Document generated on 10/12/2024 5:57 a.m.

Voix et Images

Avatars d'un pacte amoureux

Alain Piette

Volume 13, Number 1 (37), Fall 1987

Suzanne Lamy

URI: https://id.erudit.org/iderudit/200683ar
DOI: https://doi.org/10.7202/200683ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Piette, A. (1987). Avatars d'un pacte amoureux. *Voix et Images*, *13*(1), 46–51. https://doi.org/10.7202/200683ar

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Avatars d'un pacte amoureux

par Alain Piette, Université du Québec à Montréal

> *[...] certains textes narratifs, en racontant l'histoire d'un personnage, fournissent en même temps des instructions sémantico-pragmatiques à leur Lecteur Modèle dont ils racontent l'histoire. Il est légitime de penser que cela se passe plus ou moins ainsi dans tout texte narratif et peut-être dans beaucoup d'autres textes non narratifs.*
> ***De te fabula narratur.***
>
> Umberto Eco[1]

À l'origine de ce texte, une expérience de lecture. Ou, pour être plus précis, l'expérience d'un écart de lecture. La traversée de **la Convention**[2] de Suzanne Lamy m'a procuré un plaisir particulier, situé au confluent de l'émotion (il en passe beaucoup dans ce texte) et d'un bonheur d'écriture. En somme, bonheur d'écriture qui fait naître l'émotion. Or, voilà que la lecture de l'article de Réjean Beaudoin, «les Mouches du plafond», m'apprend qu'*un tel texte se consume comme un produit consommé, sans plus laisser de traces dans la vie du lecteur que sa dernière cigarette. Fumisterie très exactement. Propos sans queue ni tête*[3]. Je me sens alors comme le spectateur de **Love Story** surpris par un regard indiscret en train de s'éponger les yeux. Mon émotion est-elle justifiable? Ou, pour formuler la question différemment, Beaudoin et Piette ont-ils lu le même livre?

À la relecture de l'article de Beaudoin, je ne peux m'empêcher d'évoquer certains traits du discours pamphlétaire tel que décrit par Marc Angenot et cela, même si l'article concerné ne se définit pas comme un pamphlet:

> *Le monde que contemple le pamphlétaire, privé de valeur donc de sens, est burlesque, puéril et atroce, l'arbitraire y est tenu pour la sagesse [...]. Le monde de l'imposture est perçu comme un lugubre carnaval [...]. Ce monde carnavalesque est un monde d'après la catastrophe: le cours de l'histoire s'est infléchi en une déchéance irrémédiable, l'entropie du mal*

1 **Lector in fabula**, Paris, Grasset, 1985, p. 240.
2 Montréal/Paris, vlb/le Castor astral, 1985.
3 **Liberté**, 165, juin 1986, p. 129.

*s'est emparée du réel; c'est ici à proprement parler la vision crépusculaire, nucleus irradiant, **récit minimal** de l'histoire pamphlétaire: de te fabula narratur* [4].

C'est de ce point de vue qu'il est possible de débusquer la posture pamphlétaire dans l'article cité plus haut et de reconnaître le ton alarmiste de celui qui, croyant implicitement à un âge d'or révolu, ne peut qu'assister impuissant à la dégradation de la Littérature chez les contemporains:

La poésie colle de nos jours à l'empâtement gluant d'une existence modelée par les médias.
Le dernier récit, la dernière chanson, le dernier poème se valent entièrement. On dirait que tout le monde s'est donné le mot pour chasser du langage tout ce qui pourrait faire soupçonner que l'univers n'est pas complètement réductible à l'expérience complètement tronquée que nous en avons.
C'était la réponse attendue au tombereau des nouveautés et aux turpitudes du jour [5].

Ainsi soumis au pensum que lui impose la modernité, le critique éprouvera de la fatigue (*L'exercice m'a paru exténuant*) ou de l'ennui (*l'ennui ne vient pas tant ici de la vulgarité que de la bêtise*), il ressentira même du «dépit» et parlera volontiers de son «infortune». Comment s'étonner alors que cela se résume à une critique d'humeur où les jugements de valeur se succèdent sans que soit jamais **démontrée** la position du critique? L'ouvrage de Suzanne Lamy n'est d'ailleurs pas le seul vilipendé: il s'inscrit dans une série, à la suite de **Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?** de Dany Laferrière et **Bacilles de tendresse** de Bernard Pozier. Par un effet de repoussoir bien connu chez une certaine critique à tendance élitiste, des profondeurs de cet abîme jaillit la lumière. «**O felix culpa**». **L'Absence** de Pierre Vadeboncoeur est le point d'aboutissement qui justifie la descente aux enfers du critique (mon assertion met en cause la démarche du critique, et non les mérites incontestables du livre de Vadeboncoeur). Enfin, au-delà de la position individuelle du critique et d'une certaine façon à travers elle peut se retrouver un effet d'institution: deux des trois textes réprouvés sont publiés chez VLB; de plus, Suzanne Lamy est encore associée à la revue **Spirale** au moment de la publication de **la Convention** et l'on connaît les divergences de **Spirale** et **Liberté** (où Réjean Beaudoin a publié l'article). Ceci dit, ce facteur n'excuse en rien le manque de rigueur de la démonstration.

*
* *

4 **La Parole pamphlétaire: typologie des discours modernes**, Paris, Payot, 1982, p. 99.
5 «Les Mouches du plafond», p. 128 et 129.

C'est donc en essayant de valider mon expérience de lecture que j'aborde cette analyse de **la Convention**. Déjà le titre représente un programme narratif ou un parcours de lecture. **La Convention**, c'est d'abord un lieu physique, une rue de Paris, celle précisément où habite la narratrice Soria (p. 72). Ou n'est-ce pas le lieu où habite sa mère (p. 44)? De toute façon, c'est un lieu familier dont le nom même connote le caractère établi. Mais **la Convention**, c'est davantage, selon la définition du dictionnaire, le pacte, l'entente, l'accord réciproque:

> *Non. Ce qui m'a sans doute frappé à ce moment-là, c'est la façon qu'ils avaient d'être ensemble.*
> *Oui, c'est plutôt ça: ils faisaient couple* (p. 10).

> *Il y avait déjà une belle entente* (p. 23).

> *Ce qui n'a d'acuité, de velours que de la connivence, des caresses sues, attendues, oui, c'était cela, la vie donnée, la vie reçue* (p. 45).

> *Ou cette intelligence entre eux qui ne se savait pas vue, presque épiée* (p. 51).

Ainsi, même si Soria et François sont plongés *dans le lieu commun, aux yeux des autres* (p. 46), dans le conventionnel en somme, il se trouve que la convention entre eux est avant tout complicité, entente profonde. Et pourtant le spectre du cancer amorcera l'effritement de ce pacte: *Déjà je ne suis plus la même: notre entente dans la légèreté appartient au passé* (p. 28). L'entente scellée par la fusion des corps, c'est le corps même qui en marquera les limites et qui entraînera sa dégénérescence. Ou plutôt le pacte s'établira ailleurs:

> *Tu es revenu sur son [le docteur] aptitude à assumer ce que tu attendais de lui, combien dorénavant vous étiez, l'un et l'autre, parties prenantes. [...] Dans son regard, son attitude, passait un courant. De sympathie? Plutôt de solidarité. Un acquiescement par silences, gestes rares* (p. 49).

Avec la progression du mal la distance s'accroîtra entre Soria et François, mais, en proportion inverse, le médecin et son patient se rapprocheront: *Entre vous, je le sens bien, le pacte s'affermit* (p. 61). Cette nouvelle complicité, par la médiation du corps malade, ira jusqu'à exclure Soria du moment ultime: *Voilà, c'était entendu. Que je ne vous préviendrais pas. Que vous sauriez après, seulement après. Il l'a voulu ainsi* (p. 77). La complicité entre les deux hommes passera même les bornes, sinon du tolérable pour Soria, au moins du prévisible: *Comment cela s'était passé. Comment vous vous en étiez parlé. À quel moment. En quels mots. Moi, vous m'aviez écartée. Cette entente, elle vous avait liés d'une attache autrement forte que tout ce que j'avais connu* (p. 80).

Ce survol thématique ne rend pas tout à fait compte cependant de la structure complexe du récit. Il est vrai qu'une seule histoire nous est ici racontée, mais à travers deux voix différentes, celle du docteur F. (en italique) et celle de Soria (en

caractères réguliers). Intercalées sur fond gris, quatre lettres de François qui peuvent être reçues comme des discours de personnage. Malgré tout, il ne faudrait pas croire que les deux voix sont concomitantes ou même en alternance: la narration du docteur F. est postérieure à la réception du cahier de Soria (lettre du 13 octobre, p. 82). Il s'agit donc dans un cas d'une narration simultanée aux événements et dans l'autre, d'une narration postérieure[6]: le texte de Soria est, par rapport au texte du docteur F., en position comparable à celui des lettres de François par rapport au texte de Soria. L'ordre du discours souligne d'ailleurs très bien la structure enchâssante et hiérarchique: le docteur F. inaugure et clôture l'ensemble du récit de même que les lettres de François sont enchâssées dans le récit de Soria (et introduites par elle). Cette structure, qui donne l'impression que le masculin assujettit le féminin, qu'il a le dernier mot, ne doit pas faire oublier le rapport quantitativement inégal des deux textes, ni surtout l'aspect qualitatif du texte enchâssant. En effet, le narrateur masculin n'abuse pas — il s'en faut — de l'avantage de sa position par rapport à la narratrice du cahier. C'est à peine s'il commente, et fort discrètement, les événements dans les premières pages du texte. De toute façon, ses commentaires concordent avec ceux de la narratrice et les complètent comme on peut le vérifier en particulier pour la visite du 14 novembre (p. 48-49 et 50-52). Dans le dernier fragment (p. 83), il avoue enfin sans réserve l'importance de sa passion pour Soria. Mais cet éloge de la femme, qui pourrait faire glisser subrepticement la femme, objet du discours, vers la femme-objet tout court, n'efface pas l'image du partage et de l'égalité des rapports représentée par le discours et par le nom même de Soria, sans la connotation d'angélisme toutefois (vivre comme frère et soeur!): *petite soeur aussi ... incestueux... nous aussi, nous l'avons bien été, comme les autres...* (p. 48).

Si je m'attarde maintenant au cahier de Soria, je découvre presque à chaque page l'émotion. Ces *fragments d'un discours amoureux* racontent la fin non voulue d'un amour et sa dégénérescence forcée. Est-il surprenant alors que ce trouble de l'énonciatrice se décèle en particulier au plan de la temporalité, plus précisément dans une certaine confusion chronologique qui s'étend du fragment du 14 octobre (p. 29) à celui du 14 novembre (p. 49)? Tout d'abord, il faut signaler le désordre du discours: avant les lettres de François, les fragments du 14 octobre et du 7 novembre; après, ceux des 10, 13 et 30 octobre. Pourquoi cette régression apparemment injustifiée? Autre détail bizarre: dans le fragment du 30 octobre, François décide d'annoncer au docteur F., **le lendemain** (je souligne), qu'il refuse l'opération. Or cette annonce se réalise dans le fragment du 14 novembre. Enfin, il est question d'une visite de Soria à sa mère, d'une durée d'un mois (p. 44), vraisemblablement de la mi-septembre à la mi-octobre puisqu'elle est déjà revenue le 14 (p. 30). Il est question aussi d'un éloignement de François (fragment du 7 novembre, p. 31). Pourtant, le 30 octobre (p. 47) il semble revenir. Qu'est-ce à dire? Il est impensable d'attribuer autant d'erreurs à l'auteure. Le brouillage temporel est donc bien celui de la narratrice Soria, laquelle révèle d'ailleurs elle-même le code de lecture: *Ce que je note correspond mal à ce qui a*

6 Gérard Genette, **Figures III**, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 228 et suiv.

été. Je déforme, je triche, même si je tente de transcrire au mieux, d'entrer ce moment dans la répétition, contre le temps. Une façon de l'inventer en croyant le revivre (p. 47). Raconter, n'est-ce pas d'abord se raconter à soi-même une histoire? Ainsi cette régression temporelle tend à ramener l'histoire à son point de départ (avant la découverte du cancer) ou du moins à freiner la course du temps. Stratégie de la narratrice propre à maintenir son récit dans l'ordre du tolérable.

Révélateur aussi, l'examen des destinataires du cahier de Soria[7]. Le destinataire de la première partie du texte est François, en vertu même du pacte qui le lie à Soria, en vertu de la connivence. Mais la narratrice sent le besoin d'ajouter:

> *Je te parle, je m'adresse à toi. Par habitude. Tu ne liras pas ce que j'écris. Sans que je sache pourquoi, l'idée que tu puisses prendre connaissance de ces lignes ne se supporte pas. J'y serais bien plus découverte que nue. Pour qui ce «tu»? Pour la part de toi que j'ai fait mienne et que je porte en moi? Et ces lignes, pour qui? [...] J'imagine mal qu'un autre, qu'une autre, un jour, puisse me lire* (p. 27-28).

Jusqu'à la page 62, un seul destinataire donc: un «tu» qui représente bien le François intériorisé par Soria. Tout à coup, une substitution pronominale qui attire mon attention: *Ma main à portée de* ***la sienne*** *[je souligne], je reste de longs moments dans une rêverie qui confine à la léthargie (...)* (p. 62). Comment en effet conserver plus longtemps le «tu» pour désigner celui dont le pacte récent avec le docteur F. n'est en définitive qu'un pacte de mort? De toute façon, Soria ayant déjà renoncé *à la troisième personne* qu'ils formaient *comme tous les couples* (p. 61), le pronom «il» ainsi libéré servira désormais de désignateur pour François. Mais on ne peut renoncer totalement et surtout pas d'un coup: de la page 62 à la page 79, soit jusqu'à la mort de François, on verra alterner les «tu» et les «il». Toutefois, le nouveau destinataire à qui Soria parle de François n'est pas encore identifié. Lorsque les jeux seront faits, le «vous» surgira (p. 79), faisant surgir en même temps le dernier angle d'un triangle plus que prévisible. Mais la distance demeurera, «vous» ne sera jamais «tu», c'est-à-dire la part de l'autre que l'on fait sienne. À la toute fin, lorsque Soria confie le cahier au docteur F., se profile un autre destinataire de ce récit: *Il me semble que dans cette histoire, à coup sûr réinventée, d'autres pourraient, pourront se retrouver* (p. 82). Peut-être est-ce justement dans cet interstice que je me suis inséré comme lecteur: **de te fabula narratur.**

C'est en tout cas au plan de l'émotion et de sa distribution textuelle que le texte de Suzanne Lamy m'a rejoint. Et pour cela il n'était point besoin de périodes, de phrases ronflantes, ni des clichés du mélodrame. Au contraire, ce qui est privilégié ici, c'est l'efficacité, l'économie de moyens (un peu comme chez

---

7 Sur le destinataire d'un récit ou narrataire, on se reportera à l'article de Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», **Poétique**, 14, 1973, p. 178-196.

Duras). Cette concentration a pour première conséquence la brièveté du texte. Mais au plan stylistique, on peut observer la pratique constante de l'ellipse à tous les niveaux, y compris les mots de coordination et de subordination (asyndète et parataxe)[8]. Donc une écriture extrêmement concise, directe, dont j'aimerais soumettre ici un exemple tout à fait probant:

> *Moi ici. Désertée.*
> *Jamais plus.*
> *Une litanie.*
> *Jamais plus toi, ici, ta lenteur un rien appliquée, le rayon à peine ironique de ton oeil, ton eau de toilette poivrée, elle me rassure des vibrations qui font les lèvres gourmandes, le ventre tiède.*
> *Jamais plus... ton oeil avivé, ta parole précipitée que j'ai du mal à suivre quand tu as hâte de dire ce que tu viens de voir, de lire, l'idée à peine formée, juste là, pas nette du tout, mais avec moi... quelle importance qu'elle ne soit pas ronde, qu'elle bifurque...* (p. 59-60).

Est-il si étonnant qu'un texte qui est centré sur le pacte, l'entente même tacite, se démarque du même coup par une rhétorique de l'ellipse (ce qui n'a rien à voir avec l'ellipse publicitaire)? C'est ce trait stylistique joint à la présence du «tu», du destinataire, qui donne souvent à ce texte le ton de la conversation et l'inscrit dans une certaine modernité, nonobstant parfois une préciosité qui évoque Gide par exemple: *A l'acmé de la peine, à nouveau, je suis toute* (p. 61). Mais justement, comme chez Gide, une conception tout à fait moderne du texte narratif: ainsi le fait que l'auteure indique «récit» (le terme englobant) dans le pacte de lecture ne veut-il pas soustraire son texte aux codes génériques trop étroits (roman, nouvelle, conte)?

Avant de mettre un terme à cette réflexion, je m'en voudrais de ne pas revenir au texte de Beaudoin, «les Mouches du plafond». L'esthétique de l'ellipse est totalement étrangère, j'en conviens, à l'inesthétique des mouches du plafond. Mais au plan du référent, la trivialité des mouches ne peut pas davantage donner le change: le pacte d'amour et de mort est autrement plus lourd de signification. Je veux rendre hommage à Suzanne Lamy pour nous l'avoir dit dans un dernier récit-poème: **la Convention**[9].

*
* *

8 Pour la question de l'ellipse, consulter Bernard Dupriez, **Gradus. Les Procédés littéraires (dictionnaire)**, Montréal/Paris, U.G.E., 10/18, 1980.

9 Je ne peux que renvoyer à l'excellent article de Pierre Nepveu publié dans **Spirale**, 71, été 1987, p. 7.