

**LA LITTÉRATURE DE « TERRAIN » AU SERVICE DE L'ENQUÊTE SUR LA
FIGURE AUCTORIALE : *MALEK ET MOI* D'ALAIN BEAULIEU**

Simona Emilia PRUTEANU

Wilfrid Laurier University, Waterloo, Canada

spruteanu@wlu.ca

Résumé : Cet article se penche sur l'écriture d'Alain Beaulieu qui, sans rejeter la posture d'écrivain public médiatique à l'ère de l'hypermédiatisation des écrivains, reste un des auteurs qui poursuivent leur réflexion sur le rôle de l'écrivain en tant qu'auteur des vies fictionnelles dont un des buts pourraient être de « réparer le monde » (Gefen, 2017) la posture de l'autorité auctoriale fondée sur *la relation du sujet au réel* dans le roman de Beaulieu *Malek et moi*.

Mots-clés : littérature de terrain, auteur, écriture numérique, Alain Beaulieu, Dominique Viart

Abstract : This article looks at the writing of Alain Beaulieu who, without rejecting the posture of media public writer in the era of hypermediatization of writers, remains one of the authors who continue their reflection on the role of the writer as author of fictional lives, one of whose goals could be to “fix the world” (Gefen, 2017) the posture of auctorial-authority based on the relationship of the subject to the real in the novel by Beaulieu *Malek et moi*.

Keywords: fieldwork literature, author, digital writing, Alain Beaulieu, Dominique Viart

Cet article prend comme point de départ le concept de *littérature de terrain* de Dominique Viart genre sous lequel nous rangeons le titre *Malek et moi* (2018) de l'écrivain québécois Alain Beaulieu que nous analyserons tout en nous référant à d'autres titres similaires dans la bibliographie de cet auteur québécois. Ayant mis en question la pertinence de

l'appellation littérature contemporaine, adjectif qui, du fait de son grand usage, semble renvoyer au terme actuel ou courant sans autres précisions, Viart analyse un corpus d'œuvres qu'il définit comme *écritures de la relation du sujet au réel* puisque « ce n'est pas seulement l'objet, l'événement, l'histoire, le trajet existentiel que l'on raconte, mais bien plus souvent la *relation* que le narrateur entretient avec cet objet, cet événement, cette histoire » (2018, s.p.). Le réel dans ces textes est pourtant fourni par les pratiques et les dispositifs que leurs auteurs empruntent aux domaines des sciences sociales : « Ils sont produits par des écrivains qui ne se satisfont plus de *raconter* ni de *représenter* le réel (social, professionnel, actuel ou historique), mais envisagent la littérature comme moyen de *l'éprouver* et de *l'expérimenter*. » (Viart, 2019 : s.p.)

Viart regroupe les genres qui ressemblent à des investigations littéraires parus depuis la fin des années 1970, comme l'autofiction, les récits de filiation ou les fictions biographiques sous le nom de *narrations heuristiques* ; au lieu de restituer le fil des événements, ces œuvres offrent au lecteur « le *récit de l'enquête elle-même*, ses aléas, ses impasses et ses échecs, ses hasards et ses trouvailles » (2019, « Comment nommer », s.p.) Le noyau du récit est ainsi constitué de la description ou la recherche de documents, écrits ou en images, accompagnée par les hypothèses et les réflexions du narrateur, le résultat final de cette recherche trouvant peu ou pas du tout de place dans le récit. Viart identifie une autre forme plus récente qui vient s'ajouter aux narrations heuristiques et qui se distingue par l'attention qu'elle porte au présent plus qu'au passé intime, historique ou familial, et qui exige « une implication effective de l'écrivain sur le terrain. Dès lors, c'est cette implication elle-même qui fait l'objet du récit. L'enquête n'en est plus qu'une modalité possible : elle n'a rien de systématique ni de décisif ; l'expérience de terrain l'emporte » (Viart, 2019 : s.p.). En mettant le lecteur dans une posture d'observateur privilégié du travail de l'écrivain, de la méthode d'écriture, aussi bien que de ses doutes et hésitations, la littérature de terrain, terme calqué sur le mot anglais *fieldwork*, « place son lecteur face à sa propre relation au monde. Dans la mesure où celui-ci n'est plus le simple récipiendaire d'un récit ou d'une fiction constituée mais assiste à leur constitution, il collabore virtuellement au processus cognitif » (Viart, 2019 : s.p.).

Nous nous proposons d'examiner la posture de l'autorité auctoriale fondée sur la *relation du sujet au réel* dans *Malek et moi*, roman de terrain qui pourrait être conçu comme une collaboration entre l'écrivain comme personnage de sa fiction, la protagoniste fictionnelle dont le récit se présente comme gage de son existence réelle et le lecteur. Les deux récits parallèles, écrits chacun à la première personne, exposent les démarches et les

interrogations de l'auteur fictionnel, au point où la question de l'écriture prend le devant sur les événements racontés. Cette figure auctoriale acquiert de nouvelles dimensions grâce à l'hypermédiatisation, phénomène que plusieurs écrivains contemporains, dont Beaulieu fait partie, ont tout de suite intégré à leur parcours. Possesseur d'un site d'auteur, doté de plusieurs pages ou catégories, Beaulieu s'active aussi sur les plus connus réseaux sociaux tels Twitter, Facebook et Instagram, en parlant de ses publications ou en renvoyant vers des entretiens. Cet investissement médiatique de l'écrivain a pour résultat l'apparition d'une sorte d'hypertexte qui ajoute billets de l'auteur et commentaires de son public au texte fictionnel publié. Alors que ces pages ne contiennent pas de fragments littéraires unis par des hyperliens, le principe de fonctionnement reste le même que celui de l'hypertexte traditionnel : les commentaires très courts (*tweets* et *posts*) remplacent l'hyperlien en assumant la fonction de renvoi d'un fragment à l'autre par des analogies ou des allusions qui font appel aux connaissances de chaque lecteur.

Nous concluons avec une analyse sur les enjeux de la littérature de terrain à l'ère du numérique en partant de l'hypothèse qu'elle se construit grâce à et contre le fonctionnement de la société hypermédiatique dont le réel se trouve « opacifié par l'essor des *mass media* et du *storytelling* » (Demanze, 2019 : 20). À l'ère des informations truquées et des faits parallèles, les romans comme *Malek et moi* aspirent moins à la représentation d'une réalité qu'à la reconstitution de celle-ci dans un processus qui réunit analyse sociale et exploration de l'intime.

La fonction-auteur dans la littérature de terrain

En 1969, quand Michel Foucault donnait la conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur » à Paris dans laquelle il expose sa théorie sur la « fonction-auteur » il ne pouvait se douter que dans l'espace de trente ans le concept de « fonction » du domaine de l'informatique se conjuguerait avec le mot auteur pour désigner toute personne capable de générer du contenu posté sur une page internet. S'il ne pouvait pas prévoir l'avènement de l'écriture numérique, il a toutefois pressenti le retrait de l'auteur et le déplacement de la question « qui parle » vers « comment se réapproprier un texte et dans quels buts ? ». Néanmoins, dans son roman *Novembre avant la fin*, re-écriture de l'essai-fiction *Tu écriras encore, demain* (2017), Beaulieu continue de voir dans la figure de l'auteur le

point d’ancrage de la littérature¹ : « Elle pense, elle voit, elle sent, elle bouge comme nous, prise avec les mêmes restrictions liées aux sens avec lesquels nous appréhendons le réel. Même sans personnage, il lui reste toujours l’auteur², qui ne peut pas se désincarner » (Beaulieu, 2017 : 43).

Écrivain et professeur de création littéraire à l’université Laval, Alain Beaulieu est depuis 1997 l’auteur de douze romans pour adultes, quatre romans jeunesse, ainsi que plusieurs pièces de théâtre et nouvelles. Ses romans les plus récents se distinguent en tant qu’œuvres de fictions contenant des mini-essais sur la création littéraire, sur le rôle de la littérature et de l’écrivain, leurs récits se poursuivant dans l’espace physique d’un livre, mis en abyme à de différents degrés. Nous trouvons dans ce choix thématique l’expression d’une esthétique qui veut rappeler qu’une des tâches de la littérature est de représenter l’expérience humaine et non pas de la documenter en menu détail, ce qui est l’apanage des pages sociales et des blogs en « action directe » selon l’expression d’Éric Chevillard. Si à l’ère du numérique la grande question reste comment distinguer entre vrai et faux, l’écriture d’Alain Beaulieu répond au défi lancé par Philippe Forest, auteur de la collection d’essais *Le roman, le réel et autres essais* (2007). Dans un entretien en ligne sur le défi que doit relever le roman contemporain, notamment passer de la petite histoire à la grande, de la vie personnelle de l’auteur à celle des autres, Forest affirme que les lecteurs contemporains ne cherchent plus des histoires inventées sous la couverture d’un roman, au contraire, ils veulent du « vrai ». Cependant, un roman vrai selon Forest, doit inévitablement répondre « à l’appel de l’impossible réel, c’est-à-dire rendre compte de cette part d’impossible (le désir, le deuil) qui définit l’expérience humaine et que, sous la forme d’un récit qui consent à la fiction sans renoncer au vrai, il est seul à pouvoir dire » (Forest, 2011 : s.p).

Ayant déjà publié plusieurs romans qui incluent la création d’un alter ego fictionnel de l’auteur comme possibilité pour l’auteur réel de récupérer son statut

¹ Dans un autre roman, *Le Festin de Salomé* (2014) Alain Beaulieu, de profession écrivain, surgit dans l’intrigue du roman. Il ne s’agit pas du personnage – écrivain mais de l’auteur comme personnage qui s’insinue dans la fiction et brouille ses limites. Alain Beaulieu se retrouve parmi les autres personnages qu’il a créés et qui ne lui obéissent plus.

² Que les dernières décennies se fassent remarquer par une prolifération des autobiographies, biofictions, journaux intimes, récits de vies et témoignages est aussi interprété par Charline Pluvinet comme « le signe que l’écrivain continue de nous fasciner comme un “fantasme” (J. Bonnet) malgré la perte de son “sacre” à la fin de l’époque romantique » (*Fictions en quête d’auteur*, 9).

d'autorité littéraire, Beaulieu s'inscrit désormais dans les rangs des intellectuels québécois pour lesquels la québécoïté n'est plus vraiment le rôle de la littérature québécoise, comme le dit David Bélanger (Guy, 2018 : s.p.). À la manière des écrivains migrants jadis las de se voir définir seulement selon leur expérience d'immigration, Beaulieu avait motivé ses choix géographiques pour ses romans *Le postier Passila* (2010), dont l'intrigue se déroule dans un petit village sud-américain, et *Quelque part en Amérique* (2012) par le besoin de se chercher ailleurs : « J'avais été identifié comme un écrivain de Québec parce que mes premiers livres se passaient beaucoup à Québec. J'avais aussi l'impression d'avoir fait le tour » (Boisvert, 2013 : s.p.). Ses derniers romans se présentent comme des *romans de la parole*³ dans lesquels un personnage au nom d'Alain Beaulieu, écrivain de profession, se donne pour tâche de ficeler un récit à double voix tout en réfléchissant sur le processus de l'écriture. Cette thématique vient confirmer les constatations de Marilyn Randall qui en 2006 déjà soulignait « la retraite plus ou moins généralisée de la problématique identitaire “nationale”, “québécoise”, en faveur de problématiques identitaires autres, en l'occurrence féminine, sexuelle, auctoriale et, ne l'oublions pas, lectorale » (Randall, 2006 : 104). Alors que dans le paratexte commentaire de son roman *Le Festin de Salomé* (2014) l'écrivain affirmait y voir « la métaphore de [sa] nation dont le fil historique s'est rompu, celle d'un pays qui a déjà eu sa seconde chance et qui ne sait pas comment mourir » (s.p.), le paratexte du roman *Malek et moi* est composé de cinq pages de notes au lecteur, hantées toujours par le spectre de la mort. Les premières deux pages intitulées justement *Note au lecteur* sont signées par la protagoniste du roman, sous les initiales de son pseudonyme Nadine Pilon, qui remercie l'auteur du roman pour avoir su « rendre concret par le langage ce que j'ai vécu de manière pratiquement abstraite dans le réel » (Beaulieu, 2018 : 10). Les trois pages suivantes portent le sous-titre *Note de l'auteur* qui signe des initiales A.B. et y résume la requête de Nadine Pilon, jeune femme atteinte d'un cancer incurable, qui voudrait faire écrire son

³ Selon la classification du critique André Belleau qui distingue dans son essai *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois* (1980) entre romans du code et romans de la parole. Alors que les premiers emploient des signes globaux pour renvoyer à l'institution littéraire, comme la réussite sociale ou la vie mondaine, les romans de la parole « privilégient le rapport de la littérature au sujet » (112) et Belleau accorde une lourde charge signifiante au choix de créer un personnage écrivain : « Le fait qu'un écrivain choisisse de poser un personnage comme écrivain s'avère de soi et à son niveau signifiant ; il y a là une forme d'insistance réflexive qui n'est pas innocente ; et résistant par principe à la tentation d'une lecture autobiographique, nous avons cherché à voir dans quelle mesure les divers modes selon lesquels la littérature attire ainsi l'attention sur elle au moment même où elle s'accomplit dans le présent de l'écriture, signalent non seulement son statut dans la société fictive mais aussi, par inférence, son statut externe ainsi que la position de l'auteur » (114-115).

récit de vie ; on peut aussi lire la description des premières réactions de l'écrivain puisque, affirme-t-il, « comme auteur, je prenais la mesure du défi que cela représentait, car je n'avais jamais écrit à partir d'un matériau aussi concret » (*idem* : 11). La *Note de l'auteur* constitue une longue métalepse rhétorique qui dévoile au lecteur un des grands thèmes derrière ce récit, notamment le rôle de l'auteur dans la littérature actuelle et la pertinence de l'art de raconter ou de la mise en récit : « Je devais m'inventer une méthode de travail, faire des choix, établir une stratégie de rédaction. Comment allions-nous procéder? Par des entretiens, bien sûr, mais où? Quand? » (*idem* : 12) Ayant accès à toute cette information extradiégétique le lecteur est mis en garde sur la présence de l'*auteur implicite* (Booth, 196 : 431) en train de construire ce que Michèle Bokobza Kahan appelle l'ethos de l'auteur réel :

En effet, même s'il perd dans la fiction toute possibilité d'énonciation explicitement assumée, celui-ci demeure malgré tout l'instance souveraine qui décide de cacher ou d'exhiber les coulisses de la fiction. Les combinaisons, les ruptures et les intrusions énonciatives et narratives effectuées dans le texte résultent de ses choix personnels. Lui seul décide de la porosité ou au contraire de l'étanchéité des frontières qui séparent les mondes de la fiction et de la réalité (Bokobza, 2009 : 3-4).

Ces intrusions du réel dans la fiction témoignent de prises de positions esthétiques personnelles de l'auteur par rapport à son œuvre et à sa réception. Le dernier paragraphe définit le roman que nous sommes en train de lire comme le résultat des entretiens entre Alain Beaulieu et Nadine Pilon ou « l'histoire romancée de ce qu'elle a vécu au cours des dernières années ». Après avoir indiqué le degré de fiction ajouté à cette histoire « d'une vraie personne, faite de chair et d'os » (Beaulieu, 2018 : 12), l'auteur explique sa démarche concernant le format typographique des sous-chapitres. Toutes les sections comportent un sous-titre et elles commencent par le récit à la première personne qui réunit la voix de Nadine et la plume de l'écrivain qui aura retranscrit les faits.

Le récit de la vie « réelle » de la jeune québécoise et surtout son histoire avec le personnage dont le nom paraît dans le titre du roman ressemblent à la trame d'un roman d'aventures, aux chutes surprenantes, au point de se demander quel serait le poids du « romancé » dont parlait l'auteur dans sa note. Ayant trouvé le succès tôt dans sa vie professionnelle en tant que gérante de sa propre agence de publicité, Nadine souffre de grandes carences affectives : ses parents étaient plutôt absents et elle a dû s'occuper de

l'éducation de sa jeune sœur. Lorsque son amoureux de trois ans la trompe avec leur voisine ce qui la pousse à se faire avorter sans le lui dire, Nadine tombe dans une dépression et décide de tout quitter pour aller en Europe sans but précis, même pas celui de guérir : « Pour tout dire, je m'en allais mourir là-bas sans trop savoir quand ni comment, mais avec la certitude que je ne remettrais jamais les pieds à Montréal » (*idem* : 21). C'est à Paris qu'elle rencontre Malek Elfassi dont elle tombe amoureuse sans vraiment connaître grand-chose de lui. Lorsque la communauté interlope dont Elfassi fait partie surgit dans leur vie et ils sont obligés de passer des pactes avec des ennemis encore plus dangereux, Nadine est contactée par des agents français qui la recrutent pour espionner Malek et les guider vers le centre du réseau criminel. Après avoir risqué sa vie en rencontrant des seigneurs du crime organisé, Nadine apprend que Malek est en réalité un agent d'infiltration et qu'afin de sauver sa couverture la police française fera disparaître Nadine en faisant croire aux autres qu'elle est morte à la suite d'une surdose de drogues. Elle aura le droit de retourner au Québec sous une autre identité mais elle ne devra jamais contacter sa famille ou ses proches qui ont déjà enterré un corps rapatrié de la France : « Et c'est ce nouveau moi qui a quitté la France un soir d'automne » (*idem* : 194). Peu après son retour Nadine apprend qu'elle souffre d'un cancer incurable et elle prend la décision d'avouer à sa sœur Amélie qu'elle est encore vivante, en même temps qu'elle contacte l'écrivain Alain Beaulieu pour lui demander de collaborer avec elle pour ce qui sera le vrai récit de sa vie dans un but thérapeutique : « Si j'ai décidé d'écrire ce livre aujourd'hui, c'est pour me libérer du déshonneur » (*idem* : 9).

Chacune de ces parties où c'est le personnage de Nadine qui dit « je » et nous guide à travers le récit de ses expériences est suivie d'un récit en police de taille plus petite dont le « je » est assumé par le narrateur écrivain, Alain Beaulieu : « En parallèle, je me suis permis d'ajouter le récit de cette improbable collaboration qui nous aura permis, à tous les deux, de changer ou de préciser le regard que nous posons sur les choses essentielles de la vie » (*idem* : 13). Il s'agit donc d'une nouvelle forme de journal intime écrit à quatre mains dont la rédaction permet à l'auteur de prendre « conscience d'un écart qui seul lui permet de refonder cette autorité que la modernité avait justement contestée : l'auteur cède la place à un autre, il s'expose comme l'hétéronyme réel d'un auteur fictionnel pour parvenir, grâce à ce décalage, à continuer d'écrire » (Pluvinet, 2012 : 286).

Cette stratégie paratextuelle renvoie immédiatement au subterfuge du *manuscrit trouvé* employé par nombre d'auteurs du 16^{ième} et 17^{ième} siècles afin de rejeter leur lien de parenté avec le roman, œuvre considérée comme trop romantique et irréaliste à l'époque.

Cependant, le fait de présenter au lecteur le texte en tant que la transcription d'une histoire tout à fait véridique par ses actants mêmes aboutit à ce que « l'auteur se retire, du moins officiellement, de l'énonciation du texte. Plus encore, cette délégation de l'instance énonciative, pour peu qu'on y accorde crédit, inscrit le roman dans l'univers référentiel » (Bélanger et Bérard, 2014 : 122). Nous ne voyons pas les mêmes motivations dans le paratexte de *Malek et moi* qui n'essaie pas d'écarter l'autorité auctoriale et prétend que le récit puisse s'autoraconter. Au contraire, on renvoie aux mécanismes derrière la construction de ce récit assez souvent dans les pages des commentaires et réflexions métatextuelles, comme dans ce passage où la protagoniste met en garde l'écrivain sur la façon de procéder face à sa disparition imminente :

Elle a dit non, il faut profiter de chaque minute que nous passons ensemble pour faire avancer les choses, parce que bientôt, quand ce ne sera plus possible, vous allez devoir terminer le boulot tout seul. Je n'ai pas pu m'empêcher de rire. Continuer tout seul ? Mais c'est votre histoire que je raconte, Nadine. Je ne pourrai pas l'inventer. Je vous donnerai des pistes, a-t-elle dit. (Beaulieu, 2018 : 117)

Ces pistes narratives qui renvoient à ce que Belanger et Berard appellent *la venue à l'existence de l'œuvre* (2014 : 123), suscitent des questions autour de l'identité de l'auteur du texte, questions auxquelles chaque lecteur doit trouver ses propres réponses : est-ce que l'auteur du texte est celui qui rédige la version finale, dans ce cas Alain Beaulieu qui prétend n'avoir rien inventé, ou la protagoniste qui fournit le matériel ? Que faut-il comprendre de l'affirmation de Nadine dans la note au lecteur quand elle dit qu'elle a décidé « d'écrire » ce livre et non pas de « faire publier » l'histoire de sa vie ? En outre, dans un des passages signés par l'écrivain, il raconte un court entretien avec la sœur de Nadine, Amélie, qui confie avoir reçu un carnet de la part de sa sœur, au cas où elle mourrait avant de finir son récit : « Je lui ai promis de vous le remettre au besoin, mais je préférerais qu'elle vous parle de vive voix de ce qu'il contient. Aussi, je vous suggère d'accélérer le rythme encore un peu » (Beaulieu, 2018 : 186). Nadine choisira de précipiter elle-même sa fin en s'administrant plusieurs médicaments, dans la présence d'Amélie et de l'écrivain qui finissent par assumer leur rôle dans cette forme de suicide assisté : « Nadine avait choisi de nous quitter ainsi plutôt que dans l'effritement total de son corps et de son esprit, et je me suis senti obligé de respecter cette décision » (*idem* : 208).

La partie intitulée *Épilogue* nous apprend que l'écrivain a mis quatre mois à terminer l'écriture du récit que nous venons de lire en se servant finalement des notes du carnet de Nadine : « Deux mois plus tard j'ai invité Amélie à ma maison de campagne. Elle m'a remis le carnet de sa sœur, dans lequel celle-ci avait consigné des informations qui m'ont permis de peaufiner mon manuscrit » (*idem* : 213). Cette fois-ci l'écrivain entre sur le terrain même du style de l'écriture, le trait distinctif par excellence de la subjectivation auctoriale vu que, « dans la mesure où l'auteur s'est incorporé dans son œuvre, l'auctorialité se mesure non pas tant par l'œuvre elle-même mais par la création d'un style singulier et reconnaissable » (Vaillant, 2010 : 22). Outre ces indices le lecteur a aussi accès, s'il est intéressé, à tout l'appareil médiatique réel faisant la promotion du roman de Beaulieu, articles, critiques ou entretiens avec l'auteur même qui n'essaie pas de trancher entre vérité et fiction, voulant laisser au lecteur le choix. Dans un entretien accordé à Matthieu Dessureault, le romancier concède que *Malek et moi* a été écrit à partir de sa propre personne et que le personnage d'Alain Beaulieu que l'on trouve dans l'histoire n'est pas trop différent de son homologue réel : « Les réflexions qu'il porte sur le travail d'écriture ou sur la vie en général, tout cela me ressemble beaucoup. La part de vérité est dans ce que d'aucuns pourraient penser que c'est de la fiction » (Dessureault, 2018 : s.p.). Nous nous pencherons sur ces réflexions autour de la littérature dans *Malek et moi* en nous interrogeant si le livre, en tant qu'objet concret en papier à l'ère du numérique⁴, garde toujours son statut d'objectif ultime, tel que soutenait Éric Chevillard en parlant de son blog d'écrivain : « Le but caché de toutes nos entreprises depuis le moindre geste n'est-il pas que cela, d'une façon ou d'une autre, devienne un livre ? » (2009 : 99).

La littérature de terrain : la relation du sujet au réel

L'essor des réseaux sociaux après le début du 21^{ème} siècle ne pouvait manquer d'interpeller la littérature toujours préoccupée par la question de l'expression de

⁴ En 2019 encore, après la parution du roman *Malek et moi*, la photo de fond de la page Twitter, qui existe sous le nom @abeaulieuauteur, présentait Beaulieu en plein processus de signer des dédicaces sur une copie du roman. Cette image de l'écrivain public était accompagnée par la photo plus petite du profil qui affichait une collection d'objets de l'écrivain renvoyant au processus de création dont Beaulieu est l'auteur : une étagère avec des livres, un ordinateur allumé et une copie de son essai-fiction sur la création littéraire *Tu écriras encore demain*. Ces objets soigneusement choisis pour symboliser l'identité de l'écrivain pointaient vers sa fictionnalisation, surtout par l'absence de l'écrivain dans la photo. La bio a été depuis remplacée avec l'image de son plus récent roman, *Le Refuge* (2022), et on voit aussi la même photo de l'écrivain qui existe sur sa page Facebook.

l'identité, que ce soit celle de l'auteur ou celle du personnage. Au début des années 2000 on veut même lire dans le choix des messages, photos et données personnelles que les gens partagent sous les diverses rubriques de leurs pages sociales un « acte d'autobiographie » à travers lequel les utilisateurs sélectionnent une représentation plus ou moins complexe d'eux-mêmes (Livingstone, 2008 : 403). Gérer leur propres pages sociales ou sites web permet aux écrivains de construire au jour le jour un hypertexte qui, selon Valérie Beaudouin, déplacerait les limites et soulignerait l'instabilité des objets que les écrivains manipulent : « le processus de production devient objet de création, la réception se rapproche de l'écriture (...) la fonction de l'auteur se trouve bousculée par les engagements collectifs ou croisés » (Beaudouin, 2012 : 138-139).

La prolifération des hypertextes, journaux tenus par des écrivains, blogs d'auteurs et ainsi de suite débouche souvent sur la question de l'utilité du livre imprimé, et même de la littérature, questions auxquelles Gilles Marcotte répond dans son volume *La Littérature est inutile*. Le réputé romancier, critique et essayiste québécois s'insurge contre cette tendance de vouloir accoler des degrés de « pratique » et de « profitable » aux arts, en rappelant que la littérature n'est pas utile, sinon indispensable : « Elle nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de l'aventure humaine » (Marcotte, 2009 : 9). Alexandre Gefen fait équivaloir utilité avec éthique en affirmant que la littérature est utile « parce qu'elle nous permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus » (2015 : 13) ; autrement dit, dans une société saturée de selfies et de messages lapidaires tournant autour du « je », la littérature permet encore « de sentir et de relier » (*ibidem*).

La mutation sociale et culturelle suscitée par les médias sociaux ne saurait pas se soustraire à la logique de la consommation puisque « pour exister sur la toile, l'utilisateur doit consommer et produire continuellement de l'information » (Georges, 2011 : 46). Le « je numérique » se distingue ainsi par la compilation d'activités sur le profil, appuyée par des photos, ce qui fait bouger l'identité vers la sphère du capital dans les mots de Cécile Portier : « Alors qu'on la concevait comme s'élaborant chaque jour par un jeu incessant entre ce que nous inscrivons et ce que nous en retenons, elle se présente ici selon un autre modèle, non plus comme une relation toujours à réinventer, mais comme une somme, un capital » (Portier, 2015 : 61). C'est contre cette dépersonnalisation qui réduit l'intime à une transaction que s'érige la littérature de terrain dans cette forme que Philippe Gasparini appelle « l'autonarration du XXI^{ème} siècle » ou la « réponse artistique aux

processus de désobjectivation engendrés par la dictature de l'économique, comme une forme de résistance » (2008 : 327).

La protagoniste de *Malek et moi* conçoit elle aussi son récit de vie comme un bien qui lui appartient et dont elle choisit de faire don, jusqu'au moment où elle commence à se rendre compte que l'écrivain aura le dernier mot sur la représentation de ses expériences et que ce livre lui échappe. En retournant dans la chambre de leurs entretiens après avoir cherché un verre d'eau, Beaulieu la trouve un jour en train de feuilleter son carnet de notes. Interpellée, Nadine répond par une interrogation, presque une supplication : « Elle a répété le carnet, il est à nous, pas seulement à vous ? Comme cette histoire que je vous raconte, elle est à nous, non ? » (Beaulieu, 2018 : 164) Elle finit par avouer sa peur de ne plus se reconnaître dans les pages du futur livre, alors que le lecteur comprend bien qu'elle ne verra jamais le manuscrit publié de son vivant. En guise de réponse, l'écrivain lui dévoile sa technique de mise en récit, donc en fiction, des aventures de Nadine et pointe déjà vers la collaboration entre lui et son lectorat quant à l'interprétation de celles-ci : « J'ai dit, vous savez, quand on écrit, on prend certaines décisions pour que le récit soit cohérent et intéressant, mais il faut aussi laisser le lecteur trouver sa place et mettre ses propres images sur certaines scènes, pas trop lui en imposer » (*idem* : 165). Cette réponse est loin de reconforter Nadine qui prétend conduire le fil du récit, si l'on croit à l'affirmation du narrateur écrivain selon laquelle « elle voulait garder le contrôle de la discussion. Elle revenait constamment sur les mêmes éléments, leur donnait un sens qu'elle cherchait à imposer » (*idem* : 163). Sa réaction à lui ne sera pas moins absolue et il arrête court la session en prétextant un faux rendez-vous imprévu sans oublier de faire rappeler son autorité : « Elle a compris qu'elle m'avait indisposée lorsque je lui ai dit que je réussirais à trouver la sortie sans elle » (*idem* : 165). Même si Nadine s'excuse avant qu'il ne la quitte et réaffirme sa confiance, pour la première fois l'écrivain admet qu'il avait « hâte que tout cela se termine » (*ibidem*). Le syntagme « tout cela » se prête à deux interprétations possibles ; dans une première acception elle pourrait viser le rapport de collaboration entre les deux, l'écrivain rêvant de finir la prise de notes afin de pouvoir entamer la rédaction du manuscrit, de son côté, indépendant et en solitaire. D'autre part, cette fin pourrait faire allusion à la mort imminente de Nadine, ce qui suscite le doute quant à son suicide tel que décrit dans le livre. Et si l'écrivain s'était fatigué de devoir travailler « en équipe », soumis au rythme imposé par la santé de Nadine et aux humeurs de celle-ci ? Serait-il possible qu'il ait jugé avoir reçu suffisamment d'information pour pouvoir mener ce récit au bout lui-même, ou qu'il nous ait menti sur la chronologie exacte

du moment où il avait reçu le carnet de Nadine de la part de sa sœur Amélie ? Ou est-ce le temps pour le lecteur d'admettre que non seulement le personnage de l'écrivain Alain Beaulieu est le double fictif de l'auteur professeur à Laval mais que Nadine Pilon est à son tour un deuxième *alter ego* qui lui permet en fait de récupérer l'autorité sur les deux récits en même temps selon la théorie de Pluvinet :

C'est à travers leur superposition que se reconstitue dans la fiction une forme d'auteur qui résiste à la perte : un auteur fictionnel, qui se substitue à son œuvre en la vivant, qui incarne parfaitement l'illusion de l'écrivain imaginaire et qui récupère l'autorité chancelante de l'auteur – un auteur qui suggère alors qu'il pourrait prendre la place de celui qui est devenu désormais son double » (Pluvinet, 2012 : 287).

Néanmoins, ajoute Pluvinet, c'est l'existence du livre même qui empêcherait l'implication de l'auteur réel dans le récit, l'auteur s'arrêtant « aux portes de la fiction sans les franchir puisque la circulation de l'autorité se met et en place et se résout dans l'espace du livre » (*idem* : 278). Nous n'offrirons ni un démenti ni une affirmation catégorique puisque le propre de l'enquête qui caractérise la littérature de terrain n'est pas de définir le réel ou de le copier ; l'écrivain attire lui-même l'attention sur tout ce qui peut faire froncer les sourcils, soucieux d'offrir des pistes et des conjectures à partir desquelles chaque lecteur puisse reconstituer le récit. L'implication émotionnelle et effective de l'auteur du récit devient, selon Viart, l'objet même de l'enquête qui ne peut plus être décisive puisque « le 'réel' en effet, est toujours à *chercher* » (2018, *s.p.*).

Conclusions

Dans son travail sur la fabrique littéraire que présuppose l'invention d'une vie imaginaire, Alexandre Gefen se penche sur la réflexion autour de l'identité de l'écrivain dont ces textes traitent souvent et y lit « un réinvestissement de la parole littéraire par un projet éthique et politique de la littérature » (*Inventer une vie*, 2015 : 17) qui consiste à métamorphoser les vies ordinaires dans un destin d'exception qui mérite d'être raconté.

C'est un autre écrivain fictionnel créé à l'image de l'auteur réel qui poursuit ses réflexions autour de la littérature tout en menant une enquête semi-policrière dans le plus

récent roman d'Alain Beaulieu, *Le Refuge*. Ce titre transfictionnel⁵ renvoie à un détail de la vie de l'écrivain Beaulieu du roman *Malek et moi*, notamment l'espace physique où se déroule son activité créatrice : « Ma maison de campagne me servait de refuge pour l'écriture. Je m'y rendais tôt le matin, m'installais à la table de la salle à manger avec le fleuve au coin de l'œil et laissais les mots venir à moi » (Beaulieu, 2018 : 195). Antoine Béraud, écrivain aux initiales de l'auteur du roman, ancien professeur de création littéraire tout comme celui-ci, livre le récit d'un épisode traumatisant qui aura bouleversé la vie paisible à la retraite de son couple. Comme dans *Malek et moi*, sa version est accompagnée de celle de sa femme mais la différence est que celle-ci relit les paragraphes de son mari ; ses entrées se présentent comme une réponse, un développement ou parfois une contestation de l'information précédente : « Cette entrée en matière me semble convenue, voire réductrice, car mon mari aurait bien des choses à dire sur sa jeunesse en dehors de ces lieux communs. Mais comme je ne suis pas que « la femme de », je parlerai pour moi » (Beaulieu, 2022 : 12). Une autre différence notable est que *Le Refuge* finit dans la voix de Marie Béraud et non pas celle de son époux, auteur présomptif du récit, la fin étant ouverte : « Puis nous sommes rentrés, marchant d'un seul pas sans savoir ce qui allait advenir de nous » (*idem* : 227). Par ailleurs, le lecteur ignore si Antoine aura donné la permission à sa femme de lire son texte et l'annoter, ne disposant que de la note de Marie dans les premières pages qui nous avertit qu'elle n'a jamais permis que quelqu'un prétende parler en son nom : « Voilà pourquoi je me permets de commenter ici le manuscrit de mon mari, qui a toute ma confiance, mais qui voit le monde à travers le regard d'un garçon que la vie n'a pas trop malmené » (*idem* : 13). Nous pouvons nous demander si la présentation de deux versions de la même histoire deviendra un incontournable de la littérature de terrain, les deux voix s'opposant « à l'opacification du réel, que la médiatisation dont il fait l'objet tend à simplifier outrageusement, au mépris de [sa] complexité » (Viart, 2019b : 8). Selon Viart, la rapidité du flux de l'information conjuguée avec le temps de moins en moins réduit qu'on accorde à la production de cette information ou à son affichage, ne favorise pas l'attention aux détails, aux sens cachés ou l'exploitation des contradictions internes. C'est ce qui pousse l'écrivain de terrain à

⁵ Selon la définition de Richard Saint-Gelais « il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte » (*Fictions transfuges*, 2011, 20). Si les premiers exemples qui viennent à l'esprit en lisant la définition de la transfictionnalité sont le retour des personnages ou les « suites » contemporaines des romans classiques, Saint-Gelais identifie un autre type de transfert, notamment celui où l'auteur-même de l'œuvre, un auteur réel et connu, apparaît en tant que personnage de la fiction qu'il est en train de créer.

entreprendre ce travail, nouveau projet d'intervention éthique et sociale qui se dresse contre la virtualisation des échanges humains : « La conscience contemporaine s'est convaincue que le réel n'est pas ce qu'on en dit. Aussi convient-il d'aller y voir, d'y regarder de plus près, de ne pas laisser dans l'ombre des réalités méconnues, oubliées ou méprisées » (Viart, 2019b : 8).

Nous pouvons donc lire dans les romans *Malek et moi* ou *Le refuge*, l'expression d'un projet littéraire et social qui rapproche écrivain et lecteur : détournant la pédanterie d'un essai philosophique sur l'art d'écrire, l'expérience permet plutôt au lecteur d'observer « comment l'écrivain se rapporte à son objet » (Viart, 2019a : s.p.) dans un acte de parole et d'écriture désormais illocutoires.

Bibliographie

BEAUDOUIN, Valérie (2012). « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web. Construction de la notoriété et du marché », *Réseaux*, vol. 175, n° 5, pp. 107-144.

BEAULIEU, Alain (2017). *Tu écriras encore demain*, publication à frais d'auteur, version Kindle.

--- (2018). *Malek et moi*, Montréal : Druide.

--- (2022). *Le Refuge*, Montréal : Druide.

BELANGER, David et CASSIE Bérard (2014). « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine », *Tangence*, n° 105, pp. 121-141.

BELLEAU, André (1980). *Le Romancier fictif*. Sillery : Les Presses de l'Université du Québec.

BOISVERT, Richard (2013). « Alain Beaulieu, le plaisir intuitif de la création », *Le Soleil numérique*, n° 3. <URL: <https://www.lesoleil.com/02acc8dcf3b14b4fb94ca2b9ca771e0f/> > [consulté le 2/III/2019].

BOKOBZA Kahan, Michèle (2009). « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3. <URL: <http://journals.openedition.org/aad/671/> > [consulté le 1/VIII/2022].

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

CHEVILLARD, Éric (2009). *L'Autofictif : journal 2007-2008*. Talence : L'Arbre vengeur.

DEMANZE, Laurent (2019). *Un nouvel âge de l'enquête*. Clermont-Ferrand : Éditions Corti.

DESSUREAULT, Matthieu (2018). « L'incroyable histoire de Nadine Pilon », *ULaval Nouvelles*, 5 avril. <URL: <https://nouvelles.ulaval.ca/2018/04/05/lincroyable-histoire-de-nadine-pilon-173951d7806452364130eccc5282e00f/> > [consulté le 20/III/2022].

PRUTEANU, Simona Emilia, *Intercâmbio*, 2^a série, vol. 15, 2022, pp. 137-152
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a10>

FOREST, Philippe (2011). « Le roman-roman est en coma dépassé », *L'Obs*, 29 novembre.
<URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2011/20111123.OBS5198/le-roman-roman-est-en-coma-depasse.html/> > [consulté le 2/V/2022].

FOUCAULT, Michel (1969/1994). « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Michel Foucault éd., *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard, pp. 789-809.

GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Seuil, 2008.

GEFEN, Alexandre (2015). *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Les Éditions Corti.

GEORGES, Fanny (2011). « L'identité numérique sous emprise culturelle. De l'expression de soi à sa standardisation », *Les Cahiers du numérique*, vol. 7, n° 1, pp. 31-48.

GUY, Chantal (2018). « Littérature d'ici, maintenant : cinq maisons qui ont tout bousculé », *La Presse*, 15 mars. <URL: <http://www.lapresse.ca/arts/livres/201803/15/01-5157468-litterature-dici-maintenant-cinq-maisons-qui-ont-tout-bouscule.php/> > [consulté le 6/VI/2022].

LIVINGSTONE, Sonia (2008). « Taking risky opportunities in youthful content creation: teenagers' use of social networking sites for intimacy, privacy and self-expression », *New Media & Society*, vol.10, n° 3, pp. 393-411.

MARCOTTE, Gilles (2009). *La Littérature est inutile*. Montréal : Boréal.

PLUVINET, Charline (2012). *Fictions en quête d'auteur*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

PORTIER, Cécile (2015). « Mémoire personnelle à l'ère numérique – le questionnement des artistes », *Revue de la BNF*, vol. 51, n° 3, pp. 60-63.

RANDALL, Marilyn (2006). « La disparition élocutoire du romancier : du “roman de la lecture” au “roman fictif” au Québec », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, pp. 87-104.

SAINT-GELAIS, Richard (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».

VAILLANT, Alain (2010). « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, vol. 148, n° 2, 2010, pp. 11-25.

VIART, Dominique (2018). « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine ». En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain.
<URL: <http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine/> > [consulté le 12/I/2022].

--- (2019). « Comment nommer la littérature contemporaine », *Atelier de théorie littéraire*.
<URL:

PRUTEANU, Simona Emilia, *Intercâmbio*, 2^a série, vol. 15, 2022, pp. 137-152
<https://doi.org/10.21747/0873-366X/int15a10>

https://www.fabula.org/atelier.phpComment_nommer_la_litterature_contemporaine#_ftn71/ >
[consulté le 10/VII/2022].

--- (2019)a. « Terrains de la littérature », *Elfe XX-XXI* [En ligne], no.8. <URL:
<http://journals.openedition.org/elfe/1136/> > [consulté le 10/VII/2022].

---(2019)b. « Les littératures de terrain », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no.
18, pp. 1-13. <URL: <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/28/showToc/> > [consulté le 5/VI/2022].