Document généré le 24 avr. 2024 20:31

Liberté

Veiller parmi les somnambules

François Tétreau, *Attentats à la pudeur*, roman, Éditions Trois/Le Castor Astral, 1993, 138 pages.

Réjean Beaudoin

Volume 35, numéro 6 (210), décembre 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/31611ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)
1923-0915 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Beaudoin, R. (1993). Compte rendu de [Veiller parmi les somnambules / François Tétreau, *Attentats à la pudeur*, roman, Éditions Trois/Le Castor Astral, 1993, 138 pages.] *Liberté*, *35*(6), 182–188.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

RÉJEAN BEAUDOIN

VEILLER PARMI LES SOMNAMBULES

François Tétreau, **Attentats à la pudeur**, *roman, Éditions Trois/Le Castor Astral, 1993, 138 pages.*

> *Qui sait si ces personnes ne souhaitent pas que je somnambulise à mon tour et à leur profit ? Pour trouver quoi ? Allez, c'est bien connu, ces gens-là expérimentent d'abord et se posent des questions après. Les résultats leur fournissent des mobiles. Ceci étant posé, qu'ai-je à faire là-dedans ? Car, après tout, ce n'est pas moi qui sais ; ce sont eux qui m'enferment et qui gardent.* (p. 100)

De François Tétreau, j'avais lu *Le Lit de Procuste* (1987), roman déconcertant qui propose une réflexion sur la peinture. J'en ai rendu compte ici même[1]. La folie et la quête du visible étaient déjà au cœur du récit, qui suivait la piste des derniers tableaux de Vincent Van Gogh. Avec *Attentats à la pudeur*, le romancier sonde à nouveau les rapports de l'image et de la réalité, mais

1. « La peinture n'enseigne rien », *Liberté*, nº 180, décembre 1988, p. 62-66.

d'une façon beaucoup plus large. Dans les deux cas, l'écriture romanesque met radicalement en question les catégories qui figent l'apparence du monde sous le sceau de la normalité.

L'intrigue d'*Attentats à la pudeur* se poursuit sur deux scènes parallèles : l'enquête policière qui fait suite à un assassinat et la réclusion psychiatrique d'un narrateur dont l'identité et le sexe sont réservés presque jusqu'à la fin (les adjectifs sont sciemment choisis pour n'en rien révéler), ce qui invite le lecteur à penser que ce secret cache sans doute le meurtrier dont on cherche la trace. Mais ce sont là des considérations qui ne viennent qu'après coup, une fois qu'on a reposé le livre. Tant qu'on parcourt la prose hyperréaliste de cette fable trop figurative, obsessivement référentielle, on ne se pose pas ces questions. Autrement dit, la narration d'un malade inspire confiance, même si le sujet anonyme qui s'y cherche avoue d'entrée de jeu qu'il est sous observation dans une clinique, qu'il est soumis à une lourde médication chimique, qu'il est fasciné par les images (qu'elles soient picturales, photographiques ou télévisuelles) et qu'il nourrit de noirs soupçons sur le personnel (visiblement détraqué) et les patients (aux agissements douteux) de la maison qu'il explore afin de s'en évader, faute de comprendre la raison de son internement. On apprend, en suivant les recherches de ce narrateur, que l'établissement loge un laboratoire secret où se tiennent des expériences sur le sommeil. Les longues et minutieuses descriptions du combat qu'il mène contre une armée de fourmis qui menacent sa chambre d'invasion accusent le caractère pathologique de celui qui raconte. Bref, il est évident qu'on lit les pensées d'un aliéné. Et pourtant, le fil du récit résiste ; il impose curieusement sa solidité : on peut fort bien être fou et ne pas manquer de cohérence logique dans l'enchaînement verbal. On se dit que la folie est plus rusée et connaît d'autres stratégies que

le délire. Elle peut parfaitement donner le change. Soit. On s'étonne quand même de ce que tous les indices du déraillement n'affectent pas le moins du monde l'impeccable ordonnance de ce récit. Je mets ce paradoxe au crédit de la plume de François Tétreau. La paranoïa agit ici comme un implacable raisonnement : « La preuve qu'il n'est pas besoin d'histoire et encore moins de fiction pour toucher l'essence du réel. » (p. 133)

Je n'ai encore parlé que du premier des deux versants du récit à structure dédoublée. Premièrement donc, un espace de réclusion quasi pénitentiaire, dont l'inhibition subtile semble stimuler le narrateur dans son projet à la fois efficace et aberrant de reconnaître et de déjouer le système dans lequel il se trouve enfermé. Deuxièmement, une histoire apparemment sans rapport avec la précédente, celle d'un écrivain scénariste et de son producteur poignardés par la mère de ce dernier dans une chambre d'hôtel de Los Angeles. L'écrivain est mort des suites de ses blessures et le producteur a survécu aux siennes pour devenir le premier témoin interrogé par la police. C'est l'histoire de James Douglas, la victime, et de Harold Hart, l'accusé. Ce récit intercalaire adopte la forme de l'interrogatoire ou de la déposition écrite, avec parfois des extraits du scénario de film en tournage : autant de discours directs qui évacuent l'intervention narrative. L'hiatus spatio-temporel, formel et thématique entre les deux intrigues est complet et la tâche du lecteur consiste alors à rétablir les ponts, programme de lecture analogue au travail policier. Autant l'anecdote psychiatrique est descriptive, linéaire et proche du journal, autant l'affaire de meurtre est complexe, confuse et fragmentée, livrée par bribes au gré des digressions et des souvenirs d'un témoin plus troublant que crédible : « Reste à réunir la paire. Une carte ? Misère. » (p. 39)

Tout cela paraît reposer sur un dispositif de série noire, mais les personnages d'*Attentats à la pudeur* obéis-

sent à des mobiles à la fois plus secrets et plus transparents que les truands fictifs des quais de gare. C'est peut-être ce qui les fait ressembler aux acteurs interchangeables d'une société spectaculaire dont les rôles sont distribués par les séquences d'images qui abolissent une identité reléguée au dernier refuge de la pudeur. Le viol contenu dans l'expression juridique du syntagme éponyme est peut-être celui d'une conscience somnambule, métaphore équivoque du lieu commun d'une humanité aujourd'hui placée devant un environnement médiatisé : il est tentant de supposer que le sommeil est le dernier réservoir d'images soustrait à la rigoureuse construction de la fiction ambulante qui nous contient, à la manière d'un scénario qui prescrirait les moindres détails de l'univers carcéral nouveau genre auquel ressemble le monde contemporain. Les deux versants du roman — enquête policière et fable psychiatrique — appartiennent bien au même récit, mais leur unité n'est donnée que rétrospectivement, comme la solution devinée d'une lecture ajournée jusqu'à la fin, lorsque le narrateur s'avère être une narratrice. En attendant, les indices s'accumulent, aveuglants comme des images et discrets comme des signes : la disparition d'une reproduction de la *Vénus au miroir* de Vélasquez, l'interdiction de regarder la télévision, le nom du médecin-chef — docteur Mabuse —, le scénario fictif du film en tournage au moment du meurtre, la forme du labyrinthe, l'écran témoin des secrets les moins révélateurs, enfin toute une série de relais plus ou moins piégés entre les deux plans diégétiques conduit à une inévitable solution.

Reconstituée au terme du déroulement parallèle de ses deux versants, l'histoire se lirait finalement comme suit. Après le meurtre de James Douglas, pendant que se poursuit l'enquête policière auprès du suspect Harold Hart, un personnage sans nom raconte son réveil dans une clinique. Ce narrateur amnésique, qui a peut-être

subi (ou est menacé de subir) un traitement expérimental durant son sommeil, dit préparer son évasion et ne rien savoir des événements qui auraient motivé sa mise sous observation dans un tel lieu. Son récit gomme soigneusement toute information sur son identité sexuelle, de sorte que le lecteur peut croire qu'il s'agit d'un homme. En fait, cette présomption est positivement renforcée par le jeu des fantasmes de voyeurisme, qui s'attachent à la fascination exercée sur *lui* (?) par plusieurs personnages féminins, et particulièrement par une certaine Valérie, objet elle aussi des fameuses expériences sur le sommeil conduites dans une aile secrète de la clinique. Ces expériences consistent à enregistrer sur vidéo le comportement nocturne du cobaye, en l'occurrence une photographe qui souffre de somnambulisme, la prénommée Valérie, femme qui cherche à photographier ses rêves pour retrouver le visage d'un amant mort ! Les connotations sexuelles de l'intérêt manifesté par le narrateur, en fait la narratrice, induisent une fausse piste de lecture, ou plutôt une piste vraie et fausse en même temps, selon des critères de vérification qui bougent au fil de l'aventure : le meurtre de Douglas et celui de Martine, une technicienne bancale du laboratoire clandestin ; l'intransigeance créatrice de l'artiste assassiné et la recherche d'une image primordiale par la narratrice fantôme du premier récit ; le dédale des lieux de l'asile et l'itinéraire de l'écrivain dans les villes où il chasse les scènes de tournage de l'œuvre projetée ; la réduction de la femme à son sexe dans une conversation nocturne de la victime avec des marins en goguette et la nécrophilie inquiétante d'un combat contre les fourmis entrepris par le pensionnaire de la clinique, etc. On aura beau tourner et retourner ces séries discontinues dans tous les sens, on n'en arrivera jamais qu'à la hantise accrue de saisir le mot de l'énigme. Tout se dédouble et se répercute dans une suite d'images déformées en miroir, des deux

côtés d'un drame qui concerne des artistes : « Tous des impudiques et des dissimulateurs qui produisent au premier plan tel travers douteux, pour mieux cacher l'inavouable derrière. » (p. 72)

Y a-t-il un double fond ou tout n'est-il pas beaucoup plus simple et tel qu'il semble à l'observateur sevré d'images du premier récit ? Mais la seule considération d'un corps regardé à l'œil nu est-elle plus fiable, plus *flagrante*[2], plus visible ? Qu'est-ce au juste que l'image ? Comment la parole proférée et la vie secrète de l'autre s'accordent-elles à taire le désir et le dégoût ? Ce sont de telles questions, toutes pertinentes à plus d'un titre au regard des métadiscours actuels, qui sourdent du roman de François Tétreau. L'impudeur du cinéma, caméra braquée sur le mystère grossi comme le gouffre qui nous isole d'une réalité maquillée par l'écran, voilà ce dont il s'agit. Ou, pour le dire dans les mots mêmes de Harold Hart, traducteur de l'écrivain James Douglas, celui-ci est une obscénité à éliminer, un témoin incompatible avec le bien supérieur de la nation, un regard insolent sur l'anachronisme du temps, une liberté de trop dans l'espace américain. Tout se passe comme si le crime pouvait aussi obéir à des motifs idéologiques qui soulignent en le niant le propos de l'artiste :

> *Il nargue ceux qui portent leur paroisse ou leur nationalité comme une vertu ; mais pas plus qu'il se moquerait de qui tire de l'orgueil d'avoir les cheveux blonds. Il se moque, c'est tout. Ça ne va pas bien loin. Il se répand en sarcasmes. Bon. Pas de quoi sonner les services secrets.*

2. Je souligne le mot pour signaler son double sens d'apparence et de vérité, contradiction résolue sur le mode de l'épreuve judiciaire dans l'expression « en flagrant délit ». Le récit psychiatrique du roman joue sur ce mot en parlant quelque part d'« une fourmi flagrante » (p. 116). Le contexte laisse entendre qu'il s'agit d'une fourmi morte.

Évidemment, ça lui attire des ennuis. Après tout, on est en Amérique. Ça agace les gens, c'est sûr. Il tourne en dérision ceux qui sacrifient au spectacle, vous savez, ceux-là qui cèdent au cabotinage que le public attend d'eux. Il soutient parfois que la majorité se trompe. Alors là, je suis d'accord avec vous, il va peut-être un peu loin. Il est d'avis qu'il n'a de compte à rendre à personne, du moment qu'il agit sans lâcheté, lui. C'est discutable, c'est entendu. Il ne veut pas que son travail de solitaire serve à mettre en valeur l'image de marque de la nation. En somme, c'est un naïf.

— Plutôt, c'est un profil de traître que vous esquissez là... (p. 70)

Ce portrait de l'artiste en provocateur sacrifié n'est pas sans rappeler la figure prophétique d'Artaud.