

Le bord de la falaise
Les héritiers de Don Quichotte II

Louis Hamelin

Number 243, Winter 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68446ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hamelin, L. (2013). Le bord de la falaise : les héritiers de Don Quichotte II. *Spirale*, (243), 7–9.

Le bord de la falaise

Les héritiers de Don Quichotte II

PAR LOUIS HAMELIN

L'expression *cliffhanger*, intraduisible, tire son origine d'un roman de Thomas Hardy paru en 1873 et dans lequel un homme, ayant perdu pied au cours d'une promenade romantique au sommet d'une falaise, passe exactement 29 paragraphes pendu à une touffe d'herbe au-dessus du vide pendant que sa galante cherche un moyen de le secourir. L'expression sert aujourd'hui à désigner l'effet de suspense parfois brutal que des créateurs, travaillant habituellement pour la télé, provoquent d'une manière calculée pour, littéralement, *accrocher* leur audience. Dans la littérature, le *roman-falaise*, qui se doublait parfois d'un roman-fleuve, a *grosso modo* disparu avec les œuvres découpées en tranches et prépubliées en feuilleton dans la presse. Il semble bien loin le temps où l'arrivée, dans la rade de New York, d'un navire anglais transportant dans ses cales ce trésor : le nouvel épisode d'un roman de Dickens paru en magazine, pouvait causer un attroupement proche de l'émeute, dont montait ce cri : « *Is little Nell dead?* » (Emily Nussbaum, « The Allure of the Cliffhanger », *The New Yorker*).



Pablo Picasso, *Don Quichotte*, 1955.

Aujourd'hui, les interruptions publicitaires télévisées jouent le même rôle que les interminables semaines qui séparaient deux livraisons d'un roman de Dickens ou de Dumas. Loin d'être un spécialiste, je prends sur moi de hasarder ici une opinion : la série *Perdus* constitue un sommet du genre *cliffhanger*. Les fondus au noir qui ont pris la place des commerciaux excisés dans la version DVD ne font que souligner l'incroyable racolage visuel qui est une constante de la réalisation.

Et maintenant, je sors du placard : je suis un accro. L'ai été, plutôt. Pendant six haletantes saisons condensées en un peu plus de six mois, soir après soir, à raison d'un, le plus souvent deux, parfois même trois épisodes par soir. Je crois que ça mérite quelques explications.

Fini le temps où les premières clartés du jour me trouvaient déjà plongé dans un roman près du bol de café fumant et du bon feu de poêle, pendant que les petites mésanges picoraient le tournesol dans l'aube givrée. Aujourd'hui, la même heure me surprend le plus souvent au lit, et c'est moins la voix d'un auteur grand ou médiocre qui m'y arrache que celle, toute petite, qui provient de la chambre voisine : Peu-pah ? Peu-pah ?

L'œuvre de chair vole du temps à toutes ces autres qui sont prisonnières du papier. J'ai cessé d'être le grand lecteur de ma vie solitaire envolée, celui qui, dans des maisons de campagne, se rassasiait d'une cinquantaine de pages de Joyce ou de Cervantes avant d'aller se coucher. Je ne cherche plus à me dérober devant la constatation suivante : lire est une activité essentiellement solitaire, un art dont la caractéristique la plus visible est d'isoler momentanément celui qui le pratique, ce qui est à la fois sa plus salutaire qualité, et son seul défaut.

À la fin des années 1980, j'ai mis au propre mon premier roman sur un Mac classique, un de ces objets dont les générations successives de descendants allaient bientôt précipiter la crise d'identité contemporaine de la culture livresque. Mais pareil discours — sur la menace que représente la technologie pour la littérature imprimée, sur le déclin inéluctable de la lecture — est devenu si familier qu'il me semble l'entendre depuis le début, alors qu'au tournant des années 1990, je commençais à faire paraître des romans, me donnant l'impression, légèrement faussée sans doute, que ma carrière d'écrivain a baigné dans cet *apocalypsis* de salon. Je ne sais plus trop si, à trente ans, je croyais autant que Stendhal à la postérité, mais je faisais assez confiance aux institutions (dont la critique) pour me considérer comme un personnage signifiant. Je suis pourtant obligé de constater que, comme écrivain, j'ai grandi avec une idée de l'avenir de la littérature qui rappelle le bon vieux *cliffhanger* : le milieu du livre, cramponné à sa touffe de papyrus au bord de la falaise, se débattant au-dessus de l'infinie palpitation numérique qui menace de l'engloutir...

Écrivain et lecteur professionnel de l'ère du papier, je ne saurais donc plaider l'innocence au moment d'évoquer cet épisode de mon existence qui pourrait s'intituler : *Le retour en grâce du petit écran jadis congédié*. Autre fleuron du *cliffhanger*, c'est *24 heures chrono* qui a opéré, j'ai assez honte de le dire, la première brèche dans mon placard mental plein à ras bords de livres. Mais avec les aventures de Jack Bauer, je pouvais rester cynique :

j'absorbais ces doses d'action pure comme un cœur faible accueille la nitroglycérine. Je ne disais pas : *c'est bon*. Je prenais acte des effets, indiscutables.

... le milieu du livre, cramponné à sa touffe de papyrus au bord de la falaise, se débattant au-dessus de l'infinie palpitation numérique qui menace de l'engloutir...

Avec *Mad Men*, la condescendance allait déjà un peu moins de soi, pour un esprit littéraire. La série était scénarisée à la manière des nouvelles de Tchekhov : non seulement l'effet de falaise en était-il absent, mais de nombreux épisodes se passaient

tout aussi bien d'un dénouement dramatique ou même d'une simple conclusion en bonne et due forme. *Mad Men* n'était pas seulement l'anti-*cliffhanger*, c'était une série télévisée d'une conception plus subtilement *littéraire* (donnez à ce mot le sens d'antonyme de *spectaculaire*) que la plupart des romans que j'ouvre par les temps qui courent.

Entre la fin de la quatrième saison de *Mad Men* et la sortie en DVD de la cinquième s'est ouvert un précipice proprement vertigineux. C'est alors que *Perdus* a débarqué dans notre salon.

Ça ne se raconte pas. Ni l'intrigue, embrouillée au-delà de toute possibilité de synthèse immédiatement intelligible, ni l'expérience de visionnement. Je n'en parle d'ailleurs pas ici pour me justifier. Ça n'a peut-être rien à voir avec la littérature. Je ne suis peut-être qu'un père de famille qui, vivant en couple avec une autre bibliophile spécialisée, trouve plus libérateur, le soir venu, de s'abandonner à un exercice certes plus passif que la lecture, mais qui, au contraire de cette dernière, par l'image en mouvement qui fusionne nos deux visions et nos deux compréhensions, produit une forme de communion avec une personne réelle. Le livre peut être barrière, comme le sait bien tout liseur accoutumé à sacrifier au culte en public. Alors oui, j'ose opposer la chaleur physique du *couch potato* à la froide abstraction des caractères sur la page, que Gutenberg me pardonne !

Mais c'est de roman que, toujours, je veux parler dans cette chronique. Ma culpabilité est incontournable. Nous, hommes de lettres, avons été dressés à voler à la défense du Livre comme Don Quichotte courant sus aux géants et à l'« *insupportable monde* ». Que peuvent donc vouloir dire toutes ces heures passées sur le divan, devant un écran, pour un homme du Livre ? Suis-je en train de parler d'une forme de démission, ou seulement du *repos du guerrier* d'un lecteur aguerri ?

Formulée d'une manière plus radicale, la question devient : au-delà de l'expérience de partage que représente le visionnement lui-même, qu'allais-je chercher dans *Perdus* et qu'y ai-je trouvé qui ne se trouve pas dans 90 % des ouvrages de fiction dont m'accablent les distributeurs de livres ? À quels hameçons ai-je mordu ?

Calvino, dans ses *Leçons américaines*, s'est amusé à proposer des valeurs à la littérature du prochain millénaire (le nôtre), en s'appuyant surtout, sa vaste érudition aidant, sur les auteurs de l'Antiquité. Il serait

sans doute très présomptueux de se livrer à un exercice similaire en troquant Aristote contre une équipe de scénaristes-scripteurs-rewriters, mais il n'est peut-être pas impossible de dénicher une ou deux leçons de littérature dans certaines productions télévisuelles de ce début de millénaire, caractérisé, du côté étasunien surtout, par des séries d'une ambition esthétique inédite.

Mais avant, un avertissement me paraît s'imposer : je n'ai jamais tellement pris au sérieux la sempiternelle leçon que, par sa seule existence, le cinéma, à en croire certains, infligerait à la littérature. Je n'ai personnellement jamais interprété le fameux *Don't tell it, show it* en ce sens, jamais cru que le roman, pour faire contemporain, devait donner l'impression d'avoir été pondu par un scénariste pressé coincé dans une chambre de motel en banlieue de Los Angeles. Combien d'écritures visuelles, de romans-contenant-déjà-en-creux-leur-version-filmée-comme-une-ficelle-sur-laquelle-il-ne-reste-plus-qu'à-tirer, ont été, depuis vingt ans, remarqués par une critique enchantée de réussir à camoufler son ignorance sous l'opération consistant à déguiser un mauvais livre en trait de modernité ? Quant à moi, c'est à la pêche d'un tout autre poisson que m'invitent les eaux riches et rougies de Serialland.

Ainsi, *Perdus* (je me limiterai à ce cas particulier pour les fins de la présente chronique) me paraît receler au moins trois enseignements valables pour le monde romanesque : 1) *Mystère*. Dans *Perdus*, dès le début, on veut savoir... Où on est. Qu'est-ce qui se passe, au juste ? Qui. Comment. La nature même du monde s'est muée en énigme. Le grand cliffhanger de la série, surplombant toutes les petites falaises des interruptions publicitaires, il est là. Un romancier n'a pas à placer obligatoirement un cadavre au début de son livre pour obtenir le même résultat, mais au-delà du polar, du thriller et du « whodunit » cher aux critiques étasuniens, un bon roman est souvent une mécanique fatale, une magistrale embrouille conçue en forme de dévoilement progressif.

2) *Complexité*. De la structure, de l'intrigue... À certains moments, *Perdus* est vraiment à se cogner la tête sur les murs. Mais voilà : nous aimons être déroutés. Il me semble que ce devrait aussi être le cas du lecteur de roman idéal. Les mauvais romans, pauvrement écrits, me donnent en général l'impression de s'adresser de préférence à des lecteurs paresseux, contents de retracer leurs pistes familières dès les premières pages. Dans *Perdus*, le processus de complexification de l'intrigue passe entre autres par une utilisation créative du continuum espace-temps. C'est une arme qui se trouve à la portée du premier romancier venu, mais peu l'utilisent, tant chez les écrivains américains pétris de conservatisme narratif que chez les jeunes auteurs québécois influencés par l'autofiction. Une journaliste et auteure m'a dit un jour, dans un studio de Radio-Canada, que ce genre de structure romanesque élaborée, non linéaire et multi-chronologique, découlait d'une approche mâle de l'écriture. J'ai trouvé ça très bizarre.

3) *Personnages*. Le Ben de *Perdus* m'a hanté comme peu de personnages de roman au cours des dernières décennies. Pour retrouver un impact psychologique comparable, il me faut presque remonter au Juge du *Méridien de sang* de Cormac McCarthy. Sawyer, Jack, Kate... *Perdus* a produit de grands personnages, qui continuent de nous habiter longtemps après le générique de la fin du dernier épisode, et c'était aussi la grande force de *Mad Men*. Sur la page comme à l'écran, un bon personnage est, à la base, un stéréotype, sur lequel le travail de l'auteur consiste à greffer un faisceau de possibilités. Où sont les beaux personnages littéraires, qui mangent, qui baissent, qui pensent, qui ne sont pas des sous-moi, dans notre littérature ? Au royaume du Je souverain, composer un personnage de fiction, à petites touches, en empruntant un trait ici, un autre là, m'a tout l'air d'être un exercice passé de mode. Résultat : le romancier qui s'aventure dans les territoires de l'innovation formelle ou en terrain ludique et qui veut éviter la facilité autobiographique, ayant congédié le personnage, se retrouve à court d'histoires à raconter. Ça donne, à l'occasion, des romans amusants, intelligents et vides.

Il subsiste, dans la mentalité du public lecteur, une frontière mal définie, mais palpable, entre les romans-qui-racontent-quelque-chose et les autres, qui sont à ranger dans la catégorie très large des exercices de masturbation intellectuelle. Un complaisant préjugé nous incite à séparer les conteurs, les Yves Thériault et les Yves Beauchemin, des chercheurs comme Hubert Aquin, qui ne seraient que compliqués à mort. Comme s'il n'était pas possible de faire, ici, la même chose que le Philip Roth de *La contre-vie* ou que le Mordecai Richler de *Gursky* : raconter une histoire prenante, mais découpée selon des plans spatio-temporels différents, en expérimentant, en ramifiant, en jouant de la logique même du récit, sans négliger pour autant de prêter vie à des personnages solidement construits.

Une telle synthèse me semble être du domaine du possible. Quelque part m'attend ce lecteur ambivalent qui, devant le livre ouvert, ne veut pas que je le perde, et ne demande qu'à se perdre. Je vais appeler ça : la leçon de *Perdus*. ⊥