

Intervention



De l'autre ou la stratégie des écarts

Bernard Gilbert

Number 20, September 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57347ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (print)

1923-256X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gilbert, B. (1983). Review of [De l'autre ou la stratégie des écarts]. *Intervention*, (20), 43–43.

DE L'AUTRE, OU LA STRATÉGIE DES ÉCARTS

L'écriture. Ce qu'elle exhibe, ce n'est jamais qu'avec une évidence suspecte, précaire. S'il y a des points d'ancrage, des repères sûrs, il y a surtout la variété des glissements, le tremblement inédit des dérives qui oblige le délié des formes.

Le plaisir de lire. Quand le savoir glisse, justement. Quand l'oeil dérape d'une incertitude à l'autre.

Une figure propice à ce genre de fuite, qui motive les ruptures, c'est celle de l'AUTRE. Toujours remise en scène, inépuisable. La fiction comme conversation univoque, comme trajet de soi vers l'autre... et inversement. Un projet de reconnaissance? Pourquoi pas. De ce que nos vies portent le jeu, la douleur, la perte, la jouissance...

Une Volvo rose, de Jean-Yves Collette, un livre situé d'emblée du côté du jeu. Non pas le jeu facile, gratuit, qui ne mène à rien, mais celui de l'imaginaire et de la pensée au prise avec une voiture ludique avant tout.

Le texte débute sur cette constatation: «Peut-être mal lu, mais pas de pensée panique: seulement des paroles prononcées et des gestes posés» (p. 11). Un peu comme établir un inventaire. En attendant. Car il s'agit bien d'attendre. Seul chez lui, le personnage (l'écrivain) occupe le temps qu'il reste avant l'arrivée de la Lionne, qui vient le rejoindre au volant de sa Volvo rose. Pour s'aider, le tissu des rencontres précédentes: l'érotique des caresses, l'imaginaire parcourant l'autoroute, et l'écriture, évidemment, qui mine l'anecdote de ses nombreux renversements.

Ce qui nomme ici la relation à l'autre, c'est le désir. Ses éclats, sa passion, la mécanique de ses extrêmes. Jouant le rapport incertain du discours amoureux, ce texte bouscule gaiement la réalité des émotions et la lecture du désir en attente. La pudeur est sans abri, comme la langue.

«L'émulsion sur le texte révèle tout. Le non-dit, dit partout». (p. 17)

Le rapport à l'autre. Autre écriture, autre rapport. N'insistant plus sur la présence du désir, mais sur l'état de manque que ce rapport peut découvrir. Alors, penser à **Veille**, d'Anne-Marie Alonzo. Ici, la fiction propose, et à l'excès, certaines figures troublantes de l'intimité.

Des lettres sont écrites. De l'écrivaine à sa mère et à son amante. Des lettres pour dire le sentiment de perte que déterminent l'absence, la distance. Des mots qui signent le corps en attente, ici aussi, mais de ce qui ne vient pas, ou si peu. Quand la passion de la mère n'a plus comme écran qu'un rêve; quand l'amante n'est plus là pour partager amour, tendresse. Alors, on veille. On retarde le sommeil pour reconnaître à la place ses propres creux, cette immobilité, cette douleur qui ronge, et peut-être fonder quelque espoir nouveau.

«Et rends-moi vie. Rends mouvance de corps de pierre de lierre ce corps de sel.» (p. 88).

Écrire comme un appel. Oublier la perte de son corps par le récit d'un espace encore possible, à venir.

La langue trace les méandres de cette veille. La tentation du dialogue, du décor (ce texte a été lu et joué sur scène) est contrée par les innombrables ellipses. Le projet d'A.-M. Alonzo se méfie de la logique langagière habituelle. Peu d'articles ou de prépositions, peu de verbes sinon des participes et des infinitifs, seulement la lancée des émotions. Par endroit, l'écriture évite mal la confusion. La désarticulation dont la langue fait l'objet, surtout dans les derniers textes (*Veille* regroupe une douzaine de textes entrecoupés de fragments d'une page) n'est pas toujours efficace. «Dire je n'est pas encore possible» (p. 70), affirme A.-M. Alonzo. Astreint à l'économie de ses passions, à la mise en scène de ses manques, le sujet se heurte à la rigidité des codes.

Ailleurs, ce n'est plus seulement le JE qui se refuse, mais tout le décor. Sinon dans sa chute. Mexico, années 50, mise en scène par Jack Kerouac dans un récit du désastre: **Tristessa**. Encore un rapport amoureux; toujours l'attente, mais celle de soi et du monde.

Ce texte fonde son projet sur la séduction. Celle qu'exerce Tristessa, une aztèque, sur l'écrivain. Séduction duelle, sexuelle, mais biaisée, flouée par le paysage qui insiste. Les ruelles, les murs lézardés. La morphine et l'alcool. Tristessa et le désir s'estompent derrière les multiples anecdotes. Kerouac écrit les lieux et les personnages qui entourent son amour, tous déchirés entre l'excès, la destruction et la retenue de l'auteur, la mystique de son désir. Il parcourt son objet mieux qu'il en opère la synthèse. Ce qui se donne à lire, alors, c'est la fragilité de l'existence, la douleur des manques et les débris.

Les formes, syncopées, mettent en scène ce choix. Le récit supporte de multiples entrées qui semblent étrangères au point de départ: la mémoire et la famille, l'hindouisme, la rédemption. Malgré l'effondrement constant qui affaiblit l'auteur, malgré les dérives, les excès, demeure cette réalité essentielle:

«... je sais que nous allons tous monter tout droit d'ici au paradis, fantômes d'anges dorés pris en stop par un Deus Ex Machina vers des hauteurs Apocalyptiques Aristophaniques Divines» (p. 43).

Entre une cuite au bourbon, un séjour aux États-Unis, le retour à Mexico, le tremblement d'un individu s'écoule sans cesse. La voix met en évidence les paradoxes du monde, de sa rhétorique manichéenne. Parti d'un contrat de séduction singulier liant Kerouac à Tristessa, le texte s'ouvre sur l'imaginaire d'une croyance beaucoup plus vaste: celle du désir et de la douleur qui marquent nos impuissances.

Désir, perte, manque. Ce réseau est indicatif des enjeux de l'écriture moderne et actuelle. Repris sans cesse par la fiction, par la représentation des trous qui piègent nos biographies, ces termes, venus, du moins au Québec, à la suite des pratiques dites formalistes, proposent une lecture nouvelle de nos intimités. Le trajet de soi vers l'autre, encore une fois, revient à son point de départ. Ce qui demeure: la fiction au prise avec un sujet troublé; nos profondeurs masquées par l'agilité des surfaces; et l'ironie de l'écriture même, qui fait écrire à Jack Kerouac, à la dernière ligne de Tristessa: «Voilà, c'était mon cinéma, à vous maintenant, je vous écoute» (p. 141).

Bernard Gilbert

