

Jean-François Chassay

MENTIR VRAIMENT

La mémoire procède par l'arrêt sur image; son unité de base est l'image isolée.

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*

Nous mentons tous, roman de Normand De Bellefeuille¹ dont il sera question dans cet article, est un texte qui accorde aux images, de différentes natures, une place prépondérante. L'imaginaire ici est inséparable de cet autre substantif qui se trouve dans le même champ sémantique et instaure, par la force des choses, comme on le verra, une dialectique entre textes et images, images dont on questionne la véridicité, l'exacritude. Une dialectique également entre des techniques (comme l'écriture) et des technologies (comme la photographie et le cinéma). L'œuvre visuelle (cinéma, vidéo, photo, bande dessinée) est-elle en train de baliser notre mémoire, d'en tracer tous les contours? Vivons-nous dans un monde où on ne peut plus penser sans ce genre d'images, au détriment d'une culture davantage axée vers le texte? Ce livre semble dire que c'est en partie vrai, mais que la réponse ne peut être aussi simple. Et ce qu'expérimente le narrateur a peut-être valeur d'exemple qui le dépasse largement. L'univers culturel dans lequel vit l'Occident fonctionne sur le mode de l'intrication, et l'imaginaire contemporain rend peut-être d'abord compte de l'aspect systémique de notre relation au monde, affirmation que *Nous mentons tous* semble subtilement corroborer.

« Une image vaut 1000 mots », selon ce que suggère un proverbe célèbre, comme si l'image parvenait à synthétiser ce qu'un texte, lui, ne pourrait que laborieusement proposer. On peut douter de cette affirmation, d'autant plus que les différents types de représentation par l'image ne sont pas tous équivalents. Susan Sontag écrivait, dans son livre *Devant la douleur des autres*, qu'« une photographie n'est pas censée évoquer, mais montrer. C'est pour cela que les photographies, contrairement aux images peintes ou dessinées, peuvent compter comme preuve. Mais preuve de quoi? »,² ajoute-t-elle. En effet : devrait-on prendre pour acquis que la photo impose davantage la vérité qu'un texte? Au-delà de la manipulation possible des images photographiques, qui n'est pas une simple invention de paranoïaques, d'autres questions sont soulevées et laissent également sceptiques devant ce présupposé.

¹ BELLEFEUILLE, Normand de, *Nous mentons tous*, Montréal, Québec/Amérique 1997, 191 p. Les citations renvoient toutes à cette édition.

² SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois 2003, p. 55.

Umberto Eco, dans *La guerre du faux*, s'est aussi intéressé au sujet, rappelant que les vicissitudes de notre siècle sont résumées par une série de photos, pas si nombreuses, qui ont fait date. Il en donne quelques exemples, notamment le milicien tué pendant la Guerre d'Espagne (cliché qui fit la célébrité de Robert Capa), les *marines* qui plantent un drapeau dans un îlot du Pacifique, le prisonnier vietnamien exécuté d'un coup de pistolet à la tempe, Che Guevara mort, étendu sur le lit de camp d'une caserne. « Chacune de ces images est devenue un mythe et a condensé une série de discours. Elle a dépassé les circonstances individuelles qui l'ont produite, elle ne parle plus de ce ou de ces personnages individuels, mais exprime des concepts. Elle est unique, mais en même temps, elle renvoie à d'autres images qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie par imitation. Chacune de ces photos semble être un film que nous avons vu et renvoie à d'autres films. »³ Certes, elles *démontrent* beaucoup de choses, mais *prouvent-elles* quoi que ce soit? Si on accepte l'idée qu'elles expriment des concepts, on voit mal comment elles pourraient être une preuve en soi. Et si cette affirmation est juste pour des photos devenues des images d'épinal, on peut poser la même hypothèse pour d'autres photos, pour chacune d'entre elles peut-être.

Dans l'ouvrage cité précédemment, Susan Sontag écrit également ceci : « Les récits peuvent nous aider à comprendre. Les photographies font autre chose : elles nous hantent. » (Sontag : 98). L'étrange roman de Normand de Bellefeuille, *Nous mentons tous*, oscille justement entre le texte (une série de lettres, notamment, qui déclenche tout) et des photos mystérieuses (d'abord et avant tout évocatrices), entre un film et la réalité, entre Montréal, Rome et Venise, tout cela ébranlant l'identité du personnage central.

Résumons d'abord brièvement la trame de ce roman volontairement labyrinthique. Raphaëlle a quitté le narrateur subitement, après plus de dix ans de vie commune. Leur plus douloureux souvenir : un enfant mort-né, sur lequel le narrateur reviendra pudiquement, à plusieurs reprises. Puis il reçoit une première lettre de Raphaëlle, d'Italie, lettre étrangement datée du 15 du mois courant, et pourtant reçue le 12. Une deuxième, encore étrangement datée, semble cette fois adressée à une autre personne. Un homme qu'elle aurait aussi quitté, un photographe (alors que le narrateur, monteur et réalisateur de bandes-annonces pour le cinéma, déteste la photographie). Elle fait allusion à un livre de photos dont cet homme aurait voulu qu'elle écrive le texte d'accompagnement, ce qu'elle a finalement refusé. Elle insiste en particulier sur une image, troublante, un gros plan de deux poignets attachés, décrit longuement, qui lui aurait fait abandonner le projet.

Puis le narrateur retrouve un vieil appareil au fond d'un placard et découvre un film à l'intérieur. Pas moins de vingt et un clichés ont déjà été pris. Développé, la pellicule, qui daterait d'environ trois ans d'après une évaluation du laboratoire, ne lui rappelle aucun souvenir. Il regarde une photo par jour, avec chaque fois un peu

³ ECO, Umberto, *La guerre du faux*, Paris, Grasset 1985, pp. 212-213.

plus de crainte, plusieurs mettant en scène Raphaëlle (nue, sur l'une d'entre elles) et, sur une autre, un homme, de dos, qu'il ne reconnaît pas. Peu à peu, les lettres de Raphaëlle (et certains événements de sa vie quotidienne) donnent l'impression de se surimpressionner aux photos qu'il regarde jour après jour.

Parallèlement à cela, il continue d'entretenir des liens, à la fois amicaux et professionnels, avec un groupe d'amis qu'il connaît depuis l'adolescence, et qui travaillent tous dans le milieu artistique, entre théâtre et cinéma. Parmi eux, Patrice, réalisateur connu, veut adapter à l'écran le livre fétiche du narrateur, *Les métamorphoses* d'Ovide. C'est ce qui s'appelle voir grand. Mentionnons d'ailleurs qu'à part l'œuvre de Patrice, il y a trois références explicites à des films dans le roman : l'un concerne la photographie (*Blow Up* de Antonioni), les deux autres, de manière manifeste, s'intéressent à la métamorphose : *Théorème* de Pasolini et *Psycho* de Hitchcock.

Mais le scénario qu'en tire Marie, qui connaît pourtant le métier et n'a pas l'habitude de dérapier, se décline en plusieurs versions et ressemble de plus en plus à la vie de chacun des membres du groupe. À cela s'ajoutent d'autres événements étonnants. Pourquoi, par exemple, l'exemplaire des *Métamorphoses* d'Ovide, avec illustrations de Picasso, que le narrateur va lire et regarder tous les jours à la bibliothèque près de chez lui, depuis plusieurs mois, disparaît soudainement, sans doute caché quelque part dans le labyrinthe de la bibliothèque ? Photos, scénarios, dessins, scènes de film imaginées, se confondent de plus en plus avec la vie quotidienne du narrateur, et se conjuguent à des images épiphoniques tirées de rêves, sans compter la présence de plus en plus insistante d'Ovide, puis d'Homère. Comment dire ces images à partir d'un discours rationnel et cohérent, comment faire la part des choses entre vérité et mensonge, entre une réalité quotidienne de plus en plus perméable à l'étrangeté et des informations dont on doute de plus en plus de la vraisemblance ? Comment permettre surtout que tout cela puisse transformer, métamorphoser (mot clé de cette fiction) le personnage central sans que son monde ne bascule complètement ?

Il existe des mensonges, des mises en scène fictionnelles qui permettent de donner plus de poids à la vérité que l'étalement cru des faits. Paraphrasons le narrateur qui a toujours prétendu que la sincérité donnait les plus mauvais récits. Ajoutons : il y a des manières tellement plus intéressantes, pour chacun, d'expliquer sa vie, ses choix. C'est ce que Raphaëlle tente avec le narrateur, enrobant de mystères son existence pour mieux la dévoiler, pour l'aider à s'y retrouver dans le labyrinthe de son passé. Une histoire assez simple finalement, presque banale en apparence, mais c'est bien un des rôles de la fiction de montrer à quel point aucune existence, aucun événement qui traverse nos vies n'est véritablement simple. L'histoire personnelle d'un individu a plusieurs dimensions et chacune d'entre elles forme un des parcours possibles dans le labyrinthe, même si la plupart se termine dans un cul-de-sac.

Le titre du roman est habile. *Nous mentons tous*, placé sur la couverture juste au-dessus du mot « roman », pourrait laisser croire qu'il s'agit, en trois mots, d'une

poétique du genre : nous mentons tous, nous, les romans, nous, les romanciers, par définition. Imaginer, extrapoler, travestir, mentir, voilà ce que produit le texte romanesque. Mais cela devient une mise en abyme quand on découvre qu'il s'agit du titre donné par Marie au scénario écrit d'après *Les métamorphoses*. En l'occurrence, le narrateur découvrira que ce scénario (qui n'est, encore une fois, qu'une des nombreuses variations que Marie tirera des *Métamorphoses* d'Ovide pour ses différents scénarios) est en réalité une fiction sur sa propre vie et qui la révèle dans tous ses détails les plus intimes. Miroir de sa propre vie, autre reflet, autre métamorphose. Le scénario fait revenir à la surface de sa mémoire des images qu'il avait lui-même oublié.

Pénélope moderne, Marie, la femme isolée, a été abandonnée par son amant. Mais contrairement à Ulysse qui a finalement échappé à Calypso après sept ans sur l'île, l'amant de Marie, qui s'est suicidé, ne peut échapper à Hadès. Alors Marie écrit des scénarios comme Pénélope tissait sa toile. Comme Pénélope défaisant chaque nuit le travail de la journée, Marie reprend le scénario des *Métamorphoses*, adapté aux uns et aux autres, chacun pouvant en faire son propre film. Dans l'attente de quoi, puisque l'amant ne peut revenir? Dans l'attente, peut-être, d'une ultime métamorphose.

On pourrait aussi dire que ce titre résume à lui seul le propos du roman : nous mentons tous, chaque personnage du roman, à sa manière, ment, car énoncer la vérité, toute la vérité, est simplement impossible. La vie n'est pas « vraie », elle se nourrit de l'ensemble des interprétations, des subjectivités, que peut retourner comme un gant celui qui préfère voir la vérité autrement. Ainsi en est-il, encore une fois, des scénarios de Marie, dont le narrateur parle ainsi : « Je sais que tout ce qui s'y trouve est vrai, je sais que son seul mensonge, que sa seule désobéissance finalement est dans cette différence qu'elle nous impose d'une copie à l'autre, mais que disant à chacun sa plus stricte vérité, elle n'en ment à tous que davantage. Ne s'agit-il pas là de la désobéissance absolue qui rend méconnaissable le vrai et le faux, qui se les partage et se les renvoie à l'infini? » (104)

Ce passage pour le moins tordu où vérité et mensonge deviennent indiscernables l'un de l'autre, véritable ruban de moebius, met au cœur de son propos la désobéissance. En quoi y a-t-il désobéissance? Sans doute dans la traversée, interdite, des frontières, celles qui sépareraient, croient-on, vérité et mensonge. Il y aurait désobéissance dans le fait non pas de croire ou de ne pas croire, mais dans la volonté de « faire croire ». De rendre la fiction plus vraie que vraie. Mais la photo, pour revenir à la question qui ouvrait cet article, serait-elle plus « réaliste », moins « fictive » que d'autres modes de médiation? Offriraient-elles, par rapport à un dessin, à un texte, une plus grande objectivité, une plus grande vérité, sous prétexte qu'elle reproduirait « telle quelle » les détails d'un visage ou d'un paysage? Si elle peut servir de preuve, comme le rappelait Susan Sontag, c'est ce qu'on pourrait croire, et pourtant il est évidemment permis d'en douter. Le roman de Normand De Bellefeuille ne peut qu'amplifier ce doute.

Le narrateur déteste la photographie, « croyant qu'il ne s'agit là, chaque fois, que d'une autre façon de compliquer l'univers. » (25) Ainsi, les photos viendraient *encombrer* un univers où les signes sont déjà suffisamment nombreux, trop nombreux, et provoquent des brouillages inutiles. Par contre, il compte, il chiffre tout. Il a en mémoire toutes les dates, une conscience aigüe du temps (de l'heure), et compte sans cesse les enjambées qui le séparent du lieu d'où il part jusqu'au lieu où il se rend. « Il compte parce qu'il croit que cela le protège, parce qu'il croit que cela atténue le hasard et l'aléatoire qui n'en finissent plus de régler l'existence. Il compte pour retrouver une mesure exacte dans l'organisation du monde. Il n'arrive pas à croire que l'univers ne porte pas au moins cette justice-là. » (16) Il ajoute cependant que si la vie devrait être « précise, [...] cela n'a rien à voir avec un quelconque souci de vérité. » Et à ceux qui lui répètent qu'il est un homme d'ordre, ce qu'il ne peut nier, il préfère quand même préciser qu'il se considère d'abord comme un homme de rituel.

S'il existe des nombres imaginaires, il existe aussi un imaginaire des nombres. Il y a le nombre d'or, les chiffres auxquels le zéro semble donner un pouvoir symbolique particulier, les équations esthétiquement parfaites ou profondément baroques, il y a surtout l'idée que l'abstraction des nombres dessine avec exactitude la réalité de notre monde. De la même manière que la carte n'est pas le territoire tout en nous permettant d'en apprendre quelque chose, on peut avancer que si les nombres ne correspondent pas au réel, ils le révèlent pourtant. Ne donnons qu'un exemple, qui apparaît assez émouvant (car les mathématiques peuvent être très émouvantes). Cet exemple, c'est celui de l'échographie. Sa banalisation tend à faire oublier sa complexité, et pourtant la technologie ne devrait jamais apparaître banale, parce qu'elle trace une histoire de notre savoir collectif.

Pour former une image à partir d'ondes sonores qui sont réfléchies par les différentes parties d'un fœtus, on fait appel à des logiciels qui interprètent les données captées, les restructurant grâce à tout un système de calculs mathématiques intégrés à l'appareil. « Ce n'est pas un simple reflet du fœtus qu'on aperçoit à l'écran, mais une image traitée mathématiquement. [...] Paradoxalement, c'est le traitement *formel* des données qui rend l'image plus *réelle*, car la simple addition brutale, dans le détecteur, des multiples reflets des ondes ne produirait que du bruit. »⁴

Ainsi, la présence du fœtus est perceptible grâce à ce qui apparaît à bien des gens comme le sommet de l'abstraction, à savoir le calcul mathématique. Il faut insister: c'est par les mathématiques que la réalité du monde, que la matière du monde, que cet enfant, bien réel, peut apparaître sous nos yeux.

Dans un esprit similaire, pour le narrateur de *Nous mentons tous*, on pourrait dire que les chiffres permettent de comprendre la structure du réel, de donner un sens à ce qui autrement ne constituerait qu'un amas de bruits. Et entre le chiffre et la lettre, il y a également le souci de la précision. « Il se peut que les chiffres hur-

⁴ GINGRAS, Yves, *Éloge de l'homo techno-logicus*, Montréal, Fides, « Les grandes conférences », 2005, p. 39.

lent, mais il est si rare que les chiffres mentent, car, toujours exacts – bien que parfois illisibles –, les chiffres sont [...] à mi-chemin de la vérité et du doute.» (164)

Là où chiffres et lettres permettent de *complexifier* le réel, la photo ne ferait que le *compliquer*. Interprétons : le compliquer en donnant de manière plus vivace ou crédible, l'illusion d'une parfaite imitation de la réalité. Et pourtant, ces étranges photos, que le narrateur regarde et ne peut situer précisément, viennent miner peu à peu son rapport au réel, le hantent au point qu'il se sent incapable de démêler vrai et faux : « Chaque lettre, chaque photographie me rappellent à quel point il est illusoire de tout vouloir mettre en ordre, car il n'existe pas, c'est bien certain, bien que je l'aie cru très longtemps, de chiffre exact pour l'émotion. » (114) Lettres et photos sont indissociables, les mots renvoient aux photos, par anamorphose. Chaque fragment possède sa vérité, mais la reconstitution du puzzle est subjective et mensongère. Les photos qu'il a fait développer ne sont jamais des preuves de quoi que ce soit, mais au contraire des énigmes qui remettent en question son passé récent. Et voilà que sa conception du monde en vient à se lézarder : « Tout ordre lui apparaît désormais invraisemblable. » (44) Le choix des mots est ici important. Non pas « impossible », c'est-à-dire qui ne peut pas être ou ne peut se faire ; mais plutôt « invraisemblable », qui ne peut être vrai *ou* qui surprend par son aspect extraordinaire, bizarre.

Les possibilités de vérité disparaissant, un seuil est franchi par lequel tout devient changeant, extravagant, incompréhensible jusqu'à un certain point. Extravagance, par exemple : le narrateur, qui hait la photo pourtant, se transforme en photographe. Convaincu que derrière la personne qui a caché l'exemplaire des *Métamorphoses* d'Ovide avec illustrations de Picasso se cache le photographe auquel il est fait allusion dans les lettres de Raphaëlle et l'homme qui apparaît, de dos, sur une des photos, il s'installe à la porte de la bibliothèque et photographie tous les hommes qui en sortent dans l'espoir de reconnaître l'individu en question. Mais voilà qu'il découvre, en regardant les clichés développés, un autre reflet, un étrange dédoublement. Sur la terrasse d'un café, de l'autre côté de la rue, un homme est en train de le photographier. Une « forme qui retourne le piège, qui échange les rôles, cette forme qui, sans pour autant se moquer, semble lui souffler : *Tu vois bien que tu n'est pas le seul à vouloir l'écrire, cette histoire, tu vois bien que désormais tu dois compter aussi avec moi.* » (132) « L'écrire » cette histoire, car en effet elle ne peut se limiter à une seule forme « d'imitation » : la trame de cette histoire a besoin, pour exister, de la lettre comme de la photo, du scénario comme du film, du texte littéraire comme de l'illustration. Un seul de ces modes de représentation disparaît, et c'est tout l'édifice du sens, c'est la tentative de reproduction de ce fragile labyrinthe qui s'écroule. Car le sens ne peut se limiter à une ligne droite.

Pour que le sens (pour qu'un sens) se dégage peu à peu pour le narrateur, il faut que la culture se manifeste sous des formes diversifiées, il faut que la pensée qui s'exprime sous des modalités variées puisse lui permettre d'entrer, de son propre chef, dans le labyrinthe pour apprendre à en sortir. Croire que la sincérité

d'un texte, que la précision d'une photo, imitant (croit-on naïvement) la nature permettra d'atteindre plus facilement et plus rapidement la vérité est un leurre qui reconduit autrement le mensonge d'une réalité simple à saisir. La culture humaine, la création humaine n'imité pas la nature. Tant que l'être humain a voulu imiter la nature pour voler (c'est-à-dire en copiant le mouvement de l'oiseau), il s'est systématiquement fracassé au sol. C'est justement parce que Marie, parce que Raphaëlle, ne cherche pas crûment à imiter que le sens devient possible. Et que, pour le narrateur, l'émotion, bouleversante, surgit.

Rappelons pour terminer que les textes d'Ovide (directement) et d'Homère (indirectement) forment l'armature de ce roman. Comment l'interpréter, dans un livre où l'image technologique est omniprésente? J'y répondrai de manière périphérique, en utilisant une anecdote personnelle.

Il y a quelques années, j'ai assisté à Paris à une exposition où on retrouvait, sous vitre, une épée qui aurait appartenu à Charlemagne. Me sont immédiatement venues à l'esprit une série d'images, source d'une grande émotion : le fondateur des écoles, l'empereur à la barbe fleurie, le créateur de l'État Franc, etc. Un personnage important dans l'histoire de l'Occident dont je fais partie. Il va de soi, me semble-t-il, qu'un individu pour qui Charlemagne n'est que le nom d'un chien dans une bande dessinée ne pourrait avoir vécu pareille émotion.

Autrement dit, la culture est affaire d'émotion, dans la mesure où elle engage une filiation, une série de réseaux de savoir qui s'enfoncent dans le passé pour mieux révéler le présent. Dans le monde très actuel de *Nous mentons tous*, Ovide et Homère apparaissent non pas comme la caution, mais de manière beaucoup plus importante comme *l'explication* du monde actuel. Il s'agit d'éléments clés d'une trame qui permet de comprendre l'organisation du labyrinthe.

Il faut bien voir néanmoins, pour revenir à mon exemple, que ma connaissance de Charlemagne me vient aussi bien de la bande dessinée et de des films de troisième catégorie que de fictions ou d'ouvrages d'histoire très sérieux. Il ne s'agit pas de vouloir hiérarchiser la culture en séparant ce qui relèverait de la « grande » culture et de la mauvaise dans pareil cas. De la même manière qu'une langue est faite de niveaux de langue qui ont tous un intérêt et une valeur puisqu'ils existent, une culture se nourrit de ses différents artéfacts qui sont un gage que les fils de la mémoire seront nombreux et aideront à se retrouver dans le labyrinthe. Car si le sens nous échappe toujours, le chercher reste une entreprise formidable.