

MARILYN RANDALL

DANS L'ATELIER DE L'ÉCRIVAIN (AUTO)FICTIF

L'ENTERREMENT DE LA SARDINE DE PATRICE LESSARD

- §1 « Lisbonne est un labyrinthe », nous affirment – et cela à plusieurs reprises – les personnages-narrateurs-auteurs de la « trilogie lisboète » de Patrice Lessard¹. C'est donc peu surprenant que les romans qui racontent la vie dans les méandres de cette ville empruntent eux aussi la forme d'un labyrinthe avec ses impasses, ses détours et ses retours par lesquels on arrive sur les mêmes lieux ou bien sur des lieux indiscernables d'autres lieux. Village, labyrinthe, aussi fourmilière, où se croisent inlassablement les mêmes personnages, ou des personnages différents dotés des mêmes noms ou bien de noms homophones – le nom propre ne fonctionnant pas pour identifier et distinguer, mais pour confondre et assimiler². Comme le dit l'un des personnages du dernier roman de la trilogie : « [Q]uand on ne tient pas plus que ça à son propre nom, j'imagine qu'on se dit que ceux des autres sont plus ou moins interchangeables » (Lessard, 2014 : 296).
- §2 Le roman fascine dans sa complexité déroutante qui maintient, en dépit de la structure labyrinthique, l'intérêt narratif. Il exige du lecteur non seulement la coopération active que lui attribuent normalement les théories de la lecture, mais aussi un véritable travail de reconstruction plus ou moins ardu qui bute parfois à des énigmes dont la résolution demeure incertaine. À la question de premier degré – mais qu'est-ce qui se passe au juste ? – s'ajoute celle de savoir ce qui motive cette complexité qui – on se le dit – ne saurait être gratuite. C'est en suivant certaines des méandres de l'intrigue que nous concluons qu'on n'a pas entre nos mains un roman accompli, mais plutôt l'état présent d'un travail en cours qu'il incombe au lecteur d'achever. Véritable atelier d'un écrivain surpris en pleine composition, le roman expose le processus de création dans un état qui ressemble à l'inachèvement. Exercice de lecture, comme on dit

« exercice de style », le roman présente une forme d'autoréflexivité d'une part excessive, d'autre part jouissive, sinon jouissive dans son excès. Et ce que l'on voit se refléter dans ce miroir déformant ne sont pas seulement les processus d'écriture et de lecture, mais le portrait de l'auteur en flagrant délit d'imagination.

- §3 Dans cet état de choses, nous poursuivrons une exploration plutôt qu'une argumentation, exploration qui passera par une série d'hypothèses de lecture, les unes aussi incertaines que les autres, et qui sera forcément précédée par une tentative de description de ce livre-labyrinthe pour faciliter la compréhension de notre propos.
- §4 Trois romans composent la trilogie, dans l'ordre de l'apparition : *Le sermon aux poissons* (2011), *Nina* (2012) et *L'enterrement de la sardine* (2014³). Chacun raconte les séjours à Lisbonne d'un couple québécois, lui en quête d'un ailleurs où se trouverait la « vraie vie », elle en tant que compagne plus ou moins consentante à l'aventure. De volume en volume, les mêmes situations et personnages reviennent, parfois les mêmes phrases ou paragraphes entiers, certes avec des différences déconcertantes dans la mesure où cela rappelle le déjà vu, le déjà lu, mais où et à quel propos ? La raison peut ressembler à la confusion avouée par l'un des narrateurs dans *Nina* :
- Ces nuits d'insomnie n'ont jamais mené à grand-chose d'autre qu'à des histoires dans ma tête [...] que je m'étais racontées des centaines de fois, sans arrêt, et aujourd'hui j'ai beaucoup de mal à démêler, dans toutes ces versions différentes du même conte, le vrai du faux... (Lessard, 2012 : 264).
- §5 En dépit des récurrences – et au fur et à mesure de la lecture, en grande partie grâce à celles-ci –, les romans maintiennent l'intérêt, comme le fait une ville étrangère où le visiteur passe de l'étrangeté et de l'égarement à une certaine familiarité reconfortante mais sans doute illusoire. Apparentés au guide touristique pour démunis, les romans nous font connaître les quartiers de la vieille ville de Lisbonne et les bistros et tavernes parfois malfamés que fréquentent les personnages. Mais l'aspect le plus envoûtant en demeure les personnages mêmes qui partagent à tour de rôle et dans une instabilité déconcertante les fonctions de narrateur, d'écrivain, d'autobiographe et de protagoniste.
- §6 C'est surtout le troisième volume de la trilogie, *L'enterrement de la sardine*, qui affiche les effets narratifs déroutants faisant appartenir le roman à un genre que j'appelle, diversement, le roman à « perspectives paradoxales », le roman de la lecture ou le « roman fictif » (Randall, 2006). Il s'agit, dans la plupart des cas, de romans qui présentent un personnage écrivain en train de rédiger une fiction qui nous est donnée à lire au cours du roman. Mais à la différence du « roman dans le roman » traditionnel, des distorsions narratives, parmi lesquelles les transgressions connues sous le terme genettien de « métalepse⁴ », viennent ici briser la logique du récit et celle des mondes fictifs, court-circuitant toute cohérence narrative et diégétique et jetant le lecteur dans un désarroi d'où, dans les cas les plus réussis, il ne sortira pas.
- §7 Il y a donc un « roman », désigné comme tel sur la couverture, *L'enterrement de la sardine*, dont le titre reprend celui d'un tableau de Goya. Patrice, le

narrateur-autobiographe, admire le tableau à Madrid et en donne cette description, traduite du cartel de l'exposition : le tableau « renvoie à la tradition carnavalesque espagnole, une procession masquée ayant lieu au dernier jour du carnaval et lors de laquelle on brandissait au bout d'un bâton une sardine qu'on allait ensuite enterrer sur le bord du Manzanares⁵ » (*E*: 231-232). Hormis l'évocation de personnages masqués, qui répond bien à la thématique identitaire du roman, la portée de ce titre demeure énigmatique. Quant à Patrice, il regardait le tableau « sans trop y comprendre grand-chose, c'était beau quand même » (*E*: 231) – ce qui peut aussi valoir pour une description de notre première lecture de son roman. Sur la couverture figure ensuite le nom de l'auteur, Patrice Lessard, et sur la page-titre, un sous-titre placé entre crochets et en italique : « [*Notes pour une autobiographie*] », une dédicace : « à Clara » et une épigraphe signée Nabokov : « ... ou peut-être sommes-nous, lui et moi, un autre, qu'aucun de nous deux ne connaît » – on y reviendra. Suit un « Avant-propos » signé P.L. – Patrice Lessard, on suppose, l'auteur mentionné sur la couverture – et daté « l'été 2014, à Madrid ».

- §8 L'avant-propos nous indique que le roman est organisé selon l'ordre de l'écriture des chapitres, non pas selon le déroulement des événements racontés. La table des matières confirme cette aberration (dans l'ordre : 5, 6, 13, [*final*], 1 [*ou 2 ?*], etc.) et en rajoute, car plusieurs des chapitres se répètent, surtout le chapitre premier, et le chapitre 8 manque à l'appel. L'avant-propos explique ensuite qu'il s'agit d'« un récit autobiographique rendant compte de l'écriture d'un roman [*Vie de Sebastián*] inachevé » (*E*: 11; crochets et italique dans le texte). Chacun des chapitres commencerait « par une partie de la *Vie de Sebastián* correspondant au moment de son écriture. On lira ensuite (après l'astérisque) le récit de ma propre vie, de ces quelques semaines que je passai à Lisbonne à l'été 2011 et qui eurent pour moi des conséquences dramatiques » (*E*: 12).
- §9 On sort de l'avant-propos convaincu d'un canular, d'une supercherie, impression que la lecture du roman ne fait rien pour dissoudre. Le pacte autobiographique, ou autofictionnel, ne pourrait pas être plus clair : en dépit de la désignation « roman », l'avant-propos nous assure d'un récit en partie autobiographique ; l'identité des noms de l'auteur, du narrateur et du personnage nous la confirme. Mais on se demande même si l'auteur maîtrise bien les termes qu'il utilise : une autobiographie ne rend pas normalement compte de l'écriture d'un roman, et le récit de « quelques semaines passées à Lisbonne » ne mérite pas non plus la désignation d'« autobiographie », tout au plus celle de « récit de voyage » ou de « journal intime ».
- §10 Or cette mise en scène paratextuelle, en plus de signaler l'identité (onomastique, du moins) entre l'auteur réel et le personnage-narrateur, présente la structure de mise en abyme : une autobiographie dans un roman – ou plutôt vice versa, compte tenu de l'importance relative des deux récits –, où la vie de l'auteur serait entrecoupée par les bribes du roman qu'il écrit sur un personnage qui lui ressemblerait⁶. Histoire donc d'un « roman inachevé » : *Vie de Sebastián* n'existerait pas en dehors des pages de *L'enterrement*⁷. Et on se rappelle l'épigraphe de Nabokov, qui évoque le dédoublement des

personnages, l'indistinction entre le soi et l'autre et la perte d'identité – thèmes fréquents chez l'auteur russe.

§11 Le récit « autobiographique » raconte le séjour à Lisbonne de Patrice et de ses deux amis : Clara, sa femme ou copine de l'époque, donc la dédicacée ; et Nicolas, « un grand maigre au gros nez » qui est en train de rédiger un roman qui a pour titre *Variétés Delphi*⁸. Chaque homme envisage d'avancer dans son projet d'écriture pendant le séjour. Or Patrice passe l'essentiel de son temps dans le « café bleu » où il se retire pour écrire, mais paraît consommer plus d'alcool que de pages de son cahier. Nicolas, en fait, semble plus productif, et Clara tourne en rond en attendant que l'un ou l'autre des hommes ait du temps à lui consacrer – et ce sera plus souvent Nicolas que Patrice. L'alcool et les femmes sont les deux constantes dans la vie de Patrice, qui tombera amoureux d'une inconnue qu'il appelle Nina – Helena de son « vrai » nom – et avec qui, par de longs détours, il finira par avoir une liaison, ce qui mettra fin à sa relation avec Clara. Celle-ci partira comme prévu pour Montréal avec Nicolas, tandis que Patrice décidera de rester ailleurs, en l'occurrence à Madrid, cet ailleurs qui tiendrait lieu de la « vraie vie ».

§12 *Vie de Sebastián*, la fiction en chantier, raconte les expériences d'un « homme perdu », un Espagnol qui fuit Madrid pour des raisons de prime abord insolites mais liées au monde criminel, et qui essaie de refaire sa vie à Lisbonne à l'abri de ses ennemis, mais sans le succès qu'on lui aurait souhaité. Toujours selon l'avant-propos :

Je voulais écrire l'histoire d'un homme perdu, sans savoir exactement ce que cela pouvait vouloir dire, et croyais confusément que c'est à Lisbonne que je le trouverais. Il me semble encore aujourd'hui que Sebastián pourrait être n'importe qui, un grand maigre que je suivis dans les rues de la Mouraria ou croisai au café bleu, que je vis discuter avec une petite blonde [ressemblant étonnamment à Clara] à la terrasse d'un café ou se battre sur l'esplanade du Miradouro de Santa Catarina, et qui m'inspira une histoire qui se superpose à ma vie, comme en transparence. J'ai parfois l'impression d'avoir vécu sa vie, ou qu'il a vécu la mienne (E: 11 ; italique dans le texte).

§13 Or arrive ce qui devait arriver : les personnages du récit fictif s'immiscent dans le « récit autobiographique », et vice versa, de sorte à ce que l'on renonce vite à en faire la distinction, fidèle aux consignes de l'épigraphe nabokovienne.

§14 La première question que se pose le lecteur, avant même de sortir des deux pages de l'avant-propos, est bien sûr quelle foi porter à ces aveux, éclaircissements et modes d'emploi. Étrange pouvoir qu'exerce ce lieu proprement hors fiction où devraient loger vérité et réalité... mais qui nous le garantit ? « Clara », par exemple, occupe simultanément l'espace réel de la dédicace et l'espace fictif d'un personnage dont on ne sait s'il est « réel » ou « inventé⁹ ». De la même façon, l'avant-propos nous assure que Sebastián est fictif tandis que Patrice est réel, mais rien dans la suite du récit ne permet de confirmer cette distinction, au contraire même, les interférences des deux « niveaux ontologiques » sont là pour – apparemment – démentir ces éclaircissements. Si, par exemple, Patrice s'autodésigne, tout à fait fidèlement, comme un « petit chauve à lunettes », la description de Sebastián, « un grand

maigre au gros nez », correspond également à son ami, Nicolas Chalifour, ressemblance qui est signalée dans le roman¹⁰.

- §15 L'avant-propos signé P.L. est daté Madrid, été 2014. Bien que ces éléments appartiennent normalement au hors-texte réel et à la vie de l'auteur empirique, on serait justifié de mettre en question la vérité même de ce lieu et de cette date : sans avoir accès à la biographie de Lessard, la vérification est impossible. Ce dernier dit passer souvent ses étés au Portugal, mais ne jamais y avoir « vécu pendant des périodes prolongées », et on peut sans doute supposer que cela vaille encore plus pour l'Espagne (Arsenault, 2012). Qui est donc au juste le P.L. qui signe l'avant-propos – serait-ce le personnage qui échoue à la fin du texte dans une chambre merdique à Madrid, le double même de celle de Sebastián, son héros fictif¹¹ ? L'avant-propos ferait-il aussi partie de la fiction ? Trêve de ces spéculations biographiques infructueuses, voilà où ce roman nous amène¹²...
- §16 Si Patrice annonce un projet d'écriture et nous en fait lire le résultat, il en parle peu. Les traces du travail de l'écriture dans le texte consistent non pas en commentaires sur son intrigue ou les stratégies à prendre, mais plutôt en indications typographiques : des notes entre crochets et en italique indiqueraient des passages toujours à écrire ou des rappels d'insérer telle ou telle scène ou description. Mais surtout, il y a le constat chez Patrice de l'échec même de ses tentatives d'écriture et, contrairement à ce qui est souvent le cas dans les « romans d'écriture », il n'y a aucune réflexion sur le travail de l'écriture proprement dit.
- §17 Le lecteur médusé se dit que tout cela s'éclaircirait sans doute par un retour en arrière : il aurait fallu de toute évidence commencer par le début de la trilogie pour que tout rentre dans l'ordre. Erreur. Le retour des personnages, des lieux et des scènes à travers les trois romans ne fait qu'augmenter la confusion. S'il manque aux deux romans précédents la mise en scène explicite d'un projet d'écriture pris en charge par un narrateur autodiégétique stable (un va-et-vient continu entre le « il » et le « je » rend la cohérence fragile), les mêmes indices d'un travail d'écriture – incisions en italique, références telles que « alors que j'écris ces lignes » (Lessard, 2011b : 153) – témoignent de la facture écrite des textes sans que l'activité de l'écriture soit intégrée dans la diégèse.
- §18 Or la conclusion facile, celle qui s'avère à la fois la plus rentable et la plus apte à permettre la poursuite de la lecture, c'est de dire qu'il s'agit effectivement d'un récit inspiré des véritables séjours de Lessard à Lisbonne, mêlé de ses inventions, surtout concernant des personnes qu'il aurait connues ou bien tout simplement observées, observations alimentées par l'astuce des interférences entre la vie « réelle » de son personnage Patrice et la vie fictive de Sebastián. Rien en fait de très original là, on pense par exemple à *Prochain épisode* sur un mode exacerbé. Mais cette hypothèse, bien qu'efficace et collant de près à l'explication donnée dans l'avant-propos, ne tient pas compte du mystère de la disposition des chapitres, des récurrences et du désordre du récit, au point où toute notion d'intrigue doit s'éclipser.

Première hypothèse : une énigme à résoudre

- §19 Le roman nous est clairement présenté comme un casse-tête, où il revient au lecteur de bien disposer les morceaux pour en faire surgir une image cohérente. Une relecture du récit fictif rétabli selon la numérotation des chapitres donne un premier résultat : l'histoire du personnage de Sebastián commence à prendre plus ou moins forme et, compte tenu toujours des reprises et des variantes, une semblance d'ordre, d'intrigue, émerge du désordre. Le pauvre Espagnol passe de malchance en malheur. Ayant fui Madrid après un épisode criminel dans lequel il fut engagé contre sa volonté, il essaie de se cacher à Lisbonne où il connaît une seule personne, une femme, Nina, qui l'invite à loger chez elle. Sans le sou et en désespoir de cause, il tombe à nouveau dans les rets de malfaiteurs. Les choses vont mal entre lui et Nina qui a peur de ses activités à apparence louche, et elle finit par le mettre à la porte. Or au cours de ses aventures, ce personnage fictif croise inéluctablement les personnages habitant le « vrai » monde de Patrice, y compris un « petit chauve à lunettes », l'image même de l'auteur Lessard, sans parler de sa Nina dont Patrice est éperdument épris.
- §20 Tout comme Patrice, Sebastián raconte son histoire à la première personne, mais sans traces évidentes d'une activité d'écriture, sauf pour la présence des mêmes crochets et italique que l'on attribue allégrement à l'auteur P.L., mais qui peuvent aussi bien être les traces de son écriture à lui. Dans une des scènes « autobiographiques », Patrice observe, dans le « café bleu » où lui-même se retire pour écrire, « un type qui écrivait, il était grand, maigre, un nez proéminent » (*E*: 259) – Sebastián, donc –, et Gil, le détective privé engagé par Patrice pour découvrir les liens entre le grand Espagnol et Nina, interroge le barman au sujet du grand maigre : « Qu'est-ce qu'il faisait quand il venait ici ? Il buvait et il écrivait. Il écrivait quoi ? Il m'a dit un jour qu'il écrivait son autobiographie mais je pense qu'il se foutait de ma gueule, il avait vraiment pas [*sic*] une tête d'écrivain » (*E*: 221).
- §21 Les événements dans l'histoire dite autobiographique de Patrice suivent l'ordre de la présentation : le trucage des chapitres ne concerne donc que la partie « fictive ». L'histoire de Patrice, sur le mode picaresque, est sans intrigue et raconte ses méandres dans la ville, sa relation avec Clara et, finalement, son obsession pour Nina.
- §22 Or l'avant-propos ne dit pas tout. Une troisième suite narrative n'appartient ni à la *Vie de Sebastián* ni à la narration « autobiographique » de Patrice : c'est l'histoire de Gil, « *investigador privado* », un Québécois lisboëtisé, engagé par Patrice pour découvrir l'identité de cette femme (Nina) qu'il a vue par hasard et qui l'obsède¹³. Placée après un deuxième astérisque dans les chapitres, l'histoire de Gil est racontée par un narrateur hétérodiégétique qui s'y immisce à la première personne de temps en temps, et qui n'est pas identifié. Par exemple, pendant une scène où Nina, pianiste à ses heures, joue dans le salon d'un hôtel, on lit : « [S]i la pianiste s'aperçut des légères perturbations *que je viens de décrire*, elle n'en laissa rien paraître » (*E*: 201; nous soulignons); ou bien : « Le chien, évidemment [...] *contrairement à nous*, n'avait pas accès aux pensées de Gil » (*E*: 159; nous soulignons); ou encore : « [C]e n'est pas très

pratique de ne pas savoir son nom, pensa Gil, nous, *nous savons qu'il s'appelle Sebastián puisque Nina l'a dit à Patrice Lessard...* » (E: 296 ; nous soulignons). Si Patrice est carrément le narrateur de sa propre histoire, il est donc ici personnage dans une autre histoire écrite par – ou narrée par – Patrice Lessard (?).

§23

Quelle est au juste l'énigme qu'il s'agit de percer ? Une fois rétablies dans l'ordre, les deux histoires sont plus ou moins cohérentes, surtout si on les lit une à la fois. Le mystère qui reste est sans doute le statut à attribuer à la notion d'« autobiographie » – voire d'autofiction puisque d'autobiographique on ne pourrait en aucun cas parler –, surtout dans la mesure où les éléments de la fiction avouée contaminent la vie « réelle » de l'auteur. Les personnages qui font le pont entre les deux niveaux diégétiques sont Gil, le détective privé, et bien sûr Nina. Si Gil semble faire partie du monde « réel » de Patrice, l'histoire de sa filature de Nina, racontée par un narrateur omniscient, relève carrément de l'invention¹⁴. Et nous découvrons que la Nina dont est obsédé le « réel » Patrice correspond au personnage fictif qui a entretenu une relation amoureuse avec Sebastián, et aussi que celui-ci fréquente, sous l'œil incrédule de Gil (et du lecteur), Clara, la femme « réelle » de Patrice. Aussi inutile qu'impossible de raconter tous les recoupements et redoublements entre les deux histoires : ils sont pourtant suffisants pour mettre en doute tout élément de vérité autobiographique dans le texte, hormis les faits constatés que le vrai Patrice Lessard a bel et bien fréquenté, sur une période de sept ans, la ville de Lisbonne, qu'il parle portugais comme son personnage, et qu'il a écrit trois romans situés dans cette ville¹⁵. Or dans le roman, Patrice finit à Madrid, dans une chambre merdique dans le quartier Chueca, qui répond, nous l'avons signalé, en tous détails à la chambre merdique du même quartier qu'habitait Sebastián au début du récit. Est-ce une fin en « boucle étrange » où le personnage « réel » prend la place de son personnage fictif ? Ou bien devrait-on y accorder un degré de véracité autobiographique en supposant que toutes les chambres merdiques du quartier doivent se ressembler... ?

Deuxième hypothèse : autofiction et interfiction métalectiques

§24

Comme le dit Olivier Sécardin, l'autofiction serait « une façon de perdre le fil du récit » (2008 : 109). Il ne s'agit pas ici de définir l'autofiction, tant l'entreprise semble risquée, comme le résumé des définitions proposé par Madeleine Ouellette-Michalska en témoigne (2007). Elle en conclut que : « En raison de la frontière poreuse qui les sépare, il est difficile d'établir une ligne de partage précise entre l'autobiographie et l'autofiction » (2007 : 73) et, ajoutons-nous, entre la fiction et l'autofiction. Avec elle, nous convenons que tout auteur emprunte à sa personne et à sa vie de façon plus ou moins explicite et que, pacte autobiographique nonobstant, démêler la réalité de la fiction ou la fiction de la réalité serait tâche ardue et sans doute infructueuse. Si la question nous intéresse, c'est surtout dans la mesure où elle est explicitement problématisée dans le roman, qui jette du sable aux yeux du lecteur dès l'avant-propos en distinguant entre les deux formes, autobiographie et fiction

romanesque : les ruses ou pistes « autofictionnelles » font clairement partie de l'énigme du texte¹⁶. Mais l'enchevêtrement subséquent des deux mondes infirme cette distinction, et c'est la « véracité » autobiographique qui en souffre. Comme le dit Charline Pluvinet, l'autofiction crée « un espace littéraire intermédiaire où toute certitude se trouve suspendue » (2012 : 63).

§25 Du point de vue autobiographique ou autofictionnel, la genèse du roman paraît relativement simple : pendant ses voyages à Lisbonne, Lessard aurait effectivement croisé, à plusieurs reprises, un « grand maigre au gros nez » qui répond au signalement de Sebastián (et à celui de N. Chalifour...), ainsi sans doute une femme correspondant à Nina. Il commence, de rencontre en rencontre, à bâtir une fiction autour de cet Espagnol entrevu dans des situations diverses. Lessard avoue qu'il aime « imaginer l'histoire qui a mené aux situations qu'il observe » (Arsenault, 2012) et, dans le roman, P.L. dit : « Observer, c'était la seule façon de conserver à ce roman un minimum de vraisemblance, pensai-je » (*E* : 193).

§26 À partir de ses observations, il construit une ou plutôt des fictions, où les personnes observées dans la réalité acquièrent une vie imaginaire. Croisant dans la rue un vagabond du nom de Ciro, qui est un figurant récurrent dans les trois romans, Patrice lui dit : « Je te connais bien, tu sais, tu es un personnage de mes romans... C'était la première fois de toutes ces années de Lisbonne que je lui parlais, il faudra que je refasse ça, pensais-je, que je reparle à Ciro » (*E* : 151). Ce court épisode concernant un personnage qui ne joue aucun rôle important dans le récit se lit comme une mise en abyme de l'ensemble : « Ciro » serait à la fois « réel » et « fictif », circulant à la fois dans le labyrinthe lisboète « réel » et dans celui de la fiction de Lessard.

§27 Or sur le plan formel, on parlera facilement de métalepse, cet effet où deux niveaux ontologiques, le monde où l'on raconte (celui de Patrice) et le monde que l'on raconte (celui de « l'homme perdu »), se croisent de façon impossible. Et cela est indubitablement l'effet produit. Mais le degré d'enchâssement du fictif et du réel dans le roman dépasse largement ce que l'on entend normalement par métalepse. Il s'agit non pas de deux mondes, mais d'un seul, celui de Patrice (P.L. ; Lessard ?) et de son imagination¹⁷ : c'était, dit-il vers la fin du roman, « moi qui imaginais tout... la vie ici de Miguel [...], imaginais la vie de Sebastián [...] cherchant à régler ses problèmes » (*E* : 333).

§28 Mais l'imagination ne travaille pas que le soi et ses fictions, mensonges et vérités. Elle est aussi nourrie d'autres fictions, et d'une façon qui s'éloigne quelque peu de ce que l'on considère normalement sous le terme d'« intertextualité », ou d'« allusion ». Il s'agit ici de l'épigraphe nabokovienne, qui est plus riche en connotations que les indications thématiques ne laissent croire. Tirée de *La vraie vie de Sebastian Knight* (*The Real Life of Sebastian Knight*), elle pointe vers les nombreuses similarités entre le roman de Lessard et ce premier roman en anglais de l'auteur russe. Dans *La vraie vie de Sebastian Knight*, « V. », le narrateur, qui est ou n'est pas une figure de Vladimir Nabokov, entreprend des recherches sur la vie de son demi-frère, Sebastian Knight, un célèbre écrivain, afin d'écrire sa biographie. Au cours de ses recherches, il découvre l'existence d'une femme russe, présumée ancienne amante de son frère, qu'il cherche à retrouver à l'aide d'un détective qui, lui,

sous les allures d'une personne « réelle », peut aussi être « un personnage sorti des pages d'une œuvre de fiction [de Sebastian] pour entrer dans le monde "réel" (le monde du roman)¹⁸ » (Connolly, 2008 : §30). L'amante de Sebastian s'appellerait Nina, ou Helena, tandis que sa femme s'appelle Clare. Une structure métaleptique en multiples mises en abyme fait introduire des personnages des romans de Sebastian dans la vie de V., tandis que des réminiscences d'autres textes de Nabokov, des personnages qui partagent ses caractéristiques physiques ou intellectuelles, posent des énigmes pour les lecteurs. À la dernière page du roman, la phrase citée en épigraphe à *L'enterrement de la sardine* se lit : « Je suis Sebastian, ou Sebastian est moi, ou peut-être sommes-nous, lui et moi, un autre, qu'aucun de nous ne connaît¹⁹ » (Nabokov, 1979 : 320). La critique signale aussi les correspondances entre la vie de Sebastian et celle de Nabokov, ainsi que les recoupements entre les expériences de V. et les événements de la fiction de son frère, si bien que, selon Shlomith Rimmon-Kenan, les niveaux narratifs « s'entrechoquent, s'enchevêtrent et se reflètent les uns les autres, détruisant l'illusion de leur séparation et, ce faisant, la possibilité de distinguer entre la fiction et la réalité²⁰ » (1996 : 73).

- §29 Enfin, bien qu'intrigantes, ces pistes ne clarifient rien pour le lecteur du roman de Lessard et ne font qu'accroître sa confusion, le roman de Nabokov posant lui-même de nombreux problèmes insolubles pour les spécialistes de l'auteur²¹. Ce qui est évident, c'est que Lessard s'est inspiré de ce roman nabokovien, non seulement pour ce qui est de certains détails des personnages et pour la structure de l'ensemble, mais pour d'autres éléments anodins : la présence d'un personnage qui répond au signalement physique de l'auteur, le bilinguisme de l'auteur fictif et la mise en scène d'un texte (biographique) en train de s'écrire.
- §30 Et en plus de cette « interfictionnalité » nabokovienne, il faudrait bien sûr tenir compte de celle qui circule à l'intérieur de l'œuvre même de Lessard²². Dans le récit éponyme qui clôt son recueil de nouvelles *Je suis Sébastien Chevalier* (2009), le thème principal serait la confusion d'identités ou bien « l'erreur sur la personne », mais l'erreur en question, c'est la méprise de soi pour un autre. Un comédien qui attend une audition se réfugie dans un café et veut passer du temps en lisant *La méprise* de Nabokov. Pour des raisons qui sont peu claires, la phrase « Je suis Sébastien Chevalier » résonne dans sa tête et il finit par répéter les mots en cantate à haute voix, alors que le « vrai » Sébastien Chevalier – un auteur célèbre – se trouve dans le même café et finit par se trouver agressé par cette apparente usurpation de son identité²³.
- §31 Mais la question qui demeure, au-delà des énigmes de l'intrigue, est celle de la disposition formelle du roman. Pourquoi, on se le demande, l'ordre tarabiscoté des chapitres ? L'auteur cherche-t-il seulement à nous perdre dans le dédale, comme dans les rues labyrinthiques de Lisbonne ? Les difficultés de lecture impliquées – sans parler de celles qu'on imagine du côté de la création – nous amènent à chercher une signification plus importante.

Troisième hypothèse : l'atelier de l'écrivain, l'atelier du lecteur

§32 On a bien l'impression de s'être introduit inopinément dans l'atelier de l'écrivain : le désordre de la présentation, les reprises avec variantes, les incises entre crochets et en italique, les points de suspension, tout nous indique qu'un auteur, appelons-le P.L., nous a livré un, ou peut-être deux manuscrits inachevés – se serait-il fatigué, ennuyé, ne se serait-il pas senti à même de terminer la tâche ? Dans le roman autobiographique, Patrice réfléchit ainsi :

[...] mon *Portrait* était relativement avancé [...] ²⁴. Quant à mon nouveau roman [*Vie de Sebastián*, donc, ou bien *L'enterrement*...] il ne consistait encore qu'en un amas de notes éparses, fragments, anecdotes personnelles ou imaginaires, j'avais de moins en moins envie d'écrire cette histoire sans intrigue, sans drame, sans personnages, en fait, tous mes personnages me ressemblaient beaucoup trop (*E*: 59).

§33 Mais qu'est-ce qu'un roman inachevé, surtout s'il s'agit du récit (de quelques semaines) d'une vie ? Qu'y a-t-il à terminer, de toute façon ? L'attente, la quête, la vie, quoi, continuent. Et à ce propos, il faut noter que la fiction de Sebastián se termine par un rapport dans le journal de sa propre mort suivant une fusillade dans les rues de Lisbonne. Cette fausse mort était sa « chance de fuir, de changer d'identité » (*E*: 57), de se ressusciter donc, tout comme Patrice, à la fin de son histoire, reprend sa « vraie vie » ailleurs, en l'occurrence à Madrid. (Et cela, on sait que ce n'est pas « vrai ».)

§34 Or *Vie de Sebastián* serait bel et bien un roman inachevé, présenté dans l'ordre de l'écriture des fragments, comprenant les reprises, les réécritures et les changements qui s'imposent au cours de tout procès de création. C'est comme si un peintre s'était interrompu au milieu de son travail et que l'on devait construire le sens et la forme d'un tout à venir à partir de ses fragments. Les couleurs, les brosses, les esquisses sont parsemées dans l'atelier, la toile est là devant nous, mais la cohérence de l'image n'est pas encore apparente. Et quelle serait cette image ? À coup sûr, le portrait de l'artiste en train de composer la toile que nous sommes en train de regarder, un autoportrait un peu disloqué : « [C]e troisième volet de la trilogie est une sorte de livre cubiste. Un livre dans lequel l'auteur et les personnages se confondent et nous sont montrés à la fois de face et de profil, à la fois dans leur "réalité" et dans la fiction » (Desmeules, 2014). Ou, pour emprunter une métaphore picturale proposée par V. dans *La vraie vie de Sebastian Knight* :

[L]es héros du livre sont, en les nommant d'un terme approché, les « procédés de composition ». C'est comme si un peintre disait : « Attention ! je m'en vais vous montrer non la peinture d'un paysage, mais la peinture des différentes façons de peindre un certain paysage, et je suis sûr que de leur fusion harmonieuse naîtra à vos yeux le paysage tel que je veux que vous le voyiez ²⁵ » (Nabokov, 1979 : 143).

§35 Mais si *Vie de Sebastián* est un « roman inachevé », selon le dire de P.L., qu'en est-il de *L'enterrement* ? Par rapport aux deux romans qui le précèdent, ce roman paraît comme l'étape ultime d'une désintégration progressive. Si *Le sermon aux poissons* se lit comme un « vrai roman », *Nina* manifeste déjà les

traces d'écriture qui consistent en italique, crochets et scènes répétées, mais sans évocation explicite d'un projet d'écriture en cours. Dans *L'enterrement*, le processus devient explicite : le roman en chantier nous est présenté à l'état cru – une monstration plutôt qu'une narration. On se dit que *Nina* ou *Le sermon aux poissons*, ou les deux – tant les recoupements sont nombreux – devraient avoir ressemblé drôlement à cet amas de fragments à un moment antérieur de leur publication. C'est ainsi que le lecteur de *L'enterrement* est amené à opérer lui-même les étapes de la création que l'auteur n'a pas franchies : disposer l'ordre des fragments ; préférer une version à une autre ; fournir, de sa mémoire défaillante, les blancs dans le texte (« *[notes sur mon appartement meridique de l'Alfama]* », *E* : 168 ; « *[Ici, description de la suite de Sergio]* », *E* : 206) ; et faire la part entre le fictif et le réel, « autobiographique », pour, finalement, conclure à leur indistinction. L'aventure d'une écriture qui devient vite l'aventure d'une lecture, où la notion de la participation du lecteur à la création du sens est à prendre littéralement.

§36 Nous avons associé *L'enterrement de la sardine* aux « romans de la lecture » mais, à l'opposé de la plupart de ces romans, il n'y a pas de mise en scène de la lecture²⁶. Si parfois – mais rarement – les personnages passent leur temps à lire, aucune mention de texte littéraire ne surgit dans les pages de la fiction autobiographique. Et pourtant, P.L./Lessard doit être un grand lecteur, si la liste d'emprunts fournis à la fin de *Nina* en est un indice. Ici, c'est plutôt la ville de Lisbonne et les personnes qui y circulent qui fournissent le « texte » qui provoque l'écriture et qu'il s'agit de saisir par sa « traduction » en un texte autre, une transposition de l'original qui garde les traits du « réel », comme la traduction dans une autre langue produit un texte à la fois même et autre, comme la fiction ressemble à la réalité ou, pour revenir à l'analogie picturale, comme une image ressemble à l'objet qu'elle représente, à la fois reconnaissable mais entièrement autre. C'est donc, comme dans l'ensemble des romans de la lecture ou des romans fictifs, aux limites et aux frontières de la fiction et du réel que travaille *L'enterrement de la sardine*, pour enfin les battre en brèche.

§37 Patrice dit à propos du café bleu, son local préféré : « [D]ans ce genre de lieu, on a souvent l'impression que la fiction et la réalité se confondent » (*E* : 254). Or dans ce genre de roman, voire dans ce roman, la confusion entre la fiction et la réalité n'est aucunement une impression, c'est une certitude, peut-être la seule.

NOTES

1. Pour une étude de l'ensemble de la trilogie, voir Randall (2016).
2. Certains noms identiques, dont notamment ceux de Nina, de Carla et d'Antoine, semblent désigner des personnages de toute évidence différents ; d'autres, dont Sebastián, le détective privé Gil et le vagabond Ciro, maintiennent leur identité civile à travers les volumes. Mais c'est surtout la série de noms homophoniques

qui rend la maîtrise de l'intrigue difficile. Elle concerne notamment les personnages féminins secondaires : Sara, Serena, Suzana, Rita, Nadia, Maria, Marília, Mariana, et j'en passe...

3. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention *E*, suivie du numéro de la page.
4. Genette définit la métalepse comme une transgression de la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (1972 : 245). D'importantes variations et précisions ont suivi, notamment dans les travaux réunis par Pier et Schaeffer (2005).
5. Dans *Nina*, « L'enterrement de la sardine » figure comme le titre d'une pièce de théâtre écrite et mise en scène par un ami du narrateur (Lessard, 2012 : 49).
6. Nous ressentons la nécessité de distinguer entre trois instances « autoriales » ou narratives : dans ce qui suit, « P.L. » désignera l'instance qui signe l'avant-propos et qui serait le personnage-auteur de *Vie de Sebastián* et de l'autobiographie ; « Patrice » sera le personnage-narrateur mis en scène dans le récit autobiographique et l'auteur de la fiction *Vie de Sebastián* ; « Lessard » désignera l'auteur réel, celui qui est nommé sur la couverture de *L'enterrement de la sardine*. Si ces trois instances peuvent se recouper, la distinction est nécessaire pour souligner la confusion érigée par le texte : si P.L. et Patrice semblent coïncider, il faut se rappeler que P.L. existe à l'extérieur de la fiction (comme signataire de l'avant-propos) tandis que Patrice est un personnage de fiction (que celle-ci soit autobiographique ou entièrement fictive) ; de même, si P.L. et Lessard désignent également les instances autoriales à l'origine du texte que nous lisons, le premier est l'auteur d'un roman inachevé et de « Notes pour une autobiographie » tandis que le deuxième est l'auteur d'un roman, apparemment achevé, intitulé *L'enterrement de la sardine*.
7. Il faut noter que Lessard a publié en 2009 des nouvelles sous le titre *Je suis Sébastien Chevalier*. Le nom du personnage espagnol dans *L'enterrement* est Sebastián Caballero.
8. Nicolas Chalifour, l'auteur de *Vu d'ici tout est petit* (2011) et de *Variétés Delphi* (2012) et ami de l'auteur. Dans *Variétés Delphi*, Chalifour renverra à plusieurs reprises au *Sermon aux poissons* de Lessard (un « Petit index » à la fin du volume indique des allusions à ce texte et à d'autres). Notamment, le narrateur recevra des livres en provenance du Portugal dont la description détaillée de la couverture correspond à celle du *Sermon aux poissons* (Chalifour, 2012 : 218).
9. On note une stratégie semblable dans le premier texte de l'auteur, *Je suis Sébastien Chevalier*, où l'un des personnages principaux, « Nadia Skakiewicz », une artiste qui se spécialise dans les dessins à encre, partage le prénom de Nadia Szczepara, l'artiste bien réelle créditée des « Encre et techniques mixtes » qui illustrent le texte.
10. « [C]ette description de grand maigre avec un gros nez me fit vaguement penser à Nicolas... » (*E*: 256).
11. Avant de fuir Madrid, Sebastián habitait une chambre merdique de Chueca, « à peine douze mètres carrés, un lit, une grande armoire et un ventilateur... un petit réfrigérateur laissant pisser parfois un filet d'eau... il faisait noir même en plein jour [...] fenêtre grillagée... » (*E*: 181).

- Charline Pluvinet a étudié plusieurs cas de ces faux aveux de vérité chez les
12. romanciers d'autofictions (ou de romans à l'allure autofictionnelle), dont Philip Roth et Bret Easton Ellis (2012 : 61-62).
 13. Gil reviendra ensuite à Montréal et jouera le rôle « détective privé » dans le roman ultérieur de Lessard, *Excellence Poulet* (2015).
 14. L'hypothèse de la fictivité du récit de Gil dépend premièrement de l'absence de l'auteur-personnage au cours de la filature, mais aussi de l'ordre de la lecture des romans, car Gil a déjà le statut d'un « personnage romanesque » dans *Nina*, où il a plus ou moins la même identité de « détective privé » un peu louche. Pour les lecteurs avisés, son entrée en scène dans le monde « réel » de Patrice teinte déjà le récit « autobiographique » de fictionnalité.
 15. Les détails biographiques sont glanés dans une entrevue avec l'auteur (Arsenault, 2012).
 16. Dans une entrevue avec *La recrue du mois*, on demande à l'auteur : « Croyez-vous qu'il y ait toujours une part d'autobiographie en fiction ? » Lessard répond : « En ce qui me concerne, oui. Je dois faire très attention de ne pas blesser mes amis, mes proches, mais je n'y arrive pas toujours. Par ailleurs, tout ce que je raconte est faux » (Lessard, 2011a).
 17. La difficulté qu'il y a à distinguer entre l'auteur fictif, l'auteur réel et le personnage qui endosse son identité dans le roman est sans doute un trait marquant de l'autofiction. Comme le dit Ouellette-Michalska, « [t]out écrivain projette dans son œuvre ses fantasmes, ses pensées, son monde imaginaire et ses expériences de vie. L'insertion se fait sous différentes formes et à des degrés divers. Mais intercaler des faits autobiographiques dans l'intrigue romanesque, ou créer des personnages à partir de gens connus, n'est pas du même ordre que de se mettre en scène dans un texte sous sa propre identité... » (2007 : 71-72).
 18. Ma traduction : « a character who seems to have stepped out of the pages of a fictional work into the realm of "real life" (the life of the novel). »
 19. On se rappelle que le nom complet du personnage de Sebastián dans *L'enterrement* est Sebastián Caballero, et que le premier texte de Lessard, une anthologie de nouvelles, est intitulé *Je suis Sébastien Chevalier*, la traduction d'une phrase du roman de Nabokov, « Je suis Sebastian Knight ».
 20. Ma traduction : « Narrative levels in the novel collide, intersect, and mirror each other, shattering the illusion of their separateness and, with it, the possibility of distinguishing between fiction and reality. »
 21. Voir Connolly (2008) pour un recensement de quelques-unes des interprétations du roman. Notamment, on dispute l'identité de l'auteur « réel » de la *Vraie vie* – serait-ce V., ou bien en fait Sebastian déguisé sous le masque de ce personnage, ou bien serait-ce un troisième qu'ils ne connaissent pas, à savoir Nabokov ? Ces problèmes d'identité nous font revenir à la distinction (bien que fragile) établie précédemment entre les trois instances auctoriales présentes dans *L'enterrement*.
 22. J'entends par « interfictionnalité » l'apparition dans un nouveau texte d'éléments d'une fiction antérieure. Ce serait proche du phénomène de « transfictionnalité » étudié par Richard Saint-Gelais (2011), où des personnages empruntés d'une fiction antérieure prennent vie ailleurs. Ici, il s'agit d'emprunts plutôt ponctuels ayant une fonction beaucoup plus floue et indéterminée que celle de la

transfictionnalité. À ne pas non plus confondre avec l'intertextualité, qui mise sur les éléments discursifs et fait appel à la connaissance littéraire du lecteur. Il s'agit ici plutôt d'un retour obsessionnel d'éléments glanés ailleurs, sans nécessairement que l'origine de ceux-ci joue un rôle signifiant dans le récit.

23. Dans *La méprise* de Nabokov ([1936] 1989), il s'agit d'un homme riche qui rencontre un vagabond qui lui ressemblerait, bien que la fin du roman suggère que cette ressemblance peut être entièrement une invention du narrateur. Dans la nouvelle de Lessard, s'il y a bien « erreur sur la personne », c'est le narrateur lui-même qui se méprend sur sa propre identité. Il y aurait beaucoup à dire sur l'intertextualité-l'interfictionnalité chez Lessard, non seulement avec Nabokov, mais notamment avec des auteurs portugais dont Saramago et Lobo Antunes. À la fin de *Nina*, on lit une liste d'auteurs chez qui « quelques phrases, images, épisodes [...] ont été volés » (2012 : 395).
24. Il s'agit du deuxième roman de la trilogie : « En fait, je devais surtout terminer mon *Portrait de l'artiste en vagabond* [dont je changeais plus tard le titre en *Nina*] » (*E* : 21 ; italique dans le texte).
25. Nous sommes redevable à Irina Marchesini (2009) pour cette citation, citée en anglais.
26. Nous pensons, par exemple, à *Trou de mémoire*, à *La maison Trestler*, au *Désert mauve*, au *Double suspect*, à *Gros mots*, à *Ça va aller* et – fidèle au modèle nabokovien – à *La vraie vie de Sebastian Knight* et, bien sûr, à *Feu pâle*. Dans tous ces exemples de romans de la lecture, le travail d'écriture est doublé et stimulé par une lecture intense d'un texte préalable.

BIBLIOGRAPHIE

ARSENAULT, Marie-Louise (2012), « Les histoires enchevêtrées de Patrice Lessard », dans *Plus on est de fous, plus on lit !*, Radio-Canada (30 octobre), [en ligne]. URL : http://ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2011-2012/chronique.asp?idChronique=253682 [Site consulté le 8 janvier 2014].

CHALIFOUR, Nicolas (2012), *Variétés Delphi*, Montréal, HélioTropé.

CONNOLLY, Julian W. (2008), « The Challenge of Interpreting and Decoding Nabokov : Strategies and Suggestions », dans *Cycnos*, vol. 24, n° 1, [en ligne]. URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1066> [Site consulté le 5 mai 2015].

DESMEULES, Christian (2014), « Jamais deux sans trois », dans *Le Devoir* (27 septembre), [en ligne]. URL : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/419498/roman-quebecois-jamais-deux-sans-trois> [Site consulté le 15 décembre 2014].

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

LESSARD, Patrice (2009), *Je suis Sébastien Chevalier*, Montréal, Éditions Rodrigol.

- LESSARD, Patrice (2011a), « Patrice Lessard : questionnaire », *La recrue du mois* (octobre), [en ligne]. URL : <https://larecrue.org/patrice-lessard-questionnaire-15e5e1587d8d#.ozt80j2ew> [Site consulté le 2 février 2015].
- LESSARD, Patrice (2011b), *Le sermon aux poissons*, Montréal, Héliotrope.
- LESSARD, Patrice (2012), *Nina*, Montréal, Héliotrope.
- LESSARD, Patrice (2014), *L'enterrement de la sardine*, Montréal, Héliotrope.
- LESSARD, Patrice (2015), *Excellence Poulet*, Montréal, Héliotrope.
- MARCHESINI, Irina (2009), « A Conjuror's Smile: Vladimir Nabokov in *The Real Life of Sebastian Knight* », dans *Image [&] Narrative*, vol. X, n° 2 (juin), [en ligne]. URL : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/l_auteur_et_son_imaginaire/Marchesini.htm [Site consulté le 3 février 2017].
- NABOKOV, Vladimir ([1936] 1989), *Despair [La méprise]*, New York, Vintage International.
- NABOKOV, Vladimir ([1941] 1992), *The Real Life of Sebastian Knight*, New York, Vintage International.
- NABOKOV, Vladimir (1979), *La vraie vie de Sebastian Knight*, Paris, Gallimard (Folio).
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (2007), *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ Éditeur.
- PIER, John, et Jean-Marie SCHAEFFER [dir.] (2005), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes études en sciences sociales.
- PLUVINET, Charline (2012), *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences).
- 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, p. 87-104.
- RANDALL, Marilyn (2016), « La vraie vie est (toujours) ailleurs, même à Lisbonne. La "trilogie lisboète" de Patrice Lessard », dans Gilles DUPUIS et Klaus-Dieter ERTLER [dir.], *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, p. 319-337.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1996), *A Glance Beyond Doubt*, Columbus, Ohio State University Press.
- SAINT-GELAIS, Richard (1994), *Châteaux de pages : la fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Hurtubise HMH.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique).
- SÉCARDIN, Olivier (2008), « Faire usage de moi », *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 325, p. 109-115, [en ligne]. URL :

http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=RLC_325_0109#re4no4 [Site consulté le 10 janvier 2015].

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Marilyn Randall enseigne la littérature québécoise à l'Université Western. Elle a fait paraître des études sur la littérature québécoise depuis la Révolution tranquille, notamment sur Hubert Aquin, Réjean Ducharme et Anne Hébert. Son livre sur le plagiat littéraire, *Pragmatic Plagiarism : Authorship, Profit and Power* (2001), a gagné le prix Klibansky de la Fédération canadienne des sciences humaines. Elle a publié en 2013 *Les femmes dans l'espace rebelle : histoire et fiction autour des Rébellions de 1837 et 1838* (Nota bene). Ses recherches actuelles, dont la présente étude, portent sur les perspectives paradoxales dans le roman québécois contemporain et sont subventionnées par le CRSH.

POUR CITER CET ARTICLE :

Marilyn Randall (2017), « Dans l'atelier de l'écrivain (auto)fictif. *L'enterrement de la sardine* de Patrice Lessard », dans *temps zéro*, n° 11 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1491> [Site consulté le 31 mars 2017].

RÉSUMÉ

L'enterrement de la sardine, dernier roman de la trilogie lisboète de Patrice Lessard, nous introduit à la fois dans le labyrinthe de la vieille ville de Lisbonne et dans celui de la narration de deux romans en train de se faire. La distinction entre fiction et autobiographie proposée dans l'avant-propos s'effondre vite devant les multiples intrusions du « réel » dans la fiction et de la fiction dans le « réel ». De plus, la facture fragmentaire de l'ensemble pose un défi au lecteur qui se trouve en plein atelier de l'écrivain, devant un portrait de l'artiste inachevé, inachevable.

L'enterrement de la sardine, the final volume of Patrick Lessard's Lisbonne trilogy, plunges the reader into the labyrinth of Lisbonne's old city as well as into the meanders of two novels in the making. The distinction between fiction and autobiography presented in the preface quickly dissolves in the

face of the multiple intrusions of the “real” world into the fictional one and vice versa. The fragmentary nature of the entire text poses a challenge to the reader, who seems to have wandered into the writer’s workshop to confront an unfinished – perhaps unfinishable – self-portrait.