

Jouer à ne pas être sûr

René Lapierre

Volume 21, Number 4-5 (124-125), July–October 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60192ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lapierre, R. (1979). Review of [Jouer à ne pas être sûr]. *Liberté*, 21(4-5), 239–242.

Chroniques

Littérature québécoise

Jouer à ne pas être sûr

RENÉ LAPIERRE

Les écrivains actuels font grand usage d'incertitudes. Ou plutôt, un peu comme Borges dont plusieurs se sont inspirés, ils cherchent à substituer aux certitudes ordinaires — à celles du « sens commun » — des certitudes inusitées dont le sens se dérobe sans cesse ; le plus souvent étranges, sinon inquiétantes, celles-ci font fi du vraisemblable, du raisonnable humain, et en général, de nos habitudes de lecture... Ces certitudes nouvelles — tantôt sourdes, tantôt incisives — que l'écrivain cherche à communiquer ne sont donc pas rassurantes ; elles sont évidentes pourtant comme des lézardes, et comme elles, paraissent ne servir à rien de bon. Il arrive enfin qu'elles soient belles ; ce qu'elles cachent (ou ce qu'elles annoncent) n'en est pas moins à redouter...

Quoi qu'il en soit, il semble que la littérature actuelle ne dise pas toujours à ses lecteurs, il s'en faut de beaucoup, ce que ceux-ci auraient envie d'entendre, ce en quoi ils préféreraient croire. Les terribles fictions de Borges ou de Cortazar, apparemment invraisemblables, ne se dégagent cependant pas du possible : c'est leur part d'efficacité. Elles ne dispensent pas par conséquent d'une certaine angoisse : c'est leur part de violence et de cruauté, sinon de subversion. Avec elles, l'écriture moderne s'est installée dans l'exercice d'un

nouveau tragique, universel, intemporel, permanent, qu'elle pratique désespérément *sans le connaître*. Comme François Hébert se le demande dans la « Note » de présentation au *Manuscrit trouvé dans une valise*⁽¹⁾ de Louis-Philippe Hébert, « derrière le monde, y aurait-il une main qui tient une valise ? »

L'auteur du *Manuscrit* ne répond pas directement, bien entendu, à cette question. Il nous prévient cependant que la valise qui renfermait le texte n'a pas très bien su protéger ce dernier d'étranges infiltrations ; et au lieu d'une concordance parfaite entre contenant et contenu (la fameuse valise est censée contenir, comme le dit la critique à propos des grandes oeuvres, sa propre description), le recueil de nouvelles de Louis-Philippe Hébert porte en sous-titre le mot *CINEMA*. Deux pages plus loin, l'auteur nous avertit en outre que les mots de son titre (ou peut-être même les mots en général, je ne sais) « n'ont pas de sens » ; et si enfin, pour s'y reconnaître, on décide de consulter la table des matières, celle-ci s'ouvre subitement et projette sur la page opposée une sorte de double savamment déformé, et intitulé sournoisement « Jeu de clés »... La représentation commence : c'est à vous de jouer, de vous servir des clés pour vous glisser à l'intérieur de cet univers mobile, vous projeter sur l'écran et y échapper (peut-être, ce n'est pas sûr) à la paralysie qui gagne les spectateurs ordinaires. Désormais, votre existence n'est plus nécessairement unique, elle n'est plus nécessairement *la vôtre seule* ; d'autres vies, d'autres corps risquent de s'ajouter à celui (ceux ?) que vous possédez déjà. Ce n'est plus le reflet — inutilisable et trompeur — qui vous assure désormais de votre existence, mais la projection : « La perception visuelle qu'a de lui-même l'homme de maintenant, personne ne peut la modifier : elle repose sur le cinéma et non plus sur le miroir ».

Pourquoi cette préséance du cinéma ? Peut-être pour la qualité de l'illusion qu'il procure, et qui s'empare (par mimétisme) du spectateur immobile et anxieux infiniment

(1) Hébert, Louis-Philippe, *Manuscrit trouvé dans une valise*, Quinze, « Prose entière », Montréal, 1979, 175 pages.

mieux que ne le ferait le reflet trop fidèle (saturé par le réel et donc, en quelque sorte, aveugle) du miroir. Ainsi, à l'aide de projections brèves et de dispositifs complexes, le texte infiltre subtilement la conscience ; il fascine, il hypnotise comme une suite d'images : « L'écriture a beaucoup évolué. Aujourd'hui, elle enfonce ses aiguilles sous la peau : chaque muscle, pris dans son étreinte, est intoxiqué ». La machine à voir devient machine à lire, à subir : « On administre le texte. Au lecteur. Par intraveineuses. La seringue noire (...) près de la chaise longue, c'est mon appareil de lecture ». Le texte-image, le recueil-cinéma, développe alors des visions inattendues de l'écriture, des façons inédites de voir et de comprendre (ou de ne pas comprendre, au choix) ; il impose ses propres incertitudes et ses propres cruautés, il devient une pratique, un jeu ambigu et serré — mais parfois décevant — de la stupéfaction : « Au commencement, n'êtes-vous pas restés pendant une seconde comme sidérés par la lueur bleuâtre de l'injection : *vous a-t-on déjà dit que vous aviez de beaux yeux ?* » La question, le texte entier, sont impitoyables : ils n'attendent pas de réponse. Le discours est aveugle comme un écran de cinéma, votre regard est captif d'une machine à vues...

Bientôt, cette subversion du regard mène le lecteur-spectateur vers la notion inconfortable de sa propre superfluité ; son existence est effectivement menacée de redondance : ce cinéma insolite semble bel et bien le vouer à une horrible perpétuité, en lui suggérant entre autres le principe (le risque) d'une reproduction corporelle infinie. Il faut alors être vigilant, ne pas se laisser recouvrir (comme un simple spectateur) de ces enveloppes superflues, de ces pelures épidermiques du corps qui finiraient par étouffer ; il faut agir. Les moyens et les techniques sont nombreux, et faits à la mesure des risques : « l'autolobotomie », « le harnais de corps », la « ceinture collimatrice », une « cosmogonie horticole », « l'invisibilité », etc. Mais tout cela va-t-il aider, ou nuire ? Aider ? — Mais encore : à quoi ? Que signifie ce mot ? Qui êtes-vous ?

Un peu comme dans *La Manufacture de machines*, Louis-Philippe Hébert nous conduit donc à travers son *Manuscrit* vers une interrogation globale du réel, et du temps. L'envers

et l'endroit des images, les notions de cause et d'effet, les moyens et les fins, tous les repères de l'espace, du mouvement, de l'esprit, sont perturbés et sollicités tout à coup par une incertitude qui les dépasse : celle de l'être. « Ce qui est » n'a ni plus ni moins de sens désormais que ce qui n'est pas encore, ou ce qui fut peut-être : les images, ici, ne doivent rien au temps.

Cette déstructuration présente cependant des failles ; plus précisément, le « style mécanique » envisagé par Louis-Philippe Hébert pour son *Manuscrit* me semble moins efficace, moins convaincant que celui de *La Manufacture de machines*, le « machinisme » contaminant parfois fâcheusement (comme dans « Le Thème du singe », ou « Entrée libre ») les mécanismes de la production du texte. La sensibilité s'émousse, les intuitions pâlissent, le jeu se gâte : l'insolite perd tout à devenir répétitif. Dans le recueil de Hébert, il arrive quelquefois que l'ajustement entre « système organique » (celui du lecteur, du spectateur, de l'écrivain, peut-être) et « système mécanique » (celui de la projection du texte en images, des images en texte) ne se produise pas. Alors les trames s'étirent, les mouvements s'empâtent, la valise n'a plus de raison d'être.

Les incertitudes, elles aussi, sont fragiles ; à plus forte raison lorsqu'elles se durcissent, se systématisent et tendent à se présenter comme des choses entendues. Dans le doute, le ton de l'évidence devient cassant.