pousse à tuer toute sa famille. Cette œuvre a fait couler beaucoup d'encre, au niveau académique ou non, et au-delà des commentaires ayant trait à la honte pour un père d'écrire au sujet d'un infanticide¹⁰ et des études portant sur l'hybridité romanesque¹¹ du récit, certains ont noté que le mensonge de Romand aurait agi comme

un romanesque du réel, dans le prolongement de Truman Capote. » L. Demanze, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 5.

⁷ É. Fortin, *L'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire : le secret de famille et ses échos dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*, p. 3.

⁸ É. Hugueny-Léger, « Faire entrer le réel en collision avec le romanesque », p. 146.

⁹ S. Tullinen, *Les traits du fantastique dans La Moustache*.

¹⁰ E. N. Marion, *The narrator-perpetrator and the infectious crime scene: Emmanuel Carrère's L'Adversaire*.

¹¹ F. Wagner, *Le roman de Romand*.

un monde merveilleux entré en conflit avec la réalité : « Emmanuel Carrère's novel is a fantastic tale that happens to be true, a picture of everyday life with its flesh peeled off. The forensic particulars of Romand's existence were themselves clustered around a fiction, like iron filings on a magnet¹² ».

Et, bien qu'elle évolue, cette tension demeure dans les autres écrits référentiels de Carrère. Ainsi, malgré sa part autobiographique, *Un roman russe*, ne serait-ce que par le titre, s'annonce « comme un roman¹³ », ce à quoi Carrère lui-même ne s'oppose pas du tout : « J'espère être parvenu à donner une forme romanesque à cette matière, bien qu'elle soit entièrement véridique¹⁴. » « Limonov n'est pas un personnage de fiction. Il existe », écrit-il ensuite en quatrième de couverture de sa biographie *Limonov* dont on lui a justement reproché la démarche non objective : « il a décrit la vie de Limonov, en s'inspirant presque exclusivement de ses œuvres bien que Limonov lui-même ait maintes fois affirmé que ses livres [...] contiennent des éléments de fiction tant sur le plan des faits que de la psychologie¹⁵. » De manière similaire, dans *Le Royaume*, dont une section est construite comme une biographie imaginaire de saint Luc, Carrère argumente sur plusieurs pages que sa pratique de romancier a fait naître chez lui une sensibilité qui lui permettrait de distinguer le vrai du faux dans l'Évangile de son héros.

De ce rapide survol des différentes publications de Carrère à travers le temps, on ne s'étonnera donc pas de ce que la critique parle d'une poétique fondée sur une tension constamment renouvelée et réinventée entre fiction et non-fiction, comme le remarque effectivement Laurent Demanze :

Les textes [de la deuxième période] d'Emmanuel Carrère ne cessent de creuser la tension entre deux affirmations inconciliables : ses récits s'écrivent à distance de la fiction, les personnages sont réels, l'écrivain s'affirme comme un témoin qui enregistre scrupuleusement le réel *et pourtant* ces vies rencontrent l'extraordinaire, elles sont de la même étoffe que des héros romanesques et le récit qui les porte emprunte à l'art et aux ressources du roman.¹⁶

Cette tendance au sein de la critique à réconcilier les œuvres d'avant et après le point pivot que représente *L'Adversaire* laisse pourtant en marge une autre de ses œuvres biographiques, mais écrite entre *Hors d'atteinte* et *La Classe de neige*, donc avant le « tournant officiel » de Carrère vers la non-fiction. On parle ici de la biographie intitulée *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993)

¹² G. India, « Emmanuel Carrère counterfeits », p. 191.

¹³ A. Oliver, « Kotelnitch, allers et retours », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 24.

¹⁴ Emmanuel Carrère, « Entretien avec Angie David », dans Angie David, *Emmanuel Carrère*, p. 42.

¹⁵ G. Ackerman, *Le Limonov d'Emmanuel Carrère*, p. 151.

¹⁶ L. Demanze, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 5.

qui raconte la vie complète du célèbre auteur de science-fiction Philip K. Dick (1928-1982). D'abord pauvre auteur de science-fiction californien durant les années 50, Dick, durant la deuxième partie de sa vie, est passé du côté du mythe pour sa supposée consommation d'amphétamine, ses traits de personnalité paranoïaque¹⁷, sa vitesse d'écriture effarante et l'étrangeté de ses romans – quarante-cinq, presque tous publiés avant ses quarante ans – dans lesquels il n'hésitait pas à mêler science-fiction, philosophie et religion. On lui doit d'ailleurs, avec l'écrivain Daniel F. Galouye, la popularisation, voire l'invention, du simulacre en science-fiction, sorte de manifestation de l'allégorie de la caverne de Platon, c'est-à-dire des mondes simulés où les personnages croient vivre réellement alors que la « vraie » vie leurs échappe. Tour à tour, il a élaboré diverses théories, religieuses, scientifiques ou ésotériques à propos de la Vérité du monde et de la nature humaine, qu'il a réunies dans une œuvre finale, comportant plus de 8000 pages, intitulée *L'Exégèse*.

La critique littéraire n'a pas encore attaqué de front cette biographie de Carrère. Tout au plus, on recense quelques commentaires journalistiques à propos de sa forme : « This is a biography that often reads like a novel and it takes quite a few imaginative liberties [...] : it has neither an index nor footnotes. Likewise, nothing in the richly detailed life story with which Carrere provides us is attributed to sources¹⁸. » On parle à son égard d'une biographie à la « narration bien romanesque¹⁹ » ou alors d'« une biographie fictionnalisée du projet existentiel qui, selon Carrère, anime l'écriture dickienne²⁰ », mais sans jamais approfondir le sujet. Plus encore, on notera que Carrère, dans une entrevue relevée par le *Wilson Quarterly* lors de leur recension critique, a lui-même avoué cette tentation pour le romanesque : « I have tried to depict the life of Philip K. Dick from the inside . . . with the same freedom and empathy – indeed with the same truth – with which he depicted his own characters²¹ », aveu qui fait d'ailleurs penser à ce qu'il a dit de son récit autobiographique *Un roman russe* : « Personnellement, j'ai l'impression de faire un travail de narration qui n'est pas du tout de la fiction, mais en utilisant exactement les mêmes procédés romanesques²² ».

Ces brefs commentaires laissent présager que la dualité fiction-référentialité présente dans *Je suis vivant et vous êtes morts* comporte une dimension formelle au moins autant que thématique. En effet, on l'a jusqu'à maintenant passé sous silence, mais il semble évident que la biographie

¹⁷ Il en avait les traits, à ce qu'on dit, mais il n'a jamais été diagnostiqué comme tel. Cela, comme tout le reste, cela fait partie du mythe de l'écrivain.

¹⁸ B. Prager, « Fun with Dick and Jane », p. 352.

¹⁹ A. Oliver, « Kotelnitch, allers et retours », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 23.

²⁰ T. Durand, « L'étranger en soi », p. 575.

²¹ R. Masello, *I am alive and you are dead, a journey into the mind of Philip K. Dick*, p. 123.

²² N. Marcadé et C. Rolland, *Le 'je' de la vérité*, *Entretien avec Emmanuel Carrère*.

d'un écrivain reconnu pour ses traits de personnalités paranoïaques, hanté par l'idée que le monde qui l'entourait n'était pas « réel », et reconnu comme le père du simulacre en science-fiction ne saurait passé à côté de la question « réel/fiction » ne serait-ce que du côté thématique. Question méthodologie, il ne s'agira pas ici de trancher, à savoir si le livre est un roman ou une biographie ou de faire l'analyse comparée avec les romans de Dick et sa biographie « officielle », *Divine Invasions* de Lawrence Sutin où on essaierait de distinguer le « vrai » du « faux » dans *Je suis vivant et vous êtes morts*. On étudiera plutôt le fonctionnement interne de l'œuvre vis-à-vis de cette relation particulière qu'elle élabore entre biographique et romanesque. Il s'agira, entre autres, de voir comment elle répond aux remarques de Viart – largement répandue dans les études biographiques – sur les nouvelles écritures du réel en régime français contemporain et leur part de rêverie, de fiction et d'autoreprésentation.²³

II. ANALYSE

1. Péritexte : (dé)couvertures

Comme le souligne Gérard Genette le statut d'un ouvrage est, d'abord et avant l'étude de son hybridité constitutive, largement influencée par son péri-texte éditorial, soit ce qui, à même l'objet livre, entoure, prolonge et influence la réception du texte même²⁴. « Ce qui compte [...], c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture²⁵. » En ce sens, et même si on ne peut pas raisonnablement imputer la totalité de les décisions éditoriales à Carrère lui-même, la première de couverture de *Je suis vivant et vous êtes morts* se démarque à la fois par la présence et par l'absence des codes du biographique, impression que l'étude comparée des quatre différentes éditions françaises nuance²⁶.

L'édition de 2015, la dernière en date d'aujourd'hui²⁷, appose le titre (dont rien ne fait instinctivement penser à une biographie) et le nom d'Emmanuel Carrère sur une photographie du visage de Philip Kindred Dick, filtrée avec des couleurs pastel de façon à le faire apparaître comme dessiné. Ce visage « cartoonésque », mais « réel » agit donc comme seul élément pointant vers le genre biographique plutôt que celui romanesque. Pour peu qu'on reconnaisse le visage, l'esquive générique de la couverture, portée par l'absence de collection littéraire, de catégorie générique et

²³ B. Vercier et D. Viart, *La littérature française au présent*.

²⁴ G. Genette, *Seuils*.

²⁵ G. Genette, *Fiction et Diction*, p. 67.

²⁶ Pour le visuel des différentes éditions, voir l'annexe.

²⁷ En ce qui a trait au texte, c'est cette dernière qui a servi à l'élaboration de la présente étude.

des codes qui l'accompagnent, met déjà en évidence les transgressions des normes référentielles à venir dans l'ouvrage.

Sur l'édition originale de 1993, les choses se présentent différemment. De haut en bas, on peut lire dans un encadré le nom de l'auteur, le titre, le nom du biographé ainsi que ses années de naissance et de mort. Ici, le genre, même si la mention de « biographie » est toujours absente, est rendu explicite par le prénom, nom et dates. Toutefois, le sentiment de flou générique, à son paroxysme dans la dernière réédition, se fait déjà minimalement sentir étant donné la présence, en dessous de l'encadré, du croquis en noir et blanc de Robert Crumb, cette fois pleinement dessiné, de l'écrivain de science-fiction. Il y est représenté dans une sorte de transe, avec, autour de sa tête, des émanations de lumières qui sous-entendent déjà ses expériences mystiques à venir. C'est aussi la seule édition des quatre à ne pas se servir d'une photographie pour illustrer le livre.

La suivante, celle de 1996, comporte les mêmes détails péritextuels que la première, à la différence du portrait photographique du buste de l'auteur, apposé sur un fond blanc, qui diminue grandement l'effet « irréel » que le croquis pouvait apporter au livre. L'édition de 2012, avec sa photographie du profil du visage de Dick, apporte les mêmes précisions génériques que les précédentes en plus de la mention générique « Biographie ». On voit ainsi que l'évolution du péritexte a amené le texte vers une posture biographique de plus en plus traditionnelle jusqu'à ce que l'édition de 2015 fasse marche arrière.

On notera toutefois que le titre, à lui seul, révèle, et ce dans toutes les éditions parues à ce jour, une volonté hybride dans le projet de Carrère. En effet, *Je suis vivant et vous êtes morts*, que le lecteur peut ou non reconnaître comme une citation tirée d'*Ubik* – une des plus célèbres mises en scène de simulacre du biographé²⁸ – a quelque chose de contre-intuitif. D'une part, l'usage d'une citation tirée d'un livre de fiction pour qualifier la vie entière d'une personne réelle montre l'essence composite de l'ouvrage. Qui plus est, cette parole advient au moment où, dans la trame du roman en question, le personnage Joe Chip apprend qu'il n'a, en fait, pas survécu à l'explosion d'une bombe humanoïde comme il le croyait et que son patron n'en est, lui, pas décédé. C'est en fait l'inverse, Chip est mort, ou presque, et son patron est vivant. Ce faisant, le titre de la biographie annonce subtilement les retournements de situation possible, entre réalité et fiction, auxquels on est susceptible de se confronter à la lecture du livre. D'autre part, l'utilisation du pronom personnel « Je », apposé sur le visage reconnaissable (dessiné ou non) de Philip K. Dick suivi de l'emploi du

²⁸ Cette citation apparaît après que le personnage de Joe Chip et son équipage croient avoir survécu à l'explosion d'une bombe humanoïde et que leur patron Glen Runciter en est décédé. Après un moment à vivre dans un univers en décomposition, Joe reçoit ce message énigmatique : « All of you are dead. I am alive. » (*Ubik*, p. 129). On en déduit que Joe et son équipe ont succombé à la bombe, alors que Glen a survécu.

verbe « être » produit l'impression que la phrase éponyme est en fait une parole du biographé. Ce faisant, le titre devient comme un message d'outre-tombe inversant les rôles : le lecteur qui se croit vivant est mort et l'auteur qu'on croit mort est vivant. Ceci, bien entendu, ne fonctionne que de façon symbolique, mais le sous-entendu est suffisant pour instaurer un climat d'instabilité générique.

De façon plus révélatrice encore – et en dehors des photos représentant Emmanuel Carrère, sa notice bibliographique, des citations tirées du livre et des extraits de critiques journalistiques qui, tous, peuvent varier d'une édition à l'autre – les quatrièmes de couverture ont évolué à travers les années jusqu'à atteindre une sorte de version finale en 2012, que l'édition de 2015 a conservée :

Tout commence avec le souvenir d'un cordon de lampe qui n'existe pas. La plupart des gens se disent « c'est bizarre » et passent outre. Pas Philip K. Dick. Pour lui, c'est le début d'un doute incessant : sommes-nous vraiment réels? Vivants ou bien morts? L'existence de l'écrivain sera guidée par ces retournements, tour à tour époux modèle, grand psychotique, fervent catholique, junkie...²⁹

On voit ici que la quatrième renforce l'aspect fictionnel, voire romanesque, de l'ouvrage ou, du moins, qu'il en mine l'apparence biographique, et ce en dépit de la mention hautement référentielle du nom du célèbre biographé. De fait, rien dans le texte ne mentionne l'historicité de sa vie passée. Au contraire, les choses se présentent sous l'aspect d'une fiction. Exempte de date où d'autres ancrages référentiels, cette quatrième de couverture débute avec une formule figée (« Tout commence ») qui sied davantage au roman parce qu'elle se présente comme un artifice pour gonfler les attentes du récit à venir. La transition du présent au futur (« L'existence de l'écrivain sera guidée »), si on veut bien outrepasser l'aspect conventionnel de la chose, ne sert d'ailleurs que cela. En effet, au lieu de construire la quatrième de couverture à partir de faits passés et d'en remonter de façon explicite à la source, c'est-à-dire à sa réécriture – ce qui est pourtant le cas dans *Limonov* : « Il a été voyou en Ukraine; idole de l'underground soviétique sous Brejnev; clochard, puis valet de chambre d'un milliardaire à Manhattan; écrivain branché à Paris; soldat perdu dans les guerres de Balkans; et maintenant [...] vieux chef charismatique d'un parti de jeunes desperados » – Carrère fait démarrer l'existence à venir de cet être à partir d'un moment atemporel et en situe l'avenir, non pas dans le passé historique, mais dans la lecture, ce qui contribue à enlever à la persona de Dick sa part référentielle au profit d'une chair de papier tout romanesque.

Voici celle de 1993, l'originale, puis celle de 1996, mises côte à côte :

Pour vous, Philip K. Dick n'est peut-être que le nom d'un auteur de science-fiction, inspireur des films *Blade Runner* et *Total Recall*. Pour

²⁹ E. Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, quatrième de couverture. Les prochains renvois à ce titre utiliseront la notation *JVM* suivie du numéro de page entre parenthèses.

beaucoup de ses lecteurs, c'est un des écrivains essentiels de ce siècle. [...] Une question l'obsédait, qui fit de sa vie chaotique une étrange odyssée spirituelle : qu'est-ce qui est réel? [...] Dans la Californie des années soixante, ces doutes vertigineux devaient rencontrer la drogue. [...] Puis le rêve tourna au cauchemar. L'explorateur de la conscience s'égarait dans son labyrinthe. En 1974, après des années d'errance épouvantée, il eut une expérience mystique, et jusqu'à sa mort se demanda s'il était un prophète ou le jouet d'une psychose paranoïaque, et s'il y a une différence entre les deux.

Philip K. Dick est pour beaucoup d'entre nous l'un des écrivains essentiels de ce siècle. Une question l'obsédait, qui fit de sa vie chaotique une étrange odyssée spirituelle : qu'est-ce que le réel? [...] Dans la Californie des années 70, ces doutes vertigineux devaient rencontrer la drogue. Le créateur d'*Ubik* et de *Blade Runner* passa pour un gourou de la contre-culture, avant de connaître une expérience mystique, en 1974. Romancier-enquêteur, Emmanuel Carrère a plongé dans le cerveau de ce visionnaire qui déclarait n'avoir jamais écrit d'œuvres d'imaginaires, mais de simples *rappports*.

On voit que les deux comportent des similarités fortes et, surtout, qu'elles ancrent fermement le lecteur dans le régime biographique. Philip K. Dick y est d'abord mentionné comme un écrivain réel, à l'extérieur de la diégèse. On le comprend par la mention « écrivain », mais aussi par son importance soulignée dans l'Histoire littéraire du vingtième siècle (« un des écrivains essentiels de ce siècle ») et l'évocation d'une certaine communauté de lecteurs qui le connaissent déjà à divers degrés (« Pour vous », « pour beaucoup de lecteur », « pour beaucoup d'entre nous »). Ses œuvres principales ainsi que les films qu'elles ont inspirés y sont également nommés. Un lieu véritable est pointé du doigt (la Californie) avec une plage temporelle (les années 70) suivie d'une année bien particulière (1974) qui, ensemble, font comprendre la part de reconstitution historique de l'œuvre. Finalement, celle de 1996, quoiqu'elle rend évidente la séparation biographe/biographé, crée un certain flou vis-à-vis de l'œuvre à venir en mentionnant que le Je-narrateur de Carrère, « romancier-enquêteur », « a plongé dans le cerveau » du défunt écrivain. Il s'agit du seul avertissement en ce qui concerne l'hybridité de l'œuvre, à l'image des deux penchants de son rédacteur. Ceci dit, tous les éléments référentiels forts empêchent surtout ceux qui ne connaîtraient pas Dick de se plonger dans l'œuvre en le regardant comme un personnage.

Au-delà de toutes ces variantes péritextuelles, chacune des éditions amorce le texte par un « extrait du discours prononcé par Philip K. Dick à Metz, le 24 septembre 1977 », placé avant le premier chapitre. L'extrait, dans son contenu – « Un tas de gens prétendent se rappeler des vies antérieures; je prétends, moi, me rappeler une autre vie présente » – laisse déjà présager quel type de réflexion a guidé les pensées et gestes du biographé, mais, surtout, recentre l'ouvrage dans un cadre référentiel fort à l'aide de la notice alliant lieu, date et locuteur – sorte de recalibrage du flou

surtout institué par les quatrièmes de couverture de 2012 et 2015. Le tout laisse penser qu'il s'agit là de paroles véritablement prononcées par Dick et comme elles ont supposément été extraites de la « réalité », le lecteur tient pour acquis que ce qui suivra en sera également minimalement empreint.

Prises dans son ensemble, on voit comment l'évolution globale du périphrase respecte la progression du projet biographique déjà remarquée plus tôt dans la revue des premières de couverture. Se rangeant, avec le temps, de plus en plus fermement dans la catégorie de la biographie, qu'on pourrait dire « classique », le livre n'a jamais pu s'y identifier pleinement comme le suggère l'alliage dans l'édition 2012 de la présence du genre, du nom du biographé et de ses années de vie avec la quatrième de couverture hautement floue. En 2015, le périphrase a même choisi la prédominance fictive. On pourrait, dans un premier temps, postuler que cette évolution s'explique par la popularité grandissante des biofictions de toutes sortes en régime contemporain – et en cela la décision en serait peut-être une commerciale –, mais dans en regard de l'étude qui suit, il appert que le périphrase de l'édition de 2015 situe beaucoup mieux le lectorat vis-à-vis de l'œuvre véritable à venir qui, sans tomber dans la fiction pure, joue effectivement des codes biographiques de façon ludique et certainement romanesque, plus encore que ce que ses lecteurs ont pu soupçonner jusqu'à maintenant. Ainsi, si Louise Lourdou dans son étude sur *Je suis vivant et vous êtes morts*, dont on reparlera dans la dernière section du travail, voit dans l'alliage du périphrase et de la construction chronologique du texte – « l'ouvrage commence à la naissance de l'auteur de science-fiction et se termine à sa mort³⁰ » – une raison suffisante pour dire qu'il s'agit à la base d'une biographie, on nuancera ici en affirmant qu'il est au moins clair que, dans son périphrase, l'ouvrage entend user des conventions biographiques tout en les détournant par des procédés littéraires proprement fictifs.

2. La narration : détours en déroutés

L'hybridité de *Je suis vivant et vous êtes morts*, annoncée par le périphrase, n'a rien pour surprendre. À en croire la définition commentée de Daniel Madélinat, le genre biographique en a toujours été minimalement empreint :

Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité). Le genre se trouve ainsi défini par la forme (narration, prose), le sujet traité (un personnage réel : donc un texte référentiel et non une fiction), et, facultativement, par la perspective du récit, la focalisation sur une intériorité et une vision du monde [...]. Les mots *récits*, *narrateur*,

³⁰ L. Lourdou, *L'auteur et son double* : Je suis vivant et vous êtes morts, L'Adversaire, Limonov, dans Emmanuel Carrère : *le point de vue de l'adversaire*, p. 88.

historique indiquent l'appartenance commune à la littérature et à l'histoire avec une discrétion qu'imposent la complexité du problème et les polémiques qu'il a suscitées³¹.

Sans être exhaustive, cette définition commentée agit tout de même comme l'étalement des fondements à la fois instinctifs et idéaux du genre tout en y laissant entrer quelques apories qui auront tôt fait d'en saper les fondements « historiques ». Apories, en effet, parce que du moment qu'on la considère du côté positiviste, l'histoire ne saurait supporter l'adjonction d'éléments narratifs dans sa quête de vérité quoique, sans eux, aucun projet biographique ne pourrait prétendre à une représentation finie de la vie d'un personnage historique.

La réalité qu'on appelle « fait » a, en effet, ceci de spécifique, quelle n'est déjà plus là quand on la raconte, elle ne peut, donc, être reconstituée qu'*a posteriori*, à partir de ce qui survit d'elle au moment où elle a déjà disparu (les traces) ou à partir de ce que peuvent nous en dire ceux qui ont assisté directement à son déroulement (les témoignages).³²

Fondée sur le postulat de l'« impossibilité d'une représentation objective de la vie³³ » et sur une hybridité générique, la biographie – de la plus sérieuse à la plus romancée – se positionne toujours près de la frontière entre fiction et référentialité. Ce qui démarque d'entrée de jeu pourtant le projet de Carrère de cette dualité constitutive ce sont ces détournements volontaires du péritexte qui par son volet éditorial et donc hors-Histoire et hors-récit, aurait très bien pu se plier aux règles usuelles du jeu afin d'indiquer un projet biographique « sérieux ». Néanmoins, le projet est tout autre. Il ne s'agit pas d'une tentative de minimisation du fictif au sein de l'écrit, mais d'une exploitation consciente et presque ludique. En prenant tout cela en considération, il ne s'agit plus, au sein de *Je suis vivant et vous êtes morts*, de démystifier ce qui relèverait de la biographie « pure » et « fictive », mais d'y repérer les libertés prises et les points d'écarts volontaires d'avec la norme référentielle, annoncés par le péritexte, afin de mieux comprendre le fonctionnement interne de l'œuvre et de mieux comprendre son positionnement dans la progression de Carrère vers la non-fiction.

En analyser les écarts c'est aussi s'en tenir à l'existence d'une frontière entre fait et fiction au contraire de la thèse panfictionnaliste, selon l'école de pensée de l'historien Hadyn White, qui considère ultimement la non-fiction comme un cas particulier de la fiction. Pour éclairer cette frontière, l'approche pragmatique, issue, elle, de la linguistique de John Searle apparaît tout indiquée. « La position de Searle [...] suppose qu'on puisse répartir les énoncés d'un texte en deux

³¹ D. Madélenat, *La biographie*, p. 21.

³² A. Leiduan, « Préface. Nouvelles Frontières du récit. Au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel », <http://journals.openedition.org/narratologie/6815>

³³ D. Madélenat, *La biographie*, p. 9.

ensembles : les énoncés référentiels et les énoncés fictionnels.³⁴ » Ces énoncés référentiels reconnus par la pragmatique sont ceux qui contiennent des toponymes, des noms de personnes ou des noms d'événements qui relèvent du réel. Il existe ensuite les énoncés gnomiques, qui diraient quelque chose du fonctionnement du monde et les messages qu'on peut tirer des œuvres. Naturellement, « les récits ne mobilisent pas des *entités ontologiques* ayant la propriété d'être réelles ou imaginaires, mais des *entités sémantiques* dont l'appartenance à une ou l'autre de ces catégories dépend du choix des sujets qui produisent ou interprètent les récits³⁵. » L'autorisation d'étudier une œuvre en distinguant la nature de ses divers énoncés relève d'« une conception atomiste qui pulvérise le texte en une collection d'éléments sans liens entre eux³⁶ » ce qui permet de ne pas s'astreindre à porter de jugement englobant quant à la fiction du texte à l'étude, mais d'en étudier les différentes facettes indépendamment les unes des autres.

En dépit de sa chronologie et du fait qu'elle englobe toute la vie de Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts* comporte une quantité raisonnable d'énoncés temporels flous. Il faut noter qu'en régime biographique les dates ne renvoient pas uniquement à la structure narrative interne et cohérente du récit, mais, aussi, et peut-être davantage, à la réalité extérieure de celui-ci : à l'Histoire. Implicitement, une date brise la trame narrative au profit de la trame référentielle. Par contre, ces informations hors récit font défaut à *Je suis vivant et vous êtes morts*³⁵, du moins, elles ne sont pas utilisées de façon systématique. À quelques exceptions près – concernant surtout des événements majeurs de la vie Dick, comme sa date de naissance, celle de son cambriolage, de sa théophanie, de ses discours publics et de quelques entrevues – rares sont les événements qui s'accompagnent d'une date précise. Ainsi, on aura la plupart du temps affaire à une vague combinaison de mois et d'année telle : « au printemps 1967 » (*JVM*, 205), une saison accompagnée d'une année : « l'hiver 1955 » (*JVM*, 44) ou une date sans année : « le 23 mars » (*JVM*, 261). À d'autres reprises, les événements sont complètement extirpés de leur référentialité temporelle à l'aide de formulation vague comme « un jour » (*JVM*, 34), « un soir » (*JVM*, 274), « pendant quelques semaines » (*JVM*, 272) ou « plus tard » (*JVM*, 49). La chose en devient tellement récurrente que lorsque le narrateur avoue que « faute de pouvoir en dater la rédaction à un ou deux mois près il est difficile de savoir si [ce] roman [...] transpose à chaud les événements de leur vie conjugale » (*JVM*, 82) l'imprécision apparaît presque comme ironique; le lecteur, depuis le début de l'œuvre, n'a pas l'habitude d'avoir accès aux dates importantes.

³⁴ R. Saint-Gelais, *La fiction à travers l'intertexte*, dans *Frontières de la fiction*, p. 49.

³⁵ A. Leiduan, « Préface. Nouvelles Frontières du récit. Au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel », <http://journals.openedition.org/narratologie/6815>

³⁶ R. Saint-Gelais, *La fiction à travers l'intertexte*, dans *Frontières de la fiction*, p. 49.

Ce flou temporel atteint son paroxysme au chapitre 14, « Freaks³⁷ », où tous les paragraphes débutent par la formule « un jour » ou « un autre jour ». Les événements défilent donc sans laisser de trace derrière eux et le lecteur en ressent un effet de flou temporel marqué où chaque action a le potentiel d'être interchangée avec une autre. Et pour cause, il s'agit du chapitre concernant les années de Dick considéré alors comme un gourou des années 70. Il vivait alors dans une maison délabrée, ingurgitant de grandes quantités d'amphétamines en compagnie de jeunes toxicomanes qui l'adulaient. La transposition d'un certain état mental d'un « personnage » par le biais de la forme, surtout aux dépens des repères référentiels, fait penser à ce que Philippe Lejeune écrit sur les biographies trop « écrites » : « Quand l'art se voit trop, il paraît artificiel; et l'artifice, dissimulation, ou comédie. Entre l'art et la « sincérité », le lecteur finit par croire qu'il y a une antinomie³⁸. » Si Lejeune ajoute ensuite qu'il est préférable de ne pas systématiquement juger « fausses » les autobiographies qui cumulent les mises en scène, que c'est l'invention « d'une écriture [qui] fait l'intérêt des autobiographies les plus réussies du XX^e siècle³⁹ », force est d'admettre ici que la construction temporelle du chapitre 14 de *Je suis vivant et vous êtes morts* relève de la fabrique du roman⁴⁰ et fait tendre fortement la biographie du côté de la fiction en accentuant la perte de repères déjà instituée par les dates imprécises.

De la même façon, une quantité importante de marqueurs temporels ne semblent faire sens qu'à l'intérieur même du récit. C'est le cas, par exemple, de ces formulations à suspens : « c'est alors que » (*JVM*, 26) ou ces transpositions temporelles : « deux semaines plus tard » (*JVM*, 126). Dans les deux cas, alors que le lecteur a depuis longtemps perdu la notion du temps, ces informations ne contribuent pas à situer les événements concernés sur la ligne du temps de la vie « réelle » de Dick, mais à faire comprendre l'évolution d'un personnage Dick et ses actions en lien avec les événements précédents, donc la diégèse. « C'est alors » met en lien deux événements contradictoires avant même que le deuxième ne se soit produit pour insister sur l'effet de décalage à venir. « Deux semaines plus tard », lui, ne fait que donner un aperçu de la distance temporelle entre deux événements pour qu'on comprenne l'évolution psychique du personnage. Le temps se révèle

³⁷À ce sujet, il faut également mentionner que les titres de chapitres (« 4 : Ce qu'il faisait en réalité », « 9 : Présence réelle », « 15 : Coulez mes larmes ») ne contiennent pas non plus de référents temporels et qu'ils sont utilisés pour leur valeur romanesque autant que pour leurs renvois, subtils ou non, aux romans de Dick lui-même, comme le chapitre 15, en écho avec *Flow my Tears, the Policeman Said*.

³⁸P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 189.

³⁹*Ibid*, p. 190.

⁴⁰Il en sera question plus tard dans l'étude, mais il est important de mentionner tout de suite que ce chapitre est effectivement basé sur une interprétation libre du roman de science-fiction *A Scanner Darkly* de Philip K. Dick, roman dit autobiographique.

alors un artifice narratif qui déroge à ses responsabilités référentielles pour mettre en fiction la psyché du personnage Dick.

À l'inverse, l'usage référentiel des noms propres – lieux, personnes, événements – ne constitue pas en soi une tare dans l'entreprise biographique de Carrère. À l'exception de quelques noms de personnes qui ne désirent pas voir leur identité divulguée ou que Carrère désigne clairement comme des personnages de roman : « un jour, celui que dans son livre, plus tard, il appela Jerry se mit à secouer ses cheveux pour faire tomber les poux », toutes les dénominations qui soutiennent la référentialité de la biographie sont précisées : les lieux où se déroulent les événements (la côte californienne de Point Reyes, le programme de désintoxication X-Kalay, la tombe de Fort Morgan, le 707 Hacienda Way à San Rafael, etc.), les noms des personnes ayant côtoyé Philip K. Dick (ses femmes : Kleo Apostolides, Anne Williams Rubinstein, Nancy Hacket, un reporter : Benjamin Creme, l'ayant interviewé le 17 février 1982, sa *baby-sitter* Olive Holt). On pourrait affirmer que ce genre de référents ne dit pas grand-chose de la nature de l'ouvrage, qu'on les utilise d'ailleurs assez banalement du côté inverse, dans les romans par exemple, mais les omissions avouées de certaines informations mentionnées en début de paragraphe, omissions censées « protéger » des personnes réelles, contribuent à donner un aspect « réel » aux dénominations référentielles. À cela s'ajoute que la biographie s'achève au moment de la mort de Dick sans que la scène ne soit rendue de son point de vue, ce qui est bien entendu impossible à faire d'un point de vue « réel ». Ainsi, parce qu'il s'abstient de reconstruire cette scène, l'ouvrage évite une fictionnalisation trop évidente de la vie du biographé. En effet, « aucun moment de la vie – si l'on peut dire – ne souligne de façon plus dramatique que la mort et l'agonie la différence de nature entre biographie et fiction, entre la contrainte qui pèse sur le biographe et la liberté du romancier⁴¹. » Se pliant à la règle, le narrateur, au sujet des questions sans réponse qui entourent la mort de son héros, se contente de répéter : « je ne sais pas » (*JVM*, 406).

Carrère joue également avec la fiction en multipliant les discours directs. En effet, il introduit à plusieurs reprises, et de façon typiquement romanesque, différents types de dialogues qui, parce qu'ils sont exempts de doutes ou de contextualisations, font pencher l'ouvrage du côté de la fiction. À l'aide des tirets demis cadratin, plusieurs dialogues sont ainsi mis en scène, mais toujours suivis ou précédés d'une formulation au passé simple, tel « insista Dick » (*JVM*, 50), « observa Phil malicieusement » (*JVM*, 72) ou « dit Mary » (*JVM*, 124) qui, par la suite, permet aux personnages de poursuivre leur conversation au temps présent ce qui fait tendre ces conversations du côté du roman :

⁴¹ D. Cohn, « Vies historiques et vies fictionnelles, limites et cas limites », p. 28.

« Si on raisonne comme vous, tout le monde dans ce pays serait dangereux...

– Qui dit le contraire?

– Arrêtez... À ce compte, Nixon est un rouge. »

[...]

« J'espère, George, que vous vous souviendrez que ce n'est pas moi qui l'ai dit » (*JVM*, 51).

On trouve le même genre de procédé pour rendre les pensées des personnages, le plus souvent celles de Dick, à l'aide du discours indirect ce qui relève d'un degré de fiction certain : « la fiction est le seul espace cognitif où le je-orgine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel⁴². » Carrère n'hésite pas à plonger dans la psyché de son personnage afin de reproduire ce qu'il se serait probablement dit, par exemple, à propos d'une révélation du *Yi-King* alors qu'il écrivait *The Man in the High Castle* : « Étonnant, songea-t-il, comme l'oracle tombe presque toujours à pic. [...] C'est vrai que normalement je n'ai pas besoin de lui pour penser qu'un roman exige un cadre précis; mais parce qu'il me l'a dit [...], je vois mieux tout à coup l'importance de ce cadre » (*JVM*, 90). Cette prétention à pouvoir reproduire ses pensées exactes, par un discours indirect libre, rend faussement la pensée dans un moment contemporain de l'acte de lecture, comme si le Phil K. Dick était un personnage de fiction dont on voyait la vie se décliner au fil de la lecture :

Dick avait peine à croire qu'on lui propose si directement d'espionner sa femme. Cela ne pouvait pas se passer comme ça : peut-être avait-il affaire à de faux agents du FBI. Pourquoi s'adresser à lui quand tout le monde, même Kleo, savait le PST et tous ces petits partis gauchisants infestés de mouchards? Et puis, à supposer que pour une raison quelconque on ait besoin de lui, il aurait dû y avoir de longues et subtiles manœuvres d'approche, on aurait dû lui tendre un piège, ne lui mettre le marché en main qu'après lui avoir ôté toute possibilité de le refuser. Mais peut-être que le piège était là et qu'il ne le voyait pas (*JVM*, 46).

Il arrive également que le narrateur intervienne pour contredire les pensées de son biographé qu'il présente au préalable comme factuelles : « Le *Yi-King* lui avait conseillé de louer le cabanon du shérif pour y écrire un livre qui vaille vraiment la peine ou crever. (Cette alternative dramatique tenait bien sûr de lui : le *Yi-King* n'aurait jamais dit ça) » (*JVM*, 88). Il aurait été simple de le faire comprendre en une phrase nuancée, mais Carrère semble préférer mettre de l'avant la mise en scène du monologue intérieur de Dick. La quantité de ces plongées intérieures est telle qu'elles donnent un ton loufoque aux quelques commentaires où il est question des limites de reconstructions narratives du biographe : « s'il est hasardeux de conjecturer ce qui a pu se passer dans sa tête, le biographe n'a pas trop de difficultés à établir les faits de sa vie, à savoir où il était tel jour et avec qui » (*JVM* 260) et « Tessa referma la porte en faisant une plaisanterie qu'elle oublia

⁴² K. Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 88.

et que Dick n'entendit pas, en sorte qu'à part Dieu, s'il existe, personne au monde ne connaît la ligne de dialogue qui devrait figurer à cet endroit précis de cette biographie » (*JVM*, 288).

Ces divers instants de focalisation omnisciente, dont on peut décrier la « fausseté » au regard des exigences d'une biographie traditionnelle, sont fréquemment doublés de détails dont la précision mine d'autant plus leur valeur référentielle. C'est le cas de la présence bénigne, mais répétée de cafards lors des délires de Dick dans les salles de bain : « un cafard traversait le carrelage » (*JVM*, 58), « seul dans la salle de bain [...], son corps, le carrelage, le cafard mort » (*JVM*, 119). À d'autres occasions, ces interventions fictives affectent subrepticement le cours de récit : « Un oiseau cria au-dessus de lui. Il leva les yeux » (*JVM*, 136), ou le mettent curieusement en contexte : « la première alerte eut lieu un soir où Kleo avait fait des lasagnes. » (*JVM*, 57) Ces ajouts, dont la provenance est douteuse, ajoutent aux scènes auxquelles ils sont rattachés différentes valeurs narratives, que ce soit le suspens, la cohésion, le mystère, l'élément de surprise; quantité d'informations qui, encore une fois, n'ont de sens que dans la construction interne du récit et non dans sa valeur référentielle.

3. Romanesque : d'empreintes et d'emprunts

Si on reconnaît que tous les éléments précédents contribuent effectivement à instaurer un climat minimal de fiction autour de la biographie à l'étude, en cela que leur flou ou leur plongée psychologique se rapproche davantage des procédés romanesques, il faut toutefois préciser qu'il s'agit d'éléments narratifs souvent retrouvés en régime biographique, et en particulier les écritures biographiques contemporaines où « l'écriture biographique s'apparente étroitement à celle du roman moderne, avec ses jeux sur les points de vue et les temps, ses plongées dans l'intériorité⁴³. » À cette différence que la critique s'intéressant aux écritures biographiques contemporaines affirme que la part de fiction de ces écrits est supportée par davantage de procédés formels que ceux qui viennent d'être souligné.

Ces commentateurs⁴⁴, dont Dominique Viart est certainement le chef de file, ont remarqué l'importance de ce registre biographique en régime contemporain et retracé son origine. Basée sur une rupture-continuité entre les expériences formelles du Nouveau Roman et le triple retour du sujet, du récit et du réel, la vision de Viart consiste à affirmer que les auteurs contemporains ont hérité du soupçon romanesque de Sarraute pour l'appliquer au réel. De là, il observe un engouement renouvelé pour les écritures dites réalistes, dont fait certainement partie la biographie, et remarque que leur traitement n'est plus celui d'une vision naïve pensant pouvoir représenter le réel tel quel.

⁴³ D. Madélinat, *La biographie*, p. 65.

⁴⁴ On précisera que ces commentateurs sont originaires de la France et qu'ils se fondent donc sur l'histoire littéraire française. Les choses peuvent se présenter autrement ailleurs, comme aux États-Unis par exemple.

« Bien des écrivains récupèrent, pour construire des représentations problématiques du réel, insoumises aux doxas, une partie des expérimentations formelles auxquelles leurs prédécesseurs se sont naguère livrés⁴⁵. »

Cet héritage se traduit ainsi en une narration consciente de l'impossibilité pour le récit biographique de traduire habilement le réel. Cet obstacle narratif n'empêche pourtant pas le désir des écrivains d'investir le réel, ou de le jouer et on pourrait supposer que c'est justement cet obstacle qui motive la grande production d'écritures biographiques aujourd'hui. Pour s'éviter l'échec annoncé, donc, les écrivains passent par une gamme de procédés narratifs et stylistiques censés chercher la « vérité » ailleurs que dans les faits rapportés. Ce revirement des choses résulte en une hybridité des genres où la poésie, l'essai et le roman viennent à leur façon boucher les trous que le biographique ne peut combler complètement à lui seul. Et si, selon Dupont, « la biographie [dite classique] est [...] toujours un peu hybride d'un point de vue plus spécifiquement formel, dans la mesure où le récit qui y est mis en œuvre se déploie généralement dans les registres narratif et discursif, mais aussi, bien qu'à un degré moindre iconique⁴⁶ », on considère que ces autres genres lui sont pourtant subordonnés; le genre dominant étant toujours celui de la biographie. « La biographie imaginaire recherche au contraire le composite à tous les points de vue⁴⁷. »

Le genre du roman, à commencer par le truchement des résumés critiques et analytiques des romans de Dick par le je-Carrère⁴⁸, prend une place prépondérante dans la biographie à l'étude. Sans les nommer de façon systématique – parfois avant, parfois après, parfois pas du tout – Carrère introduit ses romans préférés par le biais du biographique, comme le souligne Brad Prager dans sa recension de *Je suis vivant et vous êtes morts* : « Carrere's method is to work from events in Dick's private life, reading them as key points of departure for Dick's fictions⁴⁹. » Le court extrait suivant sur la première nouvelle de Dick donne d'ailleurs une bonne idée de comment ces résumés critiques fonctionnent :

C'est ainsi qu'en octobre 1951 le magazine dont Boucher était le rédacteur en chef publia la première nouvelle « professionnelle » de Philip K. Dick : *Roog*. On y voit un chien poursuivre les éboueurs de ses aboiements parce qu'il a deviné que ce ne sont pas de vrais éboueurs, mais des extraterrestres qui commencent par enlever et analyser les

⁴⁵ B. Blanckeman, « Objectif : Réel », p. 225.

⁴⁶ C. Dupont, *L'imagination biographique et critique*, p. 48.

⁴⁷ *Ibid*, p. 48-49.

⁴⁸ Ce genre de commentaires subjectifs faits par Carrère invite à voir dans la biographie une part essayistique. Carrère ne se prive pas d'accoler aux romans de Dick des significations politiques et philosophiques en plus de commenter les époques au sein desquelles ils ont été écrits et ce type d'ajouts semble, à première vue en tout cas, s'arrimer avec la vision de Viart au sujet de ces nouvelles-biographies qu'il nomme d'ailleurs « essai-fiction ». Toutefois, la chose ne sera pas étudiée ici.

⁴⁹ B. Prager, *Fun with Dick and Jane*, p. 353

déchets des Terriens avant, devine-t-on, d'enlever les Terriens eux-mêmes (*JVM*, 29).

Nommé à l'aide du titre, énoncé référentiel distinct de la diégèse, on voit aussi que les niveaux narratifs ne s'entremêlent à aucun instant étant donné la scission incarnée par l'usage de « on y voit » qui en introduit le contenu et le changement d'aspect verbal : du passé on bascule vers le présent ce qui, ici, ne joue pas le jeu de la fiction étant donné le caractère intemporel d'un livre imprimé, toujours susceptible d'être lu ou relu par quiconque.

Généralement, la biographie tente de rendre le moment d'écriture des romans au présent. Précédé par une scène qui lui en aurait donné l'idée, soit une conversation avec un agent du FBI, le roman *Eye in the Sky* fait son apparition ainsi :

Le soir même, il tapa ces lignes, saisissant condensé de ce qui dans la science-fiction dissuade une importante partie du public cultivé de se risquer jusqu'à la page suivante :

« Le 2 octobre 1959 [on étant en 1956, il s'agissait d'anticipation à très court terme], le déflecteur du faisceau protonique du Bévatron de Belmont eut une avarie » (*JVM*, 52).

Le récit, à travers l'usage de la citation et des mentions renvoyant au caractère référentiel du livre tel « il tapa ces lignes », « dès le début du roman », « au paragraphe suivant », etc. (*JVM*, 54-55) trace une ligne claire entre les résumés de romans et la trame de vie de Dick. Qui plus est, la narration rend en direct l'écriture du roman par Dick au passé simple alors que le résumé même de l'œuvre se fait au présent.

Le chapitre 6, intitulé « *Tchoung Fou, la vérité intérieure* » et dédié au roman *The Man in the High Castle*, incarne un tournant dans le livre de Carrère. Entièrement narré au passé, on peut en suivre, sur un peu moins de vingt pages, l'élaboration et l'écriture, avec tous les doutes et réflexions préalables que cela a pu impliquer pour Dick : « Encore quelques pages, pensa Dick, un dialogue difficile à écrire et ce sera fini : je saurai ce que raconte ce fichu livre » (*JVM*, 100). Cette fois, la biographie ne fait pas de coupure temporelle entre les deux niveaux diégétiques. Le temps du roman résumé que fait Carrère par l'entremise de la mise en scène en direct de l'écriture et celui de la biographie incarnée par le « personnage » écrivant *The Man in the High Castle*, tendent à se rapprocher davantage que dans les autres résumés quoique cette hybridation n'atteint pas un niveau indiscernable. C'est-à-dire que le roman en question ne prend jamais complètement le dessus sur la narration biographique comme c'est souvent le cas ailleurs dans les biographies imaginaires d'écrivains.

Ainsi, *The Man in the High Castle* décrit un monde uchronique où l'Allemagne et le Japon auraient gagné la Deuxième Guerre mondiale pour ensuite se séparer la terre en deux. L'objet du roman, toutefois, c'est le livre fictif *The Grasshoper Lies Heavy*, qui stipule que l'Allemagne et le

Japon ont perdu la guerre. Ne plaisant pas beaucoup aux autorités le livre est banni, mais on apprend à la fin du roman que la raison principale pour laquelle le roman est rejeté réside dans le fait qu'il décrit la réalité : les deux puissances, comme dans notre monde à nous⁵⁰, ont en fait perdu la Guerre. Carrère utilise ce retournement de situation romanesque pour élaborer, à travers les pensées de Dick, une analyse des régimes totalitaires⁵¹ de notre Histoire qui ont modifié leur réalité et éradiqué des pans entiers de leur Histoire qui ne leur convenait plus. En reportant lui aussi cette analyse à son roman, le personnage de Dick finit toutefois par se poser la question suivante : quel est le but, dans le roman, de montrer l'Allemagne victorieuse si elle a perdu? La chose inverse, si l'Allemagne avait en fait gagné, serait plus logique. Tout la porterait ainsi à faire comme si ce n'était pas le cas afin que son règne passe inaperçu. « Mais dans ce cas, ce serait à Phil Dick [...] de concevoir des soupçons et d'en tirer la trame d'un roman » (JVM, 104), œuvre que, dans la trame biographique, il vient d'achever. La tension autour de la diégèse bascule ainsi dans notre monde à nous et le lecteur est presque forcé d'arrêter sa lecture et regarder autour de lui pour contempler l'idée. Ceci dit, Carrère ne force pas la note et ne poursuit pas dans cette lancée, ce qui confirme en soi, pour l'instant en tout cas, la distance postulée entre les romans dickiens et la biographie à l'étude.

Ailleurs, et dans une logique de fusion plus avancée entre romans et biographie, le narrateur insinue à trois reprises – deux fois au sein de la diégèse et une fois dans la section « Note » – qu'il s'est servi des romans de Dick pour en relater la vie. De façon plus ou moins évidente, ces insinuations d'inventions réfèrent à trois moments phares de l'ouvrage, soit « Donna, comme toutes

⁵⁰ L'envers du monde de *The Man in the High Castle*, selon ce qu'insinue Carrère, devrait donc être notre monde à nous, avec l'Histoire comme on nous l'enseigne, mais ce n'est pas tout à fait le cas. Dans le monde d'après la Deuxième Guerre mondiale de *The Grasshopper Lies Heavy*, pour citer quelques exemples, Winston Churchill demeure au pouvoir de la Grande-Bretagne, l'Union Soviétique s'effondre, les États-Unis chasse Mao Zedong et instaure un régime d'extrême droite en Chine et la Guerre Froide éclate, mais entre les États-Unis et la Grande-Bretagne. On comprend bien que de tels détails auraient de quoi brimer la logique dichotomique de la théorie de Carrère sur les politiques fascistes. Cet écart entre le roman et son résumé n'est d'ailleurs pas un cas unique dans la biographie. Dans le résumé de *Time out of Joint*, Carrère invoque un « souvenir » de Dick où il aurait cherché, dans sa salle de bain, le cordon de lampe pour finalement se souvenir que sa lumière s'active en fait avec un interrupteur. La scène est décrite comme l'événement ayant donné l'idée du roman à Dick (ce que Lawrence Sutin confirme dans sa propre biographie) transposée dans la fiction et attribuée au personnage principal Ragle Gumm, que Carrère insiste pour associer à Dick lui-même – « les romans dont le héros est un écrivain suscitant la méfiance légitime des éditeurs, il changea dans *Le Temps désarticulé* de nom et de métier » (JVM, 62). Suite à cet épisode et bien d'autres, Ragle découvre que le monde dans lequel il vit n'est qu'un énorme simulacre pour le garder en sécurité durant une guerre terrienne contre la lune. Sauf que, dans le roman, c'est le beau-frère de Ragle qui cherche le cordon de lampe et le doute de Ragle est partagé par sa belle-famille qui, avec lui, ignore tout, de l'existence de Marilyn Monroe par exemple. Le cordon de lampe, contrairement à ce qu'insinue Carrère, n'a donc pas été le « déclencheur » (JVM, 67) du doute de Ragle, il avait déjà ses doutes ainsi que des crises de panique bien avant l'épisode en question. Cela étant, on ne poursuivra pas dans le relevé systématique des différences entre résumés et romans. Il suffit pour l'instant de noter qu'il en existe plusieurs, mineures. On y reviendra au moment de parler du roman *VALIS* qui, dans la biographie de Carrère, a un statut bien différent des autres.

⁵¹ Analyse qu'il avait déjà approfondie dans son essai sur l'uchronie *Le détroit de Behring*.

les personnes dont il est question dans ce chapitre, portait un autre prénom, qu'elle préfère ne pas voir imprimé. Mais elle s'appelle Donna dans le livre que Dick écrivit des années plus tard et dont j'ai tiré la matière de ces pages » (*JVM*, 230), tiré du chapitre 14, « Freaks »; « Je n'ai plus grand-chose à dire de *Siva*, qui m'a servi de source principale pour les chapitres qu'on vient de lire » (*JVM*, 391), du chapitre 22, *Celle qu'il attendait*; et « J'ai lu beaucoup [de] livres pour écrire celui-ci et ne puis reconnaître toutes mes dettes. [...] Ma source principale, cependant, a été l'œuvre de Dick, d'où provient tout ce qui n'est pas attesté par des témoins ou imaginé par moi » (*JVM*, 410) dans la dernière section « Note », après le vingt-quatrième et dernier chapitre.

Loin d'être une pratique nouvelle, on s'en doute, ce type d'emprunt en régime biographique fait l'objet d'un chapitre complet dans *Écrire l'écrivain*, de Frances Fortier et Robert Dion. Ils en décortiquent les usages et la part d'hybridité fictionnelle dans les biographies imaginaires d'écrivain selon le principe de « transposition », c'est-à-dire : « prendre des éléments de la vie de l'auteur et les réinjecter, en les modifiant au besoin, dans un récit qui s'assimile plus ou moins à une fiction.⁵² » Parmi les quatre sous-catégories, la transposition de l'œuvre semble, ici, la plus porteuse :

Citer un mot ou une phrase de l'œuvre du biographé, imiter ses tonalités et ses inflexions, reproduire une scénographie, solliciter un extrait, redraper un motif, un lieu ou un personnage apparaissent comme autant de procédés étroitement liés à l'entreprise biographique, qu'elle assume explicitement ou non la dimension « imaginée » inhérente à toute création d'une figure d'écrivain. Ces phénomènes, qu'ils touchent à une petite unité de l'univers de fiction ou amènent une expansion du monde fictionnel, sont qualifiés de transpositions dans la mesure où ils autorisent un recadrage énonciatif ou générique. À la différence du commentaire de l'œuvre, de l'essai critique ou de l'interprétation, qui usent aussi de tels procédés, la transposition exige un procès d'appropriation, un métissage qui la fait réécriture⁵³.

Dans *A Scanner Darkly*, publié en 1977, on suit le personnage de Bob Arctor, affecté d'une double personnalité et vivant une double vie, le tout à son insu. Il est à la fois toxicomane dans une maison délabrée et policier antidrogue, sensé enquêter sur ladite maison, qui elle est suspectée d'être un point de point de distribution de la Substance D, une drogue très dangereuse. Après de longs soubresauts narratifs, Arctor le policier infiltre ensuite la maison de réhabilitation *New Path* où il se plie au protocole jusqu'à perdre presque tout ce qui lui reste de sa santé mentale. Le livre se termine sur sa découverte, dans le centre, des fleurs à la base de la dangereuse Substance D, fleurs qu'il cache dans ses chaussures pour éventuellement les rendre aux autorités.

⁵² F. Fortier et R. Dion, *Écrire l'écrivain*, source en ligne.

⁵³ *Idem*.

Souvent étiqueté comme « biographique⁵⁴ », le roman est un pamphlet antidrogue et un compte rendu fictif des événements entourant la vie de Dick après son troisième divorce. Il était propriétaire d'une grande maison au 707 Hacienda Way, bourré aux amphétamines et, en quelque sorte, gourou. C'est-à-dire qu'il hébergeait chez lui une panoplie de jeunes issus de la contre-culture des années 70 qui le vénéraient absolument. Cette période de sa vie l'a confronté à plusieurs morts et expériences traumatisantes qui l'ont ensuite fait se porter volontaire au centre de désintoxication X-Kalay.

Dans le chapitre 14, il est notable que Carrère réécrive au passé plusieurs scènes tirées de *A Scanner Darkly* alors que son amorce d'écriture n'est présentée qu'au chapitre 16 : « Il se mit à écrire *Substance mort* [...]. Le livre serait dédié à Donna et à ses compagnons d'Hacienda Way et de X-Kalay, les uns morts à présent, les autres transformés en légumes ou en blocs de terreur éternelle » (*JVM*, 279). Cette mention sur l'origine du roman et ses fondements biographiques est d'ailleurs confirmée dans la section « Note », cette fois en fin du roman de Dick, qui avoue écrire sur la période « junkie » de sa vie. Il y ajoute que : « I myself, I am not a character in this novel: I am the novel⁵⁵ », mention qui semble justifier la lecture biographisante du roman par Carrère. En l'espace de seize pages, le chapitre met en place une série de personnages (Donna, Luke, Barris) et d'événements qu'auraient réellement vécus Dick avant de lui-même les transposer plus tard en fiction. Par contre, vu la focale biographique, l'intrigue policière du roman, à savoir le fait que le toxicomane vendeur de drogues et le détective qui le traque sont la même personne sans le savoir, est effacée. Ceci dit, le chapitre 14 se clôt par un épisode rappelant les problèmes de personnalités multiples des personnages du roman. En effet, dans un monologue intérieur, le Dick de Carrère doute sur sa capacité à se reconnaître lui-même, comme par élimination : « Si ça habite ici et que ce n'est ni Donna, ni Luke, ni Barris, ni un chien, ni un chat, c'est forcément moi. En principe » (*JVM*, 245). Le chapitre 14 se concentre plutôt sur la vie de tous les jours du 707 Hacienda Way.

Comme mentionné plus tôt, chaque paragraphe du chapitre de Carrère commence par la formule « un jour » suivi d'une foule d'anecdotes tirées du roman et entrecoupées de blancs systématiques ce qui, comme partout ailleurs dans le livre, indique une coupure temporelle ou un

⁵⁴ C'est quelque chose de fréquent dans la biographie de voir évoluer en parallèle une intrigue de roman de Dick et sa vie privée. Carrère force ainsi la lecture biographisante. Ceci dit, à part *A Scanner Darkly*, il existe d'autres romans de Dick que la critique considère plus sérieusement comme « biographique » et que Carrère analyse ainsi. Outre, *VALIS*, dont il sera question plus tard, la critique inclut dans cette catégorie une série de romans traditionnels, ou *mainstream* comme les appelle Carrère, c'est-à-dire qu'ils ne comportent pas ou alors très peu de science-fiction. Ils ont été écrits entre 1948 et 1960, presque tous publiés de façon posthume. Parmi eux, Carrère en résume deux principaux, soit *Confessions of a Crap Artist* (1975) et *The Man Whose Teeth Were all Exactly Alike* (1984). Par contre, la présente étude a décidé d'investiguer les romans les plus populaires de Dick, ceux qui relèvent de la science-fiction.

⁵⁵ P. K. Dick, *A Scanner Darkly*, p. 288.

changement important de sujet. On comprend alors qu'aucun lien causal n'est ici invoqué et que chaque événement, au lieu d'être remis dans le contexte de la vie « réelle » de Dick, est rendu pour sa valeur fictive bien que certaines anecdotes soient avérées par le biographe officiel de Dick, Lawrence Sutin. Parmi ces événements réécrits, mais « vrais », on compte le soupçon de Dick envers sa voiture défectueuse qu'il croyait avoir été traficotée pour le tuer (*JVM*, 241), (*JVM*, 233), son embauche de deux gardes du corps pour protéger une jeune fille de son ex furieux (*JVM*, 240) ou sa certitude infondée que la police a caché dans sa maison des micros (*JVM*, 243). S'il s'agit jusqu'à maintenant de réécriture plus ou moins libre, Carrère rajoute à cela une couche supplémentaire de fiction en copiant des pans entiers de dialogues issus du roman, dont on ne pourra jamais prouver la véracité biographique :

Tu prends un énorme bloc de hasch et tu le sculptes de manière à lui donner forme humaine. Puis tu y adaptes un petit mécanisme à ressort avec une minicassette et tu le places devant toi dans la file, et, au moment de passer devant le douanier lui demande s'il a quelque chose à déclarer, le bloc de hasch répond "Moi? Rien du tout", et suit son chemin. Jusqu'à ce qu'il se trouve de l'autre côté de la frontière (*JVM*, 235)⁵⁶.

You take a huge block of hash and carve it in the shape of a man. Then you hollow out a section and put a windup motor like a clock work in it, and a little cassette tape, and you stand in line with it, and then just before it goes through customs you wind up the key and it walks up to the customs man, who says to it, "Do you have anything to declare?" and the block of hash says, "No, I don't", and keeps on walking. Until it runs down on the other side of the border⁵⁷.

Suivent ensuite deux chapitres, 15 et 16, qui entrecroisent la genèse d'écriture de *Flow my Tears the Policeman Said* et l'internement volontaire de Dick au centre de désintoxication de X-Kalay, qu'on retrouve également comme événement central de *A Scanner Darkly*. La transposition

⁵⁶ On utilise ici la version originale des textes de Dick pour comparaison avec le texte français de Carrère. Étant donné son origine française et la mention faite aux diverses maisons d'édition française qui publient Dick (« J'ai lu », « Presses-Pocket », « 10/18 », « Le livre de poche », « Présence du futur », « Denoël ») dans la section « Note » en fin d'ouvrage, il y a fort à parier que Carrère s'est servi de versions traduites (d'une ou plusieurs maisons différentes) pour écrire son propre texte. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée dans l'entrevue qu'il accorde à Laurent Demanze et Dominique Rabaté en guise de première entrée dans *Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel*, où il affirme n'avoir lu Dick qu'une ou deux fois en anglais. Il aurait donc été plus que pertinent de colliger les traductions utilisées par Carrère et son propre texte afin de déterminer si ses emprunts sont du plagiat (processus créatif auquel on ne veut ici attacher aucune critique péjorative) ou de la réécriture. Toutefois, dans la mesure où il y a eu plagiat, retrouver chacune des traductions utilisées par Carrère pour les faire correspondre exactement à chacun des romans résumés aurait nécessité un travail de trop grande ampleur. On a ainsi préféré user des versions originales anglaises qui, aux fins de ce travail, soulignent déjà de façon évidente la similarité entre les extraits choisis. Finalement, la présente étude ne s'est pas non plus attelée au relevé systématique de tous les extraits empruntés ou plagiés dans la biographie, mais il est certain qu'un tel travail serait pertinent et que l'utilisation d'un logiciel de reconnaissance de texte serait un outil des plus adéquats.

⁵⁷ P. K. Dick, *A Scanner Darkly*, p. 201.

du contenu romanesque en biographique ne suit plus ici la même logique qu’au chapitre 14 : la ligne temporelle est minimalement réintroduite, la formule « un jour » disparaissant et la narration focalise sur une progression de vie plutôt que sur une mosaïque de celle-ci, jusqu’à l’arrivée du résumé d’un autre roman, selon les mêmes procédés métafictionnels que pour les précédents : « Il se mit à écrire » (*JVM*, 270), « il écrivait la nuit » (*JVM*, 270), « Bob Arctor, son héros » (*JVM*, 271), « L’intrigue du livre se noue lorsque » (*JVM*, 271), etc.

Dans le chapitre 14, on s’aperçoit rapidement que certains des paragraphes introduits par la formule « un jour » ne correspondent pas, comme on pourrait s’y attendre, à des événements du roman *A Scanner Darkly*, mais à certaines phrases précises tirées d’un roman publié en 1981, intitulé *VALIS*. En voici un exemple :

Un jour, quelqu’un lui annonça la mort d’une amie commune. Il ne dit pas : « Gloria s’est suicidée », mais : « Gloria s’est suicidée *aujourd’hui*. » Comme si, de toute façon, cela devait arriver (*JVM*, 241).

It entered his head as he sat fooling with his salad that when Bob phoned he hadn’t said, “Gloria killed herself” but rather “Gloria killed herself today”, as if it had been inevitable that she would do it one day or another⁵⁸.

Dans la logique de réécriture du chapitre 14, cette inclusion a de quoi surprendre quoi qu’il faille mentionner que *VALIS*, comme *A Scanner Darkly*, est considéré par la critique comme autobiographique – il est probablement le plus autobiographique de la carrière de Dick – et qu’il revient, lui aussi, sur quelques événements du 707 Hacienda Way dont ce suicide qui agit d’ailleurs comme le point de départ de l’intrigue. Son inclusion, au niveau temporel, est ainsi justifiée, bien que la chose ne soit jamais tout à fait explicitée par l’auteur.

VALIS (Vast Active Living Intelligence System) raconte à la première personne l’histoire de son narrateur nommé Philip K. Dick, auteur de science-fiction et alter ego du réel Philip K. Dick – plusieurs de ses œuvres apparaissent dans la diégèse comme, par exemple, *Do Androids Dream of Electric Sheep*, *The Three Stigmata of Electric Sheep*, *A Scanner Darkly* – qui depuis le suicide de son amie (mentionnée plus tôt) a vu sa personnalité se scinder en deux. On suit donc ces deux facettes du narrateur, soit sa partie saine, Phil, et sa partie schizophrénique, Horselover Fat⁵⁹ qui elle est encline à donner foi à des théories de complots politiques, religieux, cosmogoniques tirées par les cheveux⁶⁰. Les deux cohabitent dans le même corps sans le savoir. Le roman retrace

⁵⁸ P. K. Dick, *The VALIS trilogy*, p.17.

⁵⁹ Philip en grec signifie « celui qui aime les chevaux » et Dick, en allemand, signifie « gras ».

⁶⁰ Horselover Fat y est décrit comme tenant une sorte de journal, qu’il nomme exégèse (document que le vrai Philip K. Dick a tenu à jour durant la dernière période de sa vie), où il spéculé sur la nature réelle du monde, son origine, la nature du Dieu, du temps, des extra-terrestres, etc. Ces théories changent fréquemment et ne

également les événements entourant ce que le réel Philip K. Dick et son avatar romanesque prétendent avoir vécu comme une théophanie en 1974. Il s'agit d'un des événements les plus connus de la vie de l'écrivain. Dans la vie comme dans son roman, Dick aurait d'abord rencontré brièvement une jeune femme portant un pendentif en forme de poisson, symbole des anciens chrétiens, ce qui lui aurait « révélé » qu'il ne vivait pas dans les années 70, mais en 70 après Jésus-Christ. Plus tard, il dit entendre des sons étranges à la radio pour ensuite se faire submerger par des rayons de lumière rose. Dans le roman, cette « lumière » représente le vrai Dieu revenu sur terre depuis la découverte des manuscrits de la Mer Morte. Horselover Fat en est pénétré et il accède à une connaissance supérieure. D'un coup, il sait le *koiné*, une forme de grec ancien et apprend à son pédiatre que son fils Christopher souffre d'une hernie inguinale droite descendue dans son sac scrotal, ce que le spécialiste confirme après coup⁶¹.

Dans la biographie de Carrère, toutefois, et au contraire du procédé ayant servi à transposer *A Scanner Darkly*, l'écriture de *VALIS* n'est jamais à proprement présentée au lecteur et les chapitres qui en englobent la diégèse ne sont jamais non plus précisément circonscrits. Tout au plus, le lecteur méconnaissant Dick peut se douter de quelque chose à la lecture d'un événement fantastique et loufoque comme la théophanie ou lors de cet aveu du narrateur dont on ne peut alors soupçonner l'étendue des ramifications : « Je n'ai plus grand-chose à dire de *Siva*, qui m'a servi de source principale pour les chapitres qu'on vient de lire » (*JVM*, 391). Si on connaît le roman, toutefois, on peut statuer que les événements du roman en question contaminent de façon plus ou moins évidente les six chapitres précédents, soit 22, 21, 20, 19, 18, 17; ce qui, déjà, surpasse en influence tous les autres romans de Dick apparus dans la biographie.

Pour bien montrer ici l'ampleur de l'entreprise de dissimulation des romans de Dick dans l'œuvre, on voudrait ici prendre le temps de souligner la différence de l'entreprise de réécriture de l'œuvre du biographé dans *Je suis vivant et vous êtes morts* d'avec *Limonov*, écrit presque vingt ans plus tard, et dont Martine Boyer-Weinmann donne un bel aperçu de la démarche :

Le matériau central est tiré de l'abondante autobiographie de Limonov que Carrère a dévorée sans modération. Il use alors de deux procédés : la citation-prélèvement entre guillemets (en traduction) d'une anecdote pour donner le trait de caractère et asseoir la croyance du lecteur quand

tiennent que rarement ensemble, mais elles suivent une mouvance gnostique, c'est-à-dire une doctrine qui affirme que les êtres humains sont des âmes divines emprisonnées dans un monde matériel créé par un Dieu inférieur, mauvais ou imparfait à l'opposé duquel existerait un autre dieu, parfait.

⁶¹ On voit bien ce que ces affirmations peuvent, déjà dans le roman, soulever comme objections – comment faire confiance à quelqu'un qui affirme avoir parlé à Dieu? Est-ce un fou ou un saint? –, mais ce qui fait du réel Philip K. Dick le personnage mythique qu'il est c'est qu'il affirmait que tout cela lui était réellement arrivé. Ceci dit, on n'essaiera pas ici de départager le vrai du faux, mais de mettre en parallèle les événements du roman et de la biographie de Carrère afin de voir comment cela affecte la représentation de Dick en tant que biographé.

les faits rapportés ou les pensées paraissent vraiment dépasser l'imaginable ou le tolérable; la réécriture, le *rewriting* d'un passage, qui n'est jamais nié, mais pas toujours situé précisément. La fictionalisation opérée se traduit, si l'on se réfère au texte initial de Limonov, par des effets de déplacement de paragraphes, qui donnent plus d'intensité aux petits faits vrais, comme pour l'épisode des « pantalons » mis en relief par l'explicitation : « Il faut maintenant que je parle des pantalons » (p. 85). À ce propos, Carrère découd le texte premier de Limonov et le rapièce, garde la nature du tissu, mais fournit quelques enjolivures (moins sémantiques que de contiguïté, par le rapprochement avec d'autres textes autobiographiques visant à corroborer une hypothèse par l'administration jointe de la preuve). L'impression sur le lecteur (qui, généralement, n'a pas encore lu le texte de Limonov, ou reste tributaire du récit de Carrère pour entrer dans l'autobiographie), c'est que les deux textes se fondent dans une écriture biographique unique, particulièrement fluide, si bien qu'il faut relire de près pour être attentif aux effets de réécriture repérables aux innombrables : « juge-t-il » (p. 85); « je cite Édouard » (p. 109); « Dans *Histoire de son serviteur*, le livre où il a raconté cela » (p. 182); « [...] Fermons les guillemets » (p. 178-179); plus subtilement « il commence à écrire tout ce que je viens de raconter » (p. 171)... Quant à la distance que Carrère entend maintenir par rapport à ses sources, on assiste à un savant ajustement sur le nuancier de la croyance et de la suspicion, sur l'axe du jugement esthétique-moral aussi, et, à l'occasion, à une mise en parallèle croissante des observations de Limonov avec les pensées de son biographe, de sorte que le *psychorécit* produit par la réélaboration du texte autobiographique premier (Limonov auteur) en texte hétérobiographique (Carrère auteur) peut se lire également comme un *psychorécit* autobiographique de second degré et un commentaire métacritique à la fois (Carrère auteur). On en trouverait quelques traces dans les formulations suivantes : « Comme il l'observe lui-même, une chronique de la vie soviétique dans les années 60 ne serait pas complète sans le KGB »⁶².

Il va sans dire que les deux œuvres fonctionnent, sur le fond, selon des intentions et une méthode similaire quoiqu'on remarque bien que Carrère, dans le texte à l'étude ici, ne fait pas grand cas des règles de la citation, des guillemets et des sources. La comparaison entre les deux textes montre plutôt qu'il s'agit d'un code avec lequel il entend jouer, beaucoup plus qu'il ne l'a fait dans ses biographies subséquentes. Dans *Limonov* les choses sont plus claires et l'auteur ne prend pas nécessairement pour acquis les connaissances de son lecteur alors que dans *Je suis vivant et vous êtes morts* ces connaissances sont absolument essentielles à la compréhension générale de l'œuvre et au repérage des citations, des emprunts et du plagiat ludique. On pourrait, pour expliquer ce clivage, émettre quelques hypothèses. D'une part, les conséquences du fait de mêler l'homme à son

⁶² M. Boyer-Weinmann, « *Limonov* : (auto) portrait de l'artiste en mauvais garçon », dans *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère, Un roman russe, d'autres vies que la mienne et Limonov, Roman 20-50*, 2014, n° 57, 81-92.

œuvre ne sont pas les mêmes. Édouard s'est mêlé, et il s'y mêle encore, à l'Histoire. C'est un homme notoirement fasciste malgré sa jeunesse de poète punk et libertaire. En faire une sorte de héros romanesque tout en lui faisant la faveur de ne se baser que sur ses autofictions à lui relève d'un acte presque dangereux. D'ailleurs, certains jugent encore que *Limonov* ne va pas suffisamment loin dans l'établissement des distinctions entre fiction et référentialité⁶³. D'autre part, il est évident que Carrère a un faible pour les saints, les mystiques et les fous et que de constamment rappeler au lecteur que telle ou telle anecdote nous vient de tel ou tel roman viendrait amoindrir l'indécidabilité fondatrice du mythe de Philip K. Dick.

Les chapitres 17 à 22 révèlent ainsi un amalgame entre fiction et biographique beaucoup plus abouti que le chapitre 14 étant donné qu'ils demeurent dans une logique chronologique, qu'on y sent la succession des événements rapportés entre eux et qu'au lieu d'épisodiques anecdotes de toxicomanes, il y est question d'événements centraux de la vie du biographé, comme la séparation d'avec sa femme Tessa et son fils Christopher, ses tentatives de suicide, son amour pour Doris – une amie chère à lui ayant combattu le cancer –, ses rencontres avec Maurice – le nom de son psychologue dans *VALIS* –, ses réunions littéraires chez Timothy Powers, etc. Toutes ces mentions font de *VALIS* un roman biographique beaucoup plus abouti que les autres et c'est probablement pourquoi Carrère s'en sert ainsi sans scrupule pour raconter la vie de Dick. Toutefois, si on demeure dans le comparatif entre le roman et la biographie de Carrère, on aperçoit, mieux qu'ailleurs peut-être, la part d'emprunts et d'inventions que le je-Carrère revendique en fin d'ouvrage. D'abord, comme c'était déjà le cas avec *A Scanner Darkly*, Carrère s'amuse à reprendre des morceaux entiers de *VALIS*, non seulement des morceaux d'intrigues et des événements, mais des blocs de textes et des dialogues rapportés ainsi que des structures complètes de chapitres. Par exemple, le chapitre 22 de la biographie copie la chute du chapitre 6 de *VALIS* : « À cette époque, Fat avait complètement décollé de la réalité » (*JVM*, p. 392) / « By now Fat had finally lost touch with reality⁶⁴. » Plus intéressant encore, Carrère se permet certaines inventions romanesques, c'est-à-dire qu'il écrit certaines scènes à partir d'informations tirées de *VALIS*, mais qui n'y figuraient pas ou qui n'y étaient que suggérées. Parmi ces dernières, une des plus importantes, sans doute, est celle où Dick, accompagné de Thomas, l'âme d'un guerrier chrétien de l'année 70 après Jésus-Christ en croisade contre l'Antéchrist qui sévit sur terre, regarde à la télévision la chute du président Nixon suite au *Watergate*, que Dick associe au diable :

L'Esprit s'était servi de lui, Philip K. Dick, *alias* Thomas, pour rendre le monde réel à nouveau. Quand, le 8 août, Nixon démissionna, Phil se tourna vers Thomas pour dire : « Alors ça y est, on a gagné. » Mais

⁶³ G. Ackerman, *Le Limonov d'Emmanuel Carrère*.

⁶⁴ P. K. Dick, *VALIS*, p. 100.

Thomas ne répondit pas. Il avait disparu. Phil se sentit très triste, seul dans son cerveau. Au bout de quelques jours, il se résigna, comprenant que Thomas avait accompli sa mission et qu'il ne lui restait, à lui, qu'à essayer de comprendre et de dire ce qui était arrivé (*JVM*, 327).

Mais voilà, dans le roman les choses ne se déroulent pas ainsi puisque les personnages de Dick et de Horselover Fat ne découvrent que bien après – au début de l'année 1980 – que Nixon, déjà déchu alors, était l'Antéchrist. La différence est en soit bénigne, mais placée en fin de chapitre, elle souligne l'importance accordée dans la biographie à la figure de Nixon. Non seulement Carrère est allé jusqu'à déroger consciemment de la trame du roman qu'il était en train de réécrire – ce qui n'est en soi pas nouveau, on l'a vu –, mais il en a également semé les germes ailleurs, dans des chapitres qui n'ont jamais été pointés du doigt comme susceptibles de comporter des éléments romanesques. Au chapitre 3, par exemple, Nixon avait déjà été montré comme une sorte d'antagoniste : « On l'appelait déjà "Tricky Dick", Dick le Vicieux et, dès l'aube de leur carrière à tous les deux, le Dick dont je parle vit en lui un ennemi personnel » (*JVM*, 43). La biographie passe rapidement à autre chose et un lecteur averti aura tôt fait de considérer cette haine envers le futur président américain comme allant de soi pour un écrivain gauchiste des années 60 et 70. Cependant, cette haine est entretenue sporadiquement dans la biographie et le commentaire cité ici agit ainsi comme la préfiguration d'un affrontement fictif, tiré cette fois de *VALIS*.

« Berkeley », le premier chapitre, comporte un rêve étrange que l'amorce temporelle floue – « une nuit, à cette époque » – et l'intensité de la reconstruction intérieure font naturellement tendre vers la fiction. Le rêve met en scène le jeune Dick à la recherche d'un volume de la revue *Astounding*, titrée « L'Empire n'a jamais pris fin », à travers une pile infinie d'autres revues du genre. Le rêve, auquel on ne fait plus aucune référence jusqu'aux chapitres sur *VALIS*, se termine par la phrase : « puis il oublia », question de bien faire comprendre la digression du discours biographique aux dépens de l'imagination du narrateur⁶⁵. Pourtant, le quatrième chapitre de *VALIS* comporte un souvenir renvoyant à l'origine onirique de « L'Empire n'a jamais pris fin » :

Originally the sentence had been revealed to him in a great dream. In the dream he again was a child, searching dusty used-book stores for rare old science fiction magazines, in particular *Astounding*. In the dream he had looked through countless tattered issues, stacks upon stacks, for the priceless serial entitled "The Empire Never Ended." If he could find it and read it he would know everything; that had been the burden of the dream⁶⁶.

⁶⁵ Il semblerait que les formules comme « puis il oublia » sont courantes chez Carrère quand il s'agit d'englober une invention narrative au sein d'une écriture désignée comme « non-fictive ». C'est le cas dans l'extrait cité ici, mais on trouve d'autres cas au sein de *Je suis vivant et vous êtes morts* et, fort probablement, dans ses autres œuvres également.

⁶⁶ *Ibid*, p. 48.

Il n'est pas important de savoir si le vrai Dick a eu, oui ou non, ce rêve étant jeune. En le lui attribuant, une vingtaine de chapitres avant son écriture réelle et bien avant que le lecteur ne soupçonne l'entreprise de réécriture en cours, Carrère assume l'étendue de la contamination romanesque à l'œuvre dans sa biographie. Vu sous cet angle, *Je suis vivant et vous êtes morts* est moins une biographie qu'une réécriture complète de *VALIS* tel qu'il aurait pu l'être. D'autre part, cela prouve que Carrère a tenté de reconstruire, non pas le Dick réel, ou alors sa figure mythique, qu'on pourrait associer par raccourcis à ce que représente Horselover Fat, l'image que ses propres romans ont servi à instiguer et que ses admirateurs ont ensuite idolâtrée, mais bien un mélange indiscernable entre les deux. Est-ce que Dick était un fou ou alors un illuminé? Carrère n'y répond pas, mais en donne le pour et le contre à la fois. Le pour quand il reconstruit sa théophanie, ses rêves, sa mission religieuse. Le contre quand, par exemple, il prend le temps de montrer et de commenter une correspondance surréelle entre Dick et le FBI dans laquelle le romancier essayait d'expliquer l'intrusion des forces communistes de l'U.R.S.S. dans sa psyché : « Rien de ce que je raconte là n'est malheureusement inventé. Cette correspondance à sens presque unique existe. » (*JVM*, 311). Cette ambiguïté maintenue correspond d'ailleurs à la note d'intention que Carrère a en partie retranscrite dans *Le Royaume* :

Il est tentant de considérer Philip K. Dick comme un exemple de mystique fourvoyé. Mais parler de mystique fourvoyé sous-entend qu'il existe de vrais mystiques, et donc un véritable objet de connaissance mystique. C'est un point de vue religieux. Si, inquiet d'en arriver là, on préfère adopter un point de vue agnostique, on doit admettre qu'il y a peut-être une différence d'élévation humaine et culturelle d'audience, de respectabilité, mais non de nature entre d'une part saint Paul, Maître Eckhart ou Simone Weil, de l'autre un pauvre hippie illuminé comme Dick. Lui-même était d'ailleurs parfaitement conscient du problème. [...] Malgré tous ses efforts, il n'est jamais parvenu à tracer la frontière entre le fantasme et la révélation divine — à supposer qu'il en existe une. Est-ce qu'il en existe une? C'est un point à proprement indécidable, dont il va de soi que je ne déciderai pas. Mais raconter la vie de Dick, c'est s'obliger à approcher ce point. À rôder autour, le plus attentivement possible. Ce que j'aimerais faire⁶⁷.

Naturellement, ce n'est pas le genre de questions qu'on peut trancher hors de tout doute et c'est pourquoi Carrère dit qu'il veut s'en approcher plutôt qu'y répondre. C'est d'ailleurs ce qu'il fait dans la plupart de ces grands récits comme le soulignent Laurent Demanze et Dominique Rabaté en mentionnant la fin de *Le Royaume* en introduction à *Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel* :

Et il ajoute en ultime paragraphe : « Je ne sais pas. » Cet aveu n'est pas une réponse de Normand, mais bien le scrupule d'un écrivain qui pose et

⁶⁷ E. Carrère, *Le Royaume*, p. 131

se pose des dilemmes moraux en s'interdisant de les trancher trop rapidement. D'un écrivain qui doit éprouver sur lui-même l'intensité des questions existentielles qu'il prend le risque d'affronter. Car la réponse, fût-elle sceptique, implique aussi de raconter, de déplier une histoire personnelle et collective, de dire de quelle façon on s'y retrouve impliqué⁶⁸.

Pour maximiser l'intensité des questions existentielles chez Dick, l'écriture de *Je suis vivant et vous êtes morts* passe par le plagiat et la subtile réécriture de *VALIS* qui, de la multitude de simulacres inventés par Dick dans ses romans, prennent de plus en plus d'ampleur jusqu'à prendre toute la place. Du reste, ce ne sont pas les intrigues de science-fiction tarabiscotées de Dick que Carrère met en scène comme réelle, ni les détails de ses théories du complot, mais bien la personne derrière et son essence de prophète ambigu. Carrère ne fait pas non plus une enquête servant à faire tomber de son trône l'écrivain en question, de montrer comment il fut une mauvaise personne et un mauvais écrivain ou, au contraire, de faire l'apologie de ses dons divinatoires. Il respecte au contraire la dualité des personnalités de l'écrivain présentée dans *VALIS*, entre Dick et Horselover Fat, dualité qui représente à elle seule le mythe de cet écrivain célébré et qui, dans les mains de Carrère, a le mérite de n'être pas trop évidente, de se cacher dans les recoins les moins attendus de cette vie racontée.

4. Narrateur : entre aveu et jeu

La présence du narrateur, la persona de Carrère, dans la biographie de Dick est rendue explicite par l'emploi du pronom personnel de la première personne du singulier. Dès la seizième page, ce « je » apparaît par le biais d'une adresse faite au lecteur à propos d'une information mineure sur un magazine fondé par Dick durant sa jeunesse : « Je n'espère susciter qu'une approbation distraite en jugeant prémonitoires le titre de ce journal » (*JVM*, 19). C'est donc tout naturellement qu'on est tenté de l'associer à la *persona* littéraire de l'écrivain Emmanuel Carrère et ce réflexe de lecture est peu de temps après confirmé. Le chapitre deux se clôt par une anecdote à propos d'une école de science-fiction, prolifique dans les années cinquante, et chère à Dick : « Cette école est mal connue en France – je l'ai vérifié quand j'ai publié un roman, *La Moustache*, qui était presque un pastiche de Matheson, dont aucun critique n'a évoqué le nom, alors que celui de Kafka revenait dans la plupart des comptes rendus » (*JVM*, 38). Si on ne le sait déjà, il est aisé de confirmer que Carrère a effectivement publié ce roman et que sa structure suit effectivement ce dont il se réclame, soit un « réci[t] à chute [...], construi[t] en vue d'un retournement final qui brouill[e] les repères et sap[e] sournoisement l'ordre des choses, [...] à mi-chemin du fantastique

⁶⁸ D. Rabaté et Lé Demanze, « Avant-propos », dans *Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel*, p. 7.

traditionnel et de la science-fiction » (*JVM*, 38). Malgré tout, l'usage de la première personne dans le texte demeure parcimonieux. Si on exclut la note de fin d'ouvrage, on ne le retrouve que dans 26 extraits⁶⁹. Disséminés sur 407 pages au total, cela relève – surtout en comparaison avec les autres récits référentiels de Carrère – d'un usage limité. Chronologiquement, on pourrait l'expliquer par le fait que *Je suis vivant et vous êtes morts* est le premier récit de l'auteur à utiliser un « je » de la sorte et que sa systématisation n'est venue qu'avec la publication de *L'Adversaire*.

Carrère parle d'ailleurs de cette « découverte » et de ses impacts dans deux articles parus dans *Il est avantageux d'avoir où aller*, soit « Capote, Romand et moi » et « *Le journaliste et l'Assassin*, de Janet Malcolm ». Dans le premier, on y apprend que Carrère désirait faire de *L'Adversaire* un récit à la façon *In Cold Blood* de Capote – fondateur symbolique du récit de non-fiction américain –, c'est-à-dire un récit au narrateur hétérodiégétique et omniscient qui aurait éradiqué complètement sa présence des événements et ses interactions avec les autres « personnages » de la diégèse, dont celles avec Romand lui-même. Considérant cela comme une « tricherie⁷⁰ », il n'arriva jamais à terminer le récit de la sorte. Ce serait en écrivant « je » pour la première fois dans son journal qu'il aurait trouvé une façon tolérable, pour lui, de poursuivre le projet : « En consentant à la première personne, à occuper ma place et nulle autre, c'est-à-dire à me défaire du modèle Capote, j'avais trouvé la première phrase et le reste est venu, je ne dirais pas facilement, mais d'un trait et comme allant de soi » (*IDA*, 261). On sait également que, depuis, Carrère ne s'est pas lassé de cette posture narrative et qu'elle est garante de son succès contemporain.

Dans « *Le journaliste et l'Assassin*, de Janet Malcolm », l'auteur approfondit les implications de l'usage de la première personne dans sa poétique non fictionnelle. Il le fait par une réponse faite à Janet Malcolm, journaliste américaine, qui, dans son livre sur le sujet, juge fondamentalement viciée la relation entre le journaliste et son sujet, comme quelque chose de basé sur une tromperie inéluctable. Ce à quoi répond Carrère :

Je suis du bâtiment, depuis quinze ans j'écris des livres de *non-fiction* qui rendent compte de faits réels et décrivent des personnes réelles, connues ou inconnues, proches ou éloignées de moi, et j'en ai blessé certaines, oui, mais je soutiens que je n'en ai trompé aucune. [...] C'est tout un travail, c'est même le travail essentiel et le plus difficile dans de telles entreprises, d'établir une relation qui soit honnête, non seulement avec le sujet du livre, mais aussi avec son lecteur (*IDA*, 478).

⁶⁹ Comprendre qu'il ne s'agit pas de 26 utilisations du pronom « Je »; dans chaque extraits, le « Je » est susceptible de se présenter plus d'une fois.

⁷⁰ E. Carrère, *Il est avantageux d'avoir où aller*, p. 259. Les prochains renvois à cette œuvre useront de la notation en italiques *IDA*, suivie du numéro de page.

Selon sa poétique, le « je » de Carrère se porte garant de ses intentions honnêtes dans les faits qu'il rapporte. Cette forme de transparence, dans ses récits de non-fiction, il y tient d'ailleurs énormément : « je suis le premier à insister, peut-être lourdement, sur le fait que ce que j'y raconte est vrai, que les personnages que je tâche de représenter ont leurs modèles dans la réalité et ne sont pas des créatures de mon imagination » (*IDA*, 486). On notera toutefois que la biographie à l'étude n'est pas, à proprement parler, un livre de non-fiction. Carrère n'a jamais rencontré Dick. Il a écrit sa biographie bien des années après la mort de son héros. Surtout, il y a injecté une part considérable de fiction. Cependant, en acceptant d'emblée que *Je suis vivant et vous êtes morts* entretient des liens structurels notables avec *L'Adversaire* et *Limonov*⁷¹ – tous deux classés de façon assez consensuelle dans la section non fictionnelle de la carrière de l'auteur – on n'abandonnera pas aussi rapidement la poétique référentielle du je-Carrère dans la biographie à l'étude.

Par exemple, le narrateur fait preuve de transparence face à la part de subjectivité qu'il infuse dans son récit. Ce genre de doutes bienveillants, où la narration admet ses dérives imaginatives, forment une part importante de la biographie à l'étude : « j'aime, pour ma part, imaginer... » (*IDA*, 231) – ou ses doutes vis-à-vis de son objet comme c'est le cas ici : « Dick prétendait avoir entendu cette phrase, et je n'exclus pas qu'il l'ait prononcée » (*JVM*, 180). À d'autres reprises, il s'agit de rendre explicite une incertitude, aussi insignifiante puisse-t-elle paraître, comme le fait de savoir si « Tessa dormait [...] nue ou en chemise de nuit, je ne sais pas » (*JVM*, 296). Parfois, il surgit aussi pour convaincre de l'ampleur d'une assertion passée – « Quand je dis qu'il n'arrêta plus, il faut l'entendre littéralement » (*JVM*, 330) – ou simplement d'une vérité décevante, comme la relation épistolaire à sens unique entre Dick et William A. Sullivan, un agent de la CIA : « rien de ce que je raconte là n'est malheureusement inventé » (*JVM*, 311).

De fait, l'usage du pronom de la première personne du singulier passe souvent comme un artifice métopoétique. Il brise le rythme narratif à la troisième personne pour rendre manifestes les forces et les faiblesses de la personne responsable de l'écriture afin de renforcer le lien de confiance avec son lectorat. On notera toutefois que cette transparence peut se passer de pronom personnel. Ces autres rappels subreptices passent, la plupart du temps, par un doute ou verbe conditionnel tel « [elle] se serait écrié » (*JVM*, 34), « probablement » (*JVM*, 81), « peut-être » (*JVM*, 287) ou « sans doute » (*JVM*, 57). C'est d'ailleurs sous le signe de l'incertitude que se décline, dans l'incipit, la scène pourtant haute en signification de la mort de Jane, la sœur jumelle de Dick : « Par ignorance, semble-t-il, [...] leur mère les laissa souffrir de la faim pendant les premières semaines de leur vie. Le 26 janvier, Jane mourut » (*JVM*, 11). Au milieu de cette tragédie, ce « semble-t-il » agit comme

⁷¹ Les trois livres prennent pour objet un écrivain dont les vies mouvementées sont retracées à l'aide, comme on l'a vu dans la section précédente, de la transposition biographique subtile de leurs écrits fictionnels.

le dévoilement d'une recherche précédant le paragraphe qui, sans mention faite au narrateur, le dévoile néanmoins. Ces manques biographiques, même s'ils ne revêtent pas toujours la même importance, se manifestent diversement au travers du récit. Ils peuvent, comme dans l'exemple précédent, indiquer un manque à combler à l'aide de formulations vagues : « l'histoire ne dit pas lequel » (*JVM*, 12) ou avouer implicitement l'absence de sources au profit de l'imagination bénigne de l'auteur dans, par exemple, sa tentative de reconstruction mentale de la chambre de jeune garçon de Dick : « un fatras invisiblement classé de maquettes d'avions ou de chars » (*JVM*, 19).

Mais ces gages d'honnêteté intellectuelle sont fortement contrebalancés par une dissimulation quasi systématique des sources qui ont servi l'écriture comme dans la citation suivante où on accède, l'espace d'une subtile et courte métalepse, aux photographies du père de Dick, mais de façon détournée, sans que Carrère n'affirme les avoir regardées et sans qu'il n'avoue qu'on y accède, en fait, par ses yeux à lui, bien que ce soit manifestement le cas : « sur les rares photos de famille, Edgar Dick a le visage en lame de couteau, le costume croisé et le feutre qu'on voit aux agents du FBI dans les films sur la Prohibition » (*JVM*, 11). On comprend que cette description se fait du point de vue du narrateur-biographe donnant en train d'analyser lesdites photographies au moment de l'écriture/lecture, mais ce n'est pas explicite et, surtout, on n'en apprendra pas davantage sur son travail d'archiviste. Existente également quelques témoignages, écrits ou non, dont on semble avoir volontairement dissimulé l'origine : « sur son départ de chez sa mère, les témoignages divergent » (*JVM*, 25), « tout le monde s'entend là-dessus » (*JVM*, 162), « on disait que Dorothy ressemblait à Greta Garbo » (*JVM*, 12) et des transcriptions ou traductions de lettres ayant été écrites ou reçues par Dick. On compte parmi ces dernières la réplique d'une lettre du FBI adressée à Dick ou encore un long extrait d'une lettre de Dick à son ami l'évêque Pike (*JVM*, 197). Le plus souvent par contre, le contenu des lettres nous est résumé sans qu'on puisse y avoir un accès direct : « le ton des lettres à ses amis témoigne qu'il y croyait dur comme fer » (*JVM*, 403). De fait, la grande majorité des renvois aux sources ne fonctionnent pas comme un étalement de preuves déjà scrutées par le biographe et présentées au lecteur pour contrevérification. Tout au plus, il s'agit de mentionner l'existence d'un travail préalable à l'écriture sans en donner l'accès au lecteur ce que confirme, ultimement, l'absence de notes de bas de page et la section « Note » en fin d'ouvrage qui, en guise de bibliographie, ne nomme que quelques titres avant d'ajouter : « J'ai lu beaucoup d'autres livres pour écrire celui-ci et ne puis reconnaître toutes mes dettes » (*JVM*, p. 410). On comprend alors que la majorité de ce travail préalable consiste en la lecture d'un ouvrage de référence, soit la biographie officielle de Dick *Divine Invasions* qui, elle, comporte une grande quantité de lettres et de témoignages divulgués au lecteur.

Du reste, on a vu, dans les sections précédentes, de quelles façons la fiction et les romans de Dick sont amalgamés à la diégèse, mais ces ajouts, dont quelques-uns s'accompagnent d'aveux, sont également contrebalancés par le narrateur qui, tout en flirtant avec l'art romanesque, semble y résister. Il le fait, une première fois, à propos des deux semaines du mois de mars 1972 dans lesquelles personne, pas même lui, ne sait ce qu'a bien pu faire Dick à Vancouver :

Je ne veux pas ici extrapoler. Je ne m'en ferais pas faute si j'écrivais un roman : j'aurais été tenté, je l'ai été, d'en situer le déroulement au cours des deux semaines dont prendra soin ce seul paragraphe. Ces deux semaines sont un trou dans la biographie de mon héros, et je ne crois pas qu'on puisse être romancier sans rêver de faire son nid dans un tel trou [...]. Une magie puissamment romanesque s'attache au temps écoulé sans témoin. Et je vois une inégalité profonde, peu soulignée, entre ceux qui ont accès à ce luxe, de pouvoir, s'ils le veulent, ne croiser pendant une semaine ou six mois que des regards étrangers, autant dire le regard de personne, et ceux que les contraintes de leur vie ligotent en permanence sous les yeux de leurs familiers (*JVM*, 260).

On sent ici la tentation immense du narrateur vis-à-vis de l'art du roman et de la liberté d'imaginer qu'il décrit sans ambages comme un « pouvoir », mais sa réticence semble prendre appui sur un désir de ne pas trop dévier de la trajectoire connue de Dick au profit d'effets narratifs inventés : « Si j'écrivais un roman, je dirais que cet échec fut pour lui une catastrophe, qu'il aurait préféré être lapidé qu'entendu avec cet embarras moqueur, qu'en rentrant en Californie il se mit au lit et mourut. Ce serait dramatiquement satisfaisant, mais cela ne se passa pas ainsi » (*JVM*, 389). Ces commentaires jurent pourtant avec d'autres phrases de la biographie où Carrère use de termes romanesques : « ce chapitre mettant fin aux années d'apprentissage de mon héros » (*JVM*, 68). Ici, l'usage du « héros » fait clairement basculer la représentation du « personnage » Dick du côté de la fiction romanesque. Ainsi, à force de dire et faire une chose et son contraire, le narrateur témoigne d'un certain ludisme vis-à-vis son matériau, ce que confirme la mention faite à Lawrence Sutin que Carrère présente comme le « scrupuleux biographe » (*JVM*, 330) de Dick, et, du coup, semble cadrer avec ce que dit Viart sur la conscience des biographes modernes face à l'impossibilité avouée de restituer une vie dans son ensemble.

C'est également ce que remarque Louise Loudou dans son article *L'auteur et son double*, cité en première partie et paru dans un collectif sur les œuvres d'Emmanuel Carrère en 2016 ayant pour titre *Emmanuel Carrère le point de vue de l'adversaire*. Dans cet article, la critique semble toutefois attacher plus d'importance qu'on ne le fait ici à la part référentielle du je-Carrère dans trois de ses biographies d'écrivains, soit *L'Adversaire*, *Limonov* et *Je suis vivant et vous êtes morts* :

En ce qui concerne *L'Adversaire* la classification est moins évidente. Bien que l'on ait choisi d'intégrer cette œuvre au cycle biographique de Carrère [...] Jean-Claude Romand n'est pas un écrivain, contrairement à

Dick et Limonov. Néanmoins [...] ne peut-on pas dire qu'il a vécu (et construit) une fiction durant de nombreuses années. Sa propre vie a été son œuvre. Il s'est retrouvé prisonnier, à la fois auteur et personnage de sa fiction, mais dépendant des aléas du réel⁷².

La thèse de Lourdou consiste ainsi à montrer qu'en deçà de chaque figure biographique se camoufle la figure de l'auteur et qu'ultimement les biographés servent à « introduire le personnage Emmanuel Carrère : par leur truchement, le lecteur accède à l'auteur⁷³ ». Ce faisant, Lourdou n'hésite pas à qualifier *Je suis et vivant et vous êtes morts* d'autofiction. On reconnaît, dans ces commentaires, une conclusion souvent invoquée par les lecteurs de Viart et Gefen. En effet, une grande part des biographies imaginaires d'écrivains sont aujourd'hui considérées comme des prétextes, ou des ruses, utilisés par les écrivains afin de se mettre, eux-mêmes, en scène, parfois aussi pour se mettre en filiation avec le biographé dans un procédé d'autolégitimation : « par une sorte d'acte manqué de l'écrivain, ou d'extension du principe de la lettre collée, le recours à un récit biographique vaudrait, plus que tout autre genre, comme aveu autobiographique⁷⁴ ». Dans le cas de *Je suis vivant et vous êtes morts*, par contre, il semble qu'il s'agisse d'une conclusion qui mette la théorie par-devant la lecture. Si ses commentaires révèlent effectivement la place que se fait pour lui-même Carrère dans la biographie de Dick et que les deux écrivains ainsi que leurs œuvres entretiennent des liens irréfutables, on n'ira pourtant pas jusqu'à qualifier l'œuvre d'autofiction. Dans l'ensemble, on l'a déjà dit, le nombre d'apparitions du je-Carrère est minime et l'immense majorité de l'œuvre est tournée vers Dick et ses romans de science-fiction. On préférera ainsi affirmer que cette biographie imaginaire est ponctuée de moments autofictifs qui, sans modifier le genre d'ensemble de l'œuvre, rendent au moins évidente sa part de subjectivité.

De fait, dans son commentaire sur la biographie à l'étude, Lourdou se base sur certains extraits où il appert que Carrère aurait effectivement entremêlé sa propre vie à celle de son biographé. Elle met, pour ce faire, en parallèle certains événements de la biographie de Dick qui entretiennent de sérieuses similitudes avec des événements qu'on retrouve ailleurs dans l'œuvre de Carrère :

Un jour, il tomba sur un article court, un de ces faits divers si accablants qu'il n'y a pas lieu de les développer. C'était l'histoire d'un petit garçon de 3 ans que ses parents avaient conduit à l'hôpital pour une opération bénigne. Il devait en sortir le lendemain. Mais l'anesthésiste avait commis une erreur et le petit garçon, après des semaines de soins désespérés, était resté sourd, muet, aveugle et paralysé. Irréversiblement. Ayant lu cela, Dick sentit monter dans sa gorge un

⁷² L. Lourdou, « L'auteur et son double », p. 88.

⁷³ L. Lourdou, « L'auteur et son double », p. 90.

⁷⁴ A. Gefen, « Soi-même comme un autre », p. 68-69.

sanglot qui la remplit sans pouvoir sortir. Il resta tout l'après-midi les yeux fixes, écarquillés par l'épouvante. Jamais rien ne lui avait fait si mal (*JVM*, 357-358).

Un matin, j'arrive à ma séance après avoir lu dans *Libération* un bref article qui m'a, plus que frappé – littéralement dévasté. C'est un petit garçon de quatre ans, l'âge que vient d'atteindre Gabriel. Il est entré à l'hôpital pour une opération bénigne, mais il s'est produit un accident d'anesthésie qui l'a laissé paralysé, sourd, muet et aveugle, à vie. [...] Moi si articulé, si raisonneur, je ne sais comment exprimer ce que remue en moi cette chose que j'ai lue. Je commence d'une voix tremblante des phrases que je n'achève pas, un énorme sanglot gonfle sous mon plexus solaire, roule, éclate, et je me mets à pleurer comme jamais je n'ai pleuré de ma vie⁷⁵.

Comme il s'agit vraisemblablement du même événement, mais attribué à deux vies différentes, on remarquera toutefois que la surcharge de détails référentiels, le nom du garçon et le nom du quotidien au sein de l'anecdote tirée du *Royaume*, écrit à la première personne par Carrère, laisse penser, mais rien ne le garantit, qu'il s'agisse là de l'anecdote originale. Plus encore, ce souvenir fait curieusement penser à un second souvenir de Carrère, dans l'incipit de *L'Adversaire*, où il identifie son fils Gabriel à l'histoire de Jean-Claude Romand et sa famille tout en mentionnant le nom de sa première biographie :

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, note fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. [...] Je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand⁷⁶.

Dans le même ordre d'idée, et sans qu'on insiste davantage sur les liens entretenus par ces deux œuvres carrériennes, Lourdou relève également un passage du *Royaume* où il est question d'un entremêlement avoué entre la vie de Carrère et l'écriture de celle de Dick :

Croire que l'eucharistie n'est qu'un symbole, c'est comme croire que Jésus n'est qu'un maître de sagesse, la grâce une forme de méthode Coué ou Dieu le nom que nous donnons à une instance de notre esprit. À ce moment de ma vie, je suis contre : je veux faire partie de l'autre famille. / À un moment de la sienne, assez comparable – il avait le même âge, était mariée à une femme qui portait le même prénom, ne pouvait plus écrire et craignait de devenir fou –, Philip K. Dick s'est lui aussi tourné vers la foi chrétienne, et lui aussi de façon maximaliste. Il a convaincu son Anne à lui de l'épouser religieusement, fait baptiser

⁷⁵ E. Carrère, *Le Royaume*, p. 115.

⁷⁶ E. Carrère, *L'Adversaire*, p. 9.

leurs enfants, entrepris des lectures dévotes – avec une prédilection pour les évangiles apocryphes, alors qu’il connaissait à peine les canoniques. J’ai par la suite écrit sa biographie, et je suis aujourd’hui incapable de dire ce qui vient vraiment de lui et ce que j’ai projeté de ma propre expérience dans le chapitre consacré à ces années.⁷⁷

On voit bien comment ce genre de rapprochements avoués entre Carrère et Dick peuvent mener à une conclusion comme celle de Lourdou. Pourtant, elle appuie ses dires avec une étude lacunaire des apparitions du « je » dans l’œuvre. « Presque toujours, c’est pour se comparer à Dick qu’il le fait dans le cas, par exemple des “récits de Lovecraft, qu’il dévorait dans son enfance et dont j’aime à penser qu’ils ont déterminé sa vocation pour la raison qu’ils ont déterminé la mienne [...]” (*JVM*, 134)⁷⁸ », affirme-t-elle, mais il faut ici nuancer. De fait, le narrateur Carrère ne se révèle de cette façon qu’à trois reprises durant la biographie. En plus de l’exemple précédent, fait dont on peut facilement vérifier l’exactitude dans l’article intitulé *Espèce de crétin! Warren est mort!*, paru dans *Il et avantageux d’avoir où aller*, Carrère compare sa tendance, étant jeune, à flouer l’oculiste qui lui fait penser à celle de Dick à flouer ses psychiatres (*JVM*, 20). Il le refait finalement, mais de façon non vérifiable, lorsqu’il réalise qu’il a lui-même « été cambriolé au moment où [il] commencai[t] à écrire [l]e chapitre » (*IDA*, 249) sur le cambriolage, en 1971, de la maison de Dick. Du coup, on préférera affirmer que la subjectivité de Carrère et ses rapprochements d’avec son biographé affectent certains extraits de l’œuvre plutôt qu’ils n’en dictent le genre de façon totalitaire. D’autant plus que ces « moments comparatifs » apparaissent comme beaucoup moins importants dans l’économie de l’œuvre que l’espace accordée à la libre réécriture de la vie de Dick par rapport à ses propres romans comme cela a été mis en évidence dans la dernière section.

Il convient de préciser une tendance à l’œuvre dans plusieurs publications de Carrère. En lien avec cette similarité entre la scène de *Je suis vivant et vous êtes morts* et celle de *L’Adversaire*, l’œuvre de Carrère est parsemée d’un réseau intratextuel important, où certaines scènes, anecdotes ou souvenirs reviennent de livre en livre. Cela n’a pas encore été étudié comme un phénomène à part entière par la critique carrérienne quoique tous remarquent l’effective présence de thèmes, d’événements, ou d’énoncés récurrents⁷⁹ comme, par exemple, la présence quasi systématique de l’expression « hors d’atteinte », les renvois fréquents à Glenn Gould, à Winnie l’ourson et au « Royaume », concept présent dans tous ses livres. Ces mentions peuvent, dans les œuvres de non-fiction surtout, renvoyer explicitement à d’autres œuvres antérieures, comme c’est le cas dans les citations de *L’Adversaire* et *Le Royaume* précédentes, mais aussi dans *Limonov* : « Je suis rentré de

⁷⁷ *Ibid*, p. 103-104.

⁷⁸ L. Lourdou, « L’auteur et son double », p. 88.

⁷⁹ On en profite pour lancer l’invitation d’approfondir cette piste étant donné que la chose ne sera pas ici étudiée plus avant.

Roumanie troublé, et persuadé que la meilleure façon de rendre compte de ce trouble était d'écrire la vie de Philip K. Dick. Ce travail m'a occupé deux ans⁸⁰, durant lesquels je n'ai suivi que d'assez loin ce qui se passait dans le monde⁸¹». Il peut également s'agir de certains thèmes ou sujets récurrents, dont le film *Body Snatchers*. Véritable leitmotiv des œuvres de Carrère, il s'agit d'un « vieux film de science-fiction des années cinquante [où le héros] découvre que les hommes ont été, peu à peu, remplacés par des extraterrestres et que chacun de ses familiers, en apparence inchangée, est en réalité un mutant malfaisant » (*EL*, 297) que Carrère l'invoque au moins dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, *Limonov*, *Le Royaume* et *Bravoure*. De la même façon, on voit ressurgir dans ses écrits, mais de façon sporadique, le lac Léman ou le thème de l'Adversaire (avant même le livre éponyme). Plus subtils encore, sont les répétitions de certaines scènes, comme dans l'exemple de l'article sur le petit garçon⁸², presque copiées-collées d'une œuvre à l'autre. C'est le cas, par exemple, de l'anecdote d'horreur du transsibérien, qu'on retrouve selon les mêmes mots, ou presque, dans *Un roman russe* et dans *Bravoure*⁸³ ou, encore, des multiples scènes qui prennent le temps de montrer un fil de lampe tombant, exactement comme celui qui, selon la biographie de Carrère, a entraîné l'écriture par Dick d'un de ses premiers romans à succès *Time out of Joint*⁸⁴.

Après le phénomène autofictif, on écartera également l'éventualité que *Je suis vivant et vous êtes morts* puisse agir comme un récit de filiation entre le biographé et le biographe – autre voie sous-jacente des écritures du réel contemporaines selon Viart – puisque la biographie, de toute façon, comme on l'a déjà dit, ne met pas en scène un je-Carrère désireux de se mettre en scène comme l'égal ou l'héritier de son biographé. Au contraire, il semble que, pour Carrère, le fait d'explorer de fond en comble la vie et les écrits de Dick correspond davantage à une entreprise de divulgation d'un point d'origine commun à toute une génération de créateurs et, par le fait même, une partie d'explication de sa propre obsession littéraire pour les liens qu'entretiennent le réel et la

⁸⁰ Il faut, au passage, souligner l'incohérence notoire entre cette citation qui indique que Carrère aurait consacré deux ans de sa vie à l'écriture de *Je suis vivant et vous êtes morts* alors que l'incipit de *L'Adversaire*, qui a été cité plus tôt, indique que Carrère aurait planché une seule année sur sa biographie de Philip K. Dick avant de se lancer dans l'enquête sur Jean-Claude Romand. Il ne s'agit pas ici d'un élément d'analyse, mais d'une simple remarque. Néanmoins, on conviendra que cela ajoute quelque peu au climat d'incertitude déjà soulevé dans l'œuvre à l'étude.

⁸¹ E. Carrère, *Limonov*, p. 299.

⁸² À ce comparatif entre *Je suis vivant et vous êtes morts* et *L'Adversaire*, on voudrait ajouter, mais hors de l'étude et de façon à en souligner la cohésion chrétienne, ou le hasard (mais probablement pas) qui fait que leur deux fins invoquent chacune une sorte de prière infinie. Ainsi la prière ininterrompue de l'amie de Dick à sa mort – « Elle pria pour son salut, certaine d'être exaucée. [...] Précisément parce qu'elle en était certaine, elle se promit de renouveler cette prière tous les jours que durerait encore sa vie. (Au moment où j'écris, elle dure toujours, et la prière aussi) (*JVM*, 407) » – ressemble étrangement à l'inclusion de Jean-Claude Romand au mouvement catholique des Intercesseurs qui se relaient pour assurer une chaîne de prière ininterrompue.

⁸³ Respectivement aux pages 15 et 216.

⁸⁴ E. Carrère, *Hors d'atteinte*, p. 254 ; E. Carrère, *L'Amie du Jaguar*, p. 9.

fiction. De toute façon, avec *Bravoure* et *La Moustache* par exemple, Carrère n'écrit qu'en périphérie de la science-fiction et s'il se veut l'héritier de son « héros » c'est moins pour s'ériger en exception que pour démontrer toute l'influence de Dick sur les générations et les fictions qui l'ont précédé, comme il le précise dans son article sur Dick paru dans *Il est avantageux d'avoir où aller* :

Une chose m'a frappé, ces dernières années. Quand sortent des films comme *Matrix*, *The Truman Show* ou *eXistenZ*TM, non seulement leurs auteurs ne font aucune référence à Dick, mais les critiques, le public non plus⁸⁵ : c'est à peine s'il arrive que, hors du cercle des aficionados de longue, on cite encore son nom. Alors on peut dire ce que disait Baudelaire, que le génie, c'est de créer un poncif, et que ce qu'a imaginé Dick appartient désormais à tout le monde. Mais on peut le dire aussi un peu différemment : on peut dire que nous vivons maintenant dans le monde de Dick, cette réalité virtuelle qui a été un jour une fiction, l'invention d'une espèce de gnostique sauvage, et qui est maintenant le réel, le seul réel. C'est lui qui a gagné, en ce sens; c'est lui qui, comme Palmer Eldritch dans *Le dieu venu du Centaure*, nous a tous avalés. Nous sommes dans ses livres et ses livres n'ont plus d'auteurs (*IDA*, 142).

Les dévoilements du narrateur sur sa personne réelle leurent le lecteur quant à la validité du travail scientifique derrière la biographie plutôt qu'ils mettent véritablement en scène Carrère aux côtés de Dick. Si les romans de ce dernier ont une influence évidente sur ceux de Carrère, si les deux écrivains ont eu un épisode de conversion au catholicisme similaire, si leurs ex-femmes portent le même prénom et si l'obsession du réel de Dick se transpose aisément dans la recherche littéraire de Carrère, cela n'empêche pas que ces irrptions dans le réel jouent le jeu d'un narrateur qui se sert de ce réel pour faire croire qu'il ne l'est pas totalement. En effet, avec ses doutes, ses inventions bénignes et ses approximations avouées, Carrère donne fréquemment à voir l'envers de la biographie. La section « Note » parmi toutes les autres incohérences relevées plus tôt le prouve bien. Dans ce va-et-vient de vérités personnelles et de mensonges esthétiques, on est forcé de considérer le narrateur comme non fiable, *unreliable* : « one who tells lies, conceals information, misjudges with respect to the narrative audience⁸⁶ ». On s'en doute, l'absence de bibliographie et de notes de bas de page contribue à amplifier le processus. Plus encore, et à quelques reprises, la narration prouve même ses intentions ludiques, en s'éloignant encore davantage du contexte sérieux

⁸⁵ Cette affirmation mérite toutefois d'être nuancée étant donné la présence du nom de Philip K. Dick sur la page *Wikipédia* anglaise des trois titres ici mentionnés. Au contraire de la citation, on y reconnaît son influence prédominante. Cela, toutefois, ne fait que prouver hors de tout doute l'influence du romancier sur les générations qui l'ont précédé, comme l'a dit Carrère quoique le rôle de révélateur qu'il s'attribue en soit minimisé.

⁸⁶ P. J. Rabinowitz, *Truth in Fiction: a Re-Examination of Audiences*, p. 126.

qu'implique habituellement le biographique, en s'extirpant de la diégèse afin de lancer des jeux-questionnaires au lecteur :

Ce chapitre mettant fin aux années d'apprentissage de mon héros, je suggère une pause et un jeu pour l'agrémenter. Voici trois exercices préparant à deviner où dans les pages suivantes, surgira le petit bonhomme vert :

- 1) à 30 ans, quand il écrivait le livre que je viens de résumer, Philip K. Dick pensait être un pauvre bougre [...].
- 2) Vous avez entre les mains le numéro de *Time Magazine* daté de 1997, dont la couverture s'orne du portrait de Philip K. Dick, « l'homme de l'année ». Imaginez le texte.
- 3) Variante : ce numéro est daté de 1993, détail indiquant qu'il n'émane pas de l'univers où vous lisez ce livre, mais d'un autre, probablement voisin. Refaites l'exercice en tenant compte de cette donnée (*JVM*, 68).

On n'ira pas jusqu'à affirmer que ces quelques digressions narratologiques enlèvent au texte tout son sérieux et annule du coup les liens faits entre les deux écrivains. Ceci dit, à même une trame qui apparaît suivre, au moins grossièrement, les balises de la biographie classique, elles réussissent à renforcer la logique interne de l'œuvre qui se refuse à la catégorisation tranchée. En brisant la trame biographique au profit de ce genre de spéculations sans réponses et en abordant d'emblée la notion d'univers parallèle à même la biographie, on voit bien comment l'entreprise de Carrère n'est pas unidirectionnelle et que son narrateur mêle le jeu au sérieux, l'invention aux faits et le leurre à la fiabilité.

III. CONCLUSION

Dans *Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel*, Carrère a accepté de publier dans son intégral la note d'intention pour le financement de l'écriture de *Je suis vivant et vous êtes morts*, ce qu'il n'avait que partiellement fait dans *Le Royaume*. On n'y découvre pas grand-chose de neuf, si ce n'est cette affirmation classée sous l'onglet « quelques remarques » :

N'aurait-il rien écrit, je crois que la vie de Dick constituerait tout de même un extraordinaire témoignage – au sens propre du terme, qui inclut le martyr – sur ce qui s'est passé aux États-Unis, et aussi bien en France, durant ces deux décennies dont la suivante à si radicalement voulu prendre le contre-pied⁸⁷.

En premier lieu, cette pensée fait automatiquement penser à ce qu'il a dit plus tard de Limonov, c'est-à-dire que sa vie représente, d'une certaine façon, la civilisation occidentale depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il y aurait donc quelque chose de politique et d'historique dans les

⁸⁷ E. Carrère, « Philip K. Dick, un visionnaire américain. Projet de biographie », dans *Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel*, p. 159.

deux projets. En deuxième lieu, on remarque que ce n'est pourtant pas cette direction qu'a prise le livre une fois rédigé et, par le fait même, ce n'est pas de cette façon que l'a abordé la critique non plus. En effet, pour cela il aurait fallu que l'œuvre délaisse un peu la psyché de l'écrivain et s'inscrive plus officiellement dans un cadre référentiel où les liens entre l'époque et l'homme auraient été plus approfondis. D'un autre côté, quelque chose dans cette œuvre empêche aussi le lecteur de la reléguer entièrement au domaine de la fiction.

On pourrait, peut-être, attribuer cette réticence à la confiance habituellement accordée au je-Carrère. En effet, la plupart, sinon la totalité, des lecteurs de *Je suis vivant et vous êtes morts* ont d'abord lu ses autres œuvres de non-fictions où, mais on pourrait argumenter là-dessus, la fiction joue un rôle moins prédominant. En ce sens, bien qu'il soit difficile de retracer précisément la réception de *Je suis vivant et vous êtes morts* à sa sortie en 1993 auprès du lectorat français, on trouve tout de même dans *Le Royaume* un aveu du je-Carrère qui se rappelle qu'il n'a pas rencontré le succès attendu : « Mon livre sur Dick est paru. Il n'a pas eu le succès que j'espérais. J'ai dû être déçu, mais je n'en parle pas. Je suis de nouveau désœuvré et morose⁸⁸ ». On peut, pour cela, supposer quelques explications⁸⁹ : il s'agit du seul livre de Carrère à être paru au Seuil plutôt que chez P.O.L. À long terme, il est possible que les multiples renvois à la biographie de Dick, comme on l'a vu plus tôt dans *L'Adversaire*, *Limonov* et *Le Royaume*, aient finalement porté fruit, que le succès de ces œuvres ait moussé les ventes de *Je suis vivant et vous êtes morts*, mais seulement *a posteriori*; ou peut-être, encore, que Carrère – et son public avec lui – ne considérait pas encore à l'époque sa pratique biographique comme véritablement littéraire, étant donné qu'il précise dans *Le Royaume* que l'œuvre en question fut d'abord une suggestion de son éditeur pour surmonter une grande panne d'écriture⁹⁰. De toute façon, ce qui importe c'est de remarquer que, chronologiquement, c'est après ses autres succès non fictifs que la majorité des lecteurs de Carrère ont découvert, ou redécouvert, sa biographie de Dick. Encore aujourd'hui, c'est *L'Adversaire* qu'on

⁸⁸ E. Carrère, *Le Royaume*, p. 136.

⁸⁹ On ne le mentionnera qu'ici, mais il est possible également que le champ littéraire français, plus puriste, ait été réticent à s'adonner à la lecture d'une œuvre traitant ouvertement de la science-fiction (et peut-être est-ce cela qui explique également la si faible quantité de textes académiques s'intéressant à *Je suis vivant et vous êtes morts* en plus du fait qu'il s'agit d'un des rares textes de Carrère à n'avoir obtenu aucun prix littéraire). La France a beau avoir fait un accueil chaleureux à Dick de son vivant, comme en témoigne son invitation à Metz en 1977, il n'en reste pas moins que Carrère, fils notoire de la secrétaire perpétuelle de l'Académie française Hélène Carrère D'Encausse et publiant d'ordinaire chez P.O.L, ne s'adresse pas au même public que Dick. On peut, pour s'en convaincre, se rappeler la citation où Carrère affirme avoir presque plagié Matheson lors de l'écriture de *La Moustache* alors que la totalité de ses lecteurs y voyaient du Kafka réactualisé. En ce sens, il serait intéressant d'étudier la façon dont les renvois presque systématiques de Carrère à la science-fiction (Dick, le film *Body-Snatchers* et l'uchronie, etc.) ont tranquillement été acceptés comme « littéraire » chez le public intellectuel et lettré en France.

⁹⁰ *Ibid*, p. 130.

considère comme la première apparition du Je-Carrère. On pourrait même aller jusqu'à supposer que *Je suis vivant et vous êtes morts* s'est majoritairement fait découvrir après la publication de *Limonov*⁹¹ qui, d'une certaine façon, est celle la plus formellement proche de *Je suis vivant et vous êtes morts* et dont l'année de publication, 2011, précède tout juste les deux dernières rééditions de poche de la biographie de Dick, soit 2012 et 2015. Ces deux dernières réimpressions se suivent d'ailleurs, elles aussi, de très près⁹² et semblent confirmer la théorie d'un certain succès post-*Limonov*. On pourrait ainsi croire que cette lecture à rebours aurait le potentiel d'infuser une certaine adhérence à la prétendue authenticité du Je-Carrère dans la biographie à l'étude ici, mais ce serait sans compter l'opinion rageuse du critique du *New York Review of Books*, publiée en 2004, en lien avec la publication anglaise de la biographie de Dick, *I am alive and you are dead*, traduite seulement après *The Adversary* (2001) :

But he's given the reader no way to know what is true, what is imagined, what has a source, what doesn't. There are no notes, no index. Carrère names a paragraph's worth of people, some of whom spoke to him, others who offered various forms of help. The "bibliography" consists of (presumably) Dick's novels and short stories, two books about the writer, and Jay Stevens's "Storming Heaven: LSD and the American Dream." Of whatever other works Carrère might have consulted, he says only that there are "too many other books to note here." But what else is a bibliography for? It doesn't exactly inspire confidence to come upon sentences like " 'Donna,' like almost everyone else who appears in this chapter, has been extrapolated from a character in 'A Scanner Darkly,' Dick's novel that draws more heavily than any other on this otherwise sketchily documented period in his life"; or "I don't have much to say about 'VALIS,' the resulting novel, which has served as the main source for the preceding two chapters." How has the novel in question served as the source for these chapters? Has Carrère reimagined the novel using Dick as a character and the incidents of his life as a plot? On whose authority? His own⁹³?

C'est donc dire que même après que la persona de Carrère ait fait sa place chez ses lecteurs, les quelques commentaires divergeant au sujet de sa biographie révélèrent déjà bien la tension entre fiabilité et fiction ludique, comme le prouve cet extrait de la recension de l'ouvrage par la revue *Science Fiction Studies* : « although the book is not research in a traditional sense, such readings – the insertion one by one of Dick's works in a biographical context – will be of use to scholars⁹⁴. »

⁹¹ D'ailleurs, il serait intéressant d'étudier de manière comparative la façon dont ces deux œuvres réécrivent les romans de leur biographé et, dans un autre ordre d'idée, la figure du prophète dans *Le Royaume* et *Je suis vivant et vous êtes morts*.

⁹² Il faut ici rappeler les dates des deux autres éditions de l'œuvre, soit 1993 pour la version originale et 1996 pour la première édition de poche.

⁹³ C. Taylor, *Just imagine Philip K. Dick*.

⁹⁴ B. Prager, « Fun with Dick and Jane », p. 353.

Ces commentaires sur l'œuvre, confirmés par la présente étude, laissent ainsi présager un mouvement inverse, c'est-à-dire que l'influence de cette biographie ouvertement fictive se fait sentir à rebours et dévoile dans ses autres œuvres un je-Carrère peut-être moins fiable et sérieux qu'il n'y paraît.

À l'image de ces deux lectures contradictoires – celle de la recension qui dit que *Je suis vivant et vous êtes morts* est une biographie suffisamment sérieuse pour aider les *scholars* et celle du *New York Review of Books* qui ne lui porte pas une grande estime scientifique –, on dira toutefois que la biographie à l'étude n'est pas tenue d'obéir à une logique dualiste où elle serait soit complètement fictive ou référentielle. Néanmoins, on lui reconnaît une tendance majoritairement fictionnelle. Dans son article paru dans le collectif *Frontière de la fiction*, Marie-Laure Ryan met en lumière deux façons de concevoir des textes hybrides. La lecture analogique ne considère que des formes hybrides entre les pôles purement fictionnels et référentiels sans statuer sur leur dominante. La lecture digitale conçoit la possibilité d'une œuvre fictionnelle comportant quantité de traces opposées et vice-versa. Ce dernier modèle semble le plus approprié pour « lire » *Je suis vivant et vous êtes morts*. « Dans le modèle continu, les textes hybrides sont gris – un mélange homogène plus ou moins foncé; dans le modèle digital, l'hybridité est une mosaïque d'éléments noirs et blancs, avec une couleur dominante qui détermine la classification globale du texte⁹⁵. »

Les biographies contemporaines ont tendance à mettre de côté la reconstruction exacte et naïve des faits au profit d'un autre type de vérité. « La volonté de rendre à tout prix une quelconque vérité référentielle par ou dans l'entreprise biographique semble en effet avoir perdu de la vigueur avec le recul du positivisme. Aujourd'hui, on parlera [...] d'un « plus vrai » littéraire davantage que factuel⁹⁶. » Serait-ce alors que la « vérité » irréductible au livre, plus que ses énoncés référentiels et codes biographiques respectés, se cache dans ce va-et-vient entre fiction et référentialité, entre narration fiable et non fiable? On a dit plus tôt que, malgré la tendance actuelle, le je-Carrère ne cherche pas, dans cette œuvre, à se mettre au même niveau diégétique que son biographé, mais plutôt à flouer le lecteur dans son expérience littéraire. Mais dans un livre où il est question d'un auteur de science-fiction aux prises avec des élans de paranoïa concernant la réalité qui l'entoure, comme si tout avait le potentiel d'être simulacre, l'attitude subversive envers les codes biographiques ne peut que rendre de manière performative, autant que possible, la mentalité particulière de Philip K. Dick. À la manière de ce romancier, qui ne sait lui-même pas à quoi s'en tenir vis-à-vis de son savoir encyclopédique, ses révélations étranges et ses livres prémonitoires, le lecteur oscille également entre une lecture fictive ou référentielle du livre de Carrère, mais sans

⁹⁵ M-L. Ryan, « Digital ou analogue », dans *Frontières de la fiction* p. 25.

⁹⁶ C. Dupont, *L'imagination biographique et critique*, p. 17.

qu'il ne puisse trancher définitivement. « Comment rendre compte d'une vie, sinon en transcrivant cette myriade de fictions que chacun fabule, pour donner cohérence à un parcours et pour structurer souterrainement les inflexions d'une existence⁹⁷. » Paradoxalement, donc, en ne disant pas toute la vérité sur sa démarche, ses sources, ses emprunts et ses lectures, il met le livre entier, non pas sous le signe du mensonge, mais sous celui du soupçon et rend un portrait de Dick plus vrai que s'il s'était contenté de rechercher la vérité dans ses écrits.

On a vu, au cours de ce travail, comment *Je suis vivant et vous êtes morts* respecte et se distance, non seulement des codes biographiques traditionnels, mais aussi des tendances contemporaines relevées par Viart. Si le livre insère de la fiction par la transposition de l'œuvre de son biographé, son hybridité s'arrête là. Sa part essayistique étant clairement identifiable, la poésie absente et l'autobiographie à peine défendable, on est loin du « pentaèdre » de Viart, soit « un espace [transgénérique] dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets⁹⁸ ». En ce sens, la fiction pointée du doigt par le critique est moins celle étudiée ici qu'une « fascination rêvée⁹⁹. » On ajoutera toutefois que les théories de Viart, souvent appliquées à Carrère, se penchent sur l'étroite relation entre les écrivains contemporains et les pratiques des Nouveaux Romanciers. Cependant, ce serait oublier, dans le cas de Carrère, ses grandes influences américaines : Truman Capote, Janet Malcolm et le nouveau journalisme chez qui les critiques tendent à accorder une place plus importante à la « réalité ». Ainsi, après ce travail de défrichage, une étude sur les influences américaines, non seulement sur Carrère, mais sur tout un pan des écritures du réel françaises semblerait des plus pertinentes.

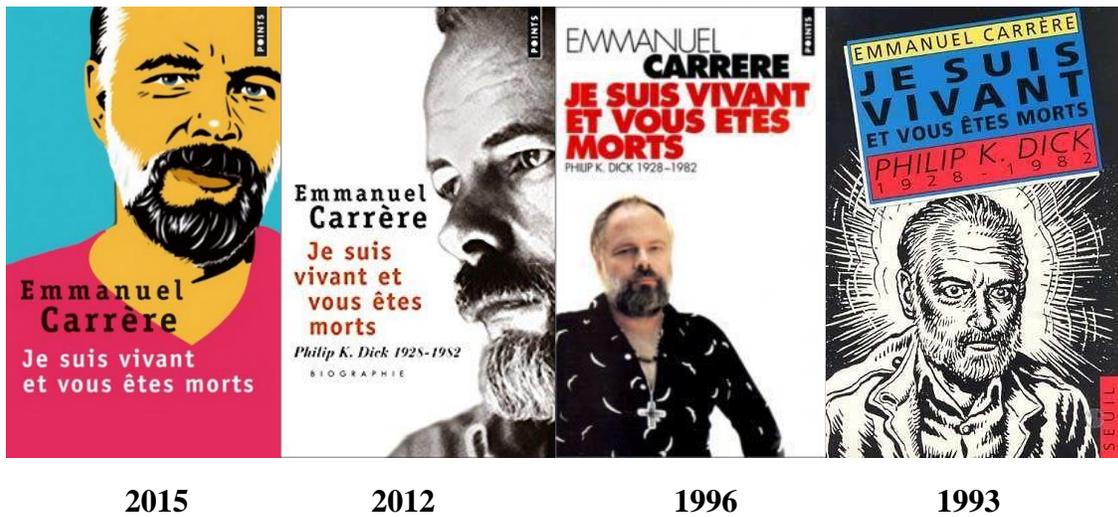
⁹⁷ L. Demanze, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », dans *Société Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, p. 10.

⁹⁸ D. Viart, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », p. 23.

⁹⁹ *Idem.*

IV. ANNEXE

Les différentes éditions



V. BIBLIOGRAPHIE

Source primaire

CARRÈRE, Emmanuel. *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993, 411 p.

Autres œuvres d'Emmanuel Carrère

CARRÈRE, Emmanuel. *L'adversaire*, Paris, P.O.L, 2000, 220 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *L'amie du jaguar*, Paris, Flammarion, 1983, 283 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L, 2009, 334 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Bravoure*, Paris, P.O.L, 1984, 370 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *La classe de neige*, Paris, P.O.L, 1995, 148 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Le détroit de Behring : introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L, 1986, 123 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Hors d'atteinte*, Paris, P.O.L, 1988, 277 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L, 2016, 534 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Limonov*, Paris, P.O.L, 2011, 489 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *La moustache*, Paris, P.O.L, 1986, 183 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Un roman russe*, Paris, P.O.L, 2007, 399 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Le Royaume*, Paris, P.O.L, 2014, 605 p.

CARRÈRE, Emmanuel. *Werner Herzog*, Paris, Edilig, 1982, 127 p.

Œuvres de Philip K. Dick

K. DICK, Philip. *A Scanner Darkly*, New York, Mariner Books, 2011, 285 p.

K. DICK, Philip. *Clans of the Alphane Moon*, New York, Mariner Books, 2011, 240 p.

K. DICK, Philip. *Do Androids Dream of Electric Sheep*, New York, Random House Books, 2017, 224 p.

K. DICK, Philip. *Flow my Tears, The Policeman Said*, New York, Mariner Books, 2011, 249 p.

K. DICK, Philip. *Martian Time-Slip*, New York, Mariner Books, 2011, 278 p.

K. DICK, Philip. *Now Wait for Last Year*, New York, Mariner Books, 2011, 240 p.

K. DICK, Philip. *The Man in the High Castle*, New York, Mariner Books, 2011, 274 p.

K. DICK, Philip. *The Penultimate Truth*, New York, Mariner Books, 2011, 239 p.

K. DICK, Philip. *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, New York, Mariner Books, 2011, 231 p.

K. DICK, Philip. *The VALIS Trilogy*, New York, Book of the Month Club, 1990, 255 p.

K. DICK, Philip. *Time Out of Joint*, New York, Mariner Books, 2011, 256 p.

K. DICK, Philip. *Ubik*, New York, Mariner Books, 2011, 227 p.

Sources secondaires

ACKERMAN, Galia. « Le Limonov d'Emmanuel Carrère », *Esprit*, no 382, février 2012, p. 150-154.

DAVID, Angie. *Emmanuel Carrère*, Paris, Léo Scheer, 2007, 145 p.

DEMANZE, Laurent. *Roman 20-50 : Emmanuel Carrère*, Un roman russe, D'autres vies que la mienne et Limonov, Société Roman 20-50, no 57, juin 2014.

DEMANZE, Laurent et Dominique RABATÉ, *Emmanuel Carrère, Faire effraction dans le réel*, Paris, P.O.L, 2018, 555 p.

DURAND, Thierry. « Emmanuel Carrère : l'étranger en soi », *French Review*, vol. LXXIII, no 3, février 2010, p. 574-588.

FORTIN, Émilie. *L'horreur, la folie, et l'interdiction de les dire : le secret de famille et ses échos dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*, mémoire de maîtrise, Département des arts et des lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2012, 91 p.

GRAY, Indiana. « Emmanuel Carrère's Counterfeiters », dans *Utopia's Debris*, New York, Basic Books, 2008, p. 191-204.

HUGUENY-LÉGER, Élise. « Faire entrer le réel en collision avec le romanesque : l'art du montage dans Retour à Kotel'nitch et Un Roman russe d'Emmanuel Carrère », *Australian Journal of French Studies*, vol. LIV, nos 2-3, 2017, p. 146-159.

LOURDOU, Louise. *La place de l'auteur dans Un roman russe d'Emmanuel Carrère : entre biographique et enquêteur*, mémoire de maîtrise, Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011, 112 p.

MARION, Esther N. « The Narrator-Perpetrator and the Infectious Crime Scene: Emmanuel Carrère's *L'Adversaire* », dans *Violence in French and Francophone Literature and Film*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 59-70.

MASELLO, Robert. « A Review of I Am Alive and You Are Dead: A Journey into the Mind of Philip K. Dick by Emmanuel Carrère and Timothy Bent », *The Wilson Quarterly*, vol. XXVIII, no 4, automne 2004, p. 122-123.

PRAGER, Brad. « Fun with Dick and Jane, a Review of *I Am Alive and You Are Dead: A Journey into the Mind of Philip K. Dick* by Emmanuel Carrère and Timothy Bent », *Science Fiction Studies*, vol. XXXIII, no 2, juillet 2006, p. 352-355.

MARCADÉ, Nicolas et Chloé ROLLAND. *Le « je » de la vérité, entretien avec Emmanuel Carrère*, juillet 2009, <http://www.fichesducinema.com/spip/spip.php?article1442>.

RABATÉ Étienne. « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », dans Majoreno Matteo (dir.), *Le goût du roman. Actes du colloque Narrativa du Francia : leggere il presente/La prose française : lire le présent*, Bari : B.A., Graphis, 2002, p. 120-133.

RABATÉ, Dominique. « Passages à la limite. Roman et romanesque chez Carrère », dans Matteo Majorano *Chercher la limite : écriture en tension*, Bari : B. A. Graphis, 2008, p. 65-78.

REIG, Christophe, Alain ROMESTAING et Alin SCHAFFNER. *Emmanuel Carrère : le point de vue de l'adversaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, 170 p.

SINI, Tullinen. *Les traits du genre fantastique dans La Moustache d'Emmanuel Carrère*, mémoire de licence, Jyväskylä, Institut des langues modernes et classiques, Université de Jyväskylä, 2001, 24 p.

SUTIN, Lawrence. *Divine Invasions : a Life of Philip K. Dick*, New York, Harmony Books, 1989, 352 p.

TOUZIN, Mario. *L'art de la bifurcation : dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*, mémoire de maîtrise, Faculté des arts, Université du Québec à Montréal, 2007, 109 p.

WAGNER, Frank. « Comment le sais-tu? La paralepse aujourd'hui », *Temps zéro : revue d'études des écritures contemporaines*, vol. VI, avril 2013, dans <http://tempszero.contemporain.info/document877>, page consultée le 26 février 2018.

TAYLOR, C. « Just Imagine Philip K. Dick », *The New York Review of Books*, 20 juin 2004, en ligne : <https://www.nytimes.com/2004/06/20/books/just-imagine-philip-k-dick.html>

Ouvrages de référence

BLANCKEMAN, Bruno. « Objectif : Réel », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 223-233.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.

COHN, Dorrit. « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites », *Littérature*, n° 105, mars 1989, p. 24-48.

DION, Robert et Frances FORTIER. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

DUPONT, Caroline. *L'imagination biographique et critique. Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2006.

GEFEN, Alexandre. « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIXe -XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 55-75.

GEFEN, Alexandre et René AUDET. *Frontières de la fiction*, Québec, Nota Bene, 435 p.

GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

LEIDUAN, Alessandro. « Nouvelles Frontières du récit. Au-delà de l'opposition entre factuel et fictionnel », *Cahiers de narratologie*, no 26, 2014, dans <https://narratologie.revues.org/6815>, page consultée le 26 février 2018.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection « Points », 1996.

RABINOWITZ, Peter J. « Truth in Fiction : a Reexamination of Audiences », *Critical Inquiry*, vol. 4, no 1, automne 1977, p. 121-141.

MADÉLÉNAT, Daniel. *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984.

REGARD, Frédéric. « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans *La biographie littéraire en Angleterre (XVIIe-XXe siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 11-30.

HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires*, traduit par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.

VIART, Dominique. « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-1990 », dans Michael BISHOP et Christopher ELSON (dir.), *French Prose in 2000*, Amsterdam/New York, Rodopi, année de publication à ajouter, p. 15-33.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « la Bibliothèque Bordas », 2005.

PARTIE 2 – LIEN

*Est-ce qu'il ne vaut pas mieux mourir vivant
que vivre mort ?*

Emmanuel Carrère, *Limonov*

I. AVERTISSEMENT

Il convient sans doute d’amorcer cette section intermédiaire par une sorte « d’avertissement au lecteur » où on veillerait à déconstruire les attentes on ne peut plus raisonnables générées par la première partie de ce mémoire. Bien que la lecture approfondie et complète de l’œuvre d’Emmanuel Carrère ait effectivement – comme on est en droit de s’y attendre dans ce genre d’exercice scolaire – influencé le texte créatif qui suit, les similitudes entre les deux parties ne sauteront pas aux yeux. Pour le dire crument, les deux textes en question n’entretiennent presque aucun lien thématique et encore moins de lien formel. Qui plus est, le texte COCO [†] NADE ne ressemble pas non plus aux autres écrits d’Emmanuel Carrère, ni avant ni après *Je suis vivant et vous êtes morts*, pas plus qu’il ne s’apparente aux récits de science-fiction de Philip K. Dick ou, à plus forte raison, aux autofictions d’Édouard Limonov ou à l’Évangile selon Luc. Ce n’est ni une biographie, ni un écrit sur un écrivain – quoi que – ni un récit basé sur un fait divers, ni un récit à proprement introspectif. Rien de tout cela. C’est une fiction. Pure et dure, hybride. Parfois poème. Parfois parodique. Parfois prose. Parfois essai. Mais la plupart du temps, elle n’est rien de tout cela.

Je ne cherche pas à insinuer en commençant ainsi que « mon » texte est une chose à part, singulière, jamais vu. S’il s’agit certainement d’une première pour moi, la « nouveauté » s’arrête là. Quoi qu’il en soit, on comprendra par ces précisions toute la distance qui sépare l’œuvre analysée – *Je suis vivant et vous êtes morts* – et l’œuvre créée, du moins dans son aboutissement, qui ne

saurait être que la pointe de l'iceberg, que le résultat d'un long chemin tortueux en grande partie, et heureusement effacé.

II. Vivre mort

Le point d'origine de ce texte, son intention première, j'en ai laissé la trace indélébile dans mon dépôt de projet de mémoire. Voici un extrait de la note d'intention :

Pour mon mémoire, j'envisage d'écrire une science-fiction intergénérationnelle librement inspirée d'un petit livre autobiographique rédigé par ma grand-mère. Celui-ci a pour titre *En hommage à mes parents*. Il est le résultat d'un travail de dilettante, autant sur le plan de l'impression que sur celui de la rédaction. Imprimé en 1988 et distribué dans la famille depuis, ce petit récit raconte de manière personnelle la vie des parents et des grands-parents de ma grand-mère. Il y est question de leur installation tardive au Témiscamingue, de leur mode de vie agraire et des coups durs qu'ils ont dû encaisser au cours de leurs vies.

Ce projet, provisoirement intitulé *Les enfancêtres*, je ne l'ai jamais amorcé. Il est mort dans l'œuf, comme on dit, bien qu'il portait en lui toutes les caractéristiques du projet idéal, presque fusionné à *Je suis vivant et vous êtes morts* : une science-fiction biographique, fondée sur une succession de simulacres généalogiques, écrite à partir des écrits « réels » de ma grand-mère, sur sa jeunesse et la vie de ses parents.

Comme on n'a pas manqué de me l'indiquer, ce projet d'écriture voyait large, sûrement trop, on l'imagine d'ailleurs comme une brique, mais ce n'est pas pour cette raison-là que je l'ai laissé tomber si tôt imaginé. À cela je ne vois que deux raisons, toutes deux unies par un seul dénominateur commun, une idée toute simple que je résumerai ainsi : le projet « collait » trop à ma recherche et m'apparaissait du même élan comme « faux », c'est-à-dire qu'une fois *Je suis vivant et vous êtes morts* décortiqué, à quoi bon répéter l'expérience, mais sous un autre angle, dans un autre langage, celui de la fiction. En somme, je l'avoue, le projet ne m'intéressait pas du tout. C'est une lecture qui aurait pu me plaire, ça oui, mais je n'aurais su tolérer de le construire avec mes mains.

C'est de cette façon que j'ai amorcé la rédaction de *La biographie avant-dernière*, en vase clos, sans aucune perspective créatrice, comme s'il s'agissait d'un mémoire en recherche bien que les exigences et les attentes y étaient différentes. Plus je progressais, plus l'absence de projet de création connexe se faisait sentir – comprendre ici que je continuais d'écrire, mais jamais rien de ce que je ne produisais, majoritairement des textes courts, n'avait de rapport avec mes intérêts de recherche.

Le jour où j'achevai ma partie recherche est le jour où je fus confronté à mon premier syndrome de la page blanche. Avant cela, mon « plan de match » avait été tout simple et presque

naïf : terminer la recherche, puis résoudre l'énigme de la création, je trouverai bien, me répétais-je de bonne foi, mais, aussitôt arrivé, je dû baisser les bras. Je m'essayai d'abord, mais sans succès, à la reconfiguration du projet *Les enfancêtres*. J'essayai ensuite de « réécrire » – entendre ici allonger – une panoplie d'anciens projets, aboutis ou non, mais avec le même résultat.

La plus sérieuse de ces tentatives avortées émergea d'une longue tentative de reconfiguration où, au lieu de me baser sur *Je suis vivant et vous êtes morts*, j'essayai de m'inspirer de la démarche de *L'Adversaire*, comme une sorte de désaveu symbolique de mes propres conclusions de chercheur quant à la prédominance du premier sur le deuxième. Mon obsession d'alors, ma bouée de sauvetage je devrais dire, consistait à me trouver une obsession, si une telle chose est possible. Débusquer, donc, un fait divers ou une personnalité hors du commun, quelque chose qui m'intéresserait « réellement » et me consumerait totalement. Ce quelque chose aurait été pour moi un équivalent de ce que Jean-Claude Romand fut, et est encore, pour Emmanuel Carrère. Aujourd'hui, je reconnais que je m'avançai dans cette direction un peu par dépit, parce que je n'avais rien d'autre à me mettre sous la dent et que l'impératif du « lien » fonctionnait chez moi à la façon d'une prison dans laquelle je m'étais jeté moi-même, ce qui est d'autant plus souffrant.

Je me trouvai néanmoins un « cobaye », du nom de Scott Dozier, un ancien narcotrafiquant du Nevada, emprisonné à plusieurs reprises dans les années 90 puis condamné à mort en 2002 pour le meurtre d'un jeune associé. Sa particularité, en dehors de sa personnalité charismatique et du fait qu'il n'a jamais avoué ses crimes repose sur l'heureuse et étrange précarité de la peine de mort dans certains états américains où on se contente de condamner sans jamais passer à l'acte, laissant les damnés faire appel indéfiniment. La particularité de Scott Dozier, j'y reviens, c'est qu'en 2016 il a abandonné ses démarches d'appel afin qu'on l'exécute finalement. Les médias le voyaient déjà comme le premier homme à mourir des mains de l'état depuis une dizaine d'années au Nevada, mais les choses se compliquèrent en raison des installations désuètes et d'une pénurie de midazolam, si bien que l'État passa près de l'exécuter avec un cocktail controversé contenant du fentanyl qu'on sait pourtant responsable d'une quantité massive d'overdoses aux États-Unis et au Canada. Après quelques rendez-vous manqués, Dozier comprit qu'il n'aboutirait pas sur la chaise de sitôt et la chose était tellement intenable pour lui ainsi que pour sa famille qu'il décida de prendre les choses en main. Il s'est pendu dans sa cellule le 5 janvier 2019.

Si j'en parle ici, c'est parce que j'y ai consacré tellement de temps. Je cumulai la documentation sur lui, les articles de journaux en ligne, sa page Facebook entretenue par sa sœur et son ex-conjointe, les reportages en ligne, les photos, les témoignages d'amis, de la famille, etc. Après plusieurs tentatives, je trouvai également une façon de traiter le sujet, une façon de calmer suffisamment le sentiment d'imposture la plus totale qui m'était insufflée tous les jours par mon

incapacité à prendre part à ce que je racontais. Je conjuguai une narration à la première personne, extradiégétique, anonyme et consciente des sources consultées et de sa distance d'avec son personnage principal, renommé poétiquement : « S. de R. », et des extraits de ses entrevues retranscrits tels quels. Néanmoins, le désir d'écrire, celui de faire des phrases, de faire du « style » dominait largement sur celui du contenu, rendant l'opération non fictive d'autant plus délicate. Je n'étais pas « consumé » comme j'avais espéré l'être.

Dire que j'ai mis beaucoup de temps et d'efforts dans ce projet est un euphémisme. Si on veut bien m'entendre parler de choses quantifiables, je dirai que ce dernier comporte plus de « mots » et de « pages » que le projet final. Malgré le temps investi et l'approche d'une « fin » – j'y étais presque, plus qu'une vingtaine de pages! – je savais bien que ce n'était pas « mon » projet, que je ne faisais que prolonger cette expérience plus qu'inconfortable que j'avais pourtant évitée à la source avec *Les enfancêtres*, celle de se sentir étranger, non seulement dans un projet littéraire, mais aussi – parce que cette imposture prenait une place grandissante, presque envahissante dans mon quotidien – dans l'écriture elle-même, celle qui avait été jusque-là, une sorte de refuge ainsi que mon principal instrument identitaire. Encore une fois, si je m'étais astreint à la tâche jusqu'au bout, j'étais assuré d'un « lien » entre les deux parties de mon mémoire, ne serait-ce que par le détour de *L'Adversaire* et des écritures biographiques, mais je n'y tins pas jusqu'au bout. Alors que ma recherche portait une biographie largement non fictive, je sentais que j'écrivais, moi, « faux ».

III. Mourir vivant

S'il y a bien une constante entre mes intentions d'écriture premières, mais jamais entamées, celles intermédiaires, mais abandonnées à la toute fin et l'aboutissement du mémoire trouvé, justement, à la toute fin, elle tient en ce court toponyme :

Ville-Marie.

Il s'agit de mon village natal, au Témiscamingue, là où j'ai passé la majeure partie de mon enfance, en « région », mais selon un monde de vie résolument « banlieusard », c'est-à-dire que bien que mes racines, disons géographiques, soient bel et bien rurales, on m'y a élevé en étranger, sans jamais me confronter aux « rites de passage » qui font qu'on se sent appartenir à telle ou telle collectivité de tel ou tel endroit du monde. J'ai quitté Ville-Marie depuis longtemps déjà, mais pour une raison en dehors de mon contrôle, j'y reviens immanquablement, de près ou de loin, quand vient le temps d'écrire ceci, cela. C'était déjà le cas dans la prémisse créative de mon dépôt de projet, la généalogie, mais ce l'était également lors de cet autre projet sur Scott Dozier bien que rien ne justifiait un tel rapprochement entre Las Vegas et le Témiscamingue. Dans quelques menus

fragments dont je n'arrivai jamais à me défaire, j'en révélais toujours un peu plus sur le narrateur, le « je-Beaupré », ses origines, les limites de son savoir, les origines du projet, ses recherches, etc. Je dis que rien ne justifiait ces dévoilements, mais, justement, c'est par cet angle-là que je tentai de légitimer ma distance. Comme Carrère, je voulais jouer d'authenticité, faire transparaître ma fragilité et, ainsi, solidifier mon projet. Mais je ne suis pas Carrère, tant s'en faut, et il y a une limite à ce que l'honnêteté peut colmater; on n'aurait pas idée, par exemple, d'exempter un criminel qui s'excuserait sans ambages. Je ne suis pas criminel, bien entendu, mais Carrère, dans toute sa transparence, ne s'excuse jamais et je ne faisais que cela. En somme, je voyais Ville-Marie comme l'ennemi encombrant de mon texte, celui qu'il me fallait abattre et dont je devais effacer toutes les traces afin de rester « vrai », alors que sa rémanence m'indiquait au contraire la voie à suivre pour le devenir finalement.

Dans *La biographie avant-dernière*, tout tourne autour de ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. C'est la question fondamentale. Il m'a fallu chercher d'où venaient certains extraits du texte « fictif » et analyser l'influence de ces révélations sur la lecture de l'œuvre étant donné son port d'attache générique : une biographie, malgré tout, « authentique ». D'une certaine façon, par contre, je m'en rends compte maintenant, la tension entre ce qui est vrai et ce qui est faux dépasse ce qui est « réellement arrivé » et ce qui « est inventé », ce qui est non-fictif et ce qui est fictif. Au-delà du fait que certains passages soient empruntés, par exemple, à *VALIS* et qu'on se doute bien que Philip K. Dick n'a jamais vécu tel ou tel événement, Carrère n'a pourtant rien « inventé ». Ses sources sont, elles, « authentiques » et ses inventions ne sont pas aléatoires ou farfelues, elles ne sonnent pas « fausses » dès lors qu'on accepte sa posture narrative assumée et dévoilée – une quantité infinie d'auteurs ayant écrit des choses vraies, mais faussement, et vice-versa. Au contraire, il est de mon avis que toute cette entreprise intertextuelle et narrative insuffle à son projet une identité « authentique » et fait de cette vie de Philip K. Dick une représentation, particulière, certes, mais « vraie », dans la mesure où la majorité de ce qui ne l'est pas est admis comme tel. Quant à tout ce qui ne l'est pas, véridique, et bien cela provient quand même des écrits de Dick qui, eux, sont vrais. De façon différée, tout est « authentique ».

Voilà donc ce qu'aura tenté d'accomplir cette recherche, de convaincre son lecteur de l'authenticité peut-être contre-intuitive de *Je suis vivant et vous êtes morts* et voilà, surtout, ce qui unit les deux grandes sections de ce mémoire, depuis le tout début, bien que je n'en sus rien pendant très longtemps, bien que je m'efforçai à créer d'autres types de liens, eux, plus évidemment formels, voire thématiques.

Dans mon texte de création, je dus d'abord accepter l'obstination de Ville-Marie à se pointer le bout du nez. Une fois consciente, cette quête s'est traduite par des velléités à proprement

narratives; il fallait me rendre à l'évidence, je n'aime pas tellement raconter des histoires. Je préfère jouer à moduler la forme et jouer à raconter quelque chose.

À ce sujet, je voudrais citer la pièce *Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay, qui m'a finalement montré le chemin à suivre pour faire adhérer Ville-Marie à mon « style », libéré de l'influence narrative carréenne. J'ai emprunté à cette pièce, du moins dans les débuts de mon écriture, le ton de mon jeune narrateur, la forme de mes « poèmes » plutôt prosaïques, ainsi que la question du bilinguisme en région rurale. J'ai longtemps tourné autour de cette œuvre sans savoir comment m'y prendre pour m'y abreuver, comment la faire mienne. Ce qui m'inspirait à la base, en dehors de sa construction concise, mais ô combien mesurée et sa simplicité libertaire, c'était son étrangeté sur tous les plans. La langue qu'on y parle est l'anglais, mais c'est aussi un anglais très québécois. Qui plus est, le personnage/narrateur vient de la région, mais s'y sent comme un étranger. Il dit avoir voyagé, mais n'est jamais sorti de sa ville. Il ment d'ailleurs presque systématiquement et c'est ce qui rend la pièce d'autant plus intéressante. Je me reconnaissais dans la façon du personnage d'habiter son lieu de naissance sans y être réellement, de s'en écarter sans pouvoir le quitter, de vouloir faire « autre » afin d'éviter le lieu d'origine qui l'est tout autant, mais il n'y a rien à faire, Gaston Talbot est condamné à vivre dans la marge de sa propre identité ainsi que dans celle de sa propre évasion. Je considère que c'est aussi mon « sort ».

Après quelques exercices de plagiat bienveillant, j'ai su que COCO 1 NADE était en train de naître parce que j'avais enfin l'impression de faire « vrai », d'être à la fois dans Ville-Marie et à l'extérieur, dans un jeu formel de distance littéraire qui seyait à mes lubies d'écrivain en herbe. Cette distance, cette insistance à vivre dans la « marge », on en retrouve d'ailleurs la manifestation concrète dans le récit. Cette marge réifiée n'est pas une invention, je ne sais pas d'où sauf que je sais que l'ai emprunté à quelqu'un quelque part – on n'invente jamais rien – mais je l'ai d'abord jugée suffisamment originale pour me griser, me faisant presque oublier la nécessité de la justifier. Je ne pouvais pas que l'exhiber, bien sûr, mais comme n'importe quel outil, j'ai pris un certain temps à la maîtriser, à en sonder le potentiel signifiant. J'avais trouvé ma forme, mais il me manquait toujours une histoire, ou quelque chose s'y apparentant. Assez curieusement pour quelqu'un qui s'intéresse aux écritures du réel, je m'entêtais à écrire loin de moi, que ce soit par le biais de la forme romanesque ou d'un sujet tellement éloigné de moi qu'il en devenait impossible à traiter sans fiction. La bougie d'allumage narrative fut d'une part Ville-Marie, oui, mais ensuite mon petit frère. L'histoire de COCO 1 NADE lui est d'ailleurs toute dédiée. Elle raconte une jalousie littéraire, surtout, d'un grand frère envers son petit frère pour qui, c'est malheureux, l'écriture vient beaucoup plus facilement qu'au narrateur. Il y a « Benoit », qui écrit sans y penser des histoires complètement farfelues, à cheval entre la science-fiction et le fantastique, et qui bénéficie d'une

modeste considération locale. Il y a ensuite « Julien » qui voudrait écrire, pour qui la littérature est à la fois importante, mais aussi impossible. Le récit le présente donc comme un narrateur en train de parasiter l'imaginaire de son frère, en essayant presque de s'en débarrasser.

Je me suis également inspiré d'un réel évènement annuel, soit la « traversée du lac Témiscamingue », à la nage, dont le départ se situe traditionnellement du côté de l'Ontario. En y faisant participer le personnage de Benoit, j'ai voulu le mettre de l'autre côté de la frontière, en marge, pour l'entièreté ou presque du récit, le temps en tout cas, que le narrateur fasse le ménage dans ses petits démons. Et puis, comme je considérais cette frontière davantage comme une ligne de fuite que comme une ligne rigide, j'ai décidé, en arrière-plan, d'extrapoler et d'installer en plein milieu du lac une sorte de « portail » pour l'île super-touristique de Ko Tao, en Thaïlande. C'était une façon pour moi d'élargir la frontière à d'autres types de considérations – aussi diverses que la crise des migrants et la question paralittéraire –, mais aussi une façon de créer un espace neutre, médian, pour la réunion finale des deux personnages qui se rejoignent via la fiction en plein milieu du lac.

Ce faisant, il y a dans le texte, comme dans n'importe quel autre texte, une quantité d'éléments tirés de ma vie et d'autres inventées – c'est un lieu commun que de le souligner –, mais il faudrait surtout préciser que la posture narrative qui l'habite n'est pas celle d'un « je » qui voudrait dire vrai, mais celle d'un « je » non-fiable et métafictionnel qui, d'une certaine façon, pourrait rappeler la posture de Carrère dans *Je suis vivant et vous êtes morts*. C'est précisément dans ce discours autoréflexif et ouvertement mensonger que le texte trouve sa vérité. COCO ǂ NADE est une fiction qui se dit fiction, une forme qui se meut, un jeu qui s'avoue comme tel, un drame qui reconnaît ses artifices et une tragédie revêtant l'apparence d'une blague. La tension entre la réalité et la fiction n'est pas ici exploitée de façon subtile, narrative ou générique. Elle est l'enjeu principal du texte, car il me semble que la vérité, aujourd'hui, si cela a jamais été le cas, n'est plus affaire de blanc ou noir, de référence ou non, d'historique ou non, de personnel ou non, mais de simple remise en question. Dès lors que ses failles sont exposées, que les mécanismes de sa production sont remis en question, bref, dès qu'on écrit : « cela est une invention », « cela n'est pas vrai, mais c'est une liberté que je me permets », « j'ai menti », « les choses ne se sont pas déroulées comme ça », « je ne suis pas certain, mais laissez-moi conjecturer », « ça s'est passé comme ça, mais un peu comme cela également », « ce poème n'en est pas un », on entre dans le domaine de la « réalité ». Dans n'importe quel domaine, c'est elle qu'on cherche, mais je ne pense pas qu'il est jamais été question de l'atteindre, pas complètement en tout cas. Dès qu'il est question de « vérité », de façon métaréflexive, ou qu'on en traite d'une façon ou d'une autre, cela est suffisant pour dire que le texte est « réel ». En littérature, plus particulièrement, la question du vrai et du faux devrait largement

dépasser les considérations narratives, à savoir quel temps de verbe est utilisé, de quelle façon sont rapportés les discours, quel est le genre de l'œuvre à l'étude, est-ce qu'il y a des monologues intérieurs « invraisemblables »?, et je voudrais qu'on tire cette même conclusion de mes deux textes. C'est-à-dire que le vrai et le faux vont de pair et que le simple fait d'en mobiliser l'idée de « frontière » suffit à faire effraction dans le réel.

En finissant, je puis dire que cette « effraction », aussi importante soit-elle, aura été momentanée, comme lorsqu'on entrouvre la porte menant vers un monde nouveau, qu'on n'ose pas encore pénétrer et qu'on referme à la va-vite, avant d'avoir bien vu, se sentant coupable de maux imaginaires. Ce que je veux dire, c'est qu'il m'aura fallu tout ce chemin pour en arriver à une version initiale de mon projet et qu'il me faudra un jour laisser de côté certaines gênes et rouvrir la porte. En dehors de la maîtrise, nul doute que COCO 1 NADE est appelé à changer et à croître avec le temps. Je ne me suis qu'à peine donné la permission de représenter le personnage de Benoit dans sa relation avec Julien et la fin du récit, soyons francs, arrive un peu vite.

PARTIE 3 – COCO 1 NADE

the center.

I want to stand as close to the edge as I can without going over. Out on the edge you see all the kinds of things you can't see from

Kurt Vonnegut, *Player Piano*

down the rabbit hole,
New Liskeard,
le lac,

Dans une autre version du livre,
de l'autre côté du miroir,
Ville-Marie, le Témiscamingue,
the lake.

Tout est à l'envers.

Let's go Jul!

Keep it up Jul!

Quand on lance un dé,
on ne peut obtenir qu'un résultat à la fois.

4 ou

6 ou

3 ou

5 ou

1 ou

2 ou

Si.

Mais qu'arrive-t-il?

Que serait-il arrivé?

—

Des questions que l'on se pose
quand les autres lignes de temps
se meuvent entre nos doigts
parce que l'imagination des écrivaines
les ont rendues possibles –
celles que l'on crée sans savoir,
quand on roule un dé,
flip un skate
et qu'on vit tout content ce qu'il y avait à vivre
d'un coup sans écrire
ou alors très très lentement
et qu'on meurt noyé,
à force d'écrire
sans véritable peine :

une troupe de poèmes,
dynamiteurs d'aqueduc;
un journal intime muselé par l'enfance;
un roman qu'on synthétise en quatrième de couverture
et qui n'est au fond que cela.

Dans cette autre version du livre,
j'y reviens,
c'est moi qui nage
et traverse l'étendue d'eau
pendant que Benoit me regarde
l'été durant

Kept it up Jul!

Let's go Jul!

Dans une autre version encore,
les mots en majuscules apparaissent au centre, sans colonne,
ils annoncent des chapitres.
Les mots sur la page forment de grands paragraphes cintrés, sans strophes,
en forme de nuages, romanesques ; une immense tortue, des combats d'épées, etc.

au Témiscamingue,

Dans cet autre livre,
le village de Ville-Marie, est une île orientale,
située sur le golfe de Thaïlande,
à environ soixante-dix kilomètres de la ville côtière de Chumphon.
Ville-Marie est une île touristique, l'eau n'y fige jamais parce qu'il fait beau à l'année.
On s'y rend pour des cours de plongée sous-marine ou des leçons de voile,
même si, pour des raisons sociales, religieuses et historiques,
beaucoup de familles occidentales s'y réfugient,
des blancs fuyant la guerre, pour survivre à leurs origines.
Des réfugiés encerclés de touristes qui les débaptisent.

Là-bas,

Une fois par année, les nageurs du coin
– sportifs sans soucis –
traversent le golfe,
essaient de rejoindre la côte

de Ville-Marie

à Chumphon.

Dans cette autre version du livre,

Je nage en sens inverse.

De Chumphon

à Ville-Marie,

je suis un réfugié

et mon trajet est parsemé d'embûches.

Don't give up Jul!

Lâche pas Jul!

Il y a les requins, les méduses et les pailles en plastique,

mais ce qui me fait vraiment obstacle

ce sont les sportifs,

ceux qui font le trajet vers le pays,

pour une médaille.

D'ailleurs, je n'atteins jamais la côte.

Je me noie pour des raisons scénographiques.

Dans la version qui suit,

Mais, ici, ce n'est pas moi qui nage.

personne ne meurt non plus.



ALLEZ BENOIT!

À Ville-Marie,
au Témiscamingue,
c'est là que je suis né.
Le lac Témiscamingue,
c'est un gros lac.
Par exemple,
l'extrémité opposée est difficile à voir.

Si

-
on y arrive quelquefois par beau temps,
c'est vrai,
on ne voit jamais les gens
qui comme moi
regardent la rive opposée
au lieu de l'eau
où les nageurs
l'été durant.

traversent

Keep it up Ben!

Let's go Ben!



À Ville-Marie,
Au bord du lac Témiscamingue,
il y a la marina.
-
L'été, le lac, les bateaux
c'est beau sous le soleil.
Les blancs voiliers voguent au milieu des mouettes qui s'agitent,
flottent bien au-dessus des plongeurs sous-marins qui scrutent le fond,
se glissent entre les nageurs qui filent
vite vite avant que la saison ne s'achève.

L'hiver, l'eau gèle d'un coup – vlan!
L'hiver plus rien.
Ou presque.
Quelques cabanes à pêche
barbouillées sans harmonie
et des ski-doo's sportifs qui traversent beaucoup plus vite
que les nageurs
qui n'ont pas pu traverser
avant que la saison ne s'achève.

Don't you give up Ben!

Lâche pas Benoit!

NEW-LISKEARD.

Not a Great lake.

Le lac Témiscamingue est si gros
qu'il touche à deux provinces canadiennes.
Pas deux pays.
Ce n'est pas un « Grand lac ».
C'est un gros lac.
A big one.
Et sur la rive
opposée,

	de biais, il y a New-Liskeard. Anciennement New-Liskeard and Hailebury. Ontarian cities.
Now,	c'est New-Liskeard tout court, ou Lisgard en français. Un regroupement de villes ontariennes, pas american.
Kick Benoit!	Kick Ben, kick!
[▲] [▲]	De l'autre côté, Il y a d'autres marinas - qui sont ontariennes et leurs voiliers, l'été, naviguent avec les nôtres, with ours. De même, au gré du vent sur la même eau sous le même soleil. Impossible de les distinguer.
Et celui-ci?	Close close?
Et celui-là?	Beyond?
Et l'autre?	Middle-ish?
Kick!	Kick!
in winter	Anyway, leurs voiliers à eux, -

pis nos voiliers à nous,
l'hiver,
disparaissent tous.
Vanish altogether.
Ne laissant rien d'autre
que la glace, les cabanes
les ski-doos
et les nageurs.
Ceux
qui n'ont pas pu finir à temps.

Let's go Ben!

Vas-y Benoit!

FLAP. FLAP.

« La traversée
De New Liskeard

du lac Témiscamingue. »
C'est une compétition.
à Ville-Marie.
C'est une bonne trotte,
mais ça reste une trotte.
Ce n'est pas très long.
Je ne sais pas le kilométrage.
Quelques-uns à peine.
Ce n'est pas une épreuve de force.
C'est une course.
Les spectateurs y sont souvent par hasard.
Des touristes qui marchaient par là, lisent les enseignes,
voient au loin quelques remous
et s'installent sur les estrades,
applaudissent au hasard.
Autant de mains qui font « clap clap »
que de mains qui font « flap flap »
C'est un petit village.
C'est même un petit événement.

au loin,

Dans la « vraie » vie,

Benoit,
celui qu'on encourage alors qu'il traverse le lac Témiscamingue à la nage,
c'est mon petit frère.
Il se nomme Benoit.
Ce n'est pas un personnage.
Il est comme tout le monde.
Un jour, il est né, et après
on a grandi ensemble,
moi toujours un peu en avance,
mais pas autant que je l'aurais souhaité.
Un de ces soirs,
alors qu'on était gamins,
il m'a « vraiment » fait une fellation.
C'était pour essayer,
mais je n'ai pas été capable de la lui rendre.
Pas tout à fait.
Seulement par-dessus les pantalons.
J'avais honte.
Une expérience de jeunesse,
que j'ai vécue comme un drame.
Une affaire de rien
que j'ai vécu comme tout.
D'ailleurs aujourd'hui,
Benoit,
il nage le crawl.
Il a du kick!
Son périple de nageur a débuté de l'autre côté,
en Ontario.
Over here.
Anyway.
Benoit est trop loin pour entendre mes encouragements.
comme de l'autre,
Il n'y a même pas moyen de le repérer par-delà la distance.



Là-bas.

D'un côté

[puf!], [puf!], [puf!]
[puf!], [puf!], [puf!]
[puf!], [puf!], [puf!]

Anishinaabeg
dérivé de Temikami
ou Temikaming

Par ce temps pluvieux,
debout sur les estrades,
je ne vois rien qu'un peu d'écume qui pétille.
À peine s'il peut lui-même entendre
le son du souffle du nageur héroïque,
calqué sur celui des héros torsadés
des mangas de notre enfance.

VILLE-MARIE.

Témiscamingue est un mot

En français, ça donne :

« Dans l'eau profonde »

En français, « Ville-Marie, Témiscamingue », ça fait :

« Ville-Marie, Dans l'eau profonde »

Au lieu de quoi, un maire d'il y a vingt ans a renommé l'endroit.
Un peu comme s'il avait eu peur de la flotte,
il a décrété, d'un coup de baguette magique :

« Ville-Marie sur le lac »

« sur le lac »,
comme une île,
mais Ville-Marie n'est pas une île.
Ville-Marie n'a jamais été une île.
Ni dedans. Ni autour.
Les ville-mariens et les ville-mariennes,

disent Ville-Marie,
juste Ville-Marie,
et pas :

« Ville-Marie sur le lac, Dans l'eau profonde »

Ville-Marie n'est pas un mot Anishinaabeg.
C'est un mot français.
Et quand on dit le « Témis »,
ou au « Témis »,
pour faire court,
c'est en français.
Et quand ils disent

« Timiskaming shores »
and « Timis »,
it's

en anglais.

On pourrait en tirer plusieurs conclusions,
mais pour ceux qui voudraient y faire un tour,
il faut faire attention au détail.
C'est que Ville-Marie
n'est ni sur le lac ni dans l'eau profonde.
Il suffit d'une petite recherche internet.

[tap][tap][tap]

clic-clic-clic

De même.

Avec des photos.

L'image se clarifie.

Ville-Marie, En bordure d'un lac creux.

« Oh well. »

« Eh ben. »

Dans ce souvenir, Benoit

était trop jeune pour traverser le lac.
Nous étions gamins.
Nous assistions seulement à l'événement.
La température était parfaite
et les nageurs
ceux qui avaient l'âge
et la forme
se faufilaient entre les voiliers
sous les encouragements de notre estrade.

Go Richie!

Pousse Richard!

Continue Diane!

Keep it up Diane!

I love you Claudie!

Je t'aime Claudie!

soaking wet

Cette journée-là, au milieu des prouesses héroïques,
se sont échouées sur la plage
trois adolescentes.
Des ontariennes venues de New Liskeard.
Elles étaient toutes trempées.
Des franges noires,
des jeans noirs
et des hoodies Metallica.
Un peu toutounes, qu'on se disait
et moi.
On les avait vues arriver à la dernière minute.
Avec leur accoutrement noir
et flottant
dans l'eau noire
et flottante,
on aurait dit trois petits tourbillons en camouflage de lac.
Il faut préciser cependant

Benoit

	<p>qu'elles n'ont pas gagné l'événement. Elles sont arrivées les premières, mais n'étaient pas inscrites. Les juges s'en sont assurés avec entrain avant qu'Olive Champagne la championne des éditions 2007, 2008, 2009 et 2010. ne s'échoue sur la plage à son tour l'air triomphant de fatigue.</p>
Des ontariennes,	<p>c'était bien la première fois qu'on en voyait de vraies. Ça nous était arrivé quelques fois à la télévision. dans une série télévisée canadienne tournée dans une école de Toronto, mais jamais autrement.</p>
Mégane, Mélissa, Mélanie	<p>Meghan, Melissa et Melanie. C'étaient leurs noms. Et comme tous les autres qui s'enliseront sur cette plage. dans les pages à venir,</p>
Ce sont des personnages.	<p>Ce ne sont pas des personnages. Sur les quais, essoufflées, elles ont dit qu'elles avaient fait la route si c'était possible.</p>
to see	<p>Elles n'avaient pas de permis de conduire.</p>
No bike either. Not yet.	<p>Pas encore. C'est pour ça. Elles avaient choisi le chemin le plus court, la ligne la plus droite. Elles avaient envie de petites vacances loin de leurs parents et s'en étaient venues découvrir le Québec. Elles auraient bien pris un café.</p>
Flac, flouc, flic	<p>Flic flac, flouc.</p>
« Why not »,	<p>on a dit. Le village les a accueillies et les officiels leur ont fait distribuer les médailles aux nageurs.</p>

Pas tellement loin

jeune ou

J'ai lu sur internet,
que lorsqu'on cherche à écrire,
des romans, du théâtre, de la poésie,
il est préférable de connaître Samuel Becket.
Comme ça on sait quoi répondre aux journalistes qui aiment tout rapporter à lui.
C'est comme ça.
Un auteur au moins bilingue.
Je le mentionne parce qu'il y a un tout petit skatepark à Ville-Marie.
de la marina et de la plage.
L'installation est modeste.
Une plaque de ciment coulé.
Un module central et c'est tout.
J'y repasserai en terminant.
On y retrouve tous ceux qui défient les lois, fument et s'offrent du bon temps,
prêts à dire, si l'école leur en donnait la chance, que Samuel, il est trop cool.
Mais pour ma part,
plus vieux,
je n'ai pas passé suffisamment de temps
au skatepark
pour savoir le rouli-roulant
ou envoyer promener un policier.
Et vous n'en passerez pas beaucoup plus ici,
que moi
ou même Benoit,
mais dans mon idéal, ce livre,
porterait en couverture :

Samuel Becket s'acharnant sans relâche
dans le skatepark de Ville-Marie,
immortalisé en couverture de *TrasherMagazine*.

En noir et blanc :
« CAN HE MAKE IT? »

AMER.

Aujourd'hui,

Benoit n'a jamais fait de skate,
c'est un athlète.
Règle générale,
il sait tout faire, c'est ce qu'on dit.
Ses jambes et ses bras sont là pour lui.
Sa tête et son cœur aussi.
Il nage vite.
Il court vite.
Il sait profiter de la vie.
Par contre, c'est moins connu,
mais si Benoit court aujourd'hui,
c'est à cause de moi.
J'ai pratiqué la course à pied avant lui.
Je lui ai montré l'exemple et il m'a suivi.
Et si Benoit nage aujourd'hui,
c'est encore à cause de moi.
Je nageais avant lui.
Il n'a fait que m'imiter.
Je dis cela, mais je ne suis pas amer.
Je suis le plus vieux.
J'ai fait les deux avant lui.
C'est normal.

IDÈLE.

Dans les années 70,

la traversée du lac Témiscamingue,
c'était une importante compétition régionale.
Les gens venaient de partout,
de plein de places,
autour du lac.

Québécois.
Nommez-en.

Ontariens.
Name it.

Avec de la chance,

Ma Grand-Maman Idèle

avec une photo d'Idèle

et la langue tirée du passé,

devant le lac,

le lendemain de l'événement,
on pouvait voir sa photo dans
les journaux.
y aura souvent participé.
C'était une très bonne nageuse
et Maman s'est servie de l'anecdote
pour encourager Benoit
la veille de sa performance à lui.
Elle a ressorti des armoires une vieille découpe de journal
en noir et blanc.
Mise à plat sur la table de la cuisine
elle nous dévisageait tous les trois.
Devant le poids du lignage,
je ne pouvais pas parler pour les autres.
Alors, on a gardé le silence,
mais je ne me sentais pas à la hauteur
de cette nageuse amatrice
apparue dans le journal comme une star.
On ne voyait pas Grand-Maman à l'eau,
mais elle y posait tout sourire,
avec deux amies qui la tenaient par les hanches.
Elles portaient toutes des une-pièce jaunes et mauves à poids identiques.
C'est la couleur que je leur donne, en tout cas.
Leurs cheveux étaient trempés
et la carrure d'Idèle
allait tombante,
les épaules tournées vers l'avant.
Elle devait être épuisée,
mais l'article ne fait pas mention de cela
ni d'elle.
Il n'y a que la légende pour souligner

« la performance exceptionnelle des nageuses de la région »

Il faut imaginer le reste.



l'âge qu'il avait

Silly me.

~~Les pages~~
~~déchirées~~
~~déchiquetées~~
~~parce que~~
~~j'avais honte.~~
~~Mon petit frère~~
~~m'avait fait ça,~~
~~après tout.~~
~~Et je le lui avais~~
~~rendu.~~
~~Ou presque.~~

De toute ma vie,
je n'ai jamais participé à la traversée du lac Témiscamingue.
Pas moi.
Ça ne me regarde pas.
Je n'ai jamais été très bon nageur.
D'ailleurs, j'ai déjà nagé.
Je ne nage plus depuis longtemps.
Pour être exact,
j'ai à peine dépassé l'aquaforme
et ne nage plus du tout
depuis que Benoit a commencé ses premières brasses.
Quand Benoit s'est inscrit au club de natation,
j'ai oublié c'était en quelle année,
et le mien,
quand c'est arrivé.
Silly boy.
En tout cas, nous étions jeunes.
Ça a dû arriver un peu après l'événement.
Celui que je raconte un peu plus tôt
et que j'ai consigné dans mon journal,
de l'époque,
avant de l'en rayer complètement
Des hachures d'encre
superposées
sur d'autres hachures d'encre.
superposées
sur d'autres hachures d'encre.

Benoit,
quand il ne nage pas,
il a l'imagination délirante.
Il rêve à toutes sortes de choses
et au réveil,
collige ses souvenirs,
s' imagine les scénarios assortis
qu'il nous raconte,
comme ça,
pour rire,
au déjeuner.
Je ne sais pas pour maman,
mais moi, à force,
je ne l'écoute même plus.
Ou alors d'une oreille distraite
parce qu'elles sont trop chargées,
ses histoires abracadabrantes
de mouches zombies karatéka,
d'ambassades incestueuses pour réveiller le prince endormi,
d'enquêtes de poissons rouges bifurquant au cimetière des vivants,
les labyrinthes enfilés, surveillés en satellites de bois de meringue,
et toutes les autres,
comme un roman de genre,
une série B,
étriqués,
tarabiscotées,
presque intellectuelles,
ou trop intellectuelles,
pas assez non plus.
Qu'à cela ne tienne,
Je tire la plupart de ce qui suit
d'une conversation
du temps où je l'écoutais.

« son petit champion »

Depuis quelques années,
l'entraîneur de natation de l'école secondaire de Ville-Marie,
tente de remettre la traversée du lac Témiscamingue à la mode.
C'est lui qui a recruté Benoit,
Il se charge aussi des campagnes de publicités
sur internet
qu'il expédie et partage à travers le monde,
comme s'il s'agissait d'une compétition internationale,
comme s'il s'agissait de la traversée du lac Saint-Jean.
Et s'il fait tout cela,
c'est pour sauver la piscine municipale,
celle de l'école secondaire,
qu'il faudra réparer avant qu'il ne soit trop tard.

[PATATATOW]
[CRASH]

La situation est critique.
Les citoyens n'ont plus d'argent.
La ville n'a plus d'argent.
La province n'a plus d'argent
et les fortunes locales ne se prononcent pas.
Le professeur, c'est un « bon gars ».
Son rêve c'est que la traversée
redevienne une compétition sérieuse,
comme dans les années 70.

« beaucoup de sous »

Il aimerait aussi qu'elle rapporte un peu de sous,
qu'on puisse rénover la piscine avec.
Avant, plein de gens utilisaient la piscine municipale :
les médecins,
les professeurs,
les avocats,
les informaticiens,
les conseillers municipaux
et tous les enfants inscrits à l'école,
mais elle n'est plus sécuritaire aujourd'hui.

[CRISS]
[CRAC]

Ce n'est pas trop clair comment,

[CRIC]
[BOOM]

ni même pourquoi,
mais on raconte qu'elle risque à tout moment de s'effondrer.
Je dis cela, c'est évident, mais ce jour-là, il ne faudrait pas y être.
D'ailleurs,
Je voudrais, moi aussi, la sauver la piscine de Ville-Marie.
J'en fais même le serment.
Je dédierai tout l'argent généré par les ventes de ce livre
à sa reconstruction.
Je suis un écrivain engagé
parce que j'ai du courage.

LE SUJET DES LIVRES QUE J'AIME.

Le sujet des livres que j'aime n'est pas important.
La mort, le fascisme, l'inceste,
c'est du style.
Les phrases comptent plus
que la mort, le fascisme, l'inceste.
Et, comme dans les livres que j'aime,
je voudrais faire des phrases qui camouflent le sujet du livre.
Mais comme il me faut quelque chose à camoufler,
le sujet de ce livre est important.
Mais à mon avis,
ça prend du temps
avant de refuser au cheval ses galops,
avant de dire,
ici n'est plus ici,
Ville-Marie n'existe plus sous ce nom
et mes phrases, mes personnages, mes petits bonhommes de prose :

la seule magie possible.

Alors je prends

mon temps.

C'est banal.

Vieille, Grand-Maman Idèle est décédée d'un cancer des poumons.

—

Toutes les grand-mères meurent du cancer des poumons.

Les grands-mères fument.

Jusqu'à la fin.

Même les nageuses

sont des fumeuses.

Les cheveux gris en jaquette d'hôpital,

elles appellent au dépanneur

tous les jours

pour se faire livrer

et reçoivent ce qu'elles commandent :

un paquet de vingt-cinq Export

« plein goût »,

mais pas la mienne.

—

Toutes les grand-mères n'ont quand même pas la même sorte.

Idèle est née ici,

et y a vécu jusqu'à sa mort.

Toutes les grands-mères décèdent

« là »

où elles sont nées.

Et pour les empêcher de fumer,

On réprimande les caissiers,

jamais la malade.

Il faut leur dire d'arrêter de la servir,

la vieille bourrique,

que toutes ses menaces

ne sont que cela,

qu'elle ne mettra rien en branle,

qu'il faut supporter ses suppliques

et ses élans de tyrannie :

« Plus rien pour madame »

Bon.

de n'importe

où



Le jour des funérailles, avec Benoit,
on est resté à la maison.
Grand-maman pouvait nous voir
nous avait dit Maman.
Alors on s'est allongé sur son lit
et on a regardé en direction du ciel,
en envoyant des bisous
et des signes de la main
à celle dont on reconnaissait bien les traits imaginaires
au plafond,
en les pointant du bout du doigt,
comme on fait avec les nuages en forme de tortue.
Maman adore raconter cette histoire,
maintenant qu'on est grands.
Au moins une fois par année,
comme si on ne l'avait jamais entendu,
elle nous raconte :
deux petits pyjamas,
tout sourire
et combattant la tristesse.

Au revoir Grand-maman!

Sois sage Idèle!

tiraillés
les pleurs

entre
et l'excitation.



Quand il est entré dans la bâtisse de la piscine municipale,
Benoit,
à son premier entrainement du club de natation,
la piscine était encore debout
et j'avais un plan pour lui.
Une sorte de division des tâches.

[your turf]

[my turf]
kind of thing.

« Je cours.
Benoit ne court pas.

En bref :
Benoit nage.
Je cours. »

Ç'aurait été parfait.
Au lieu de quoi,
aujourd'hui,
Benoit nage et court.
Il court à m'en rendre fou.

un peu

Au début, bien sûr, il était très jeune,
alors je courais plus vite.

-
Et plus longtemps que lui.

à peine

-
Dans les sentiers boisés
comme sur la piste,
j'étais content.
Il était loin derrière
et j'étais son modèle.
Aussi vite que Flash,
son superhéros favori, tellement rapide qu'il peut courir sur l'eau.
J'étais Flash,
me disait-il.

	Lequel?
	Peu importe lequel.
Jay	Garrick,
Barry	Allen,
Wally	West,
Bart	Allen,
	Name it.
	Ils me plaisaient tous.
	Mais en grandissant,
	dans les rues du village et sur la piste,
	je le sentais toujours plus près,
	plus vite,
	et plus longtemps,
	presque gêné
	de m'emboîter le pas,
	honteux de dépasser le Flash.
	Et avec raison.
	Parce que ça n'a pas été long
	avant que je lui pique une crise.
	Une crise de jalousie,
	mais il faut me comprendre.
Être grand-frère,	c'est sérieux,
	c'est pour la vie.
	Un soir, en rentrant de l'école,
	j'ai pris Benoit et Maman à témoin.
	En pleurant à chaudes larmes,
	je leur ai expliqué pourquoi
	et leur ai fait promettre
	cette chose impossible
	à laquelle ils ont pourtant acquiescé.
Tous les deux,	ils m'ont juré
	que Benoit
	ne pourrait
	jamais plus vite
	que moi.

DEUXIÈME SAUVETAGE.

traverser le lac

Vers la fin des années 70,
Maman,
toute seule dans les estrades,
regardait grand-maman
Témiscamingue,
sans tout à fait la voir

parce qu'elle était trop loin.

« Des ontariennes? »,
demande la foule.

À la surprise générale,
et avant que qui que ce soit
ne touche terre,
trois adolescentes

venues d'Hanoi.

—
se sont échouées sur la plage.
Des vietnamiennes

Nothing.

—
Et bien qu'on parlait alors de boat people
dans les journaux,
ces trois adolescentes
n'avaient rien à enregistrer à la Marina.

Flac-flouc-flic

Rien.
Faut-il également préciser,
Encore,
qu'elles sont arrivées les premières,
mais n'ont pas gagnées la course?
Elles s'en étaient venues au Québec,
pour s'enfuir
et prendraient bien résidence.

Elles étaient trempées,

Flic flac, flouc.
Why not.
On les a accueillies
C'étaient des réfugiées.
Their clothes were soaking wet,
étreintées du voyage

from the other side

de nos ancêtres à nous,

qui les avait obligées à mille dangers,
répliquant vers la fin de leur voyage
les prouesses

remontant la rivière des Outaouais
jusqu'à Ville-Marie,
malgré les courants
avec les portages et tout.

Bref, tout ce que nos guides touristiques expliquent
quand c'est la saison.

Maman dit que c'est elle qui les a aperçues la première,
quelques mètres avant l'arrimage :
trois petits tourbillons de misère,
mais on n'a jamais su leurs noms.

Et comme tous les autres échoués sur cette plage,
ce ne sont pas des personnages.

Flac-flouc-flic

to see

Sur les quais, essoufflées,
elles disaient qu'elles avaient fait la route
si c'était possible
d'obtenir citoyenneté.
C'est pour ça
qu'elles avaient choisi le chemin le plus court,
la ligne la plus droite
et ici.

entre là-bas

C'étaient des réfugiées.

Flic
flac,
flouc.

elles se sont fait dire.

Why not,

Le village les a accueillies
et les officiels leur ont fait distribuer
les médailles aux nageurs.

Durant la « traversée du

c'est à New Liskeard,

mais il faut ce qu'il faut,

Équateur,
Myanmar,
Syrie,
Venezuela,
Afghanistan,
Soudan du Sud,
Irak,
Albanie,
Arménie.

Ville-Marie,

lac Témiscamingue »,

c'est le finish line.

Le départ,

avec la petite foule de nageurs anonymes qui se claquent les cuisses,
ceux qui se confondent dans leurs combinaisons noires sur fond de plage publique,
de l'autre côté du lac.

—

Cette journée-là,

une fois par année,

depuis le jour où les trois adolescentes vietnamiennes

ont trouvé leur chemin jusqu'ici,

il y a des nageurs from all over the world

qui répètent les exploits de nos ancêtres

coureurs des bois,

pourfendeurs de rapides en portage

bien que ça n'intéresse à peu près personne ici –

je veux dire que personne ici ne voudrait

descendre la rivière jusqu'à Montréal

et encore moins la remonter,

installer des campements, ériger des villages, etc. –

ça prend ce que ça prend

pour atteindre Utopia.

Liban

Algérie

Chili

Cuba

Soudan

Somalie

République démocratique du Congo

Chine

États-Unis.

je courais.

je nageais.

Benoit écrivait déjà.

me coûte aussi cher à avouer

Wow Ben,

T'es vrm baon, jcapote

Criss que tu m'fais rire

Faut vrm pas qu't'arrête

Tu vas aller loin dans vie!

Avant que Benoit ne coure,

—

Avant que Benoit ne nage,

—

L'ennui c'est qu'avant que je n'écrive,

et bien que je disais vouloir le faire

cette information

qu'elle est sans importance.

C'est la seule chose qu'il ait expérimentée avant moi.

Ça et la fellation, j'imagine.

Ses petits scénarios de rêves devenaient textes.

Il écrivait parce qu'il avait beaucoup d'imagination, que ça lui plaisait à lui,

à Maman et à ses amis qui consultaient son blogue de façon irrégulière,

laissant de temps en temps quelques commentaires élogieux.

Oh, il n'écrivait rien de bien sérieux.

Le sérieux ne plait guère.

Il se disait mangaka,

mais écrivait des scènes de combats sans illustrations

parce qu'il ne savait pas les faire à son goût.

Benoit ne sait pas dessiner du tout,

mais tous ses textes étaient soigneusement positionnés dans des planches,

avec de grandes lignes tracées largement

pour suggérer les mouvements.

« Baku, qui passait par-là avec sa grosse épée coupante sur le dos, aperçoit Jury au loin sur la route et se fige, comme paralysé par la haine. Ça va barder. C'est sûr. Il suffit de remarquer comment le paysage disparaît et les onomatopées en arrière-plan qui évoquent les cris du protagoniste qui sont définitivement plus forts que lui.

Soudain, Baku dégaina son sabre, y concentre tout son ki en fonçant sur son ennemi à toute vitesse, ne laissant qu'un mince filet d'électricité bleu sur son passage. Il veut en finir. Allez! La route, la forêt et tout autour disparaît. Il ne reste que le son de l'épée tranchante, qui cisaille la page.

Mais alors qu'il croyait avoir achevé sa cible, un jet de sang jaillit de son épaule. Ça pisse. Il est grièvement blessé, sans qu'on sache comment Jury s'y est pris : il est bien trop rapide et puissant pour Baku. Ce dernier n'a comme seule consolation que d'avoir été laissé pour compte, par pitié. Jamais il n'oubliera le regard suffisant de son adversaire.

Résistant à l'envie de se laisser mourir, il réussit finalement à ramper vers l'hôpital le plus près. Le tonnerre gronde. Il pleut des cordes alors qu'il martèle la porte de coups de poing.

BAM! BAM!, puis il s'évanouit.

Plus tard, sur son lit d'hôpital, les infirmiers découvrent sur son corps une quantité surnaturelle de cicatrices. Et des muscles. Des tas de muscles. Et pendant qu'ils s'en scandalisent, Baku, lui, comprend qu'il devra s'entraîner encore des années pour vaincre son frère. Il planifie déjà retourner dans son village natal, demander à son vieux maître Takaki de compléter son entraînement.

Il sera un guerrier. Un vrai.

LOL! »

Benoit versait dans l'écriture « graphique »,
impossible
sans jamais s'en faire.
Aujourd'hui encore,
de Baku, Jury et Takaki,
je ne connais ni les visages,
ni les corps.
C'était un travail abstrait,
qu'il cultivait pour le « fun »,
rien que ça,
et sans jamais craindre d'en mourir,
de ne pas « y » arriver,
de n'avoir plus rien à dire,
de ne pas être compris,
de passer à autre chose.
C'était un travail un peu vide,
que je lui disais à l'époque,
avec violence,
sans m'expliquer davantage.
Mais est-ce qu'on a besoin d'expliquer cela davantage?
Je n'aime pas beaucoup les demi-mesures
Personne n'aime les demi-mesures.
Et j'aimerais dire que Benoit a arrêté d'écrire à cause d'elles
ou parce que je lui ai ouvert les yeux,
qu'il ne supportait pas bien la critique,
qu'il n'était pas taillé pour l'emploi
qu'il n'était pas très doué,
ou alors promis à rien,
mais ce n'est pas le cas.
Quand Benoit a arrêté d'écrire –
et je pèse mes mots –
ça été par oubli,
ou par ennui.

Ce qui revient à peu près au même.
Il n'a jamais arrêté de courir.
Il n'a jamais arrêté de nager,
mais il n'écrit plus.
Il n'écrit plus.
Quelle joie.
Oui, quelle joie.
Je n'attendais que cela pour m'y mettre.
Depuis quelque temps,
je suis l'écrivain de la famille.
Je suis l'écrivain du village.
Je suis écrivain.
C'est le plus beau cadeau du monde.

CHEVALS DE COURSE.

Il y a beaucoup d'autres « courses » à Ville-Marie.
Toutes ne visent pas à financer la reconstruction de quelque chose.
La plupart sont organisées pour le plaisir.
Elles passent presque toutes devant la maison.
Chaque année, de l'autre côté de la rue,
on voit passer :

les coureurs,

les cyclistes,

les calèches,

les chiens,

les marchettes,

les boîtes à savon,

les motocyclettes,

les tricoteuses

les nageurs

les quadriporteurs,

les ski-doos,

etc.

Mais durant la traversée,
si on veut bien apercevoir les athlètes,
de partout dans le monde,
il nous faut rejoindre les estrades
avec les autres spectateurs.

Tout près de la plage.

Elles y sont à longueur d'année.

La plupart du temps,
sur ces estrades perpétuelles,

à l'horizon

quand on regarde le lac Témiscamingue
il n'y a que de l'eau ténébreuse et un sol creux,
jonché de déchets invisibles,
inateignables.

On peut aussi voir l'Ontario,
à un moment ou un autre de beau temps.

Et quand on la voit

l'autre province,

on se demande ce qui nous en distingue,
mais il est plus rare de voir ceux qui la peuplent
et qui pourraient nous répondre.

Par exemple,

les Ontariennes.

Dans la vraie vie,

au milieu du lac, il n'y a qu'une eau couleur tableau d'école et un sol aqueux jonché
de déchets invisibles.

il n'y a pas d'île au milieu du lac.

Mais je ne peux m'empêcher de me demander
comment seraient les choses
s'il y avait une île au milieu du lac,
une île où se reposer à mi-chemin,
durant la traversée.
Et à qui elle appartiendrait, cette île,
s'il y en avait une au milieu du lac.

Ça ne pouvait plus attendre.
Dans cette version du livre,
il y a la mer
au milieu du lac Témiscamingue
où j'ai déposé

Une île tropicale,
en forme de tortue,
au milieu du lac,
avec des cocotiers partout.

Dans cette version du livre,

La Thaïlande est au milieu du lac Témiscamingue

It's a question of fitting.
Fitting with the scenery.

ON A TOUJOURS DEUX GRAND-MÈRES.

avec Benoit

Dans la chambre,
à envoyer plein de bisous au ciel,
pendant qu'on salue grand-maman
pour la dernière fois,
C'est mignon comme tout,
mais quand Maman rappelle la scène,

ce n'était pas la bonne

ça me saisit dans le ventre.
Parce qu'il me reste au moins un souvenir
dont j'évite de parler habituellement.
C'est que la grand-mère
celle que j'imaginai recevoir mes bisous,
toute contente de nous revoir,

—

Celle à qui on rendait hommage cette journée-là,
à la maison funéraire,
n'était pas celle dont je recomposais les traits.
On a toujours deux grands-mères.

Je n'imaginai pas la bonne

—

Le visage que je dessinais de mes doigts au plafond,
en justifiant chaque trait à mon petit frère,
n'était pas le bon.

Je dessinais l'autre grand-mère.

Celle qui vit encore

aujourd'hui
mais n'apparaît pas dans ce livre
parce qu'on a toujours deux grand-mères
et que celles qui meurent sont plus importantes.

COCOLINT.

L'île de Cocolint n'existe pas.

Elle est virtuelle,
tirée d'un jeu vidéo.

Une preuve,
c'est qu'en son centre git un volcan inactif
sur lequel trône un énorme œuf.

Il en bloque tout le cratère.
À ce qu'en disent les habitants,

c'est l'œuf où dort le Poisson-Rêve.

Ensuite,

l'île n'existe pas

parce qu'à la fin du jeu,

la grande découverte,

le « punch »

c'est que l'île,

avec ses habitants et ses monstres,

n'est que la manifestation physique du rêve

du Poisson-Rêve.

Au début, de puissants cauchemars assaillent le Poisson-Rêve. Ses mauvais rêves cherchent à prendre le contrôle de son esprit et de l'île qui va avec. Pour les empêcher, il faut réveiller le Poisson-Rêve, tuer tous les habitants de l'île qui ne sont en fait pas vivants bien qu'ils aient des corps qu'il faut nourrir, des personnalités propres, des rêves aussi. C'est difficile, il faut passer par une quantité non négligeable d'étapes intermédiaires, mais si on arrive à la fin du jeu, le Poisson-Rêve se réveille enfin sous la musique, il échappe à ses parasites oniriques et tous les personnages meurent en même temps dans la joie d'avoir survécus au cauchemar.

THANK YOU FOR PLAYING!

CHEVALIER.

Le matin de la course

Benoit manque à l'appel.

Je l'attends à la table de la cuisine

avec la photographie de grand-maman,

pour la lui rappeler,

lui répéter que ça coule dans ses veines,

que je serai toujours là pour lui,

he's got kick!

qu'il a du kick!

si je ne m'en mêle pas

il m'attendait.

Il fait partie du costume

Comme si un heaume

que la fumeuse sera toujours là pour lui,
pareille que pour Maman
qui nous attend dans la voiture,
mais Benoit ne vient pas,
même qu'il ne viendra pas du tout
et je me dis cela sans arrière-pensées
parce qu'il faut être habile
pour se mêler de la vie d'un frère ou d'une sœur
et que Benoit est un lève-tard,
je le sais.

De peur qu'il ne rate son événement je perds patience et descends au sous-sol,
jusqu'à sa porte de chambre, pour le réveiller en douces cajoleries de frère aimant,
mais quand j'ouvre sa porte,

Un genou à terre.
L'autre relevé avec ses deux mains appuyées dessus.
Le torse bien droit, digne,
il ne porte rien d'autre que son costume de bain,
un long short moulant et un casque en silicone gris métallique.

Benoit a l'air décidé,
comme s'il s'en allait à la chasse
au pokémons.
Il ne me regarde pas.
Je suis blessé.
Et sans égard pour moi,
j'avance,
je sais ce qui m'attend,
mon rôle
et lui pose ses lunettes grises métalliques

Deux petites tapes sur les épaules s'en suivent.
Benoit est un preux chevalier.
Je suis jaloux.
Encore.

www.benoit.com

Le blogue de Benoit,
alors qu'il écrivait encore
et que je n'étais qu'une ombre,
est encore actif.
C'est possible de le consulter
—
pour lire
ou commenter
telle ou telle ou telle entrée
tranquillement devenues populaires
avec les années,
mais ça ne me fait rien.
Ça me fait plaisir
parce que vers la fin,
avant qu'il ne lâche tout sans s'en apercevoir,
il n'était plus très investi.
D'abord, quelques entrées complètement absurdes
sur les tapis verts ou le croquet.
Ensuite, des vidéoclips parodiques,
déposés sans commentaires,
à la queue leu leu.
J'y vais de temps à autres,
moi aussi,
mais garder de côté la cochonnerie,
jeter un œil,
me souvenir
et m'inspirer de ce qu'il m'a laissé plus loin
en héritage.
Comment en héritage.
Par exemple, il y a cette histoire
tout à fait originale –
et par là je veux dire
pas originale du tout –

du nom de Cocolint.

d'un navigateur guerrier,
perdu en haute mer,
s'échouant sur une île

C'est une fanfiction, en fait,
basée sur un vieux jeu de Nintendo.

Link's awakening.

L'histoire de Benoit commence comme le jeu,
c'est-à-dire que Link,
sur un rafiote de bois,
pris dans une tempête
s'échoue sur l'île du Poisson-Rêve.

Sauvé par une Zelda
qui n'en est pas tout à fait une,
Link part ensuite à l'aventure
loin de son pays d'origine qui est Hyrule,
et avec son épée, son bouclier et ses outils,

Benoit le décrit

explorant l'île violemment,
sans permission,
à coups d'épées,
tranchant les têtes
comme un Robinson Crusoe des temps modernes
sans Vendredi.

Bien sûr,
ce qui plait aux internautes,
ce sont les scènes de combats
résolument sanglantes
et la scène de sexe
entre « Zelda » et Link,
en ouverture
sur la plage résolument crasse.
Elles ne me plaisent pas à moi.
Je ne suis pas ceux qui croient
que les classiques se prêtent à la facilité,

mais je sais apprécier leur réactualisation.

Je me suis donc créé un avatar anglophone, BarryAllen,
pour l'anonymat.

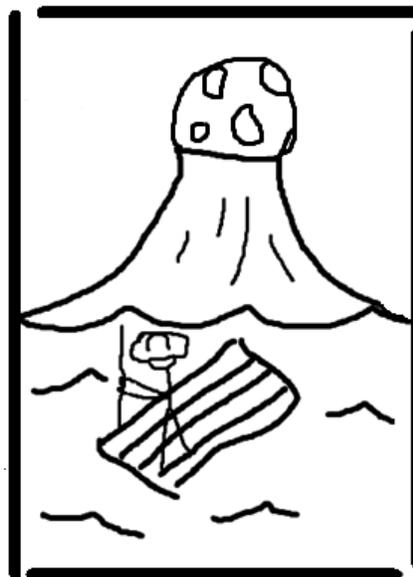
J'ai laissé un commentaire,
en espérant avoir une influence, faire boule de neige,
à force de marteler mon clavier.

tap-tap-tap-tap-tap-tap-
tap-tap-tap-tap-tap-tap-

« The thing with Robinson Crusoe, is this. We don't really care how he got there. I mean, we know, he's a sailor and a slave trader who has had his fair share of misfortune, getting shipwrecked and so forth, but that's just backstory. For the islands, in literature, are never about the where or how. Sure, they'll tell you it is located somewhere in the Atlantic or the Pacific, but that's not saying much, is it?

What's really important are the challenges the protagonist faced upon his arrival. What has he learned? And in the end, what kind of a man got out of there? Who got out? What changed about him? Of course, those islands, and I think you already suspect it, but I like saying it out loud: those islands are inexistent and impossible to find. They're only geographical allegories, summoned up to invest the human's soul, relationship to life, god, sexism and, of course, racism.

Or what you might call white privileges. »



« Le croquet est un sport d'extérieur qui se pratique principalement sur le gazon et occasionnellement sur des terrains sableux comme des plages par exemple. Le but de ce jeu est d'arriver au bout du parcours décrit par les arceaux en poussant des balles en bois à travers ces derniers à l'aide de petits bâtons. Les joueurs de croquets font face à un incroyable stress ce qui occasionne parfois des crampes, des blessures, des évanouissements et même des vomissements. Cette activité se pratique aussi bien seul qu'en équipe de 2 à 8 joueurs. C'est une excellente occupation familiale. Lors des compétitions de croquet ouvertes à tous, il n'est pas rare de se faire plusieurs compagnons de jeu et même des amis plus intimes. Personnellement je n'aime pas le croquet. »



DUREX.

Avec Maman,
chaque jeudi du mois,
on suit un petit itinéraire,
toujours le même
pour nettoyer les rues
et les espaces publics.
Pour ramasser les déchets qui traînent
et salissent l'idée qu'on se fait de notre village.
On se nomme,
avec les autres
de la brigade antipollution :

les en-vert-deurs.

Au début,
on croyait pouvoir se lester de notre tâche
au fur et à mesure de la conscientisation des villageois,

mais non.

Chacun à son itinéraire mensuel

L'été,

et ça dure depuis cinq ans.
ou alors au printemps
quand la neige fond
et révèle ses secrets,
avec Maman,
on trouve toujours quelques condoms usagés
en bordure du cimetière,
Maman,
quand elle les prend avec ses pincettes télescopiques
pour les mettre dans notre sac à ordures,
elle dit toujours qu'on ne devrait jamais rien modifier
ni à l'horaire ni à l'itinéraire,
que la régularité de ces ébats semble acquise
et qu'il ne faudrait pas risquer d'en être les témoins.

Dans la vraie vie,

il est à peu près impossible de deviner
à qui appartiennent ces capotes.
Maman ne le sait pas.
Je ne le sais pas.
Personne ne le sait,
dans la fiction,

mais ici,
la fiction est un vase clôt.

les choix sont beaucoup plus limités :

so
Benoit

Moi-même,
j'ai peine à y croire,
mais tout semble indiquer
que les coupables
sont
et Julien.

Ce livre, à la base,

c'est un roman graphique.

UN ROMAN GRAPHIQUE [suite].

Maman et	Grand-Maman ne sont pas des personnages, pas tout à fait. Ce sont des coloriages
Ou plutôt	ils sont rythmés tout comme des gribouillis. Je m'explique.
D'une part, l'écriture,	c'est une tâche fastidieuse. C'est vrai que je le pense. J'écris beaucoup, depuis que Benoit a laissé faire, mais je rêve toujours d'écrire moins ou alors finir plus vite
sans histoire,	et de réussir tous mes projets par le style, mais un peu quand même. Par contre, je ne sais pas le dessin, ce qui est définitivement un obstacle, mais ce n'est pas fait exprès,
c'est jamais fait exprès.	Avec de la rigueur, on dirait que ce roman graphique est un échec, ce qui, d'abord, n'est pas aussi négatif qu'on pourrait le croire, et, ensuite, ne me fait ni chaud ni froid. Surtout, quand on me lit, c'est de la prose. Je ne fais que sauter la ligne. les vers, pour moi, sont la partie graphique. j'écris des légendes, des cartouches
Je ne suis pas poète,	dans le coin supérieur droit de la page

Poète.

des descriptions encadrées au-dessus des dessins que je ne peux pas produire.
formant des strophes étroites et longues,
qu'on interprète comme les nuages.
Voyez cet éléphant? Voyez cette île?
Mis je ne veux pas illustrer
des images poétiques.
Je suis un pragmatique.
Poète
Et parfois aussi
versificateur.

BOF.

Il se gratte.
Il se gratte.
Il se gratte.

Benoit a cette habitude eu peu déconcertante
et pour son simple plaisir
de se gratter le scrotum.
Il ne demande pas la permission,
insère sa main droite dans son costume de bain
ou son slip
et l'y laisse pendant des heures.
Il se gratte,
Il se gratte,
Il se gratte.

C'est rugueux.
On entend tout.
J'entends tout.
Et c'est impossible pour lui
de ne pas savoir qu'il le fait.
Ça lui fait comme de petits orgasmes en série.
J'insiste, ce n'est pas une mauvaise habitude qu'il ne sait pas qu'il a,
comme manger la bouche ouverte.

Quand il se gratte,
c'est pour se faire plaisir.
Il est au courant de tout
ne ressent pas ma gêne
de le côtoyer
pendant qu'il se fait plaisir.
Peut-être parce que ça n'est qu'un tout petit plaisir.
D'ailleurs je ne dis jamais rien.
J'endure,
mais dans la voiture,
en direction de New-Liskeard,
le matin de la course,
je n'en pouvais plus.
Pour faire distraction,
j'ai raconté l'histoire de la mauvaise grand-mère à Benoit.
Je cherchais aussi son approbation.
C'était encore lui l'écrivain,
de stature,
mais il a haussé des épaules,
continuant de se gratter,
et ne se souvenait de rien,
ni de grand-maman mourante,
ni des traits dessinés au plafond en nuages flous.

Il m'a dit : « ta méprise, c'est bien beau,
mais qu'est-ce que ça signifie? »

« Quoi? »

Ça veut dire quoi dans ton histoire? »

« Ben là, c'est wack... »

« Ok... Faque tu veux faire une histoire wack? »

« Ben... pas juste wack là»

Et c'est moi qui suis passé à autre chose.
me disant qu'il était trop jeune pour comprendre,
que je reviendrais à la charge
au moment opportun.

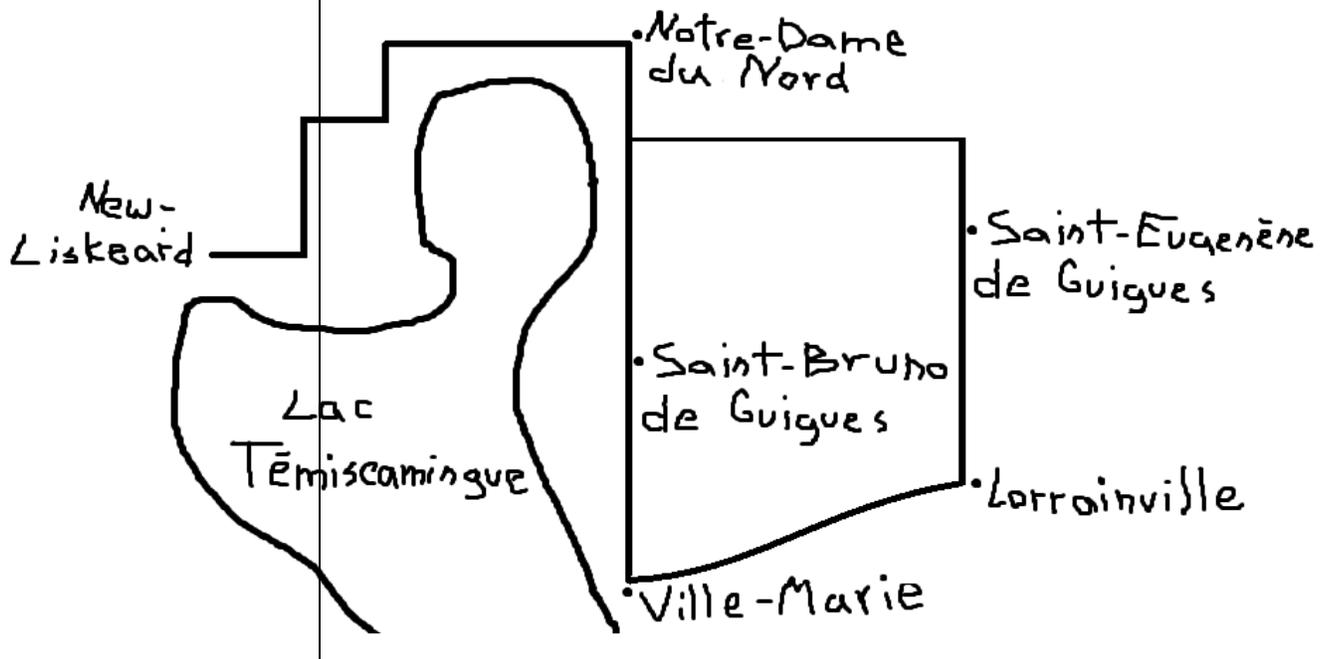
WALLYWEST.

« You can't have a story written in fragments where the pieces don't mean anything. I don't care what you call them, if you want to explore that, off you go!, but be aware. It should never just be stylish, or avant-garde, or postmodern and all this crap. It's bound to have meaning. Meaning! Otherwise, if it is just about you wanting to be cool, you'll end up with a shitty blog. Or a shitty book for that matter. I swear to God, I have seen it happened before. Countless times. And if you don't pay attention to me now, your blog will suck too. It will. Regardless of you telling the truth about your deep self. Trust me. Hell! I'll say it again for the wanna be novelist in the chatroom from whom, I must add, I expect great deceits in the future.

If the fragments don't mean anything to your story, then you're just using it to camouflage your shitty storytelling.

There. I said it. »

CARTE.



En voilà une autre,
de Benoit,
pas piquée des vers.
Ça raconte l'histoire
du vélocipasteur
qui,
au début,
n'est qu'un pasteur ordinaire
aux États-Unis.
Après avoir perdu ses parents,
il fait un pèlerinage jusqu'en Chine
pour rejoindre de vieux missionnaires,
mais ce faisant,
il rencontre des sages bouddhistes
qui l'initient au bouddhisme.
Une nuit d'orage,
alors qu'il pleure ses parents morts,
il est frappé par la foudre.
Sur le coup, on pense qu'il va mourir,
mais non.
Il se réveille avec des superpouvoirs,
mais pas comme les autres.
Il découvre assez vite que ce qui a saccagé le village
alors qu'il était sans connaissance,
ce n'est pas la foudre.
C'est lui, en fait.
Il peut se transformer en vélociraptor.
Mi-dinosaure.
D'abord horrifiée par ses nouveaux pouvoirs,
une vieille fumeuse le convainc finalement de s'en servir pour combattre
le mal,
le crime,
les ninjas.

Mi-homme

Ko Tao est une île du golfe de Thaïlande.
Elle est bien réelle, cette fois tout à fait, encore que
je la situe au centre du lac Témiscamingue,
sur l'eau, entre New-Liskeard et Ville-Marie.
Son nom, en thaï, signifie « île tortue ».
Là-dessus, sur le nom, deux écoles de pensée s'affrontent.
Selon certains il est dû à la silhouette de l'île.
Quand on arrive par bateau,
qu'on l'aperçoit à l'horizon,
on dit que l'île ressemble à une gigantesque tortue.
Selon d'autres, l'île tortue doit son nom
à la présence ancienne de nombreuses tortues
venant se reproduire sur ses plages.
Wikipédia ne tranche pas la question.
Aujourd'hui, Ko Tao est un haut lieu mondial de la plongée sous-marine.
Ses eaux poissonneuses sont d'une grande clarté,
et ses nombreuses écoles de plongée
à bas prix
attirent les touristes du monde entier.
Une fois par année, les nageurs du coin
– sportifs sans soucis –
traversent le lac,
essaient de rejoindre la côte,
mais le trajet est parsemé d'embûches.
Il y a les requins, les méduses et les pailles en plastiques,
mais ce qui me fait obstacle
vraiment obstacle,
ce sont les réfugiés
ceux qui nagent dans tous les sens.

C'est bien.

Il y a une blague,
au Témiscamingue.
Une petite blague de rien du tout.
Et elle n'a pas plus ou moins circulé
après la mort de grand-maman.

Anyway.

Très bien. Il y a de ces choses
que la mort ne réussit pas à entraver.
Comme la mort, l'inceste, le fascisme.
Le rire aussi,
mais c'est épuisant
quand il vous attend au coin de la rue
pour vous échanger une larme
contre de petites contractions soufflées.

Stop,

La blague commence à Saint-Bruno de Guigues
avec un petit garçon
qui y vit bien sagement.

il aime ses parents

il me faut préciser d'abord
qu'avant l'arrivée des trois Vietnamiennes
du temps de Maman,
il n'y avait pas beaucoup d'immigrants en région.
Voire pas du tout.
À peine ce petit garçon
nommé Steve,
adopté en bas âge.
Il vivait à Saint-Bruno de Guigues
et n'était pas vraiment un immigrant.
Il était né en Chine.
Jusqu'à sa majorité.
ses parents l'aiment
et sa région l'aime.

	N'empêche qu'un jour Il souhaite retrouver ses parents biologiques. Ce n'est pas une mince affaire, mais on dit qu'il réussit à les retrouver éventuellement. Surement grâce à internet.
Enfin, le voici	le voilà, qui s'embarque en avion pour les retrouver dans un
café à Beijing.	D'ailleurs la blague n'est pas forte en géographie. La blague a choisi la capitale pour le rendez-vous. Son périple commence ainsi : il y a un aéroport près de Saint-Bruno de Guigues. Un peu à l'extérieur du village. De fait, l'aéroport est situé entre Saint-Bruno de Guigues et Saint-Eugène de Guigues; deux villages voisins au nom de Guigues.
C'est mélangeant.	
Guigues	Néanmoins, Steve veut acheter un billet pour Beijing. On lui dit que c'est impossible, que l'aéroport ne rejoint que celui de Rouyn-Noranda,
en Abitibi.	
D'accord	Ok
	Arrivé à Rouyn-Noranda, Steve demande un billet Beijing. On lui dit que c'est impossible, que l'aéroport ne rejoint que celui de Montréal.
Rouyn-Noranda	
Alright.	Je comprends. Arrivé à Montréal,

	Steve demande un billet
Montréal	Beijing. On lui dit que ce n'est pas si simple, qu'il devra passer par Toronto.
Pas de soucis.	No worries.
	Arrivé à Toronto. Steve demande un billet
Toronto	Beijing.
There you go sir.	Vous voulez un reçu?
	Il fait le voyage, rencontre ses parents biologiques. Tout se déroule bien. Et quelques jours plus tard, De retour à l'aéroport. Steve demande un billet
Beijing	Guigues. On lui dit que c'est impossible, qu'il lui faut être plus précis, que veut-il dire?
	Saint-Bruno ou Saint-Eugène?
	[...]
« Saint-[...] »	Vous comprenez? De Guigues. » C'est ça la blague. Parce que les Chinois sont intelligents, qu'on dit. Ils connaissent et distinguent Saint-Bruno de Guigues et Saint-Eugène de Guigues.
Ho,	Ha,
Hi,	Ha,
HA!	HA!

Les paysages déboulent

En s'en allant à New-Liskeard, silence dans la voiture,
jusqu'à la ligne de départ.

Des fleurs jaunes,

des maisons,

du blé d'Inde,

deux stations d'essence,

le ciel,

la ligne de départ sur la plage.

et

Benoit brise le silence.

Il me parle tout bas,

c'est une confiance

sur l'adoubement :

Merci,

ça m'a donné confiance.

Je ne croyais pas que tu le ferais.

Je ne voulais pas t'humilier,

mais j'avais vraiment besoin de mon grand-frère.

C'est pas grand-chose,

la « traversée »,

mais je suis anxieux.

Et à cela il rajoute,

qu'il aurait aimé

qu'on nage à deux.

Et je lui réponds

quelque chose de rassurant

comme une sagesse populaire

sur ce héros

que j'ai imaginé récemment

que j'ai failli transformer en astronaute – Kimiko.

avant d'en faire un jeune nageur,

le meilleur de sa préfecture,

s'entraînant sans relâche

pour atteindre les olympiques.

Sous mon encadrement,

il deviendra le meilleur du monde.

Grâce à moi.

« Julien? »

« Quoi? »

« Arrête avec quoi? »

« Qu'est-ce que tu dis? »

« Arrête avec ça. »

« L'écriture. »

« Arrête d'écrire.

Je veux me faire rassurer,

mais tu gosses.

Je la comprends

ton histoire,

mais c'est plate.

C'est comme tes affaires de Barry Allen.

Ça a jamais été pour autre chose que le style.

Tu devrais essayer

d'être heureux à la place.

Fais comme moi.

Arrête d'écrire.

Je sais que t'as peur,

de pas en mourir.

Tu voudrais en mourir

parce que ça voudra dire

que t'es quelqu'un,

que t'as pas fait ça pour rien,

mais tous les écrivains,

même les meilleurs,

devraient arrêter.

Au moins une fois,

pour de bon

pis traverser un lac. N'importe lequel.

Fa que tu viendras me rejoindre quand tu te sentiras prêt à arrêter c'te marde là.

parce que toi pis moi,

dans le fond

on se ressemble.

On écrit bien,

mais on a fuck all à dire de pertinent.

Le jour de l'enterrement de Grand-maman,
Benoit et moi manquions à l'appel.
Ce qui fait qu'encore aujourd'hui,
je ne suis pas certain

d'où elle repose.

Je sais qu'elle est au cimetière,
Maman me l'a déjà montrée,

Souvent,

mais ma tête me joue des tours.

Pourtant, le village est petit.

Environ trois-mille habitants à Ville-Marie.

Un cimetière de cette taille ne devrait pas me poser de problèmes de repérage,
il n'est pas sous-divisé en boulevards

ou grands chemins.

Sa seule particularité,
c'est d'être en pente,
au pied de la montagne qui borde l'est de Ville-Marie.

Ça nous fait un beau cimetière,

bien entretenu,

pittoresque,

avec d'immenses chênes tout autour.

Sauf que ce n'est pas commode

pour les vieilles personnes

qui assistent aux cérémonies

et, franchement,

ce sont elles qui y participent le plus.

Soit elles meurent,

soit leurs amis meurent.

PAUSE

Chaque fois que j'enchaîne, d'un fragment à l'autre,
je ponctue par une chute.

Pas littéralement.

Personne ne tombe,
mais les points sont là,
et la ponctuation est ailleurs :
une toute petite phrase,
percutante,
qui me permet de repartir.
Une chute qui me propulse
et me menace
le plus sérieusement du monde.
Mais sans elle,
je ne saurais pas quand le texte finit
et où je commence.
Ça me prend donc une chute.
pour tracer la ligne.

Chut!

MARIE.

Par là,

Bien avant le maire d'il y a vingt ans,
le nom de Ville-Marie était suffisant comme ça.
je ne veux rien insinuer.
Ce que je veux dire,
c'est que les temps changent.

Dans la vraie vie,

« Marie »

c'est une référence religieuse.
C'est Marie l'Immaculée.
Marie la Vierge.
Marie l'Inaltérée.
Une idée des « pères fondateurs »
Ceux qui ont fondé le village.

Après tout le boulot,
pour marquer le coup,
ils ont aussi nommé le lac :

« La baie des pères »

Et quand on dit
le « lac Témiscamingue »
c'est à la « baie des pères » qu'on fait référence.

En 1904,

Le lac n'étant qu'une ouverture
dans la rivière des Outaouais.
des hommes on construit « La Grotte »
en l'honneur de Marie,
en l'honneur du village.

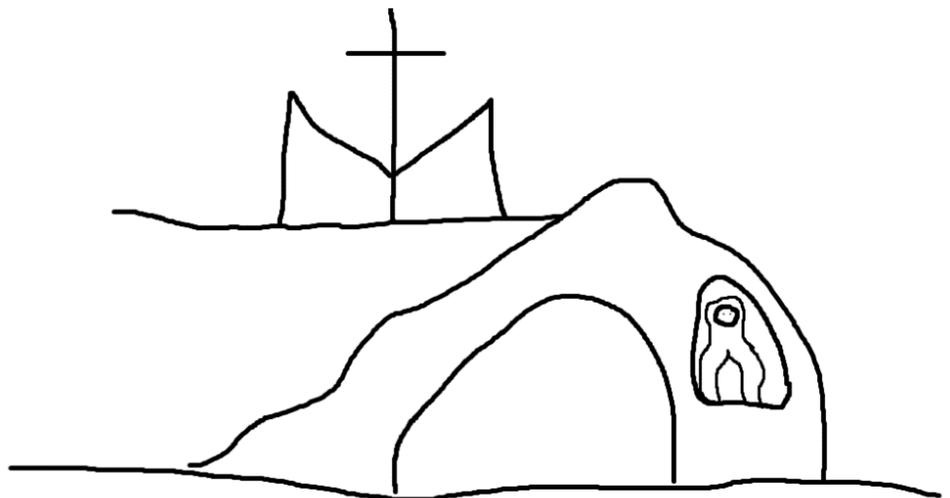
Une grotte artificielle,

faite de foin brûlé compacté
et de ciment.

religieux

Depuis c'est un monument
et touristique.

Voyez plutôt.



La « Grotte »,

le cimetière

l'été.
À côté de la rampe,

comme on dit,
est juchée sur la montagne de roches
qui borde l'extrémité est de Ville-Marie
et coiffe le cimetière.
Entre les deux,
et la Grotte.
il y a une rampe d'accès,
pour les voitures qui montent

et les traineaux qui glissent
l'hiver.
un escalier en ciment
totalisant quatre-vingt-quatorze marches.
Sur le deuxième cap de roche qui surplombe la Grotte,
ils ont ajouté une croix
aux initiales du village.
Et ce qu'on aperçoit,
d'incrustedans la pierre,
sur le côté droit,
c'est elle.
La grande patronne de Ville-Marie.

Je l'ai surnommé Idèle.

Ligne,
Ligne,
C'est ta ligne.
J'essaie de te faire rire.

Ligne,
Ligne,
C'est ta ligne.
J'essaie de te faire rire.

HA.HA.HA.

« Les chameaux siamois sont des chameaux qui sont siamois. Un chameau est un mammifère ruminant d'Asie ayant deux bosses graisseuses sur le dos, appelé usuellement dromadaire. En anglais chameau s'écrit CAMEL. Il ne faut pas se tromper, car chameau peut aussi vouloir dire d'une personne qu'elle est méchante ou acrimonieuse. Restez vigilants. Lorsque l'on dit de deux chameaux qu'ils sont siamois, cela veut dire qu'ils sont jumeaux et attachés l'un à l'autre par une partie du corps. ATENTION!!!! Le mot siamois veut dire plusieurs choses! Il peut être un adjectif servant à décrire quelqu'un ou quelque chose relatif au pays de Siam ou encore le nom des habitants du pays de Siam. Les chameaux siamois peuvent être attachés l'un

à l'autre par différentes parties du corps. Ils peuvent être attachés par une patte, la tête, la queue (être attachés par la queue est plutôt rare, dans le ventre de la mère, la queue des chameaux bouge régulièrement ce qui cause parfois des maux de ventre à la chamelle, femelle du chameau), le corps ou le derrière. Fait cocasse : des zoologues au Pérou ont retrouvé deux chameaux siamois dans la nature dont un était attaché à l'autre par le dos, donc il était constamment dans les airs, sur le dos. Les chameaux siamois vivent surtout au nord de l'Amérique et au sud de l'océan Pacifique. Pour conclure ce texte instructif et pertinent sur les chameaux siamois, j'aimerais vous dire que les chameaux siamois vivent en très bonne santé même s'ils sont collés. »

Avant qu'elle ne décède,
on allait souvent voir grand-maman à l'hôpital
pendant les heures de visite.
Je me souviens d'une soirée,
une visite en particulier
où Grand-maman,
pour faire son intéressante,
nous avait demandé si nous voulions voir
comment se comportait son abdomen
après l'opération de la veille
où on le lui a ouvert et recousu complètement.
Sans attendre,
elle a levé sa jaquette
sous l'œil inquiet de Maman
et nous a montré la chose
que je me rappelle aujourd'hui
comme le diagramme scolaire
d'un faisceau de lumière,
mi-particule,
mais avec une touche gélatineuse et visqueuse et saignante
dont je n'ai pas non plus supporté la vue jadis
s'y serait baigné.
Il la picorait du bout du doigt
et riait de bon cœur.

mi-onde

alors que Benoit



Il avait vraiment bon cœur.

Artificielle,

La Grotte est un lieu de pèlerinage.

Au mois d'août, durant la fête de l'Assomption,
des centaines de visiteurs y viennent chanter
sous les tintements d'une cloche.

elle aussi.

Ça dure une journée.

L'été, quand je marche avec Maman pour ramasser les déchets qui traînent en ville,
une fois par année,

j'entends les chants

et lève les yeux vers la montagne.

De petits points noirs grouillants à cette distance.

Pour les plus croyants d'entre eux,

il y a la douleur des 94 marches d'escaliers qu'ils montent à genoux.

C'est Marie l'immaculée,

Pour les autres, la rampe d'accès en voiture est suffisamment douloureuse.

qu'ils viennent prier en août :

sa statue de marbre blanc.

C'est aussi derrière elle que viennent se dissimuler les enfants,

ceux qui jouent à la guerre

Entre autres, parce qu'on y trouve beaucoup de bonnes cachettes.

dans la montagne

Les enfants aiment jouer à la guerre et aux fusils

tous les autres jours de l'été,

Ils tendent des embuscades en « guérilleros ».

—

Quand ils ont construit la Grotte,

les « pères fondateurs »

ils en avaient une autre en tête.

Un modèle, si on veut.

—

à Lourdes.

dans son flanc droit,

La Grotte de Ville-Marie est une réplique celle de Massabielle,

Là-bas, une grotte véritable grotte se cache en forêt avec,

une statue de la vierge Marie

que des hommes ont rajoutée

au 19^e siècle,

Dix-huit fois,

À Lourdes

De Ville-Marie

Dans cette version du livre,
Benoit

pour cristalliser une vieille légende.

On raconte à ce sujet qu'une certaine Bernadette,
avait l'habitude d'y placoter avec Marie.

On raconte qu'elles se seraient rencontrées ainsi plusieurs fois,
donnant ainsi l'idée aux hommes d'en réifier le souvenir.

pour être précis.

C'est le nombre de fois qu'elle s'est fait voir,

la vierge.

C'est pour ça qu'on a érigé la statue

—

C'est pour ça aussi qu'on a construit la Grotte

—

Des questions?

HA.HA.HA.HA.

la blague du petit Steve n'est pas suffisante pour nous catapulter,
et moi

au milieu du lac Témiscamingue.

Ou bien oui, elle l'est,

mais pas comme ça.

Dans le cas de Benoit – son périple –
les choses sont simples.

Il nage en direction de Ville-Marie depuis un moment déjà.

C'est comme ça que le livre commence.

Alors, cette île mystérieuse,

il s'y arrête en passant,

s'étant frayé un chemin d'eau

Tu peux le faire Ben!

à travers les tortues qui sirotent leur daiquiri à la paille,
gracieuseté de l'homme.

You can make it Ben!

Je devrais dire :

Mais moi, je dois trouver un autre moyen de locomotion.

Je l'ai déjà dit : je ne nage pas.

Et c'est là qu'entre en jeu la blague.

c'est là qu'entre en jeu la question de l'humour.

Il faut m'imaginer comme un enfant,

il était une fois

une histoire drôle :

une vieille fumeuse

ontarienne,

déguisée en chat,

de la tête aux pieds

façon cosplay.

Elle vient me rendre visite de je ne sais où,

alors que j'encourage Benoit sans le voir dans les estrades.

C'est pendant la course.

Au début, quand je m'assois, elle n'est pas là,

mais j'entends bientôt un bruit de moteur au loin :

wroom, wroom, wroooooom

Le noise is english.

Ça pétarade en anglais.

Le moteur fait pas vroum vroum.

Il fait wroom wroom.

Peu importe

—

Il me vient d'un quadriporteur

Celui d'une fumeuse translucide,

presque une fantôme,

sous un costume de chat.

Quand je comprends qu'elle me regarde,

je sonde les gens autour de moi,

	et constate que je suis le seul à voir. C'est normal, au fond, mais je ne le réalise que plus tard, puisque c'est moi qui l'invente.
Anyway,	— Arrivée à ma hauteur, La vieille miaule, bouscule tout le monde, se fait une place à mes côtés et s'allume une cigarette qu'elle prend le temps de terminer avant de me faire son pitch dans le creux de l'oreille.
Elle me dit :	va à Saint-Bruno de Guigues, Comme le petit Steve, pour meet Benoit au milieu du lake, en avion.
Allez Jul!	Let's go Jul!
Suis-le.	Follow le.
Allez.	Come on.
En Thaïlande.	In Thaïlande.
si près.	Au début, je n'aurais pas cru pouvoir voyager si loin Je suis comme tout le monde. Je me méfie de la « magie », mais je me suis laissé convaincre par l'humour celui qui à ce qu'on en dit obtient toutes les licences, les permis, passeports, etc. et permet de dire n'importe quoi, n'importe comment, à propos de n'importe qui.
Come on!,	— C'était juste une blague. C'est ça qu'on dit.
En tout cas.	— C'est con, mais c'est pratique. J'avais vraiment besoin d'un lift.



RÉCAPITULATIF.

De haut en bas, en s'en allant vers l'est :

La paroi rocheuse

La Grotte artificielle

94 marches d'escalier

Le cimetière en pente

Ville-Marie sur le lac

Le lac Témiscamingue

L'île au milieu du lac

New-Liskeard

[...]

Clic.

This is me when I first set foot in Bangkok. Just before my transfer to Ko Tao. As you can guess from the sweat, it was really really hot and I was not yet accustomed to that. And so, to get a little bit of fresh air, I put myself behind that old lady you can see here in the right corner. Right? Well she had a small electric fan and, being behind her, I managed to get myself a bit of the breeze.

[...]

Clic.

This is the owner of our hostel in Ko Tao. She is from somewhere in Quebec and welcomed us as if we were coming back home. She had poutine. Such a great hostess.

[...]

Clic.

This is a guy we met on the way. You see, we were driving scooters all the time and, once, while we were filling up on gas, we heard a vroum vroum sound. I swear this one was different. It was a French sound. Not an English wroom wroom. See the difference? Anyway, it was coming from that guy's motorcycle. And also was from somewhere in Quebec. We drove altogether for a while and then it was enough.

[...]

Clic

This is a temple. Very beautiful if you ask me. Very big too this one. Unfortunately, I don't have any photos from the inside. The thing is, we mixed up the hours and thought the opening was the closing and so forth. It was a dumb mistake. Anyway, the whole country is crawling with temples.

[...]

Clic

This is a bar, where we saw they were selling magic mushrooms and ready-made joints. Of course, we did not buy any, we are not old enough anyway to buy anything other than beer, but I don't think you would have believed me without the picture.

[...]

Clic.

Oups. You were not supposed to see that. Next one!

[...]

[...]

Clic.

Oh, and this, well, it's a bit, how do you say, well let's just say that it makes my cheeks go red a lot. The official name, for that place is the Erotic Garden. We don't have those here in the province of Quebec. I don't think they have it either in Ontario even though I could be making a mistake. So, now, I hear your thoughts from here, you are all wondering, n'est-ce pas, what exactly is the deal with an erotic garden? Well, my friends, as you might have guessed from the big wooden penis on the screen, it's a garden, in the literal sense with very green grass, flowers everywhere and well cut bushes, but all the while filled with sexual representations.

Let me rewind here a little bit.

[...]

Clic.

This is the entrance. Nothing stands out much. It looks like a regular garden open for tourists. The whole country runs on tourism and so it is not that surprising to see a private garden being used as a money machine. Also, I need to be honest here, before entering, we did not know the full scale of the operation. I mean, we knew there would be penis and vaginas, but it was still unclear whether we would be participating ourselves to the nakedness. This is actually what sparked our curiosity at first. I mean, we would not have minded to strip ourselves naked for the cause.

[...]

Clic.

It is only when setting foot in the garden that we realized what it was all about. Fortunately for us, the lady who owned the place and acted as our guide urged us to take as many photos as we liked. And so we did. There were sculptures, cut bushes, flowers, rock sculptures, wooden sculptures, different shaped pools, little sand roads, naturally sculptured rocks, unusual trees, paintings, big or small mounds, fountains, etc. All of which were representing a part of the human body explicitly related to sexuality. And by that I mean butts, vaginas, penis, testicles, just nipples, full breasts, fully represented bodies being erected, leaned or leaned on and so on.

[...]

Clic.

AVERTISSEMENT :

près de Chumpon,
Avec Benoit,
Je suis présentement dans la mer,
au milieu du lac Témiscamingue,

nous sommes touristes.

Nous faisons de la plongée sous-marine.
Nous explorons un récif de corail,
voir si on y trouverait pas quelques trésors.

Les bulles d'air que nous relâchons de nos bouches
remontent et remontent,
des détenteurs à la surface,
de plus en plus grosses,
elles vont en zigzags,
de petites spirales en ricochets
jusqu'à ce qu'elles atteignent la limite et

Ploc.

<>< <>< ><> ><>

Sous l'eau, à notre droite
et un peu plus creux que nous encore,
l'instructeur surveille notre duo d'homme-poisson
en suspension.
Il hoche la tête.
Il a l'air satisfait.
Il nous fait le symbole,
avec ses doigts,
de la « super qualité ».
L'index joint au pouce,
une jonction

[👉]



mais le « haut »

« Good job, boys! »

en marge

tout en respectant la lenteur des paliers.
C'est celui qu'on dit du « thumbs up ».
Sous l'eau, il ne signifie pas le « bien »,
et c'est celui-là que nous envoie l'instructeur,
l'air un peu paniqué.
Il ne nous regarde plus qu'à peine à vrai dire.
Il fixe le soleil.
Il remonte avant nous.
Ce n'est pas dans ses habitudes.
Nous remontons à sa suite en suivant les bulles.

PLOC.

« Très bien les gars! »

Il nous dit ensuite de l'attendre
là où nous nous trouvons
à l'ombre du bateau,
—
et fonce vers ses collègues instructeurs,
près du bateau,
puis sur le bateau
pour savoir
de quoi il en retourne.

À suivre...

POÈME CUBISTE.

Je voudrais préciser quelque chose,
et une bonne fois pour toutes.
Mes sauts de lignes,
mes paragraphes,

mes vers
ne sont pas « faciles »
ni aléatoires.
Je m'en réfère ici à la peinture cubiste.
Cherchez :
could Picasso really,
I mean « really » paint?
Could he?
La réponse,
on s'en doute.
Si vous ne me croyez pas,
allez-y
voir ses tableaux réalistes
sur internet.
Magnifiques,
mais un peu scolaires tout de même,
comme tout le monde les faisait à l'époque.
Sa peinture cubique est plus originale.
D'ailleurs j'écris d'excellentes nouvelles réalistes.

POP!

Benoit
et, moi,

À l'école primaire,
la récréation,
ça fait longtemps.
C'est arrivé quelquefois,
et moi, on avait une cachette dans la cour de l'école primaire,
malgré nos âges différents
qui nous assignaient des zones d'amusement éloignées.
On se retrouvait là parce qu'on était bien ensemble
mal avec les autres.
Quand on s'y retrouvait,
on avait un petit jeu,

La première fois,
pas inventée

dans nos têtes,

je ne sais plus.

En tout cas,

au soleil,

Ouf!

I'm melting! I'm melting!

un scénario auquel Benoit acceptait de se prêter gentiment
parce qu'il en était l'inventeur

Le jeu consistait à ne pas mourir.

C'est pour ça qu'on s'y appliquait tellement.

Parce qu'on a toujours su qu'on ne voulait pas mourir,
ce qui n'est pas aussi fréquent qu'on pourrait le penser.

le jour où on a découvert le jeu,

—

c'était durant une canicule

et il n'y avait qu'un morceau de tuyauterie froide
dans toute la cour de récréation.

Assis tout près de ce tuyau,
nous étions des popsicles,

ou alors des glaçons,

nous fondions à vue d'œil.

Et pour éviter de fondre à vue d'œil,

il fallait agripper le bout de tuyauterie froide.

C'était une façon de se régénérer complètement.

De redevenir solide.

Fiou!

Mais comme on voulait que le jeu continue,

à tour de rôle,

pour ne rien risquer,

on lâchait tout

en criant :

Je fonds. Je fonds!

Mais, toujours, on rattrapait le tuyau,
on s'aidait toujours à rattraper le tuyau.

mourir,

Nous ne sommes jamais morts de chaud,
Comme des flaques,
mais j'ai bien failli mourir,

quand Benoit a adapté notre petit rituel
en un petit texte,
pour sa classe d'anglais,
sans me demander la permission,
presque une pièce de théâtre,
un dessin animé vivant,

intitulé :

The day the popsicles almost melted but did not

frères de sucre

C'est l'histoire de deux extraterrestres,
et de glace.
Des popsicles alien
avec leurs corps longilignes,
dressés sur des bâtons de bois,
qui envahissent la planète terre en hiver.
Disons l'Amérique du Nord,

en hiver.

Ils font régner la terreur de plusieurs façons.

Entre autres,

les sucer,

personne ne peut
les goûter.
ou les licher.
C'est interdit,
même s'ils ont l'air délicieux,
qu'ils ne manquent pas de surface à licher
et qu'eux,
ils se lichent en public sans gêne.
Ce sont des popsicles,
mais ils ont d'autres méthodes d'oppressions :
la famine,
la séparation forcée des familles,

l'été,
Quand ça arrive,
que les morts
pas par magie.
changer d'hémisphère.
autres,

l'expropriation,
la baisse du coût de l'essence,
mais, au bout de quelques mois,
le soleil chaud
repousse l'envahisseur.
les citoyens sont libérés
et font la fête.
C'est vers la fin de la pièce,
ils en oublient presque
sont encore morts
et que les familles ne se réunissent
Il n'y a que la hausse du coût de l'essence
pour rassurer tout le monde,
mais l'histoire de Benoit,
elle se termine mal en fait.
C'est que les extraterrestres ne partent pas vraiment,
Ils ne font que
Ils vont empêcher les
alors que les premiers crient victoire.
C'est ironique.

THE END

Sans grande surprise,
ça a bien fonctionné.
Ses camarades ont apprécié,
Maman a apprécié.
L'histoire était bien écrite
et bien ficelée
que sont enseignante a dit
et quelques années plus tard,
Benoit a adapté le scénario pour son blogue.

Dans la vraie vie,
ou sur un balcon
de Ville-Marie
de New-liskeard

sur la plage,

avec Benoit,

en restant étendu un soir
sur une des plages de Ko Tao,
avec vue sur plage,
on ne voit pas les lumières
—
ou celles

Il n'y a qu'une mer noire
jonchée de déchets invisibles et,
En regardant un peu plus bas,
on aperçoit surtout
ces indiscernables touristes
déjantés
venus spécialement pour alléger
notre vision de fin du monde.
nous avons observé en riant,
les paysages de l'île rendus invisibles
et une fine lumière verte,
comme celle d'un phare,

Certaines choses nous divisaient encore.
Il avait arrêté d'écrire
et comptait reprendre son périple vers Ville-Marie bientôt
Je lui parlais de Robinson,
de Fitzgerald
et du rêve américain.
Il me relançait
sur Di Caprio,
les changements climatiques
et Tom Hanks.
On se comprenait pourtant.
On parlait des mêmes choses.

à l'horizon,

à l'horizon.

<p>De retour au bateau,</p> <p style="padding-left: 40px;">Benoit</p> <p style="padding-left: 40px;">chaque</p> <p style="padding-left: 40px;">les mains</p> <p style="padding-left: 40px;">les mains</p> <p style="padding-left: 40px;">nos corps huilés</p> <p style="padding-left: 40px;">de notre démise,</p> <p style="padding-left: 40px;">ça y est presque,</p> <p style="padding-left: 40px;">du feu,</p> <p style="padding-left: 40px;">- nous y sommes -</p> <p style="padding-left: 40px;">fatidique</p> <p style="padding-left: 40px;">la garde côtière</p> <p style="padding-left: 40px;">qui occupe</p> <p style="padding-left: 40px;">L'armée,</p>	<p>il y a une petite échelle,</p> <p>qui plonge sa queue dans l'eau</p> <p>et permet aux plongeurs de revenir à bord.</p> <p>Invités à s'y rendre,</p> <p>et moi montons</p> <p>barreau</p> <p>très serrées,</p> <p>très glissantes,</p> <p>chaque fois plus près</p> <p>du pont,</p> <p>chaque fois plus près</p> <p>du soleil</p> <p>et du moment</p> <p>où il nous faut constater</p> <p>thaïlandaise</p> <p>l'embarcation.</p> <p>en ce qui nous concerne.</p>
---	--

« FREEZE! »

<p>« nous »</p> <p style="padding-top: 100px;">Côte à</p>	<p>Une vingtaine de militaires,</p> <p>armés jusqu'aux dents</p> <p>à couteaux tirés</p> <p>nous attendent,</p> <p>les touristes.</p> <p>Collectivement,</p> <p>nous n'avons ni lunettes soleil</p> <p>ni chapeau.</p> <p>Le soleil tape fort.</p> <p>On nous met en rang.</p> <p>côte sur la poupe.</p> <p>Nous n'avons ni lunettes soleil</p> <p>ni chapeau.</p>
---	--

le soleil crame

nos airs

clichés

que dire des militaires?

Le « chef »

À la tête du peloton,
il y a un grand maigrichon.
Les autres uniformes le consultent à la minute
pour ceci cela,
mais il n'a pas d'arme.
Il ne porte au cou qu'une broutille –
un appareil photo
au bout d'une ganse.
Cela ne l'empêche pas
de nous mettre en joue
d'une main amateur.

Clic.

Clic.

Il rit à pleines dents.
Il rit de nous.
Il nous mitraille.

Clic. Clic.

Clic. Clic.

hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi
hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi

Gauche.
Arrière.
Partout.

Droits.
Devant.
Autour.
Les soldats sont là.
En kakis, des bottes jusqu'à la tête et les manches du veston retroussés.
Avec lunettes fumées
et chapeaux en forme de noisettes.
Ils fouillent
et positionnent un après l'autre, les instructeurs en file,
pour un interrogatoire
en lien avec leur permis de travail.
Ils n'en ont pas.
Personne n'en a ici.
D'aucuns ne s'embêtent d'un visa.
À force,
Les instructeurs,
[ils] se tiennent plus droits,
mal détendus,
en rang, en file,
très vite [ils apprennent] la file fasciste,
elle pousse en [eux], comme si elle n'attendait que ça,
le moment propice,
très vite [ils tiennent leurs] bras
[se retiennent] d'aller voir les photos des enfants en uniforme
[ils attendent d'en] sortir,
il n'y a plus que ça,
[ils se reprendront] à la sortie
c'est ce qu'on croit,
on croit qu'il n'y a qu'à attendre la sortie,
dans une heure,
dans un jour
ou dans trois ans,
ça va passer,
ce n'est qu'un flash de fascisme.
» [Ils] n'auront vécu qu'un flash fasciste.

«

—
Mais au fond,
pour Benoit et moi,
c'est loin d'être terrible.
Ça dure trente minutes
et les soldats s'en vont,
Ce n'est pas l'horreur
Ça pourrait être pire.

IDÉE POUR UNE FIN.

Dans les films
le climax,
de fusillades

le climax,
c'est la fusillade.
Mais dans les livres,
je ne garde aucun souvenir
Des duels à l'épée,
ça passe.
Des suicides,
ce n'est pas rare,
mais aucun livre n'a jamais baissé les rideaux
sous le bruit des balles
sifflantes.

Lancelot avec sa mitrailleuse,

Tristan avec sa mitrailleuse,

Don Quichotte avec sa mitrailleuse,

D'Artagnan avec sa mitrailleuse.

Ce qui soulève la question :

dans un monde parallèle,

S'ils avaient eu le choix,
qui, parmi les grands écrivains morts,
auraient choisi de faire des films,
au lieu d'écrire,
cette tâche fastidieuse,
qui ne permet pas aux auteurs de se tirer une balle dans la tête.
Pas « vraiment »,
pas en direct,
parce que si certains s'y abandonnent,
en pleine écriture,
qui rapporterait la scène?

TO REST[E].

Le jour de la course,

ex-écrivain

en Thaïlande

cette journée toute particulière
où je m'en vais retrouver mon petit frère
super sportif
sur une île tropicale

au milieu du lac Témiscamingue

s'amarrent

Ville-Marie accueille de plus en plus d'immigrants
venus du lac.
Ils débarquent sur notre plage
soaking wet,
bien avant tous nos nageurs.
Quand ces nouveaux-venus
au quai de la marina,
avant que l'hiver ne les gèle d'un coup,
certains de nos citoyens,
nos marins,

	et d'autres,
	des marins aussi,
	les regarde d'un peu plus bas.
	Ça dépend.
	Les nouveaux venus,
	en tout cas,
	disent avoir fait la route
pour voir	to see
	si c'était possible,
to rest[e]	juste un petit peu.
	Venus comme ça,
	avant l'hiver,
	sans bateau
	et sans rien avoir prévu
	du voyage
	de la langue
	du logis,
	ou des dangers,
	ils trouvent logements et nourritures et nos murs.
	Et comme les Ontariennes
	et les Vietnamiennes avant eux,
	la plupart d'entre eux arrivent
	les poches pleines d'eau
salée	salie,
	dégoulinants sur les quais,
Dans cette version du livre,	on s'est mis à les accueillir
	de façon systématique,
	avec des formulaires et des vivres.
	Avec une carte du monde aussi.
	On leur demande de pointer
	l'endroit du globe.
	Celui qui a été le leur
	avant que ce ne soit Ville-Marie
	par la force des choses.
les regardent de haut	

fusil à pompe
 fusil mitrailleur
 fusil sniper
 fusil ak-47
 fusil long riffle
 fusil d'assaut m-136
 fusil de chasse
 katana
 pistolet
 rafales électriques
 raptor strike
 grenades
 fusil à grenades
 baïonnette
 dynamite
 fusil pirate
 UZI
 police
 fusil à tambour
 couteau
 pistolet laser
 camouflage
 bazooka
 arc à flèche
 grande épée de paladin
 bouclier forces tactiques
 ceinture à munitions
 foudroyeur
 atomiseur plasma
 carabine
 S.W.A.T.



Juchée sur la colline rocheuse qui borde l'extrémité est du village, la Grotte surplombe Ville-Marie. La forêt est, partout autour, propice à toutes sortes d'activités. L'hiver, quand la température le permet, on s'y promène en ski de fond avec les enfants, en raquettes ou alors on y glisse, soit en planche à neige ou, le plus souvent, en traineau. Des fêtes clandestines sont organisées, le soir, pour les jeunes qui commencent à fumer, boire et faire l'amour. L'été, les marcheurs et les coureurs montent et descendent les quatre-vingt-quatorze marches d'escalier. Les soirs d'été, les fêtards y reviennent comme en hiver. Jusqu'à l'âge de douze ans, environ, avec des amis, on prenait d'assaut la Grotte, la forêt ainsi que le cimetière en pente, situé tout en bas des escaliers. Avec tout l'attirail militaire de plastique dont nous disposions, des après-midis durant, le jeu consistait à défendre la grotte des envahisseurs du cimetière. Parfois l'inverse. Il fallait monter la côte et les escaliers sans se faire voir, ou en affirmant avec suffisamment d'autorité n'avoir pas été vu, jusqu'à ce que morts s'en suivent. Nous prétendions la guerre, la haine, la violence et la détresse avec beaucoup de doigté et d'inventivité, mais sans clichés. C'est même curieux. On n'a jamais fait le coup des Américains contre les Russes, des Américains contre les Arabes, des Canadiens contre les Autochtones, des Policiers contre les Afro-Américains. On passait ces après-midi à se crier : « je suis pas mort, c'est toi qui l'es! », suite à quoi tout le monde brisait la magie du jeu pour justifier sa survie. Telle pierre tombale l'avait en fait protégé de tel tir auquel on l'accusait de vouloir se soustraire alors qu'on affirmait justement que c'était l'éclat de ladite pierre qui l'avait en fait achevé et ainsi de suite sans pourtant qu'il en résulte de désaccords profonds entre nous. On se préférait en vie, après tout, et c'est pourquoi personne ne voulait jamais jouer le rôle des zombies, le soir venu, lorsqu'on redescendait au cimetière. Et comme tout le monde possédait minimalement deux ou trois fusils, il n'y avait, au final, personne pour incarner ces créatures dont, et il fallait s'y attendre, personne ne s'entendait sur l'emplacement et le décompte exact. Ces soirées en devenaient interminables, mais je ne me rappelle pas avoir eu quelques égards pour grand-maman qui reposait – « pan! pan! pan! pan! pan! » – quelque part au sein même de ce champ de mines qu'on se représentait alors comme le berceau d'une civilisation de morts vivants.

up the rabbit hole,
Ville-Marie
the lake

Dans le livre que j'ai écrit,
du côté du miroir,
New-Liskeard
le lac

Tout est à sa place.

Let's go Jul!

Keep it up Jul!

Quand on lance un dé,
on ne peut obtenir qu'un résultat à la fois.

4 ou

6 ou

3 ou

5 ou

1 ou

2 ou

Si.

Mais qu'arrive-t-il?
Que serait-il arrivé?

—

Des questions que laissent de côté,
ceux qui se donnent la peine de vivre,
un après-midi d'été,
et flippent un skate,
en s'en allant rejoindre
la plage du lac Témiscamingue

Enweillez!

Let's go gang!

Arrivés en haut de la pente,
ils la dévalent
en zigzags et rires
jusqu'à la marina
et atteignent les quais

qu'ils empruntent sans perdre de vitesse,
ou presque,
jusqu'au petit lampadaire éteint
en guise de phare
parce qu'il fait jour,
c'est la limite du quai,
c'est le coup d'envoi
et la petite troupe rouli-roulante
dynamiteuse d'aqueduc
joue à celui qui s'élancera le plus loin
pour éviter l'explosion,
le sol qui se dérobe sous leurs pieds
et pendant qu'ils s'envolent,
tout habillés,
ils crient :

« KAWABUNGA! »

et ça ne veut rien dire.

Sous un soleil bienveillant,
dans le livre que j'ai écrit,
c'est Benoit qui me ramène au village.

Allez Benoit!

Let's go Ben!

Il court, comme Flash,
si vite,
sur l'eau
et, à l'occasion, pour reprendre pied,
sur les corps fragilisés des réfugiés
qui s'en viennent chez nous,
à Ville-Marie
sur le golfe de Thaïlande,
sur la côte témiscamiennne,

à environ soixante-dix kilomètres
de la ville côtière de Chumphon
et cent-quarante kilomètres de New-Liskeard.
Il faut s'excuser au passage.
C'est moi qui s'excuse,
Mais je doute qu'ils m'entendent,
par-delà la douleur
et le vacarme

WHOOOOOOOOOOO

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOSSSSSSSSSHHHHHHHHH!!!!!!!!!!!!!!!

À Ville-Marie,
l'hiver, l'eau gèle d'un coup – vlan!
L'hiver plus rien.
Ou presque.
Quelques cabanes à pêche
barbouillées sans harmonie
et des ski-doo qui traversent beaucoup plus vite
que les réfugiés
qui n'ont pas pu
avant que la saison ne s'achève.

BONUS MATERIAL.

