

Contre la biographie

J'aimerais dire ici une fois pour toutes à quel point mes réticences à l'endroit de la biographie viennent d'une profonde irritation. Malgré tous les hommages rendus haut et fort à l'imagination capable de transformer le réel, il semble que même les lecteurs les plus exigeants se méfient de la fiction au motif qu'elle renvoie à des vies *inventées* et que ce qu'elle enseigne de la nature humaine serait moins fiable que ce qu'enseignent les écrits inspirés de faits vécus. Comment expliquer autrement que chaque fois que nous autres, écrivains de fiction, publions un nouveau livre, chaque fois que nous prenons la parole devant un quelconque cercle de lecture, chaque fois que nous participons à un colloque sur la mort de l'auteur, chaque fois que nous sommes interviewés à Radio-Canada dans une émission culturelle vaguement de gauche, nous soit posée l'inévitable question : « Alors dites-nous un peu, qu'y a-t-il d'autobiographique dans votre roman ? »

Tout se passe comme si l'interviewer voulait faire une faveur à l'écrivain, conférer une légitimité à cela qui, autrement, aurait toutes les apparences de la fantaisie la plus débridée. « Nous savons bien, sous-entend cette question, que c'est pour protéger votre vie privée que vous dites que tout cela est inventé, pour vous éviter des poursuites devant les tribunaux, ou dieu sait quoi encore. Mais il est évident que vous ne vous attendez pas à être pris au sérieux s'il se trouve que votre histoire est une invention du début à la fin » Il n'empêche qu'aux biographes, pendant ce temps, à ce genre d'écrivains qui seraient bien embêtés s'ils ne pouvaient avoir recours aux mêmes ficelles du récit qui invitent à se méfier des écrivains de fiction, les lecteurs demandent rarement quelle est la part imaginée de la biographie qu'ils ont écrite, comme s'il n'entraînait aucune invention dans les faits ainsi exposés.

Cette prévention d'instinct contre l'imagination – il est vrai plus manifeste dans les sociétés protestantes, où l'image est frappée d'anathème, que dans les sociétés catholiques – a tout pour exaspérer, dès lors que la fiction est certainement beaucoup mieux placée que la biographie pour accomplir la tâche délicate qui consiste à débusquer la vérité. Les matériaux du biographe ne peuvent être que partiels : partiels, c'est-à-dire incomplets, parce qu'un biographe ne pourra jamais avoir accès à l'entièreté d'une vie, à chacune des pensées, gestes et mots qui la composent, à chacun de ses désirs secrets, souvenirs et mensonges ; les matériaux du biographe sont également partiels, en cela qu'ils sont biaisés, orientés vers un but. Voilà qui hypothèque chaque fait ou artefact que manipule le biographe, dès lors qu'il entre toujours une certaine distorsion dans le tri opéré entre les faits remémorés et ceux à jamais oubliés, entre celui qui laisse une trace dans les archives et celui qui n'a pas voix au chapitre, entre ce qui sera conservé et ce qui sera détruit. Qui plus est, voilà qui hypothèque l'entreprise biographique elle-même, dont la visée principale, par essence pourrait-on dire, n'est pas la recherche de la vérité mais l'ajout à la notoriété du sujet retenu, ce que tout biographe doit pouvoir accomplir puisqu'il en va de sa raison d'être.

À l'opposé, les écrivains de fiction, au moment d'inventer des personnages et de leur conférer une existence, sont parfaitement libres d'utiliser tout élément ayant jamais été subodoré, imaginé ou attesté

dans l'histoire de l'humanité. En outre, en vertu de l'autorité souveraine qui est la leur, les écrivains de fiction peuvent non seulement connaître les pensées que leurs personnages dissimulent au reste du monde, mais tout aussi bien celles qu'ils ne s'avouent pas à eux-mêmes. Comparés à un tel vivier, les fragments et les bribes de souvenirs fugaces qui sont le lot des biographes au moment de reconstituer une existence donnent à la biographie des allures de décharge publique. Pourquoi les biographes se calent-ils trop souvent dans une sorte de fauteuil psychologisant – « Il va de soi que la mort prématuré de son père fut non seulement le moteur de ses ambitions politiques au cours des dernières années mais aussi de l'intérêt qu'il a montré sa vie durant pour l'art du portrait au XVIII^e siècle » –, psychologisme énergiquement repoussé par la fiction en raison de sa lourdeur et de son caractère réducteur ? C'est que la biographie n'a à sa disposition que de misérables panneaux indicateurs – tel fait ou tel autre et, entre les deux, le vide total – là où la fiction dispose de tout un paysage avec ses fleurs, ses champs, ses courbes du chemin, à partir de quoi tisser toutes les nuances croisées et imprévues qui sont le lot des vies réelles.

Quant aux distorsions : même en admettant, ce qui est vraisemblable, que les mobiles des écrivains de fiction ne sont en règle générale pas plus purs que ceux des biographes, et que leurs intentions, en effet, relèvent tout autant du narcissisme et du désir de plaire que de la recherche de la vérité, force est de reconnaître que leurs efforts tendent davantage vers la vérité que ceux des plus scrupuleux des biographes. Et cela pour la raison suivante : les écrivains de fiction ne seront adulés, comme ils ambitionnent de l'être, que s'ils parviennent à la maîtrise de leur art, lequel exige, au premier chef, qu'ils inventent des personnages ayant l'air vrai. James Joyce ne l'ignorait pas : aussi grande que soit la considération dont jouit *Ulysse* parmi les lecteurs modernes et postmodernes en raison de ses expérimentations langagières et formelles, ce qui a le plus coûté à Joyce en écrivant ce roman, ce sont ses personnages. Comme le raconte son ami Frank Budgen dans ses mémoires^[1], la première question que lui posait Joyce après lui avoir fait lire un chapitre ou un extrait d'*Ulysse* était invariablement : « Comment as-tu trouvé Bloom ? ». Qu'importe les termes latins, les traits d'esprit et les subtils clin d'œil à *L'Odyssée* d'Homère. Joyce savait que la valeur de son roman reposait, en vérité, sur la justesse de ses personnages. Car tel est en gros le but de l'œuvre de fiction : rendre compte de la nature humaine dans toute sa complexité. La biographie, prompte à prêcher pour son saint – quelque nouvelle thèse à démontrer ou conception ancienne à réfuter, quelque sujet à démolir ou à porter aux nues, quelque notion d'histoire à réviser ou à sortir du puits de l'oubli –, ne pourra jamais atteindre la pureté toute simple de la fiction, mue par l'unique désir de peindre des personnages tels qu'ils sont, dans toute leur richesse.

Ça va, direz-vous, on a compris : la biographie et l'art de la fiction sont deux choses différentes. Mais alors pourquoi ne pas les accepter en tant que telles, par exemple comme le sont le tir à l'arc et la pétanque, plutôt que de les opposer l'une à l'autre ? C'est que je ne peux m'empêcher de les concevoir comme étroitement mêlées, comme étant les deux parties d'un tout, semblables aux moitiés séparées de l'androgyne à quatre jambes dans *Le Banquet* de Platon. Comme ces deux moitiés humaines, ces deux modes d'expression littéraire n'en faisaient qu'un à l'origine, en ces temps où l'esprit humain était moins regardant lorsqu'il s'agissait de distinguer entre ce qui était inventé et ce qui avait réellement eu lieu. Dans son ouvrage, *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*^[2], le psychologue américain Julian Jaynes affirme qu'à l'époque de *L'Iliade* l'être humain était tout simplement incapable de distinguer entre les événements survenant en dehors de sa conscience et ceux qu'ils avaient inventés, ce qui lui faisait souvent croire, pour prendre cet exemple, que les voix qu'il entendait dans son for intérieur étaient les voix des dieux. La confusion semble avoir perduré jusqu'au Moyen Âge si l'on considère que, exception faite notamment de Thucydide et de Tacite, la plupart des textes jusqu'alors considérés comme appartenant au genre de l'histoire et de la biographie étaient, à toutes fins utiles, un mélange inextricable de fantaisie et de faits, et cela depuis les cycles héroïques

jusqu'aux vies des saints.

L'idée même de la fiction comme une entité distincte de la forme alors communément admise pour la chronique ne semble s'être imposée, à vrai dire, que lorsque le roman a fait irruption sur la scène. Comme les autres œuvres d'imagination avant lui, le roman a revêtu les oripeaux de la langue commune, en l'occurrence la langue soucieuse de faits et de détails qu'appelait l'ère nouvelle ayant succédé à la révolution copernicienne. Cependant, à la différence de *L'Illiade* ou de *La Légende Dorée*, le roman n'a jamais cherché une reconnaissance officielle. Il lui suffisait de *faire semblant*. *Robinson Crusoé*, en règle générale considéré comme le premier roman de la littérature anglaise, raconte laborieusement et en détail les vicissitudes d'un marin anglais du xvii^e siècle doublé d'un entrepreneur, en n'omettant pas ses 27 années passées en tant que naufragé sur une île déserte ; mais tout en étant lu comme une authentique autobiographie, ce roman ne prétend pas être autre chose qu'une simple imitation de celle-ci. Moyennant quoi, *Robinson Crusoé* a pu faire l'effet d'une bombe : ce qui était un est devenu deux. Entre l'ordre objectif connu sous le nom de faits et l'ordre subjectif connu sous le nom de fiction s'établissait désormais une distinction. Ce qui revient à dire également qu'aussitôt née la fiction a voulu se draper dans le langage des faits pour cacher sa nudité.

Il se trouve que cette stratégie d'évitement a pris le nom de « réalisme », terme inapproprié à bien des égards, en premier lieu parce qu'il ignore le fait que l'épopée de *Gilgamesh*, en son temps, fut certainement reçue comme étant « réaliste », tout autant que *L'Odyssée* a pu l'être, et de même les Évangiles, y compris encore maintenant par bon nombre de gens. Les Évangiles sont un cas intéressant. Même s'ils nous apparaissent aujourd'hui comme faisant le portrait d'un individu résolument hors du commun, en réalité, ils se conforment plutôt au modèle des vies de héros en vogue à l'époque, avec force naissances miraculeuses, ascensions célestes, merveilles et présages de toutes sortes. Du reste, le fait de ne pas avoir recours à ce genre de procédés aurait rendu « irréaliste » la vie de Jésus – c'est-à-dire inintelligible en dehors des conventions admises lorsqu'il s'agit de raconter la vie d'un héros. De même, ce qui nous apparaît crédible aujourd'hui relève davantage des conventions que de quelque stricte définition de l'objectivité. Confrontés à la nécessité de s'inscrire à l'intérieur d'un cadre conventionnel, les auteurs des Évangiles ne se sont manifestement pas encombrés de scrupules quant à savoir ce qui s'était réellement passé, tout comme, pour ma part, je ne suis guère plongé dans les affres du doute à savoir si j'ai fidèlement rendu compte de la réalité dans mes romans chaque fois que je réduis une conversation décousue de vingt minutes, survenue dans la vraie vie, à quelques répliques bien senties.

À cette différence près qu'il m'arrive parfois d'être vraiment plongé dans les affres du doute, puisque le terme « réaliste », dans sa double et pernicieuse acception, coïncide avec le début d'une effrayante prise de conscience chez l'homme : pour la première fois, ce dernier comprend que les œuvres d'imagination sont tout *sauf* réelles et qu'il ne peut s'appuyer sur l'imagination pour donner un sens au monde. D'ailleurs, à partir du xviii^e siècle, l'imagination était tombée dans un tel discrédit que même Shakespeare devenait suspect pour avoir été trop confiant en ses ressources. Il m'a donc fallu me tourner vers les Romantiques pour la voir à l'œuvre comme un moyen légitime d'appréhender le monde en tant que tel. Cependant, sur ce point, les efforts des Romantiques n'ont été récompensés que d'un succès mitigé, comme en témoigne éloquemment, à notre époque, l'insistance avec laquelle la question autobiographique revient hanter les écrivains de fiction. Du reste, pourquoi faudrait-il faire confiance à l'imagination, qui a toujours été la courtisane que l'on sait ? Encore une fois, peu importe les hommages rendus haut et fort à ses pouvoirs, l'imagination, en cette époque confuse où elle s'entremêlait au réel, semble avoir été davantage intéressée à maintenir le statu quo qu'à changer la réalité, à en juger par le nombre de despotes et de démagogues auxquels elle a prêté main forte lorsqu'il leur a fallu raconter sur leur propre compte des histoires de dieux et de héros.

Voilà pourquoi, dès l'instant où l'imagination a jeté bas le masque du mensonge qui était le sien, ce

fut pour céder à ses travers habituels en imitant le langage du jour qui lui vaudrait les faveurs des foules, avec toutefois un clin d'œil et un hochement de tête, comme si elle ne voulait surtout pas être prise au sérieux. Dès lors, les œuvres d'imagination ont pu être rangées dans la catégorie qu'Aristote leur avait assignée beaucoup plus tôt, c'est-à-dire dans celle de simples imitations. Imitations, toutefois, non pas du monde réel – autre mensonge du réalisme – mais simplement d'écrits antérieurs, très exactement de ceux, « factuels », dont ces imitations se distinguaient désormais et vers quoi elles devaient tendre pour se voir conférer une quelconque légitimité. D'où la masse de romans épistolaires, de romans prenant la forme de journaux intimes, de romans présentés comme des manuscrits refaisant surface, etc. Cependant, la forme par excellence imitée par le roman, son vrai miroir, était celle qui racontait l'histoire d'une vie : la biographie.

Par conséquent, la vérité guère glorieuse qui se cache derrière mes affirmations péremptoires sur la supériorité de la fiction, la voici : en tant que romancier, je me sens condamné, tel un pauvre hère dans la caverne de Platon, à réaliser de mauvaises copies d'une forme que je considère comme étant déjà tout à fait suspecte. Oubliez l'idée selon laquelle ce sont les biographes qui pressent l'œuvre de fiction de lui avouer ses secrets : ce sont nous, écrivains de fiction, qui sommes les charpardeurs de l'histoire, nous qui mendions et empruntons à l'œuvre de fiction le moindre procédé susceptible de rendre nos imitations un peu plus conformes à la réalité. Même en matière de récit, sur le terrain même où l'œuvre de fiction devrait avoir toutes les chances de se singulariser et d'être le maître, cette dernière a une longueur de retard. Son modèle, en matière de récit de fiction, elle l'emprunte à la biographie : c'est la flèche qui va de la naissance à la mort, avec son début très net, un milieu et une fin. Il va de soi que, dans la vraie vie, rien ne garantit que le déroulement de l'intrigue se conforme à la pyramide de Freytag, mais avant de créditer l'œuvre de fiction de cette innovation, demandons-nous s'il est un romancier qui ait jamais amélioré l'intrigue du combat entre David et Goliath, de l'assassinat de César ou de la révélation de Paul sur la route de Damas. En fin de compte, c'est le récit qui montre à quel point l'œuvre de fiction est tributaire de la biographie, même dans ses intentions. Au diable ce que j'aie pu écrire auparavant sur la pureté du roman « mu par l'unique désir de peindre des personnages tels qu'ils sont, dans toute leur richesse ». Si la chose était avérée, pourquoi le roman devrait-il s'encombrer d'une construction aussi artificielle que l'intrigue ? Pour la seule raison suivante : c'est que l'œuvre de fiction, comme la biographie, ne perd jamais de vue le but qu'elle poursuit. D'ailleurs, le récit est-il autre chose que la trace laissée par ce but, à savoir que la vie importe et qu'elle a un sens ? Tel est précisément l'argument que la biographie en tant que genre ne cesse de mettre en lumière, argument auquel l'œuvre de fiction ajoute sa modeste voix, à l'aide des trajectoires soigneusement orchestrées de ses personnages et de leurs agissements dictés par l'instinct, le désir de rédemption, l'espoir.

Mais alors pourquoi ne pas cesser de jouer aux devinettes et proclamer la supériorité de la biographie ? Et cela admis, pourquoi ne pas reconnaître une fois pour toutes que mes romans sont bel et bien autobiographiques, que je leur accole l'étiquette d'œuvres de fiction uniquement afin de protéger ma vie privée, pour me garder d'éventuelles poursuites devant les tribunaux, et tout aussi bien parce que je crains, en fin de compte, de devoir me soumettre à la loi supérieure des faits et préfère me replier sur les arguments que je garde toujours à portée de la main pour ma défense, à savoir que j'ai tout inventé ? « Comment as-tu trouvé Bloom ? » s'enquérissait Joyce, qui ne pouvait jamais être sûr d'avoir visé juste. Il se trouve que le modèle de Bloom était un écrivain auquel Joyce, alors qu'il vivait à Trieste, a enseigné l'anglais à l'école Berlitz. Il s'agit d'Ettore Schmitz, mieux connu sous le pseudonyme d'Italo Svevo. Il ne fait aucun doute que de pouvoir nier tout lien entre Bloom et Svevo au motif qu'il avait écrit une œuvre de fiction arrangeait Joyce au plus haut point. Mais au fond qui peut dire quelle était la hantise de Joyce : que le portrait qu'il avait fait de son ancien étudiant pût le blesser parce que trop fidèle ou que celui-ci le rejette parce que visant à côté ?

Il n'empêche qu'en l'unique occasion où j'ai pu apporter ma modeste pierre à l'édifice de la

biographie, j'ai été grandement soulagé en pensant que je devrais me soumettre au joug des faits. Non pas que la chose en soi fût aisée si l'on considère que mon sujet, Pierre Trudeau, n'avait rien de simple. Mis à part l'avantage d'être publié dans une collection – et par conséquent de devoir respecter, chose inconnue en ce qui concerne l'écrivain de fiction que je suis, des paramètres précis, le plus agréable de ceux-ci étant une limite de 40 000 mots –, je jouissais également du luxe inouï qui consiste à savoir dès le début qu'il me serait impossible de contester un certain nombre de faits établis, ni même de les mettre en doute ou de les ignorer sous prétexte qu'ils seraient peu vraisemblables. Aussi grandes qu'aient été mes craintes de me tromper, de passer à côté d'une source importante ou d'arriver à une conclusion complètement farfelue, quelque part dans la réalité il existait au préalable un schéma directeur, c'était là un acquis, et par conséquent je n'ai jamais éprouvé cette peur au ventre qui me saisit immanquablement à mi-parcours dans l'écriture d'un roman, quand il me paraît impossible d'avancer et qu'il est trop tard pour reculer. C'est la terreur de l'imitateur qui ne peut se laisser guider par aucun panneau de signalisation des faits et est toujours en train de se demander : *Mais cela est-il juste ?*

Au biographe qui puise à deux mains dans les scories confuses que laisse une vie derrière soi, la question est sans doute plutôt celle-ci : *Mais cela est-il important ?* Qu'il privilégie un détail plutôt qu'un autre, et le portrait est changé. Il est difficile de documenter une figure comme celle de Trudeau – lequel m'a paru un bon sujet précisément parce que sa complexité est telle qu'elle fait de lui un véritable personnage de roman – sans mesurer, du coup, à quel point la tâche d'écrire la biographie d'une figure publique de cette envergure peut être écrasante non seulement en raison de la masse de données à passer au crible, mais aussi en raison de la kyrielle de décisions minuscules qu'il convient de prendre à tout moment quant à ce qu'il faut retenir ou mettre de côté, et cela sans aucun moyen de savoir avec certitude s'il manque des éléments dans les archives qui auraient influé considérablement sur les décisions prises. S'il est une chose que l'œuvre de fiction peut enseigner au biographe, c'est bien dans ce domaine, lorsqu'il s'agit d'instinct de soupeser l'importance exacte d'un détail ou de rendre compte avec justesse de la trajectoire d'une vie. Ce qui me fait revenir à la fiction en dépit de toutes ses limites, c'est que je continue de croire, aussi naïve que la chose puisse paraître, qu'il est des lieux où seule l'imagination a accès.

Cependant, c'est le fait d'avoir écrit une biographie qui m'a rappelé la longueur de retard accusée par la fiction et sa dette à l'endroit de la forme qu'elle imite. Lorsque j'écris, j'essaie de garder à l'esprit le cliché voulant que la vraie vie soit toujours supérieure à la fiction. Il est si facile de tomber dans le piège des conventions du genre, de vouloir séduire le lecteur par quelque excentricité charmante, de l'étonner par une quelconque péripétie, de l'éblouir avec des envolées lyriques, ou tout simplement de suivre les sentiers battus et rebattus qui mènent au retour de l'ordre et à une forme de rédemption. Dans mon roman intitulé *L'origine des espèces*, Alex, le personnage principal, est un étudiant au doctorat qui s'efforce d'élaborer une théorie du récit à partir de la théorie de Darwin sur l'évolution. C'est ainsi qu'il conçoit une histoire dans laquelle un personnage, K., se réveille un matin et se découvre enfermé dans un roman :

Soudain les objets les plus banals devenaient lourds de signification ; les conversations avaient des allures d'aphorismes succincts au lieu d'être le tissu de propos décousus qu'elles étaient d'habitude. Il ne fallut que peu de temps à K. pour sombrer dans une sorte de paranoïa, avançant à tâtons dans l'épais brouillard de sens où semblaient baigner les gestes les plus insignifiants. Peu à peu, la vie était réduite à ses éléments essentiels : un père, un adversaire, une épouse, un poignard ensanglanté, un pistolet au canon encore fumant ; tout le reste, la centaine de gens sans importance qu'il pouvait avoir rencontrés pendant la journée, l'absurde fatras des choses, était aspiré dans une sorte de vortex. À quoi succédait l'implacable enchaînement des événements. Enfuies les longues matinées à traîner au lit, les innombrables

heures passées devant la télé. Elles étaient remplacées par une cascade d'élisions et de bonds déroutants, un empilement d'actions qui toutes s'employaient à faire de la réalité un véritable raz-de-marée dont le seul but semblait être de soulever à des hauteurs vertigineuses le frêle esquif où il se trouvait pour mieux le fracasser. Alors apparurent de l'autre côté de l'épave, et tout aussi déconcertants que le reste, un rayon de soleil, le rivage à quelques encablures. L'espoir.

Axel, qui a perdu la foi dans le pouvoir rédempteur de la fiction, s'interroge : au milieu de tout cela, où se trouve donc la « chose même », l'impure et confuse réalité du monde ? Il est évident que poser ce genre de question, c'est s'exposer à ce que le lecteur envoie valser à l'autre bout de la pièce le roman qui lui rappelle aussi lourdement que le personnage qui songe à un personnage dans le roman est lui-même un personnage de roman. C'est là néanmoins une façon de reconnaître l'existence de l'éléphant appelé Convention, qui demeure assis tranquillement dans un coin de la pièce, prêt à faire mensonge de tout bois.

Il se peut que la chose même, l'impure et confuse réalité, demeure hors d'atteinte. Mais c'est précisément pour cette raison que l'œuvre de fiction se tournera vers la biographie, dès lors que cette dernière n'a d'autre choix, au départ, que de composer avec l'impur et le confus, avec les journaux intimes laissés en plan, les correspondances non classées, les gribouillis dans la marge qu'on a du mal à déchiffrer, les témoins peu fiables qui se contredisent ou donnent des versions si différentes du même événement qu'ils jettent un doute sur la nature même de la réalité. Pendant mes recherches sur Pierre Trudeau, je suis tombé sur un film évoquant ses années de jeunesse et qui m'a fait voir de près, très concrètement, le danger qu'il y a à perdre de vue l'impur et le confus. Le film est un docu-fiction intitulé *Making of a Maverick* (2005). Il peint le jeune Trudeau exactement comme celui que nous avons tous envie d'imaginer à partir de l'adulte qu'il est devenu : n'ayant peur de rien, iconoclaste, toujours en train d'aller « à contre-courant ». Le premier épisode de cette mise en légende politique survient lorsque le jeune homme assiste à une manifestation antifranquiste organisée par des socialistes et où il est tabassé par des voyous fascistes. Plus tard, Trudeau s'élève contre la mainmise du clergé catholique sur la société québécoise et critique le refus de l'Église d'entrer en guerre contre Hitler. Ces épisodes sont conformes à la figure publique du Trudeau que nous connaissons tous. Cependant, la vie prend souvent un malin plaisir à décevoir les attentes des gens, comme le montrent certaines contradictions apparues chez le personnage quand, en 2006, ses deux premiers biographes ont chacun fait paraître un nouvel ouvrage. Ayant eu accès dans l'intervalle aux archives personnelles de Trudeau, ceux-ci ont peint un tout autre jeune Trudeau, du genre, pour tout dire, à se laisser enrôler par les fascistes plutôt qu'à les combattre ; du genre à approuver fermement chacune des décisions de l'Église, depuis son refus d'entrer en guerre contre Hitler jusqu'à ses visées théocratiques à l'endroit de la société canadienne-française. Ce Trudeau moins aimable – dont les archives officielles donnaient déjà un aperçu, même s'il semble bien que personne, jusque-là, ne s'était donné la peine d'aller y voir de plus près – n'exige pas seulement de la plupart d'entre nous de faire un virage à 180 ° dans notre perception de l'homme qu'il fut. Il ajoute une couche de complexité supplémentaire et fascinante à un personnage déjà terriblement complexe.

Soyons juste : le réalisateur de *Making of a Maverick* n'a pas eu accès à ces archives privées et, tout comme les évangélistes, il n'a fait que céder aux attentes du genre, en inventant des épisodes dramatiques qui paraissaient cohérents avec ce qui était connu du jeune Trudeau et de son époque. Toutefois, ce que nous dit avant tout cet échec, c'est qu'il n'existe pas de réponse facile à la question : *Mais cela est-il juste?* Il est sans doute des lieux où seule l'imagination peut aller, mais il en est d'autres que nul ne peut soupçonner, sauf s'il se trouve à être présent alors que la vie prend un cours

inattendu. Des lieux qui demeurent dépourvus de sens jusqu'à ce que s'impose leur signification profonde. Même si élaborer un personnage de fiction revient pour moi à le dépouiller de ses couches de sens, à mettre à jour ses incohérences, ses contradictions et ses faiblesses à moitié avouées, tous ces éléments n'en cessent pas moins, à mes yeux, de faire tenir l'ensemble. Il arrive que, pour accéder à de tels lieux, l'écrivain de fiction doive céder le pas au biographe, qui déverse sur la table une masse de données brutes et en remonte le fil pour voir jusqu'où il le mènera. Plus j'écris des romans, plus je m'astreins à déverser sur la table des données, à déchiffrer d'obscurs manuscrits, à mener des entrevues, à me rendre sur les lieux du crime dans un souci d'exactitude, afin de recueillir le détail inattendu qui fera prendre la sauce.

Jean Genet a beaucoup écrit sur son passé de hors-la-loi et de criminel, mais très peu sur sa vie d'écrivain qui a réussi. Comme si son existence, s'est-il souvent dit, avait pris fin le jour où il a commencé à écrire. Les écrivains de fiction se débattent souvent avec le paradoxe voulant qu'on leur reconnaisse la capacité d'écrire avec autorité sur la « vraie vie », même s'ils passent le plus clair de leur temps enfermés dans une petite pièce, à imaginer la vie plutôt qu'à la vivre vraiment. C'est là sans doute la vraie raison pour laquelle ce que nous écrivons est si souvent émaillé de détails autobiographiques. Car aussi grande que soit notre foi en l'imagination, nous ressentons malgré tout le besoin d'avoir les deux pieds dans la réalité. Il a fallu la biographie, genre que j'ai souvent dénigré, pour me rappeler cela. Il a fallu la biographie pour me rappeler comment faire pour échouer, et échouer encore, dans cette tâche aussi insensée que nécessaire qui consiste à mettre en ordre une vie.

Nino Ricci*

Traduit de l'anglais par Marie-Andrée Lamontagne

* Nino Ricci est romancier et vit à Toronto. Il est l'un des auteurs canadiens anglais parmi les plus respectés et son œuvre est récompensée de plusieurs prix. Son premier roman, *Lives of the Saints*, paru en 1990, a été salué comme un grand succès par la critique un peu partout dans le monde, et a été traduit dans diverses langues, dont en français sous le titre *Les yeux bleus et le serpent*, par Anne Rabinovitch, (Paris, Éditions Denoël, 1992). Il s'agissait là du premier titre d'une trilogie qui s'est poursuivie avec *In A Glass House* (1994) et *Where She Has Gone* (1998). Ont suivi : *Testament* (2002) et *The Origin of Species* (2008). Nino Ricci est également l'auteur de *Pierre Elliot Trudeau*, biographie parue en anglais en 2009, chez Penguin, dans la collection «Extraordinary Canadian Series». L'ouvrage a été traduit en français par Alexandre Sanchez et publié la même année, à Montréal, chez Boréal.

[1] *James Joyce and the Making of Ulysses*, 1934 ; traduit en français par Édith Fournier sous le titre *James Joyce et la création d'Ulysse*, Paris, Denoël, 2004.

[2] Paru en 1976 et traduit en français par Guy de Montjou sous le titre *La naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit*, Paris, PUF, 1994.