

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NOSTALGIA
SUIVI DE
EN TOUTE HONNÉTÉTÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
LAURA POITRENAUX

MARS 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier ma directrice, Isabelle Miron, de m'avoir apporté son aide durant la rédaction de ce mémoire, et ce, malgré l'Atlantique qui nous a séparées. Merci pour ses précieux conseils et sa disponibilité mais surtout pour sa bienveillance.

Merci également à Valentine, Alexandra, Guillemine et Jordan d'avoir toujours cru en mon écriture, et simplement, d'avoir été présents dans ma vie ces dernières années.

DÉDICACE

À Francis.

Puisque tu as nourri *Nostalgia*

Et parce qu'aujourd'hui elle se nourrit de toi.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
Première partie : <i>Nostalgia</i>	1
- Ruptures.....	4
- Corps.....	12
- Irréversible.....	17
- Mort.....	22
- Déracinement.....	30
- Nostalgie.....	34
Deuxième partie : <i>En toute honnêteté</i>	40
- L'écriture du divan : un remède à la parole.....	41
- Remède empoisonné.....	45
- L'irréversibilité du temps et la nostalgie.....	51
- L'impossible vérité.....	55
- La sincérité comme alternative.....	59
- Du corps vers l'écriture.....	63
- Mon contemporain.....	67
- Fragmentation.....	72
- Nouvelles représentations spatio- temporelles.....	76
- Tuer l'étiquette : une écriture métissée.....	80
BIBLIOGRAPHIE.....	85

RÉSUMÉ

La première partie de ce mémoire est un recueil de textes courts et autobiographiques que j'ai choisi d'intituler « Nostalgia », mot anglais qui, selon moi, sert davantage mon propos puisqu'il m'évoque le nom d'une maladie ou d'une planète. Le recueil est ponctué par plusieurs textes qui décrivent Nostalgia comme une entité vivant à l'intérieur du corps et qui introduisent des thématiques liés au sentiment de nostalgie : ruptures douloureuses, corps souffrant, peur de vieillir, peur de la mort, déracinement et éparpillement du moi en plusieurs lieux. Ces fragments relèvent d'une véritable écriture de l'intime dans le sens où ils ciblent avant tout les sensations, sentiments ou émotions ressentis avant de décrire des actions concrètes.

La deuxième partie du mémoire est un essai intitulé « En toute honnêteté » qui propose de réfléchir à plusieurs notions clés en lien avec ma pratique d'écriture de l'intime. A travers une réflexion sur la question complexe de la vérité, je tente d'expliquer que mon écriture, qui à l'origine avait pour vocation de remplacer une parole défaillante, se veut avant tout sincère. Ce désir de sincérité est un véritable moteur au même titre que la souffrance qui provoque l'écriture en même temps que l'écriture apaise cette souffrance. Enfin, en évoquant les notions de morcellement, d'instantanéité et de renouvellement, je tente d'expliquer en quoi mon recueil est profondément symptomatique de l'époque dans laquelle nous vivons.

MOTS-CLÉS : CRÉATION LITTÉRAIRE, NOSTALGIE, DEUIL, SOUFFRANCE, FRAGMENTS, MORCELLEMENT, VÉRITÉ, SINCÉRITÉ, INTIME, CONTEMPORAIN, INTERNET, PRESENTISME.

NOSTALGIA

Grandir est contraire au règlement.

Peter Pan.

En 2011, Lars Von Trier a réalisé *Melancholia*,
un film dans lequel une planète du même nom
est sur le point d'entrer en collision
avec la Terre.

Ma planète s'appelle *Nostalgia*.
Mais elle ne m'a pas pénétrée.
Elle est née à l'intérieur de moi.

Ruptures

Elle ressemble à une masse difforme dont les aspérités suintent et palpitent nerveusement, une grappe de raisin sur le point d'être écrasé dans sa main : le jus ne s'écoule jamais vraiment, il perle à la surface.

Elle se déplace, effleure mes organes qui se rétractent à son passage, me démangent, *elle* brûle mais ne se consume pas, *elle* grossit, rétrécit, grossit encore, *elle* évolue, *elle* crée, *elle* tue.

Elle a pris le contrôle de tout un hémisphère

De mon cerveau

Quand de ses propres pôles à *elle*

Se tissent les liens qui me retiennent aux autres.

Comme du barbelé organique et invisible

Ils ne se dissolvent qu'avec le temps ou s'arrachent avec la distance.

Plus d'une fois, je me suis retrouvée en lambeaux.

Tu es partout.

Dans le regard des gens

Dans la moindre chanson

Au détour des coins de rues où nous sommes passés

Dans le reflet des flaques d'eau

Sur le quai de la gare, où nos cris se dispersent encore

Dans l'air devenu irrespirable.

On dit souvent de la personne qu'on aime

Qu'elle est notre moitié.

Mais comment peut-on sacrifier cinquante pour cent de notre âme

Sans être certain de les récupérer un jour ?

Je suis allée me réfugier chez ma sœur ; il n'y avait que sa voix qui pouvait me garder en vie. Secouée de spasmes, j'ai laissé mon visage brûler sans honte. Pendant deux jours, j'ai pleuré sans pouvoir m'arrêter. Tout était tellement silencieux. On aurait dit que quelqu'un avait tiré très fort sur le vide pour qu'il s'élargisse à n'en plus finir, tandis que moi, je n'avais cessé de diminuer. Toutes ces métaphores sur le dos qui se courbe à mesure que les soucis s'accroissent ont pris soudain un sens. On se tient debout tous les jours mais on ne se rend pas compte de l'effort que cela demande en réalité.

Dans la salle de bain, je me suis déshabillée et je suis restée immobile pendant quelques secondes en me concentrant sur le contact de mes pieds avec le sol et le grondement sourd de l'aération.

« Je suis en vie »

Il fallait le penser très fort. J'étais en vie et je faisais couler l'eau sur mon visage pour m'en convaincre.

Avant, lorsqu'il éteignait la lumière avant de s'endormir, je lui demandais de la rallumer pour le regarder une dernière fois.

Aujourd'hui, les lumières sont éteintes.

Et tout est tellement silencieux.

Je me souviens très bien du néant.

Pendant une seconde la douleur avait atteint son apogée, là où elle n'existe plus.

Plus rien que du noir bien opaque, les ténèbres à l'intérieur et en dehors de moi.

Alors j'ai pensé que même partir très loin ne suffirait jamais

à calmer l'affamé chagrin qui me bouffait la cervelle.

L'hiver a perdu son charme et dans ma bouche ne se succèdent plus que le fer et l'acide.
Le sel brûle le long de ma joue asséchée.

L'amertume, je la goûte autrement que par le frottement de ma langue contre mon palais.

Il n'y a plus de poésie dans ce froid interminable.

Je me rappelle l'huile qui coulait sur mon dos et les mains qui en redéfinissaient les courbes, les soupirs et la chaleur humaine qui endormait mon corps. Je me rappelle les montagnes, les sentiers, le ruisseau, les cailloux au creux de la main, le chien qui remue la queue, la cabine du tracteur, les virages, l'orage près du lac, les paysages aquarelles, la grande fenêtre, l'ours en peluche, les histoires d'atomes et d'univers, quand le mien ne se résumait qu'à ses yeux. Je me rappelle tout ce qui semble infiniment loin.

Je suis saturée de sensations.

J'ai planté mes ongles dans ta peau et j'ai voulu te frapper de plus en plus fort

Mais ton corps était un poids mort

Sous mes coups

Tu ne ressentais déjà plus rien.

Trop d'énergie dépensée à me battre avec mes émotions.

Mais c'est toi qui as fini par être épuisé.

Corps

Quand j'ai deviné *son* existence, mon corps a cessé de m'être familier. Je sentais *sa* pulsation inquiétante battre à contretemps et la sève glaciale de son noyau goutter dans mes veines.

Puisqu'*elle* avait de plus en plus d'emprise sur moi, j'ai voulu *la* tuer.

J'ai respiré, avalé, digéré du poison.

Mais je n'avais pas compris.

Que mon corps avait simplement changé, que c'était toujours le mien.

Qu'en voulant lui faire du mal, c'est moi que j'avais blessée.

Qu'*elle* faisait partie de moi,

qu'*elle* ne partirait jamais.

Un nuage de fumée. De la vodka sur le bar. Et du whisky sur la table.

Toute l'agitation parvient à mes tympans de manière sourde, comme si j'étais sous l'eau. Et ma vue est trouble. Je ne marche plus droit, je m'enlise dans l'air. Le poison s'écoule dans mes jambes qui finissent par fléchir de faiblesse. A genoux, les paumes à plat dans l'herbe mouillée, ça tire, ça tire au cœur, à la gorge, aux entrailles. Je vomis ma connerie d'adolescente, acide, qui me brûle la trachée. Je crache le goût du whisky séché sur le goulot de la bouteille. Pendant qu'on me lave les cheveux, d'autres me pointent du doigt en souriant. Mais j'entends tout, j'entends toujours. Je peux supporter qu'on me lave les cheveux et qu'on m'allonge sur un lit en me posant des questions auxquelles je ne peux pas répondre, mais je ne pourrais jamais supporter me faire happer par le trou noir.

Je me servais de lui pour oublier.

Mais mon corps hurlait le manque et ne reconnaissait rien de l'ombre

Qui le pénétrait.

Le goût du cannabis et du chocolat tapissait l'intérieur de ma bouche. Nous étions plongés depuis plusieurs minutes dans une espèce d'hilarité qui n'en finissait plus.

Puis ma tête s'est mise à brûler.

J'ai voulu me lever pour aller me rafraîchir dans la salle de bain mais un ami m'a mise en garde :

« N'y va pas »

Mon cerveau l'a perçu comme un ordre.

J'ai paniqué. J'ai perdu le contrôle.

Mes yeux prenaient des photos en rafale au lieu de m'offrir une vision fluide de l'espace. Pendant une seconde ou deux, je me suis vue allongée sur le sol. Je me suis vue, putain ! J'étais à l'extérieur de mon corps !

J'ai supplié à la personne la plus proche de moi de me frapper.

Je voulais perdre connaissance. Sortir de cet enfer.

Mais j'y suis restée, pendant environ deux heures. Je me souviens très distinctement ne pas avoir senti le sol sous mes pieds sur le chemin du retour, ni le mur sur lequel je me suis adossée en attendant le métro.

J'avais perdu toute sensation physique.

J'ai tiré sur un joint comme tant de fois auparavant.

Cette fois, j'ai commencé à avoir la nausée. J'ai enfoncé mes doigts derrière ma glotte pour me soulager mais je n'ai fait que tousser. J'avais cru avoir envie de vomir alors que ma gorge s'était serrée aussi fort que possible pour ne laisser qu'un filet d'air entrer et sortir.

A bout de souffle, j'ai ouvert la fenêtre pour que le vent glacé s'engouffre dans mes poumons et m'aide à rester en vie.

J'ai cru que j'allais crever.

Dans un élan de panique, j'ai violemment aspergé mon visage d'eau froide.

Avec un semblant de lucidité, j'ai écouté mon instinct de survie le plus primaire. Réduite à l'état d'embryon, vulnérable, apeurée, comme si le monde était soudain devenu trop dangereux, j'ai pris un bain. Réfugiée dans un ventre en céramique, flottant dans un liquide clair et aqueux, mon corps blanchâtre s'est réchauffé peu à peu.

Pendant deux jours, j'ai eu peur de tout, des autres et de moi-même.

Elle avait réussi à créer cette excroissance vénéneuse qu'on appelle l'angoisse.

Irréversible

J'ai 25 ans.

Une parfaite inconnue me dit : « Vous avez gardé votre âme d'enfant, non ? »

Elle *l'a* vue. Elle *l'a* forcément vue.

Elle se prélassa dans mes yeux, tient mon regard espiègle en respect, l'a attaché à ma rétine et s'amuse avec.

Elle se pavane sous la peau bombée de mes joues, m'empêche d'avoir l'air femme.

Et sous *son* emprise, je ne suis même pas sûre de le vouloir.

Notre professeur de français nous avait demandé de venir au tableau chacun notre tour pour y écrire le mot qui nous définissait le mieux.

Je me suis avancée, un peu fébrile.

J'avais douze ans. Au marqueur *indélébile*, j'avais écrit le mot « naïve ».

« - Alors, ça fait quoi d'avoir dix-huit ans ?

- Tu veux vraiment savoir ce que ça fait ? C'est comme si je m'étais réveillée ligotée sur une chaise et que je voyais un type pointer son revolver sur mon ours en peluche. C'est comme regarder la vie flinguer ton enfance sans que tu puisses y faire quelque chose. »

Quand je suis sortie de chez moi, j'ai tout de suite senti le froid graviter autour de mes os. Sur le trajet que j'avais déjà fait cent fois, ma toux résonnait contre les façades des maisons.

J'ai grandi ici, j'ai marché sur ces trottoirs pendant des années et je suis allée dans chacune des trois écoles qui se succèdent sur la même rue. Douze années de ma vie en seulement quelques mètres, ce voyage dans le temps aurait pu me rendre folle. L'arbre sur lequel on grimpait était toujours là et ça m'a fait mal de le revoir. Quelque part entre ma clavicule et mon tibia, un courant d'air a doublé d'intensité.

Pourquoi ce silence, ce froid, ce gris, toujours ce gris, ces arbres qui pleurent parce que le gel de leur feuille est en train de fondre aussi lamentablement que le temps, pourquoi le buisson a été coupé, pourquoi le graffiti est resté, pourquoi ? On pourrait peut-être remonter sur l'arbre et glisser à cause de la pluie ? Aller sur le terrain de sport, se donner la main et entendre l'écho d'un rebond, sentir l'odeur du tatami poussiéreux, refaire des promesses d'amitiés éternelles, s'embrasser sous le garage à vélo, escalader le portail et faire s'entrechoquer des billes ? Mais vous n'êtes plus là. Je n'aperçois que quelques silhouettes furtives et inconsistantes. Vous n'avez sûrement plus jamais marché sur ce sol si doux pour en entendre la musique. Vous avez tous oublié le poids de votre cartable sur votre dos tandis qu'*elle* fera toujours courber le mien.

Je veux entrer à nouveau dans l'ancienne caserne de pompiers où travaillait mon père afin d'y sentir l'odeur du ciment vieilli, de la poussière et de l'essence. J'insiste auprès de mes parents pour y aller mais ceux-ci me préviennent qu'il n'y a plus rien à voir et que de toute façon, les portes sont fermées.

Pourtant, ils savent à quel point j'en ai besoin car mon père me montre une sorte de petit passage en hauteur par lequel on peut accéder à l'intérieur de la caserne. Les camions ont disparu mais il y a toujours les cases de rangement dans lesquelles chaque pompier entreposait son casque.

Un inconnu est en train de balayer le sol.

Dans la cour arrière, d'autres personnes effectuent des travaux car le terrain a été racheté afin d'y construire un restaurant. La caserne va bientôt disparaître définitivement.

Papa, attends, je ne suis pas encore montée à l'étage. Il y a cette pièce où vous buviez du pastis en vous racontant des blagues alors que ma tête ne dépassait pas le comptoir.

Mais trop tard, nous sommes déjà sortis et je commence à pleurer.

Dans ce bâtiment, j'ai eu un an, trois ans, six ans. J'ai joué avec les autres enfants, j'ai envoyé le ballon dans le jardin du voisin et effleuré les murs poussiéreux.

Quand la brume qui voilait mes yeux endormis s'est dissipée, je me suis souvenue : l'ancienne caserne n'existe plus.

Un parking a été construit à la place.

Mort

Je t'aime malgré la douleur, malgré ton venin.

Toute ma vie je te chérirai et continuerai à dire, saoule, brûlante de fièvre

Que tu es une chance.

Tu es née avec la peur du temps qui passe et depuis, tu sublimes tout.

Tu es tout.

Un virus, une planète, une fontaine de jouvence.

Je te nourris au passé, et tu en redemandes.

Tu me nourris à l'angoisse de la mort

Virée à l'obsession.

Je suis sortie de ma chambre et au même moment, mon père a ouvert la porte d'entrée. Je l'entendais renifler et avaler sa salive à plusieurs reprises. Ses gestes étaient confus et ses yeux étaient zébrés de rouge. C'était la première fois que je le voyais pleurer. Il m'a prise dans ses bras, puis il est parti sans rien dire.

Papa, tu as souvent les mains sèches et sur elles, des taches brunes apparaissent.

Tu frottes tes paumes l'une contre l'autre quand il fait froid et tu souffles dessus un chaud mistral. Tu as le visage coloré de rouge et de rose, je crois que tu t'es trop énervé.

Maintenant tu promènes toujours avec toi une colère calme, une douce aigreur qui voile l'azur de tes yeux.

Tu sembles toujours être sur le point de craquer, de craqueler ta peau fatiguée.

Papa, quand tu fais couler ce liquide ocre dans ton verre, je me demande si tu es heureux.

Ton sourire a toujours une faille.

Ton corps entier est une fissure.

Alors, il faut que tu marches. Un pas devant l'autre, ça fait « papa ». Il n'y a qu'en marchant que tu continueras à exister. Si tu t'arrêtes, tu vas te briser. Ta mécanique a une couleur de rouille papa, souvent je t'entends grincer. Continue à marcher, je veux que tu continues à fonctionner. Ne t'arrête pas, ne t'assois pas. Je t'en prie, ne t'allonge pas, ne t'éteins pas.

Il faut que tu vives, papa.

Quand les gens disent « repose en paix » aux défunts, est-ce qu'ils ne le disent pas aussi pour eux-mêmes ? Comment continuer à vivre avec apaisement quand le monde nous est désormais incomplet ? Peut-on vraiment se remettre de la disparition d'un corps que l'on a touché ou que l'on a senti ? Comment est-on censé comprendre que la peau est à ce point fragile, qu'il n'y a que les os qui peuvent résister et qu'il ne reste que de la poussière à la fin ? Personne ne nous le rappelle jamais, que nous sommes nés de la poussière, que c'est notre seul et véritable état.

Reposer en paix, c'est tout ce que la poussière sait faire.

Nous devrions plutôt être honnêtes envers nous-mêmes : il n'y a que les vivants qui sont en guerre. Déchirés, meurtris et boiteux. Espérant signer l'armistice alors que nos mains ne cessent de trembler.

Dans mes rêves, je suis morte une centaine de fois.

Coups de couteaux

Bombes, attentats

Chutes

Quand je n'arrive pas à voler

Noyée

Etouffée.

Mais le pire, c'est quand les autres meurent.

Ma famille, mes amis

Je pleure

Sans pouvoir m'arrêter

Recroquevillée au sol

Je pèse des tonnes.

Il existe un endroit, au bord de l'eau, où nous pouvons décider de disparaître de manière définitive. Pour cela, il faut s'y rendre à une certaine heure de la journée, se positionner en face de l'eau et déclarer son vœu.

Ma mère est très malheureuse et décide de se rendre à cet endroit précis, à l'heure indiquée. J'essaye de la retenir.

Je ne sais pas si elle refuse en me faisant un sourire qui se veut rassurant ou si elle le fait avec indifférence.

Je pleure, je suis impuissante.

Elle s'avance au bord de l'eau. Cette séquence dure une éternité.

Je ne saurai jamais si elle s'est effacée parce qu'elle a prononcé son vœu ou parce que je me suis réveillée.

Je marche dans un cimetière.

Deux possibilités car ma mémoire me fait défaut :

- J'apprends par moi-même que ma sœur est morte en découvrant sa tombe.

- Ma mère m'appelle pour m'annoncer que ma sœur est morte et suite à cette annonce, je découvre sa tombe.

Je commence à pleurer. Je ne peux plus m'arrêter de pleurer. Tout devient noir.

Ma sœur. Morte. Impossible. Jamais. Je ne l'accepterai jamais.

Puis, je réalise que sur sa tombe est posée une tablette numérique.

Quatre possibilités :

- Je la prends et je l'allume.

- Je la prends et elle s'allume toute seule.

- Elle s'allume sans que je la prenne.

- Je reçois un appel auquel je réponds.

Sur la tablette, le visage de ma sœur apparaît. Grâce à l'objet, nous pouvons communiquer.

Elle m'explique qu'elle est bien morte.

Non. Impossible. Ne dis pas ça. Je vais mourir, je vais mourir, je veux mourir.

Elle me dit qu'elle est désolée mais que grâce à la tablette, nous pourrions continuer de discuter ensemble dès que j'en aurais envie.

NON ! NON ! REVIENS ! Je veux te serrer dans mes bras. Je t'en supplie. Ça ne suffira jamais. Tu ne peux pas être morte. C'est impossible. Je vais mourir.

Je pleure, je pleure, je pleure. Je n'en peux plus de pleurer.

Je ne m'en remettrais jamais.

Je me réveille. Mes joues sont trempées.

Je donnerais tout en échange de son humanité.

Déracinement

Ses racines avaient poussé sans relâche jusqu'à former une tresse avec mon système nerveux qu'elle étouffait afin de me gouverner. Je ne vivais plus qu'à travers elle.

Fatiguée, sombre sous le crachin et sur l'asphalte continuellement détrempé.

Il fallait que je parte.

Je suis allée vivre au Canada.

Pendant plusieurs mois, *elle* s'est tue.

Quelques mois avant de partir, j'ai écrit un texte dans lequel j'essayais de m'imaginer à l'aéroport, sur le point de quitter la France, mine bancale, triste et heureuse à la fois. Je pensais que les au revoir seraient difficiles et je croyais qu'une fois dans l'avion, j'aurais eu envie de pleurer. Mais ça ne s'est pas du tout passé comme ça.

J'efface tout. Je recommence. Besoin de dire la vérité, toujours.

J'ai embrassé mes deux meilleurs amis et je me suis dirigée vers la douane avec mon sac à dos. Il s'est alors passé la chose suivante :

J'étais

EXACTEMENT

Là où je devais être.

Si parfaitement au bon endroit, pour la première fois de mon existence.

Ça n'est plus jamais arrivé. Pas de cette manière-là, pas si fort.

Cette sensation de plénitude, ça pourrait être la seule chose à rechercher

Toute ma vie.

Ça fait trois mois que je suis partie. Quatre-vingt-onze jours. Le froid qui m'engourdit toute entière m'empêche de les convertir en minutes puis en secondes. Je sais seulement que ça fait beaucoup. Je l'ai répété à chaque fois d'une manière différente mais il fallait que je parte. Bon sang, il le fallait. Je ne me sentais plus à ma place chez moi et je me disais que plus j'irais vers le nord et plus mon cœur se glacerait. Je me disais qu'il fallait m'endurcir par tous les moyens. Aujourd'hui, à chaque flocon qui m'effleure, je sens qu'une cellule de ma peau se reconstruit.

Je partais pour guérir égoïstement. Mes relations humaines ne devaient se limiter qu'à des amitiés éphémères, des repères lumineux le temps de pouvoir me situer dans l'espace. Tout a changé un soir de festival où nous avons chacun avalé une petite pilule. Lorsque j'ai levé les yeux au ciel et que j'y ai vu danser des milliers de flocons sur une musique transcendante, j'ai senti un jaillissement de frissons prendre sa source dans mes cuisses et se propager dans le reste de mon corps. On se tenait tous les uns contre les autres, nous, les égarés de la vraie vie, qui avions pris refuge dans une boule à neige. Je leur criais presque que c'était le plus beau moment de ma vie, et comme je croyais qu'ils ne m'entendaient pas, je leur répétais encore et encore, jusqu'à être sûre que cette sensation n'allait plus jamais me quitter. Je leur ai redit plusieurs jours après, une fois que la pilule avait été digérée et que les frissons avaient disparu. C'est à cet instant que j'ai compris à quel point tout ça avait été et était toujours réel. Cette bulle, c'était la mienne, la nôtre. Et aucun objet ni aucun vice n'aurait pu la faire éclater.

Nostalgie

La première fois que je suis rentrée en France pour les vacances, j'ai senti qu'*elle* s'était réveillée.

Elle devenait de plus en plus grosse, son noyau gonflait entre mes poumons, mon foie, mon estomac et mon cœur, ses racines devenaient tentacules, ligotant tout ce qui était plus fin qu'elles, plus fragiles. J'entendais presque son bruit de succion dans mon crâne, pleine d'euphorie à l'idée d'absorber le moindre atome né d'un regard en arrière.

Elle est devenue incandescente.

Plus douloureuse que jamais.

Quand on quitte tout et tout le monde pour partir très loin et se donner une chance de soigner son âme, on n'imagine pas à quel point retourner sur les lieux de son passé peut devenir une torture. Ce n'est pas que l'on est triste de sortir de sa bulle le temps de retrouver les siens : c'est un choc émotionnel provoqué par la traversée des fuseaux horaires l'espace d'une seule nuit. La veille au soir, on était encore hors du temps et on pouvait caresser notre peau dépourvue de toute cicatrice. Le lendemain matin, on est de nouveau dans la vraie vie avec tout ce que cela implique, comme les souvenirs brûlants et ceux plus froids qui nous agressent l'épiderme, comme ce qui se dégage d'une rue silencieuse, la plus familière de toutes et pourtant la plus pesante.

Je me suis infligée cela parce que ma famille me manquait terriblement. Avec mon unique valise, j'ai refait le chemin que j'ai fait pendant des années pour rentrer de l'école ou de la gare. J'ai frappé à la porte de chez moi, et mon père a ouvert, presque inexpressif.

« - *Qu'est-ce que tu fais là ?*

- *Et bien, je suis revenue pour fêter Noël avec vous.*

- *Tu avais assez d'argent pour rentrer ?*

- *Oui, je t'expliquerai... »*

Un soir sur deux, je me disais que je ne voulais plus repartir, que j'avais enfin retrouvé ma place, que tout allait mieux, qu'il n'y avait plus d'ombres au tableau. Les autres soirs, j'avais hâte de retourner à Montréal.

Avec ce retour en arrière, mon cerveau avait subi une violente dichotomie : de l'auto-maltraitance, voilà ce que c'était. J'avais remis les pieds dans mon passé et mon présent n'avait pas pris l'avion le même jour que moi.

Ici il ne fait que -2 degrés, le sol est gelé et la brume est épaisse. Tout est plus simple, le confort de la maison, les choses qui ne changent pas. Il ne fait que -2 degrés mais ce froid-là est le plus insupportable. Le ciel gris, les champs tout blancs, mes mains glacées... C'est comme si cet endroit était resté figé.

Je sens désormais que « chez moi » est l'expression la plus vague du monde.

Ce n'est sûrement pas la plus belle ville du monde ni la meilleure destination pour les vacances. Mais plus on y reste et plus c'est difficile de partir. Elle est comme des sables mouvants. On s'est tous laissés avaler et on a passé nos journées et nos nuits à tisser des liens avec chacun de ses grains de sable.

Maintenant, je ne serai plus qu'une moitié de personne qui penche vers l'autre côté de l'océan. Ici, là-bas ou ailleurs, je ne serai jamais complète.

Je loge depuis quelques jours dans un appartement à Paris, le même où j'ai dormi juste avant mon départ pour Montréal.

C'est comme si l'anesthésie venait de prendre fin. Je partais pour guérir et je reviens éparpillée.

Cet appartement

Il y a quatre ans et demi

Anesthésiée

Aujourd'hui

J'y apprivoise ma propension au chaos

Et l'hiver perpétuel sous les draps.

Je vis à Paris depuis quatre mois et quand j'entends l'accent québécois, j'ai souvent envie de me boucher les oreilles. Mais parfois, j'aimerais que cette voix ne s'arrête jamais.

Quand j'entends des Français parler de leurs vacances à Montréal, je voudrais qu'ils se taisent, me planter en face d'eux et leur dire :

« Vous ne savez pas ce que c'est de l'aimer autant que vous aimez votre pays natal. Laissez-moi vous raconter la fois où je me suis allongée dans la poudreuse en fermant les yeux pour me connecter avec elle avant le grand départ. Cet amour-là, je pourrais vous le raconter toute la journée mais au fond, vous ne le comprendriez pas. De toute façon, je n'ai pas envie que vous le compreniez. Je n'ai jamais été plus possessive qu'envers elle. Elle m'a rendue malade de nostalgie mais elle m'a fait me sentir vivante. »

Mais je ne leur dis rien. Pour que ça n'appartienne qu'à moi. Seulement à moi. Mes souvenirs, ma nostalgie, ma maladie.

C'est entre elle et moi.

Pour toujours.

EN TOUTE HONNÉTÉTÉ

L'écriture du divan : un remède à la parole

Un jour, un professeur d'université m'a posé une question toute simple : « en termes de création littéraire, quelles sont vos principales sources d'inspiration ? » J'ai réfléchi pendant longtemps avant de pouvoir formuler une réponse acceptable. Finalement, la seule qui me venait en tête était la suivante : « ma principale source d'inspiration, c'est ma vie ». Je savais bien que c'était décevant, qu'on s'attendait à ce que je cite des auteurs dont le prestige littéraire n'était plus à prouver. Mais si je voulais être honnête, je ne pouvais pas répondre autre chose. Par la suite, j'ai eu la sensation de devoir justifier mon écriture profondément intime et ce qui l'avait engendré. J'ai tenté d'expliquer que j'avais commencé à écrire par besoin car les phrases que j'aligne ne constituent rien de moins qu'un symptôme du débordement de la vie impossible à contenir en moi-même, ou comme l'écrit Serge Doubrovsky : « Mon existence, elle me pèse souvent une tonne sur la poitrine, elle m'écrase, j'étouffe dedans, elle me gêne. En l'écrivant, je l'oxygène. En faire le récit l'aère¹ ».

Ce besoin d'écrire est né en même temps qu'une faille dans la prise de parole. Réduite au silence, je l'ai été souvent et très tôt. J'ai compris en étant enfant que rétorquer, contester, argumenter et autres formes de rébellion orale ne menaient face aux adultes, qu'au conflit et à la réprimande. Cette crainte s'est traduite dans la diminution et les défaillances de ma prise de parole. Depuis, je perçois la parole comme une arme potentielle de destruction, une forme chaotique du langage. Dans ce sens, Valère Novarina écrit même que « parler, c'est d'abord ouvrir la bouche et attaquer le monde avec, savoir mordre² », comme si les ondes sonores devenaient physiques et venaient percuter les tympans de ceux qui écoutent ou entendent. Au contraire, l'écriture a toujours été pour moi un lieu sûr de communication où la voix ne peut plus déraiser.

¹ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*. (Paris : Grasset, 1989), p. 314.

² Valère Novarina, *Devant la Parole*. (Paris : P.O.L : 1999), p.16.

Donc, j'ai commencé à écrire. D'une certaine manière, je n'étais plus réduite au silence et j'ai pu combler les lacunes de ma voix, mes légers bégaiements et mon incapacité à articuler correctement. L'écriture a donné suite à des « il faut que vous sachiez », des « laissez-moi vous expliquer » et des « écoutez-moi » auparavant étouffés par la peur. Novarina donne une image de ces failles en comparant l'acte de parler à un chemin tortueux :

Parler c'est faire l'expérience d'entrer et de sortir de la caverne du corps humain à chaque respiration : il s'ouvre des galeries, des passages non vus, des raccourcis oubliés, d'autres croisements ; on avance en écartèlement ; il faut traverser par des chemins incompatibles, les franchir d'un seul pas à l'envers et d'un souffle ; on progresse en creusement antagoniste de l'esprit, en lutte ouverte³.

A travers cette comparaison, on comprend bien à quel point l'usage de la parole peut être complexe. Le trajet rapide et sinueux que décrit Novarina illustre bien la difficulté que l'on peut éprouver à faire transmettre des messages clairs et adéquats. Quand l'écriture m'est apparue comme une zone de sécurité, j'ai commencé à l'utiliser non pas dans sa dimension littéraire, esthétique, mais bien pour consigner mes états d'âme, mes douleurs, physiques ou mentales, mes craintes, mes doutes : tout ce que je ressentais.

Dans ce sens, il ne me semble pas excessif de comparer mon acte d'écriture avec le discours que l'on tient sur le divan face à un psychanalyste pour atteindre une forme d'apaisement. Le dispositif du divan dans la cure psychanalytique a été introduit par Freud : « Je tiens à ce que le malade s'étende sur un divan et que le médecin soit assis derrière lui, de façon à ne pouvoir être regardé⁴ ». Comme c'est le cas du patient allongé sur le divan, mon processus d'écriture est un récit de soi avant d'être un dialogue.

³ *Ibid.*, p.18-19.

⁴ Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*. (Paris : PUF, 2013), p.83.

Je me suis intéressée de près à Serge Doubrovsky⁵ durant mon parcours universitaire car j'ai voulu en savoir davantage sur l'autofiction, terme qu'il a lui-même inventé, désignant un genre littéraire hybride basé sur l'écriture de soi. Je me suis rendu compte au fil de mes lectures que plusieurs de ses œuvres semblaient être des tentatives de purgation. Dans *Fils*, l'auteur tente d'interpréter un rêve grâce à son analyste, puis par lui-même. Par ce travail d'introspection, Doubrovsky atteint une forme d'apaisement :

« ça sort éclosion d'idées labyrinthe des boyaux tropes sort des tripes
[...] Aristote qui l'a dit tragédie la catharsis PURGATION des
passions Je FAIS mon cours dans mon discours je me soulage⁶. »

L'expérience du divan, qu'elle se fasse par la parole ou métaphoriquement par l'écriture, est fortement marquée par le mouvement du dedans vers le dehors. Chez Doubrovsky, cette expulsion nécessaire à la guérison est très organique : « Je m'indigeste. Je me reste sur l'estomac. Avec lui [l'analyste], j'ai mes renvois, me régurgite. Chez lui, déjà deux ans que je me rends. Pas encore réussi à me vomir⁷ ». Puisque l'effet des émotions sur le corps est un sujet que j'aborde fréquemment dans mon écriture, je me retrouve dans cette comparaison du texte littéraire comme un corps étranger qui ne demande qu'à sortir de soi. Ainsi, l'écriture comme expérience du divan se fait à la fois « chronique d'un naufrage⁸ » et « auscultation permanente⁹ », offrant la possibilité d'un réel soulagement et conduisant à la connaissance de soi grâce au symptôme éloquent qu'est le texte.

⁵ En lisant *Le livre brisé*, j'ai pensé que tout ce qui pouvait être dit sur ma posture d'auteur et sur le moteur de mon écriture avait déjà été écrit dans ce livre. C'est l'une des raisons pour lesquelles il y aura plusieurs références à cet ouvrage dans la partie réflexion de mon mémoire.

⁶ Serge Doubrovsky, *Fils*. (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2001) p. 469.

⁷ Serge Doubrovsky, *Un amour de soi*. (Paris : Hachette, 1982 ; rééd. « Folio »), p.62.

⁸ Jacques Poirier, « Entre catharsis et pharmakon : sur *Fils* de Serge Doubrovsky », *Études Épistémè* [En ligne], 13 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 13 avril 2018. URL :

<https://journals.openedition.org/episteme/906>

⁹ *Ibid.*

Avec du recul, j'ai relu mes textes en me demandant ce qui les liait les uns aux autres et j'ai finalement compris qu'implicitement, ils étaient tous placés sous le signe de la nostalgie, de la difficulté à gérer le temps qui passe et de toutes les sensations négatives qui en découlent. J'ai donc décidé d'abandonner la structure chronologique pour rassembler les textes en plusieurs thématiques liées à la nostalgie. Ce cheminement de ma pensée ne s'est pas opéré sans aide. De la même manière que le psychanalyste distingue chez nous des éléments insaisissables à notre propre regard, les personnes qui ont lu la première version de *Nostalgia* ont constaté que l'enchaînement chronologique des textes ne tenait pas la route et que le thème de la nostalgie était vraisemblablement ce qui les soudait ensemble, une évidence que je n'avais pas réalisée toute seule. De la même manière que « le moi n'est pas maître dans sa propre maison¹⁰ », mon inconscient s'exprime dans mes textes de façon bien plus visible pour les autres que pour moi-même.

¹⁰Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*. [trad. S. Jankélévitch] (Paris : Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2015), p.266.

Remède empoisonné ?

J'entretiens avec l'écriture un double rapport : elle s'épanouit dans la souffrance autant qu'elle l'apaise. Cette ambivalence de l'écriture a notamment été théorisée par Jacques Derrida à travers le terme polysémique de « pharmakon » : « Socrate compare à une drogue (*pharmakon*) les textes écrits que Phèdre a apportés avec lui. Ce *pharmakon*, cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps du discours avec toute son ambivalence¹¹. » Dans mon cas, l'écriture constitue un remède car elle apaise la douleur, mais elle est également poison parce qu'elle l'intensifie.

L'écriture peut agir comme un remède. C'est attesté. Déjà en 1641, Corneille écrivait : « A raconter ses maux, souvent on les soulage¹² ». Pour reprendre la comparaison de Doubrovsky avec le mouvement organique du dedans au dehors, écrire m'apaise de la même manière que vomir soulage la nausée. Il m'arrive souvent de commencer à écrire en pleurant et à chaque fois, les larmes disparaissent au fil de l'écriture. Au départ, la douleur est telle que l'écriture devient une urgence puis, petit à petit, la tristesse fait place à la réflexion, la recherche esthétique prend le dessus, l'acte même d'écrire permet de détourner mon attention du chagrin.

Mon écriture de la souffrance est également une écriture du deuil. Les textes qui composent *Nostalgia* ont été écrits sur une période de dix ans qui correspond à la traversée tumultueuse de l'adolescence à l'âge adulte. Dix années de changements, d'évolutions et, nécessairement, de plusieurs expériences du deuil : celui de l'enfance, celui lié aux décès des proches, aux ruptures amoureuses, aux amitiés et, plus

¹¹ Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » dans Platon, *Phèdre* (Paris : Flammarion, 2006), p 264.

¹² Pierre Corneille, *Polyeucte*. (Paris : Michel Lévy Frères, 1851), p. 8.

récemment, le deuil du pays natal. D'une certaine manière, écrire m'a permis de faire réapparaître ce qui avait disparu :

D'entrée de jeu, il faut mentionner que le vide est un élément central dans l'expérience de la création artistique. En effet, la sensation du manque se révèle une réalité extrêmement répandue chez les créateurs qui avouent souffrir, à l'occasion, de nostalgie, de vague chagrin, voire même de mélancolie, et qui vont précisément parfois jusqu'à affirmer qu'une intention de renouer avec un quelconque Objet perdu est ce qui les entraîne vers le désir de faire œuvre¹³.

J'affirme donc que les fragments de *Nostalgia* ont été écrits sous le signe du manque et dans le but de renouer avec les différents objets perdus qu'ils mentionnent. J'écris pour combler les trous, les silences. Dans *Écrire le deuil dans les littératures du XXème et XXIème siècles*, Pierre-Louis Fort reconnaît que l'écriture du deuil joue un rôle dans le travail du deuil :

On peut considérer l'écriture du deuil comme une écriture accompagnant le travail du deuil : elle serait, dans cette perspective, une écriture engendrée par la perte et dont la finalité serait l'acceptation (à défaut, une avancée vers l'acceptation) de la séparation¹⁴.

En 2015, j'ai lu pour la première fois *Philippe*¹⁵ de Camille Laurens, une œuvre parue en 1995, centrée sur le décès du bébé de l'auteure, survenu deux heures seulement après sa naissance. Ce récit, divisé en quatre parties intitulées « Souffrir », « Comprendre », « Vivre » puis « Écrire », nous prouve à quel point l'écriture peut jouer un rôle important dans le travail du deuil. Ces quatre étapes rappellent de manière assez évidente les cinq étapes du deuil, observés par la psychiatre et psychologue Elisabeth

¹³ Monique Deland, « Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique » dans *L'atelier de l'écrivain 1*. Article d'un cahier Figura. Récupéré de : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/du-vide-a-la-forme-essai-sur-le-processus-de-creation-poetique>. Consulté le 20 avril 2018.

¹⁴ Pierre-Louis Fort. « La dernière leçon de Noëlle Châtelet : écrire le deuil face à « un geste peu commun » », dans Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *Écrire le deuil dans les littératures du XXème et XXIème siècles*. (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2014), p. 356.

¹⁵ Camille Laurens, *Philippe*. (Paris : Stock, 2011), 96 pages.

Kübler-Ross¹⁶, que sont le déni, la colère, le marchandage, la dépression et l'acceptation. Bien que le processus du deuil diffère d'un individu à un autre, il peut être intéressant de faire un rapprochement entre le chapitre « Écrire » dans *Philippe* et l'étape de « l'acceptation » : « Écrire m'arme. Fragile coffrage que ma vie, qui serait depuis longtemps effondrée sans le fer de la phrase¹⁷. » Pour Camille Laurens, l'écriture a été un moyen de ne pas sombrer mais aussi de garder son défunt bébé en vie :

Il fait tout noir au fond des abîmes. Mais je ne veux pas fermer les yeux. J'écris pour voir. Car la leçon des ténèbres, c'est la lumière. On écrit pour faire vivre les morts, et aussi, peut-être, comme lorsqu'on était petit, pour faire mourir les traîtres.¹⁸

L'écriture nous aiderait donc à accepter plus rapidement la disparition de l'objet aimé. Pour l'avoir souvent expérimenté, je crois qu'écrire la perte est effectivement un moyen de mieux l'ancrer dans la réalité afin de pouvoir la surmonter avec plus de facilité, bien que dans mon cas, l'écriture reste un acte spontané, urgent et nécessaire plus qu'une solution choisie pour guérir. Suzanne Jacob écrit dans *Histoires de s'entendre* que : « Écrire, c'est peut-être aussi décider d'en finir avec une histoire obsédante. Choisir son obsession et inventer l'oreille dormante qui aura raison d'elle, qui parviendra à lui donner un début, une durée, une fin¹⁹. » En ce sens, la forme du fragment que j'exerce me semble être la bienvenue dans l'écriture du deuil : un texte bref pour un deuil, pour une douleur, comme un moyen de l'enfermer dans une boîte. Un texte court mais intense pour exorciser.

Ce qui est flagrant dans mon processus d'écriture, c'est que la manière de raconter un événement douloureux diffère sensiblement selon la place qu'il occupe dans le temps. La plupart des textes de *Nostalgia* ont été écrits au moment même de la douleur, avant

¹⁶ Elisabeth Kübler-Ross, *Les Derniers instants de la vie*. (Labor et Fides, 2011), 279 pages.

¹⁷ *Ibid.*, p.73.

¹⁸ *Ibid.*, p.74.

¹⁹ Suzanne Jacob, *Histoires de s'entendre*. (Montréal : Editions du Boréal, 2008) p. 104.

d'être retravaillés. C'est de cette façon que mon écriture a presque toujours fonctionné : de manière impulsive, comme les premiers soins que l'on apporte à celui ou celle qui vient d'avoir un accident. Vite, saisir un crayon. Vite, taper sur le clavier. Des questions s'enchaînent mais n'attendent pas de réponse. Les phrases sont courtes, percutantes, symptomatiques d'un mal qui peine à s'extraire. Parfois, c'est complètement l'inverse : l'urgence de l'écriture ne produit qu'un flot continu de mots dénué de ponctuations. Quoiqu'il en soit, quand la souffrance est vive, il me semble que le rythme d'écriture s'impose à moi et calque spontanément l'émotion ressentie. Après coup, la réécriture vient remodeler chaque texte, lui redonner de la cohérence, le délester de ses lourdeurs. Cette étape nécessaire s'apparente au nettoyage en profondeur d'une scène de crime pleine d'éclaboussures.

Quand l'évènement et l'écriture coïncident, il y a dans celle-ci une dominance indéniable du pronom « tu », désignant l'origine de la souffrance lorsque l'évènement concerne une séparation ou une disparition, ou traduisant un appel à l'aide. Parce que cette écriture de la souffrance est un acte solitaire au pouvoir de guérison limité, le besoin de communiquer devient parfois pressant.

Puis, il y a les évènements qui se trouvent plus loin dans le passé et qui peuvent donc avoir subi un travail de réinterprétation, volontairement ou non. Au moment de l'écriture, un certain recul a été effectué sur l'évènement : les phrases sont moins incisives, le rythme n'est pas seulement soumis aux sentiments et peut être nuancé. Les explications sont plus précises et sont écrites au passé afin de signifier que le temps de l'écriture ne correspond pas au temps de l'évènement qui est raconté. Plus l'évènement est lointain, plus les anciennes sensations et émotions m'échappent et alors il m'est presque impossible d'en faire le sujet d'un fragment. Il faut que l'évènement ait eu un réel impact dans ma vie pour que le souvenir de celui-ci déclenche le besoin d'écriture. Un texte est moins fort lorsque la douleur a déjà été apaisée par le temps qui est passé dessus.

J'ai ressenti la nécessité d'écrire quand la souffrance était devenue trop lourde à contenir en moi-même. C'est en pleurant, en étant dans un état de détresse et d'abattement que les mots me sont venus avec le plus de justesse et de force. Au contraire, je n'ai que très rarement su écrire le bonheur, peut-être à cause de sa fugacité, de notre incapacité à le reconnaître lorsqu'on le vit. De cette constatation est née la peur de ne plus pouvoir écrire sans souffrance, comme l'explique Chloé Delaume dans *La règle du Je* :

Prends garde, Chloé, prends garde. Le passé exploré il ne reste que le présent, un matériau à vif, tu manqueras de recul, tes livres ne seront plus qu'une consignation d'un quotidien quelconque. Tu es bien trop chanceuse au sein de ta vie privée, tu ne souffres plus, Chloé, s'il-te-plaît, abandonne. L'autofiction ne repose que sur la meurtrissure²⁰. »

Par conséquent, quand la moindre petite ombre venait à couvrir mon ciel, je me jetais dedans pour en ressentir tous les effets. La musique a notamment joué ce rôle d'amplificateur d'émotions au moment de l'écriture. Pas question de faire jouer une musique joyeuse pour me remettre d'aplomb. Au contraire, pour l'écriture, pour être sûre de ressentir la douleur dans toutes les fibres de mon corps, j'écoute les musiques qui me font broyer du noir et je m'enlise dans la souffrance avec ferveur. Guérir le mal par le mal à travers l'écriture, se complaire dans la douleur qui amène à créer puis à guérir : ce processus de création serait à rapprocher de la catharsis aristotélicienne, qui de nos jours désigne « une méthode thérapeutique qui vise à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène²¹ ». La catharsis, c'est lorsque l'être souffrant ne cherche pas à refouler l'élément qui oppresse, mais veut au contraire l'exciter pour provoquer ensuite le soulagement. La volonté d'apaisement par l'écriture passe d'abord

²⁰ Chloé Delaume, *La règle du Je*, (Paris : Presses Universitaires de France, 2010), p.28.

²¹ Larousse. Récupéré de : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/catharsis/13791>. Consulté le 13 juin 2017.

par une intensification de la douleur. La poète Louise Warren affirme également que la douleur est à chérir de manière générale :

Dans *Bleu de Delft*, j'affirme que la tristesse peut être un don, pensant que "la mélancolie dépose un peu plus d'humanité sur le visage du monde". Peut-on percevoir la blessure comme une force tout intérieure, un objet devant lequel on s'incline ? Un objet d'arnou²² ?

J'aime cette manière de voir la douleur comme une force puisqu'aujourd'hui les preuves de sensibilité sont souvent considérées comme de la faiblesse. La douleur n'est plus seulement un ennemi qui vient saccager notre bien-être mais un allié qui déclenche une force créatrice bénéfique.

Comme je le disais plus haut, l'écriture n'est pas miraculeuse : elle ne permet pas de guérir complètement d'une blessure et ne parvient pas toujours à exprimer la douleur.

Dans *Le Livre brisé*, Doubrovsky constate son impuissance face à la souffrance :

Comment est-ce qu'on peut écrire tout cela. Mettre en mots, en phrases, en paragraphes, ce qui est l'inarticulé des cris, spasmes des fibres. Comment faire un texte, avec des crispations de glotte à suffoquer, des sanglots à défoncer la poitrine, des contractures de tripes en transe²³.

Quand j'écris, mon but est justement de répondre à ces questionnements. Il ne s'agit pas d'annihiler la douleur mais de l'appivoiser, de se servir de la souffrance pour créer, et non de créer pour faire disparaître. Ma réflexion sur mon processus d'écriture m'a amenée à pouvoir schématiser son mouvement : je souffre → je vais faire en sorte de ressentir pleinement cette souffrance → je crée → la création atténue la souffrance. Et parce que l'intensité de la douleur est souvent proportionnelle à mon besoin d'écrire, comme il s'agit surtout d'un pic plutôt que d'une sensation diffuse, le texte n'est toujours qu'un fragment, un lambeau de paroles arrachée, encore une fois un bref symptôme, un débordement.

²² Louise Warren, *Objets du monde : Archives du vivant*. (Montréal : VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005), p. 120.

²³ Doubrovsky, *op. cit.*, p. 394.

L'irréversibilité du temps et la nostalgie

Selon Vladimir Jankélévitch, le sentiment de nostalgie est lié à trois fatalités de la condition humaine, elles-mêmes connexes les unes aux autres : l'irréversibilité du temps, le vieillissement et la mort, trois fatalités qui font figure d'obsessions dans ma pratique d'écriture. Jankélévitch écrit que comme « l'irréversible ne sera jamais revécu, la conscience, souffrant de ce vide qui se creuse derrière elle, cherche à redonner un corps et une consistance au passé vaporeux²⁴. » *Nostalgia*, qui désigne à la fois mon recueil et l'entité de fiction que je décris, est en quelque sorte ce corps qui tente vainement de ranimer le passé.

Je crois que l'écriture ne peut apaiser la nostalgie comme elle apaise la souffrance dans le sens où la nostalgie est, selon moi, un sentiment déjà apaisé, ou en tout cas qui me semble toujours présent, peut-être parce que comme le dit si bien Juan Pedro Gutierrez, Et puisque j'ai souvent cherché à l'intérieur de moi la moindre petite douleur pour écrire et ainsi alléger mon corps du poids de l'existence, c'est souvent sur elle que j'ai pu compter lorsque je pensais que tout allait pour le mieux.

Le mot « nostalgie » est formé de deux racines grecques signifiant chacune « retour » et « douleur, mal²⁵ ». Au 17^{ème} siècle, un médecin du nom de Jean-Jacques Harder a utilisé ce mot afin de désigner une vraie maladie : celle du mal du pays. Avant d'avoir d'autres objets, la nostalgie était donc originellement liée à un lieu que l'on a quitté. Comme l'explique Barbara Cassin dans *La nostalgie*, il s'agit même d'une double peine puisque la nostalgie est « à la fois souffrance qui vous tient quand on est loin et les peines que l'on endure pour rentrer²⁶ ». Dans cet ouvrage, elle traite du concept d'enracinement et de déracinement à travers l'expérience d'Ulysse dans *l'Odyssée*

²⁴ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, (Paris : Flammarion, 2011), p. 271.

²⁵ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *Ortolang*. Récupéré de : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/nostalgie>. Consulté le 15 août 2017.

²⁶ Barbara Cassin, *La nostalgie*. (Paris : Autrement, 2013), p. 7.

d'Homère. Pour Ulysse, le lieu d'enracinement, c'est l'île d'Ithaque. L'île est une parcelle de terre bien définie et distinguée du reste du monde. Mais dans le cas d'un continent, comment savoir vraiment où s'arrête notre lieu d'enracinement ? Quand j'ai quitté la France pour Montréal, il m'était difficile de dire si c'était ma maison, ma ville ou mon pays qui me manquait. En cela, la nostalgie semble ne pouvoir se fixer sur un objet précis et c'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles le retour n'est jamais vraiment satisfaisant.

Ce qu'explique Barbara Cassin, c'est que la nostalgie du pays natal persiste encore lors du retour car, pour reprendre l'exemple de *l'Odyssee*, « lorsque Ulysse touche enfin la terre d'Ithaque, il ne la reconnaît pas, et lui-même n'y est d'abord reconnu que de son chien²⁷ ». Il y a donc un fort paradoxe dans la notion de nostalgie : celle-ci attend d'être soulagée par le retour au pays natal mais, en même temps, ce retour peut susciter une inquiétante étrangeté car « on ne sait pas si le pire est que cela ait changé ou que tout soit encore là²⁸. » Dans l'un de mes textes, j'évoque le jour où je suis rentrée chez moi pour la première fois après mon départ à Montréal. J'ai réellement éprouvé un sentiment inédit, une nostalgie plutôt fulgurante qu'apaisée. J'étais revenue dans mon pays, ma ville, ma maison, et pourtant, je n'avais pas résolu le manque de ces lieux. Avec du recul, j'ai pris conscience que je m'étais coupée en deux, qu'une partie de moi serait toujours au Canada et l'autre en France. C'est ce qu'explique également Annie Rousseau, qui elle, a fait le chemin inverse puisqu'elle est partie de Montréal qui était la ville où elle vivait pour partir s'installer neuf mois à Paris :

On revient chez soi, à soi, déchirée jusqu'au prochain départ, pour trouver ses propres limites à travers des mesures géographiques. [...] Au lieu de voyager pour rassembler les morceaux de soi, on les multiplie²⁹.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ Annie Rousseau, *Le bruit du monde*, Mémoire de maîtrise en création littéraire. (Université du Québec à Montréal : 2007). Récupéré de : <https://archipel.uqam.ca/895/1/M10125.pdf>, p.84.

Nous pouvons croire que le voyage nous fera ressentir ce sentiment de complétude auquel nous aspirons lorsque nous avons l'impression que quelque chose manque à notre vie, mais en réalité nous ne faisons que nous enraciner en plusieurs endroits à la fois, de manière irrévocable me semble-t-il. L'écriture en fragments illustre bien cette dispersion du « moi » exacerbée par l'expatriation. J'ai vu dans les fragments qui composent le mémoire d'Annie Rousseau le reflet des miens : mêmes questionnements, même nostalgie, même douleur, même dichotomie de l'identité provoquée par un double enracinement :

En mon absence, la vie a continué au Québec, les gens discutent de chanteurs ou de comédiens que je ne connais pas, ils font allusion aux enjeux qui les interpellent. Alors que moi, je ne sais plus, je ne sais pas de quoi ils parlent. Ils ne connaissent pas ma réalité non plus. Je ne veux pas que Paris évolue sans moi, Paris ne peut vivre sans moi! Je suis Paris. Je suis. Ici³⁰.

Même si ce mémoire a été déposé il y a environ dix ans, aujourd'hui je me sens proche de lui plus que de n'importe quel autre texte. Ce sentiment de proximité est d'autant plus fort que j'avais déjà écrit ce qui suit avant de le lire :

Je vis à Paris depuis quatre mois et quand j'entends l'accent québécois, j'ai envie de me boucher les oreilles ou de supplier que cette voix ne s'arrête jamais. Quand j'entends des gens parler de leurs vacances à Montréal, j'ai envie qu'ils se taisent et en même temps je voudrais me planter en face d'eux et leur dire : « Vous ne savez pas ce que c'est de l'aimer autant que vous aimez votre pays natal ».

J'ai également compris que ma nostalgie ne concernait pas seulement l'éloignement dans l'espace : il s'agissait aussi de l'éloignement dans le temps. Car si j'ai éprouvé ce malaise une fois la terre natale retrouvée, c'est bien que l'objet de mon désir se trouvait également dans le passé, là où « chez-moi » n'évoque plus le déracinement.

Par l'écriture, j'ai justement essayé de donner une signification à l'expression « chez moi » car après quelques mois seulement passés à Montréal, il me semblait qu'elle ne désignait plus seulement le lieu où j'avais grandi. Mes allers et retours entre la France

³⁰ *Ibid.*, p.77

et le Québec m'ont fait perdre mes repères, j'étais ici et là-bas à la fois, et « ici » et « là-bas » ne faisaient jamais référence au même lieu. A Montréal, je pleurais ma famille et mes amis, les naissances et les mariages auxquels je n'assistais pas, les lieux et les bâtiments qui devenaient irréels à ma mémoire jusqu'à me faire douter de leur existence. Il n'y avait que les mots qui pouvaient pallier ces absences. Et puis, le retour se fait et alors la question que s'est posé Gunther Anders lors de son retour en Europe après un exil de plusieurs années aux Etats-Unis me paraît toute légitime : « Qui a donc besoin de mes mots ? Moi ? Plus maintenant. Car le réel m'entoure ; le remplacer par des mots est devenu superflu³¹. » Mais en réalité, très vite la nostalgie se fixe sur un autre objet, et pour moi cet objet a souvent été/est toujours parfois Montréal. Finalement, peu importe où je me trouve dans le monde, il y aura toujours un vide qui ne peut être comblé que par l'illusion d'une écriture réunificatrice.

³¹ Gunther Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, (Lyon : Fage Editions, 2012), p. 153.

L'impossible vérité

Puisque l'écriture a remplacé ma parole, j'ai commencé à l'utiliser non pas dans sa dimension littéraire, esthétique, mais bien pour consigner mes états d'âme, mes douleurs, physiques ou mentales, mes craintes, mes doutes : tout ce que je ressentais. Il m'est rarement venu à l'esprit d'écrire pour raconter une histoire, si ce n'est celle, universelle, des sentiments et sensations qu'éprouvent l'être humain. Inventer, voilà une chose difficile à faire pour moi.

J'ai compris que cette posture d'écrivain était en lien étroit avec le désir de sincérité qui m'anime, fruit d'une frustration de ne pas avoir pu tout dire. Je n'aime pas mentir et si cela doit m'arriver, je le fais avec beaucoup de difficultés. Je ne suis à l'aise ni dans le mensonge, ni dans l'omission. C'est donc assez naturellement que ma posture d'écrivain se caractérise en partie par une obsession de la vérité. Même si je ne peux nier que ma production littéraire est inévitablement empreinte d'effets de fiction, la recherche de la vérité est l'une des principales ambitions qui motive mon écriture. Dans un article intitulé « Deleuze et la question de la vérité en littérature », Philippe Mengue pose d'ailleurs la question suivante : « [...] pourquoi toute cette puissance du faux, toute cette inventivité et débauche de procédés pour faire vrai si nous n'étions pas comme invinciblement attachés à la vérité³² ? »

Mais qu'est-ce que la vérité au juste ? Globalement, on retient de la notion aristotélicienne de la vérité qu'elle se définit par « une relation de conformité entre une représentation, un discours, une idée et ce à quoi elle se rapporte, son référent, la chose,

³² Philippe Mengue, « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [En ligne], 1.2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2003, consulté le 25 avril 2018. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/erea/371>

le monde, la réalité³³ ». Philippe Mengue ajoute que pour qu'il y ait vérité, il doit y avoir des preuves qui l'atteste :

Les preuves (ou raisons) peuvent être de genres différents, qui définissent à chaque fois un type de rationalité spécifique, depuis la validité logico-mathématique jusqu'à la vérité expérimentale (physique, biologie)³⁴.

En fait, la vérité au singulier englobe tout ce qui peut être vérifiable et donc, privilégie le domaine scientifique. Mais en réalité, comme la vérité peut s'appréhender à travers différents paradigmes, il serait probablement plus juste de dire qu'il y a différentes formes de vérité, dont celles produits par les arts :

Supposons qu'il y ait de la vérité en littérature, que la littérature soit productrice de vérité. Cette vérité spécifiquement identifiable, cernable et exprimable par le texte ou l'œuvre, viendrait prendre place à côté d'autres vérités [...]. Partons donc de l'idée qu'il y a de la vérité produite par la science et la littérature, la poésie et les arts, et peut-être d'autres domaines d'activités comme la politique. Il y a donc des vérités³⁵.

Je crois que retranscrire la vérité dans l'écriture est pour moi un challenge autant qu'un besoin. Dire le vrai me rassure, me soulage et stimule ma création : quels procédés utiliser, quels mots et ponctuations choisir pour que le texte évoque la réalité avec le plus de justesse possible, sachant que c'est une réalité émotionnelle que je souhaite transmettre au lecteur ? Dans mon processus d'écriture, la recherche formelle vient compléter le sens même du texte pour le rendre plus proche du réel, de la même manière que l'intonation et le rythme d'une voix donnent des informations supplémentaires sur le message énoncé. En outre, il est attesté, notamment par Philippe Vilain, qu'un texte autobiographique peut être l'objet d'une recherche esthétique tout en racontant, par définition, des faits réels :

Rien n'empêch[e] un texte autobiographique d'obéir à un certain académisme d'écriture, de viser une recherche esthétique, de posséder une architecture

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

savante, de procurer de l'émotion, de jouer avec les ressorts de la fiction, d'user de l'imagination et de la fonction poétique³⁶.

Quand j'ai décidé de retranscrire quelques-uns de mes rêves dans *Nostalgia*, il me semblait évident de travailler davantage l'esthétique que lorsque j'écrivais sur du vécu éveillé. Pour décrire le rêve le plus fidèlement possible, je ne voulais pas uniquement évoquer les détails importants afin d'en dévoiler le sens : je voulais que le lecteur ait l'impression de lire le rêve. Pour cela, j'ai exagéré le côté décousu du texte par de nombreux sauts de ligne afin d'illustrer la succession d'images floues qui abondent pendant les rêves.

On sait grâce aux travaux de Freud en psychanalyse que les souvenirs sont construits par la mémoire et évoluent en continuant à acquérir de nouvelles significations au cours de la vie de la personne. Le souvenir est authentique mais il a été réélabore après-coup, remanié par les différentes expériences vécues par l'individu. Dans *L'erreur de Descartes*, Antonio Damasio explique bien que notre mémoire « sauvegarde » des images qui elles, sont bien réelles, mais qui ne représentent pas ou plus forcément ce qui a été réel, ni même ce qui l'est pour autrui :

Ces diverses images – perceptives ; de rappel d'un passé réel ; et de rappel d'un futur qui aurait pu être – sont les produits de [notre] cerveau. La seule chose dont vous pouvez être certain est qu'elles sont bien réelles pour vous-mêmes, et que les autres êtres humains élaborent des images comparables. (...) Nous ne savons pas, et il est probable que nous ne saurons jamais, à quoi ressemble la réalité « absolue »³⁷.

Tout comme les effets de fiction inhérents à l'écriture, les caprices de la mémoire constitueraient un autre obstacle contre la restitution de la vérité par l'écriture. Quand bien même nous y arriverions, cette réalité ne serait pas forcément celle des autres êtres humains. Cette réflexion me pousse à me questionner davantage sur la notion de vérité :

³⁶ Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*. (Paris : Grasset et Fasquelle, 2005), p. 128.

³⁷ Alain Damasio, *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*. (Paris : Odile Jacob, 2008), p.133-134.

mon but n'est-il pas de retranscrire les évènements tels que je les ai vécus plutôt que tels qu'ils se sont passés *réellement* ?

La sincérité comme alternative

La plupart des fragments de mon recueil raconte des événements se situant dans le présent ou dans un passé très proche et je me suis donc toujours demandé si je ne manquais pas de recul pour transmettre la vérité : suis-je davantage dans le vrai quand j'écris sur des faits qui se déroulent dans le présent ou au contraire, le temps passé nous aide-t-il à considérer les choses sous un œil plus juste car davantage réfléchi ? Mais plus important encore, mon but est-il de restituer une vérité factuelle et objective des événements ou celle qui est la mienne ? En fin de compte, comme l'écrit Serge Botet, « ce n'est pas de la raison, mais du tumulte des passions que le sens émerge³⁸ » dans mes textes. Mon écriture pourrait difficilement être une écriture de la vérité factuelle parce qu'elle est, selon moi, trop impulsive, trop imprégnée d'émotions fortes, trop corporelle même. « Trop » : le constat d'une écriture qui s'exalte dans la démesure. Dans ce sens, je semble répondre à l'appel d'Annie Dillard :

L'une des petites choses que je sais sur l'écriture est la suivante : dépense-la tout entière, lance-la, mise-la, perds-la, tout entière, tout de suite, à chaque fois. [...] La tentation de mettre de côté quelque chose de bon pour un endroit meilleur, pour plus tard, est le signal de le dépenser maintenant³⁹.

La sincérité, comme beaucoup d'autres notions, est invisible. Nous ne savons pas vraiment en définir les limites. Où commence-t-elle et où finit-elle ? Comment la mesurer ? Comment être sûr que l'on se trouve bien en face d'elle ? Nous ne le pouvons pas. La sincérité, ce n'est pas dire : « je suis née en France ». Non, ça, c'est la vérité. Cette information peut être vérifiée. La sincérité, elle, ne se vérifie pas. Elle se pressent, se perçoit, se devine grâce à des gestes, des intonations, des contractions du visage, grâce au sang qui afflue dans les joues. Je crois même que nous pouvons faire preuve de sincérité sans le vouloir, qu'elle ne réside pas seulement dans la volonté mais aussi

³⁸ Serge Botet, *Petit traité de la métaphore : Un panorama des théories modernes de la métaphore*. (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2008), p.18.

³⁹ Annie Dillard, *En Vivant, en Ecrivant*. (Paris : Christian Bourgois, 2008), p.103.

dans les impulsions. Je me suis toujours dit qu'il était presque impossible d'écrire la vérité à cause des nombreux obstacles qui jalonnent le chemin pour l'atteindre. Selon moi, ce qui importe réellement, c'est le désir qu'on éprouve à tenter de la restituer. Cet élan qui nous pousse vers le dévoilement de soi, ce pourrait donc être la sincérité. Quand j'écris, tout se résume finalement à cette phrase : même si je n'ai pas su dire l'exacte vérité, je l'ai désiré. Encore une fois, ce désir de sincérité dans mon écriture est en lien avec une frustration de ne pas avoir été capable de transmettre certains messages par la parole. Après avoir été réduite au silence, volontairement ou non, le désir de sincérité dans l'écriture était donc devenu naturel.

Mais faire preuve de sincérité par le dévoilement de soi dans l'écriture, c'est aussi communiquer avec autrui en faisant écho à son histoire. Quand j'ai commencé à publier des textes intimes sur un blog, je recevais des commentaires dans lesquels certaines personnes disaient être touchées par la justesse des phrases qui leur évoquaient leur vécu. Quand j'ai eu la preuve que cette écriture de l'intime pouvait avoir un impact sur d'autres personnes, ma quête de sincérité ne consistait plus seulement à satisfaire un désir personnel mais également à créer des liens avec le reste du monde en suscitant l'émotion. Par rapport aux fonctions du langage du Jakobson, je crois justement que dans *Nostalgia*, la fonction *émotive*⁴⁰ a presque autant d'importance que la fonction poétique :

La fonction dite « expressive » ou émotive, centrée sur le destinataire, vise à une expression directe de l'attitude de sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte ; c'est pourquoi la dénomination de fonction « émotive », proposée par Marty s'est révélée préférable à celle de « fonction émotionnelle⁴¹ ».

⁴⁰ Je souligne.

⁴¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique général : Tome 1 Les fondations du langage*, (Paris : Les Editions de minuit, 2003), p. 214.

Dans l'*Usage de la vie*, Christine Angot considère l'émotion comme une valeur essentielle à l'écriture de soi :

L'émotion dans le langage écrit était à sec, c'est Céline qui a redonné l'émotion au langage écrit. Rendu possible la magie que n'importe qui peut vous émouvoir en écrit. L'émotion du parlé à travers l'écrit. À travers n'importe quel con qui dit « je »⁴².

Cette dernière phrase insiste sur le fait que la capacité d'émouvoir est donnée à tout le monde à partir du moment où l'on parle de soi. Parler en son nom en faisant preuve de sincérité, ce serait faire jaillir chez autrui des souvenirs ou des pensées similaires aux nôtres. Selon moi, ce pari d'émouvoir le lecteur grâce à l'écriture de l'intime ne peut s'atteindre qu'en regard de certains choix esthétiques. Par exemple, je pense que le choix de la ponctuation, qui fait le rythme d'un texte, est une composante essentielle dans la transmission d'émotions. Il se peut que dans une phrase bien particulière, une virgule doive être remplacée par un point pour créer l'impact : « Aucun fer ne peut transpercer et glacer le cœur humain avec autant de force qu'un point placé au bon endroit⁴³. » J'ai d'ailleurs remarqué que mes textes pouvaient quelques fois être parasités de mots ou de phrases qui les faisaient perdre en intensité. Il y a quelque chose de plus poignant dans la brièveté, dans le fait d'aller directement au cœur du sujet, sans détournement, sans trop de fioritures. On se souvient plus facilement d'une citation percutante que d'un long texte alors peut-être ai-je voulu m'approcher d'une forme brève afin de mieux toucher ceux qui me lisent.

Lorsque l'on veut faire preuve de sincérité dans l'écriture de soi, on est parfois amené à évoquer d'autres personnes dont la perception d'un même évènement est différente de la nôtre : « [...] si un individu s'expose avec sincérité, tout le monde, plus ou moins, se trouve mis en jeu. Impossible de faire la lumière sur sa vie sans éclairer, ici ou là,

⁴² Christine Angot, *L'usage de la vie*. (Paris : Fayard, 1998), p.16.

⁴³ Isaac Babel, *Contes d'Odessa*, [traduction de Mme Adèle Bloch], (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1979), p.247

celle des autres⁴⁴. » Cette problématique a, pour ma part, eu un impact direct sur mon style d'écriture. Bien souvent, il a fallu que je compose mes fragments avec mon désir de sincérité et le devoir de préserver les personnes dont je parlais. Pour cette raison, je n'ai jamais utilisé de noms propres ni de noms d'emprunt. Dans ma création, dire « tu », « il » ou « elle » tout en ne donnant que très peu d'indications spatiotemporelles est une manière de glisser de l'individu à l'universel. Ainsi, sans ce flot d'informations, le lecteur peut davantage s'identifier au narrateur et être sensible aux émotions décrites tout en les transposant à sa propre histoire.

Dans *Nostalgia*, en plus de vouloir rapporter des faits réels, ce sont les vérités du corps et de l'âme que je tente de mettre en lumière. Le but de mon écriture est d'essayer de décortiquer des sensations et des émotions complexes afin de m'approcher au plus près de la réalité. J'ai été confronté à un paradoxe lorsque j'ai décidé de faire de *Nostalgia* une entité vivante fictive : je me suis en quelque sorte affranchie de mon désir de vérité, puisqu'aucune entité de ce genre ne vit à l'intérieur de moi, et en même temps cela me paraissait être la meilleure façon d'illustrer le poids et les conséquences que la nostalgie provoquait dans ma vie. J'éprouve moins de scrupules à faire ceci plutôt que dire que je suis brune alors que je suis blonde, puisque cette information est vérifiable, ou plus simplement parce que cela se voit. C'est un peu comme si je me donnais la liberté de décrire l'invisible.

⁴⁴ Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*. (Paris : Gallimard, 1986), p.10.

Du corps vers l'écriture

J'ai mis du temps avant de réaliser que la thématique du corps était presque systématiquement présente dans mes textes. Et pour cause, afin de remédier à la page blanche, j'ai pris l'habitude d'écouter à la fois le fil de ma pensée et les signaux de mon corps. Quand il me semblait que je n'avais rien à écrire, alors j'écrivais : « je crois que je n'ai rien à écrire ». Puis, je réfléchissais aux raisons pour lesquelles il m'était impossible d'aligner deux phrases et alors, comme par « magie », réflexion après réflexion, un texte se tissait devant moi : à l'état brut, mon écriture réfléchit à ce qui l'engendre. Cette « technique » est théorisée par Suzanne Jacob avec la notion d'« oreille dormante » : il est question de saisir les pensées qui se forment dans notre tête et qui sont matière à création. En pratique, c'est la capacité à effectuer une double écoute, à s'immerger dans un état de flottement tout en poursuivant une activité qui nécessite normalement de la concentration. Par exemple, quand je conduis une voiture, il m'arrive de laisser vagabonder mon esprit pendant plusieurs secondes alors que je ne fais plus attention à mes gestes, comme si une partie de mon cerveau déclenchait des automatismes afin de laisser libre cours à la pensée.

Mais si je prête attention aux vagabondages de mon esprit avec une grande attention, c'est surtout mon corps que j'écoute et qui me guide dans mon écriture. Le corps ne cesse de nous parler et comme l'explique Suzanne Jacob, la plupart des signaux qu'il envoie ont pour but de satisfaire des besoins vitaux :

En général, les pistes vigiles font leur ronde continue et racontent des choses toutes simples, sortes de litanies routières : c'est l'heure de manger, j'ai faim, ça presse, je sauterais bien un repas, je suis barbouillé, déjà, je mangerai demain. « C'est l'heure de dormir » « Bon, ça devrait être vraiment le dernier verre pour ce soir⁴⁵ ».

⁴⁵ Suzanne Jacob, *op.cit.*, p. 91

Ces signaux tournent en boucle, brouillent les pistes de sensations plus subtiles, d'indices cachés qui valent la peine d'être déterrés puisque, telle une archéologue de mon propre corps, j'ai souvent trouvé en lui le socle d'un fragment, d'une écriture aérienne et métaphorique. Mieux que de l'écouter, je l'inspecte avec minutie. Au moment de l'écriture, je me concentre sur le fluide qui circule à l'intérieur de moi, et quand pointe quelque part une sensation, selon si elle se situe dans mon épaule, dans ma tempe droite ou dans le bas du ventre, je sais de quelle manière je dois en parler. C'est comme si je passais mon corps aux rayons-x pour tenter d'expliquer son mouvement, son intensité ou encore sa profondeur, toujours dans un souci de sincérité. Pourtant, je ne connais pas mon anatomie sur le bout des doigts et je ne vais pas m'ouvrir la peau à chaque fois qu'une sensation physique intervient. Je ne compte pas exactement les battements de mon cœur, je ne suis pas toujours sûre quel est l'organe, le muscle ou l'os qui me fait mal. Alors, comme un défi personnel que je me suis lancée, j'essaye de m'approcher au plus près de la vérité avec le peu de connaissances que je possède du corps humain et en écrivant au moment même où j'expérimente la sensation.

Cette recherche de la vérité me semble faire écho au sensualisme, un courant philosophique, qui a principalement été théorisé en 1754 par Condillac dans son *Traité des sensations*. Celui-ci y stipule que toutes nos connaissances proviennent de nos sensations. Dans cet ouvrage, Condillac prend l'exemple d'une statue qui serait dotée, successivement, d'un seul de nos cinq sens. Bornée à l'odorat, la statue pourra malgré tout faire l'expérience de toutes les facultés de l'âme telles que la mémoire, l'attention, le désir ou encore le jugement. Sans être aussi radicale, il me semble que les sensations physiques et les émotions constituent selon moi une autre forme de vérité puisqu'elles amènent à certaines connaissances. Par exemple, quand je dis que je souffre (physiquement ou psychologiquement) alors que je ne pleure pas, personne ne peut le vérifier et donc personne n'est tenu de me croire. Que fait-on de cette vérité-là ? A-t-elle moins de valeur que les autres seulement parce que je suis la seule à la connaître ?

En ce sens, je crois que nous pouvons distinguer les vérités scientifiques et logiques des vérités subjectives du corps et de l'âme. Ce sont ces vérités qu'il m'importe de retranscrire dans mon travail d'écriture, afin de leur donner une certaine légitimité, mais aussi pour relever le défi esthétique que suppose cette recherche de vérité.

Il y a dans mon écriture du corps, une récurrence d'expressions métaphoriques basées sur la thématique du « dedans », faisant ainsi référence à « l'expérimentation intime de l'émotion, autant dans des situations statiques que dynamiques⁴⁶. » C'est une écriture très organique qui sort des entrailles et dont la spontanéité est souvent accrue par la souffrance. La métaphore principale de ma création est également le sujet même du récit. La nostalgie n'est pas traitée comme un sentiment universel mais comme une entité vivante, évoluant à l'intérieur du corps. Les passages qui décrivent Nostalgia sont probablement ceux qui s'éloignent le plus de la réalité puisque la nostalgie n'est évidemment pas une maladie physique au même titre que le cancer, mais elle me permet d'apporter une dimension plus forte et surtout d'imager un sentiment dominant qui n'a justement pas de forme physique. Nostalgia peut être considérée comme une planète, un monstre, une tumeur mais quoiqu'il en soit, elle vit à l'intérieur du corps.

Le corps dont il est question dans mes textes est majoritairement souffrant. Ma nostalgie, je ne pouvais la voir autrement que comme une entité qui absorbe l'énergie, une maladie mouvante, un poison vivant. Cette obsession prend parfois les traits de l'hypocondrie mais n'en a jamais vraiment le visage car pour enrayer le processus d'anxiété déclenché par une douleur, je l'analyse pour la mettre au service de ma création. Ces douleurs, physiques ou psychosomatiques, je peux parfois être capable

⁴⁶ Lucía Gómez, « L'expression métaphorique de l'évènement émotionnel en français (L1) et en espagnol (L1/L2) : les images schéma haut/bas et dedans/dehors. Analyse descriptive et proposition didactique », *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 10-1 | 2013, mis en ligne le 07 janvier 2013, consulté le 13 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rdlc/1667> ; DOI : 10.4000/rdlc.1667

de les localiser, parfois non. Dans le cas de la nostalgie que j'ai évoquée, il m'a souvent été compliqué d'en décrire les effets puisqu'il s'agissait surtout de sensations vagues, comme « la gorge nouée » ou « le cœur serré ». Jankélévitch affirmait également que la douleur née de la nostalgie est difficile à décrire tant elle est diffuse et mouvante :

Mais si le repérage du moindre bobo est déjà approximatif, la transmission de la douleur par les filets nerveux exposant le patient à toutes sortes d'illusions, combien plus évasives encore sont les localisations nostalgiques ! La nostalgie est un mal irradiant, diffluent, migrateur⁴⁷.

Puisque la restitution de la vérité constitue un défi dans mon processus d'écriture, tenter de décrire une douleur dans son exactitude, malgré la difficulté que cela suppose, en est un également.

⁴⁷ Jankélévitch, *op. cit.*, p.361.

Mon contemporain

A l'université du Québec à Montréal, j'ai suivi un cours intitulé « littérature contemporaine » dans lequel était synthétisées ses principales caractéristiques. Ce cours m'a beaucoup fait avancer dans ma réflexion sur ma posture d'écrivain. Moi qui tenais absolument à vouloir étiqueter *Nostalgia* d'un genre littéraire, je me suis rendu compte peu à peu que cela n'était pas si important, que la littérature contemporaine tendait justement à brouiller les frontières entre les genres. Mais j'ai constaté également que mon projet de création, dont les premiers textes ont été écrits il y a presque dix ans, était profondément ancrée dans son époque, et ce pour plusieurs raisons.

Quand commence le contemporain ? Comment déterminer ce qui appartient à notre temps et ce qui appartient à l'Histoire ? En général, le début d'une période serait en général marqué par un évènement historique particulier faisant ainsi office de rupture, ce qui demande un certain recul pour l'identifier. Malgré tout, la plupart des théoriciens s'accordent à dire que notre contemporain a commencé dans les années 80 avec notamment la chute du mur de Berlin qui illustre la fin des grandes utopies collectives, la mort de Sartre et la fin de la période structuraliste pour ce qui est de la littérature. En effet, c'est à partir de cette décennie que les œuvres littéraires se détournent d'elles-mêmes pour se questionner sur le monde, les questions sociales, l'histoire, etc. Quoiqu'il en soit, choisir les évènements clés qui déterminent le début et la fin d'une période semble être une entreprise inévitablement subjective et finalement, « ceux qui répondent à la question « Quand commence le contemporain ? » nous en apprennent plus sur eux-mêmes que sur l'histoire⁴⁸. »

Puisque le mémoire que je suis en train de rédiger est une entreprise personnelle, j'aimerais me placer sur une temporalité subjective pour définir le commencement de « mon » époque contemporaine. Dans *Enjeux du contemporain* paru en 2009, René

⁴⁸ Lionel Ruffel, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (Nantes : Editions Cécile Default, 2010), p. 12.

Audet avance déjà l'hypothèse que le contemporain s'est réactualisé sous l'effet de la mondialisation :

[...] je suggère qu'une nouvelle période de l'histoire littéraire a commencé vers la fin du « contemporain » détaché par Viart et d'autres critiques français et qu'elle est apparue de concert avec ce qui se passe dans d'autres littératures, précisément parce que son trait principal est celui d'être le fruit de la mondialisation⁴⁹.

Tout comme le suggère René Audet, il me semble important de redéfinir les contours de l'époque contemporaine puisqu'après tout, bientôt quarante ans se sont passés depuis le début des années 80 et je crois sincèrement que la mondialisation a accéléré les mutations culturelles, politiques et sociales à une vitesse incroyable. Mais plus précisément, je pense que l'on pourrait déplacer le début du contemporain avec la naissance du web au début des années 90 qui a peu à peu révolutionné la plupart de nos habitudes, sans compter la rapidité à laquelle les nouvelles technologies se sont succédé depuis. Et puis, comme l'explique Michel Foucault, le contemporain s'envisage aussi et surtout en regard de sa société et notamment par le filtre du discours qu'elle produit :

[...] dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'évènement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁵⁰.

Dans ce sens, je peux affirmer que notre manière de produire du discours a également subi un changement non négligeable depuis la popularisation d'Internet. En effet, je crois sincèrement que l'émergence puis la quasi-dominance des réseaux sociaux comme moyen de communication pour toute une génération est une donnée essentielle à la compréhension de ce qu'est notre époque contemporaine. Le téléphone portable puis le smartphone qui est quasiment aujourd'hui un ordinateur de poche nous a également conduit vers la voie de la communication virtuelle. La fonction originelle

⁴⁹ René Audet, *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*. (Québec : Nota Bene, 2009), p.220-221.

⁵⁰ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*. (Paris : Galimard, 1971), p.10-11.

du téléphone, c'est-à-dire recevoir ou passer un appel téléphonique, est devenue une peur générationnelle qui s'explique notamment par les nouvelles fonctionnalités du smartphone qui tendent à privilégier l'asynchronisme des échanges, enrayant ainsi l'inconfort que l'on peut ressentir dans l'improvisation. On envoie davantage d'SMS (Short Message System), de mails ou de messages instantanés sur les réseaux sociaux, ce qui nous permet de nous sentir plus libres mais également de prendre le temps de formuler ses phrases tout en minimisant l'intrusion dans la vie d'autrui. Il y a selon moi un lien évident entre ce mal générationnel et le texte de Novarina sur la parole qui se fait de moins en moins rassurante par son caractère frontal et instable. Mais cet abandon de la communication de vive voix au profit des échanges écrits dénote également une volonté de « gagner du temps » dans une société où tout doit aller toujours plus vite. Si j'ai souvent eu la sensation d'avoir été réduite au silence dans ma sphère privée, je me rends compte aussi que mon époque et ses nouveaux moyens de communication m'ont naturellement poussée vers l'écriture au détriment de la parole.

Les nouvelles plateformes d'échanges qui ont émergé sur Internet ont permis à une multitude d'êtres humains de publier du contenu bref sur une base régulière, mettant en lumière tantôt leur propre vie, tantôt le monde qui les entoure. Comme c'est également le cas avec les blogs constitués de chroniques personnelles, parler de soi sur Internet est devenu monnaie courante. Quand j'étais adolescente, il y a eu la mode des « blogs », ces sites web personnels que n'importe quel individu possédant un ordinateur et une connexion à Internet pouvait créer afin d'y publier des textes, des images ou des photos que tout le monde pouvait commenter. Au collège, nous avions presque tous le nôtre. Ils nous servaient à nous présenter, à parler de nos amis et de nos passions, à communiquer mais aussi à écrire des textes plus ou moins longs sur nos états d'âme. En fait, pour certains d'entre nous, moi y compris, les blogs étaient devenus les journaux intimes modernes, sans cadenas et sans clé, dénués de toute pudeur.

Aujourd'hui, Facebook est devenu tellement populaire que souvent, afin de rester en contact, on demande d'ajouter une personne dans sa liste d'« amis » avant même un numéro de téléphone. Plus de deux milliards d'individus sont actifs sur ce réseau social, c'est-à-dire presque un tiers de la population mondiale. Sur Facebook, nous ne sommes qu'un « profil » virtuel aux yeux d'une multitude d'êtres humains. Comment ne pas avoir la sensation que notre identité s'est fragmentée elle aussi ? De plus, avoir la liberté de publier ce que nous voulons sur les réseaux sociaux nous permet de véhiculer, volontairement ou non, une image virtuelle qui peut parfois s'éloigner de la réalité.

Aujourd'hui, la littérature contemporaine est questionnée et se questionne sans cesse à travers la parution d'une grande quantité d'ouvrages. C'est une littérature dispersée où, selon Viart, « chacun fraie son chemin propre dans l'insouci sinon dans l'incuriosité de celui des autres⁵¹ » et où « toutes les esthétiques cohabitent, tout se fait en même temps ; on lit aussi bien des textes d'avant-garde radicale que de l'académisme maintenant, du romanesque de tradition que des expérimentations échevelées⁵² [...] ». A la fin de cette phrase, l'auteur conclut par la question suivante : « comment s'y retrouver ? ». Mais pourquoi voudrait-on s'y retrouver ? Mis à part le côté pratique du classement en bibliothèque ou en librairie, pourquoi faudrait-il absolument que l'on puisse étiqueter une œuvre ?

Un livre m'a particulièrement marquée car il illustre bien le caractère hybride de la littérature contemporaine : *Du bon usage des étoiles* de Dominique Fortier. On y retrouve à la fois le roman, le récit de voyage, le journal de bord, le journal intime, de la poésie, du théâtre, des recettes de cuisine, des équations, des dessins, un menu de Noël, une partition. Il y a quelque chose de réconfortant dans la lecture de ce livre : on

⁵¹ Dominique Viart, « Ecrire au présent, l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Franine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{ème} siècle ?* (Rennes : Presses de l'Université de Rennes, coll. « Interférences », 2001), p. 323.

⁵² Dominique Viart, « Histoire littéraire et littérature contemporaine », *Tangence*, numéro 102, 2014, p.121.

a vraiment l'impression que l'on a le droit de tout faire, qu'il n'y a plus de limite, plus de frontières. Les textes qui composent *Nostalgia* sont loin d'être aussi variés mais cela m'a permis de comprendre que j'étais libre d'écrire comme je le voulais, de m'imprégner de différents genres et d'en faire quelque chose de très personnel : des fragments à mi-chemin entre la poésie et la prose n'obéissant à aucune règle formelle, si ce n'est celle de servir le sens du texte, de le rendre plus fort, plus intense.

Fragmentation

Grandir dans une société fulgurante qui a vu naître et s'installer les réseaux sociaux comme outil de communication privilégié a participé à orienter mon écriture vers le fragment, à écrire dans l'urgence, dans le tourbillon d'informations qui m'enveloppe. Il a fallu et il faut encore aller de plus en plus vite et faire de plus en plus court. Ma génération évolue désormais dans l'ère Twitter où nos messages ne doivent pas dépasser 140 caractères. Je ne peux pas m'empêcher de penser que si je suis incapable d'écrire plus de deux pages de façon linéaire, c'est parce qu'autour de moi, tout va trop vite. De plus, nous sommes constamment entourés d'images, comme l'explique Bernard Émond :

Toutes les surfaces urbaines disponibles sont occupées par l'imagerie commerciale, et il en va de même de notre temps d'attention, si on veut bien se rappeler que la plus grande part des loisirs de nos contemporains est occupée par la consommation d'images, que ce soit à la télévision, sur Internet ou autrement⁵³.

En effet, les images ne cessent de défiler devant nos yeux, les sons parasites nous assaillent et au milieu de toute cette agitation, nos émotions et nos sens font des bonds, deviennent insaisissables. Je n'ai donc jamais vraiment su écrire sur un évènement précis, sur une sensation ou un sentiment particulier de façon quotidienne et assidue.

L'écriture fragmentaire, c'est aussi une écriture de l'anonyme, du blogueur, de celui ou celle qui a commencé par écrire dans son journal intime pour ensuite se dévoiler au monde. Un texte autobiographique est lui-même un fragment de l'identité du monde en cela qu'il vient apporter une information supplémentaire sur l'humain et sur son époque :

⁵³ Bernard Émond. *Il y a trop d'images*. (Montréal : Lux, 2011), p.7.

Le temps de l'écriture fragmentaire est donc d'abord celui de la parole anonyme, de la rumeur et du bruissement, parole de tous, pour tous, uni dans ce que Blanchot nommera plus tard « La communauté inavouable », autrement dit, la communauté de ceux qui n'ont rien à partager si ce n'est la proximité du prochain mourant⁵⁴.

Mon écriture fragmentaire n'est pas un choix : elle s'est imposée. Je sais presque toujours quand un point est celui qui conclut le texte. Je pressens que si je continue à écrire après ce point, les phrases seront de trop. La sincérité dont je m'efforce de faire preuve dans l'écriture de mes textes transparaît aussi dans leur forme éclatée puisque mes émotions sont si furtives qu'elles ne peuvent faire l'objet que de textes très brefs, le temps de les ressentir pleinement. Le fragment est une écriture de la pensée « qui se fait » ; elle est impulsive. Annie Rousseau précise que

Nous sommes plein d'images, de souvenirs, de sensations (ou plutôt de fragments de tout cela) qui se mêlent et se combinent dans notre esprit, le problème est de trouver comment ordonner ces combinaisons. Pour cela, les mots, la langue elle-même nous aident⁵⁵.

Dans son mémoire, elle compare son projet d'écriture à une mosaïque et j'avoue que ce terme me paraît adapté au mien également. La mosaïque illustre parfaitement l'idée de fragments qui, rapprochés les uns des autres, forment un tout cohérent que constitue le recueil. Le ciment qui lie les petits cubes multicolores entre eux serait, dans mon recueil, l'espace blanc, le silence entre chaque texte, celui qui m'accable depuis si longtemps et qui, faisant partie de moi, doit lui aussi trouver sa place dans mon écriture.

Dans mon projet de création, la fragmentation se fait moins à l'intérieur du texte lui-même qu'à l'échelle du recueil. J'ai amorcé d'autres projets d'écriture que *Nostalgia*, et à chaque fois, il m'est impossible de ne pas écrire en fragments de moins d'une page. Car finalement, je suis incapable de raconter une histoire, avec un début, un milieu et

⁵⁴ Eric Hoppenot. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence de temps » in *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*. Actes du 1er Colloque International du Groupe de Recherche sur les Ecritures Subversives, 21-23 juin 2001, Barcelone. Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan. Récupéré de : https://remue.net/cont/Blanchot_Hoppenot.pdf

⁵⁵ Claude Simon, préface à *Orion Aveugle*. (Genève-Paris : Skira, coll. « les sentiers de la création, . 1970), non paginée.

une fin. Je n'arrive pas non plus à m'installer, chaque jour, devant mon ordinateur pour me forcer à écrire quelques lignes. J'écris spontanément, par besoin ou par la fulgurance des idées. Comme le précise Roland Barthes,

sous forme de pensée-phrase, le germe du fragment vous vient n'importe où : au café, dans le train, en parlant avec un ami (cela surgit latéralement à ce qu'il dit ou à ce que je dis) ; on sort alors son carnet, non pour noter une « pensée », mais quelque chose comme une frappe, ce qu'on eût appelé autrefois un « vers⁵⁶ ».

Les textes sont eux-mêmes fragmentés par quelques sauts de ligne, traduisant encore une fois l'impossibilité d'un propos fluide et ininterrompu. Les fragments « rêvés » constituent en quelque sorte le degré le plus élevé d'une vision du monde éclaté, plus évidente la nuit que le jour au cours duquel, selon Claude Simon,

nous ne percevons de « la réalité » que des fragments, des bribes (...), notre mémoire ne retient de ces bribes elles-mêmes que des bribes encore, plus ou moins déformées par l'oubli, et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore⁵⁷.

Dans le tableau *La Trahison des Images*, de René Magritte, il y a cette fameuse phrase : « ceci n'est pas une pipe ». L'intention du peintre a été de montrer que même si la représentation d'un objet ressemble beaucoup à l'objet lui-même, elle n'en reste pas moins une simple image. Cette règle s'applique en fait à tous les arts, la littérature y compris. Car si j'emploie « je » dans une œuvre et que ce que je dis est la vérité, ce « je » n'est qu'un mot sur une feuille et ne sera jamais vraiment moi, ou comme le dit Maurice Blanchot : « Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant⁵⁸. ». S'il existe une trahison des images, alors il existe bel et bien une trahison des mots qui non seulement empêche d'accéder à la réalité par l'écriture mais qui parvient à créer une identité plurielle de l'auteur,

⁵⁶ Roland Barthes, *par Roland Barthes*. (Paris : Editions du Seuil, coll. « Points », 2014), p.90.

⁵⁷ Jean-Paul Goux et Alain Poirson, « Un homme traversé par le travail », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 07 décembre 2018, consulté le 8 juin 2018. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/ccs/1001>

⁵⁸ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort » in *La Part du feu*. (Paris : Gallimard, 1949), p.312.

s'exprimant à la fois à l'intérieur et hors de l'œuvre. Dans le cas de l'écriture autobiographique, le « je » se morcèle au sein même de l'œuvre puisqu'il est à la fois auteur, narrateur et personnage. Sur la question de l'identité fragmentée dans l'écriture autobiographique, Philippe Vilain écrit ceci :

Le geste narcissique ressemble en effet davantage à un geste schizophrène, confrontant un moi social à un moi intime (Rousseau juge de Jean-Jacques), un moi pensant à un moi sentant, un moi regardant à un moi regardé, et réalisant le rêve insensé du sujet [...] de s'appréhender comme objet lui-même⁵⁹.

Selon moi, ce dédoublement de l'identité de l'auteur n'est possible qu'à condition d'être publié ou au moins lu, puisque le « moi social » ne peut exister que par une interaction avec autrui. C'est, entre autres, le lecteur qui crée ce nouveau moi en étiquetant le sujet écrivant d'« écrivain », en le réduisant à une petite photo imprimée sur la quatrième de couverture.

Le morcèlement de l'identité ne concerne donc pas uniquement l'écriture en fragments, mais il y est, seulement moi, encore plus fort : si un fragment de texte a sa propre identité, alors à chaque fois que j'écris un nouveau fragment, je me fabrique un nouveau « je », une nouvelle identité. Selon le sujet abordé, je peux être une femme, une enfant, une sœur, un être aimé ou encore un être quitté. J'insiste pourtant sur le fait que ce dispersement du « moi » qui entraîne la fragmentation de mon écriture (et vice-versa), n'est pas un choix mais une conséquence d'une nouvelle vision du monde mais aussi une nouvelle manière d'appréhender le temps.

⁵⁹ Philippe Vilain, *op.cit.*, p.21-22.

Nouvelles représentations spatio-temporelles

Quand j'ai souhaité réunir mes fragments en un recueil, je voulais que ceux-ci soient classés par années d'écriture parce qu'il me paraissait intéressant d'analyser l'évolution du sujet, comme sur le divan, mais également l'évolution du style. Il y avait quelque chose de réconfortant dans l'idée de classer ces textes dans un ordre chronologique, car en apparence, c'était la manière la plus simple de rendre le recueil cohérent. Mais ainsi structuré, le recueil manquait cruellement de cette cohérence que j'avais cherché à obtenir. Il fallait me rendre à l'évidence : je ne pouvais pas les faire succéder dans un temps linéaire et chronologique sans que cela paraisse forcé.

Dans *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Jean-François Hamel compare les figures du maître, du maigre et du bègue à trois façons de considérer le temps. Le temps maître, c'est celui qui nous apprend à vivre, c'est le passé qui nous inculque les bonnes conduites. Le temps maigre, c'est le temps inquiet, « comme si rien de ce qui fut ne permettait désormais de réfléchir ce qui advient et de présager ce qui sera⁶⁰ ». C'est un temps où la mémoire a perdu de son importance et où la mort fait peur. Le bègue, c'est le temps d'aujourd'hui qui « balbutie le temps plutôt qu'il n'en énonce la loi⁶¹ [...] », qui « ne paraît plus parvenir à se dire et à se fabuler, sinon dans le choc de paroles contradictoires⁶². » Les expressions « balbutier le temps » et « choc de paroles contradictoires » me font directement penser à la difficulté que j'ai eu d'uniformiser les temps verbaux à l'intérieur de mes fragments, eux-mêmes morcelés par les différentes temporalités qui s'entrechoquaient. A l'échelle du recueil, chaque

⁶⁰ Jean-François Hamel, « Le maître, le maigre et le bègue. Avant-propos » dans Jean-François Hamel et Virginie Harvey (dir.) *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*. (Montréal, UQAM, coll. « Figura », 2009) p. 14.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

fragment a d'ailleurs sa propre temporalité, son propre mécanisme, puisqu'ils n'ont pas été écrits dans le but d'être rattaché à d'autres textes.

On peut rapprocher ces trois manières de voir le temps à l'étude de François Hartog sur les régimes d'historicité⁶³. Selon lui, le monde est entré dans l'ère du « présentisme » dans la deuxième moitié du vingtième siècle. C'est le temps bègue dont parlait Jean-François Hamel. Déjà dans les années 70, décennie de la crise économique et de la montée du chômage, la musique Punk clame le slogan « No Future » pour signifier son pessimisme envers l'avenir. De plus, l'individu contemporain n'a plus le même rapport au passé, à la mort et à la vieillesse :

Les morts n'ont plus leur place, voire plus de place. [...] Le refus du vieillissement (selon le modèle, qui a largement fait école, du *jogger*⁶⁴ californien) en serait un autre indice, qu'accompagne la valorisation croissante de la jeunesse, en tant que telle, dans des sociétés occidentales qui, elles, commenc[ent] à vieillir⁶⁵.

Parce que le futur inquiète, que le passé perd de son éclat et que la société de consommation s'accroît, le principe de réactualisation permanente prend le dessus sur d'autres façons de gérer le temps. Les produits qui sont créés doivent être consommés et jetés rapidement et il en est de même pour les employés qui deviennent inutiles dès lors qu'ils ne fournissent pas assez d'efforts : « Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat⁶⁶. » Encore une fois, on constate que la réactualisation du présent a pris de l'ampleur avec l'émergence des réseaux sociaux : un nouveau statut sur Facebook ou « tweet » remplacera celui de la veille et ainsi de suite jusqu'à nous faire oublier les précédents. Plus récemment, le phénomène de réactualisation permanente s'est accentué avec l'apparition des « Story » sur les

⁶³ François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. (Paris : Seuil, coll. « La Librairie du XXIème siècle », 2003), 272 pages.

⁶⁴ En Italique dans le texte original.

⁶⁵ Hartog, *op.cit.*, p.125.

⁶⁶ *Ibid.*, p.125.

applications Snapchat et Instagram : le concept est de publier une photo ou un message qui s'efface automatiquement 24 heures après sa mise en ligne.

Il me semble que cette nouvelle manière d'appréhender le temps a eu un impact sur la façon de se raconter. Avant, l'autobiographie était surtout un récit rétrospectif que l'on faisait de sa vie, en commençant par l'enfance puis en finissant par le moment présent de l'écriture. Aujourd'hui, les événements racontés ne suivent plus forcément cette logique. Il est compréhensible que pour des « anonymes », raconter sa vie du début à la fin ne soit pas un acte pertinent comme le font certaines célébrités qui, au-delà d'expliquer plus en détails un parcours peu banal, tentent peut-être de s'affranchir de l'image uniforme à laquelle ils sont soumis par l'activité qui les a fait connaître. Pour un inconnu, prendre la parole au « Je » suppose rarement que tout doit être raconté et sa préoccupation, tel que le précise Jean-Michel Baudouin, « ne semble plus tenir en la construction d'une cohérence identitaire, mais plutôt dans l'engagement authentique d'un sujet dispersé, un moment rassemblé sur une expérience particulière⁶⁷. » Dans mon cas, cette expérience particulière à travers laquelle je m'éparpille et me rassemble à la fois en un recueil littéraire, est la souffrance, et plus particulièrement la nostalgie.

L'abandon de l'autobiographie narrative et chronologique ne veut pas dire que les auteurs n'évoquent plus du tout le passé. Seulement, ils le font d'une manière différente. Par exemple, dans *Fils* de Doubrovsky, la temporalité du récit est éclatée par l'alternance entre le présent, où le narrateur se trouve chez le psychanalyste, et le passé dans lequel se situe les souvenirs évoqués. Cette forme qui ne suit pas de logique linéaire admet que l'on puisse écrire sur des faits réels tout en mêlant passé, présent et futur, à l'image de notre esprit vagabond.

Les effets de la mondialisation et notamment la circulation instantanée de l'information a également eu un impact sur les représentations spatiales : « Des espaces de différents

⁶⁷ Jean-Michel Baudouin et Natalia Leclerc, « Temporalités et autobiographie », *Temporalités* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 25 juillet 2013, consulté le 27 avril. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/temporalites/2499> ; DOI : 10.4000/temporalites.2499

mondes semblent entrer en collision, tout comme les marchandises sont rassemblées dans le supermarché et toutes sortes de sous-cultures sont juxtaposées dans la ville contemporaine⁶⁸ ». Dans la littérature, cela se traduit par un détachement de la nation et de l'exotisme pour revenir à des sujets plus universels. Par exemple, « En France, Antoine Volodine a renoncé à tout décor et à tout nom propres reconnaissables ; il appelle son style post-exotisme et déclare écrire en français une littérature étrangère⁶⁹. » De la même manière, Kazuo Ishiguro explique qu'en « renonçant au Japon, on pourrait se concentrer plus sur les thèmes plus abstraits, sur l'histoire des émotions⁷⁰ ». Je me sens proche de cette manière d'écrire puisque dans mon projet de création, il y a très peu d'indications spatio-temporelles à l'exception de Montréal et de la France, pour bien signifier l'importance du départ, de l'enracinement, du déracinement et de la nostalgie qui en découle. Tout comme Ishiguro, mon projet s'apparente à une mini histoire des émotions. C'est leur consignation qui m'importe le plus, le dedans, et non pas le dehors.

⁶⁸ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Mass./Oxford, Blackwell, 1989, p. 301-302

⁶⁹ Viorel-Drăgos Moraru, « La littérature face à la mondialisation », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*. (Québec : Nota Bene, 2009), p. 223.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 222.

Tuer l'étiquette : une écriture métissée

J'ai longtemps considéré qu'étiqueter *Nostalgia* d'un genre littéraire allait lui conférer de la légitimité en justifiant une écriture très personnelle. Le mot « narcissisme » m'a souvent poursuivie dans mes études en littérature et dans ma propre création alors je me suis plongée dans de nombreux ouvrages théoriques sur l'écriture de soi et plus particulièrement sur l'autofiction, afin de rendre à mes textes intimes leurs lettres de noblesse, leur dimension littéraire pour qu'ils ne reposent pas uniquement sur le dévoilement de soi longtemps considéré comme impudique. Cependant ces recherches sur l'autofiction m'ont finalement menée à une impasse : j'essayais tant bien que mal de faire entrer une forme carrée dans une forme ronde, autrement dit de forcer mes textes à entrer dans une case qui ne leur correspondait qu'en apparence : puisque l'autofiction a été théorisée par de nombreux auteurs et qu'il n'y a pas une seule pratique d'autofiction mais plusieurs, toutes uniques les unes par rapport aux autres, il me semblait commode d'affirmer que *Nostalgia* était une autofiction parce qu'elle parlait de moi d'une façon spécifique. C'était tout, il ne m'en fallait pas davantage pour l'affubler de cette étiquette. Mais à force de lectures, d'échanges et d'avis extérieurs, j'ai réalisé que songer à ma posture d'écrivain par le biais d'un genre littéraire ne faisait que m'empêcher de creuser ma réflexion encore plus loin, notamment de comprendre ce qui liait réellement mes fragments entre eux.

Dans *L'écriture comme un couteau*, Annie Ernaux confie qu'il lui importe peu de savoir comment son écriture est définie dans la théorie littéraire :

Qu'on rattache cette façon d'écrire à l'écriture « blanche » définie par Barthes, ou au minimalisme, c'est l'affaire des chercheurs en littérature qui doivent déterminer des courants, classer, qui travaillent sur pièces, comparent, etc. Avant d'écrire, pour moi, il n'y a rien, qu'une matière informe, souvenirs, visions, sentiments, etc. Tout l'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases

les plus justes, qui feront exister les choses, « voir », en oubliant les mots, à être dans ce que je sens être une écriture du réel⁷¹.

Ce qui est intéressant dans son propos, c'est que le style d'écriture semble émerger malgré l'auteur. En effet, il n'y a d'abord qu'une somme d'éléments, la « matière informe » dont elle parle, qui va ensuite se rendre visible par l'écriture. Comme je l'ai répété plusieurs fois dans ce mémoire, je n'ai pas décidé d'écrire en fragments, tout comme je n'ai pas décidé que ceux-ci soient autobiographiques. C'est mon oreille dormante qui m'a guidée jusque-là, mon corps qui m'a dicté mes phrases, mon émotion. L'auteur ne décide pas de s'inscrire dans un genre particulier, ce sont les chercheurs, les théoriciens qui décident pour nous.

Au début de cette partie réflexion, je disais que l'écriture avait été un remède à une parole balbutiante, incertaine, inquiète. Au début, ce remède par l'écriture avait pris la forme d'un journal intime qui n'était pas destiné à être publié ou lu par qui que ce soit. C'est quand j'ai voulu apporter une valeur esthétique à mes textes que mon écriture s'est ouverte au monde. Aujourd'hui, il y a toujours quelque chose du journal intime dans mes fragments, bien que ceux-ci ne soient pas datés. Tout comme le fait de parler de soi en général, le journal intime a souvent été considéré comme de l'exhibition mal placée, de l'impudeur autobiographique.

A l'université du Québec à Montréal, j'ai suivi un cours de poésie en prose grâce auquel j'ai compris que la poésie ne se résumait pas qu'à la versification et au lyrisme romantique. Selon Suzanne Bernard, :

Ce qui rend difficile (passionnante, aussi...) la question du poème en prose, c'est que nulle forme poétique peut-être, parmi celles qui ont depuis un siècle tenté de plier le langage à des exigences nouvelles, ne met en jeu avec autant d'acuité la notion même de poésie⁷².

⁷¹ Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau*. (Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2011), p.35.

⁷² Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. (Paris : A.G. Nizet, 1959), p.9.

Dans mon souci de tout vouloir faire entrer dans des cases, j'avais en tête une définition bien précise de la poésie : des textes écrits en vers aux multiples envolées lyriques. Cela me renvoyait inéluctablement à un certain académisme transmis par l'éducation nationale en France, à Baudelaire et aux poètes de la Pléiade, à François Villon et au moyen français, au sonnet et à l'alexandrin. Je voyais la poésie comme une forme bien précise, à travers quelques auteurs classiques, probablement parce qu'avant de venir étudier à Montréal, je n'avais malheureusement aucune connaissance de la poésie contemporaine. Pourtant, un éclatement des règles a bousculé la pratique de la poésie depuis le romantisme, conséquence « d'une révolte contre toutes les tyrannies formelles qui empêchent le poète de se créer un langage individuel, qui l'oblige à verser dans des moules tout faits la matière ductile de ses phrases⁷³ ».

Si je considère que mes fragments ont un lien de parenté avec la poésie en prose, c'est parce qu'ils sont écrits en prose et pourtant, se rapprochent de la poésie en s'affranchissant du superflu. La prose narrative dont j'usais quand j'étais adolescente est devenue au fil du temps une prose lapidaire, qui tente d'aller à l'essentiel, de saisir la quintessence d'une émotion, d'une sensation. J'aime particulièrement une phrase de Jean Cocteau qui illustre bien le côté impulsif de mon écriture, comme une pratique « illuminée », qui semble tomber du ciel :

La poésie prédispose donc au surnaturel. L'atmosphère hypersensible dont elle nous enveloppe aiguise nos sens secrets et nos antennes plongent dans des profondeurs que nos sens officiels ignorent⁷⁴.

Cocteau évoque les « sens » et pour ma part, j'ai l'impression que l'écriture pourrait être le sixième. Ou du moins, notre sixième, à nous auteurs hypersensibles. Cocteau fait également un lien entre la poésie et l'électricité, et encore une fois cette image m'évoque mon besoin d'écrire qui circule à l'intérieur du corps comme un courant d'énergie :

⁷³ *Ibid.*, p.11.

⁷⁴ Jean Cocteau, « Le secret professionnel », in *Poésie critique*, t.1. (Paris : Gallimard, 1959), p. 53-54.

Il n'est pas moins frappant de voir Cocteau reprendre, et développer avec prédilection, une image chère aussi à André Breton : celle de l'électricité poétique, du poète conducteur d'ondes : la poésie, il y revient sans cesse, « est une électricité »⁷⁵.

⁷⁵ Suzanne Bernard, *op.cit.*, p.254.

Conclusion

Ce n'est pas pour rien que les textes de *Nostalgia* ont été écrits sur une période de dix ans. Aujourd'hui encore, je me sentrais bien incapable d'écrire un roman, de m'asseoir à mon bureau chaque jour pendant des heures pour écrire plusieurs pages et ainsi pouvoir honorer une date de sortie prévue par un éditeur. Je crois que je ne peux pas écrire autrement que poussée par une certaine forme de violence intérieure : colère, chagrin, jouissance. Quand une émotion forte me frappe, et seulement dans ces conditions, je deviens une « machine écrivante » enragée. C'est comme si je lisais un prompteur à l'intérieur de moi, comme si je pouvais taper sur le clavier d'un ordinateur en fermant les yeux. Quand elle surgit, je suis chez moi dans l'écriture. Elle est bel et bien mon sixième sens, le seul que je n'accepterais jamais de perdre. Plus d'écriture, plus de vie. En toute honnêteté, sans elle je me retrouverais seule avec ma parole balbutiante. Démunie.

BIBLIOGRAPHIE

Essais et ouvrages de références

- ANGOT, Christine, *L'usage de la vie*, Fayard, Paris, 1998, 214 p.
- AUDET, René, « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, Nota Bene, Québec, 2009, 240 p.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Points Essais, Paris, 2014, 256 p.
- BAUDOIN, Jean-Michel et Leclerc, Natalia. « Temporalités et autobiographie » dans *Temporalités* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 25 juillet 2013, récupéré de : <http://journals.openedition.org/temporalites/2499> ; DOI : 10.4000/temporalites.2499
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. A.G. Nizet, Paris, 1959, 816 p.
- BLANCHOT, Maurice « La littérature et le droit à la mort » in *La Part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, 336 p.
- BOTET, Serge, *Petit traité de la métaphore : Un panorama des théories modernes de la métaphore*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2008, 94 p.
- BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, l'Harmattan, Paris, 2003, 254 p.
- CASSIN, Barbara, *La nostalgie*, Autrement, Paris, 2013, 147 p.
- COCTEAU, Jean. « Le secret professionnel », in *Poésie critique*, t.1, Gallimard, Paris, 1959, 352 p.
- CORNEILLE, Louis, *Polyeucte*, Michel Lévy Frères, Paris, 1851.
- DAMASIO, Antonio. *L'erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris, 2008, 384 p.

DELAND, Monique. « Du vide à la forme : Essai sur le processus de création poétique » dans *L'atelier de l'écrivain 1*, article d'un cahier Figura. Récupéré de : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/du-vide-a-laforme-essai-sur-le-processus-de-creation-poetique>.

DELAUME, Chloé. *La règle du Je*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, 96 p.

DERRIDA, Jacques. « La pharmacie de Platon » dans Platon, *Phèdre*, Flammarion, coll. « GF », Paris, 2006, 418 p.

DILLARD, Annie. *En vivant, en écrivant*, Christian Bourgois, Paris, 2008, 122 p.

ERNAUX, Annie. *L'écriture au couteau*. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2011, 160 p.

EMOND, Bernard. *Il y a trop d'images*. Montréal, Lux, 2011, 121 p.

FORT, Pierre-louis, « La dernière leçon de Noëlle Châtelet : écrire le deuil face à « un geste peu commun » », dans Bernadette Hidalgo-Bachs, Catherine Milkovitch-Rioux (dir.), *Écrire le deuil dans les littératures du XX^{ème} et XXI^{ème} siècles*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 2014, 611 p.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*, Galimard, Paris, 1971, 81 p.

FREUD, Sigmund. *La technique psychanalytique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2013), 168 p.

_____. *Essais de psychanalyse appliquée*, [trad. S. Jankélévitch], Payot, coll. « Petite Bibliothèque », Paris, 2015, 576 p.

GOMEZ, Lucia. « L'expression métaphorique de l'évènement émotionnel en français (L1) et en espagnol (L1/L2) : les images schéma haut/bas et dedans/dehors. Analyse descriptive et proposition didactique » dans *Recherches en didactique des langues et des cultures* [En ligne], 10-1 | 2013, récupéré de : <http://journals.openedition.org/rdlc/1667> ; DOI : 10.4000/rdlc.1667

GOUX, Jean-Paul et Poirson, Alain. « Un homme traversé par le travail » dans *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 07 décembre 2018, consulté le 8 juin 2018. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/ccs/1001>

HAMEL Jean-François. « Le maître, le maigre et le bègue. Avant-propos » dans Jean-François HAMEL et Virginie HARVEY (dir.) *Le temps contemporain : maintenant, la*

littérature, Montréal, UQAM, coll. « Figura », 2009, p-11-20.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2003, 272 p.

HARVEY, David., *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Mass./Oxford, Blackwell, 1989, 392 p.

HOPPENOT, Eric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : le temps de l'absence de temps », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} colloque International du GRES, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, 2002, 363 p.

JACOB, Suzanne. *Histoires de s'entendre*, Editions du Boréal, Montréal, 2008, 148 p.

JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistique Générale* (Tome 1), Paris, Les Editions de Minuit, 1963 [2003], 260 p.

JANKELEVITCH, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 2011, 392 p.

KUBLER-ROSS, Elisabeth. *Les Derniers instants de la vie*, Genève, Labor et Fides, coll. « Histoire et Société », 2011, 279 pages.

MENGUE, Philippe. « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea* [En ligne], 1.2 | 2003, mis en ligne le 15 octobre 2003, consulté le 25 avril 2018. Récupéré de : <http://journals.openedition.org/erea/371>

MORARU, Viorel-Dragos. « La littérature face à la mondialisation », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain*. (Québec : Nota Bene, 2009), p. 223.

NOVARINA, Valère. *Devant la parole*, P.O.L, Paris, 208 p.

POIRIER, Jacques. « *Entre catharsis et pharmakon : sur Fils de Serge Doubrovsky* » dans *Études Épistémè*, [En ligne], 13 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2008, récupéré de : <https://journals.openedition.org/episteme/906>

ROUSSEAU, Annie. *Le bruit du monde*. (Mémoire de maîtrise en création littéraire), Université du Québec à Montréal, Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/3251/>

RUFFEL, Lionel. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Editions Cécile Default, Nantes, 2010, p. 256.

SIMON, Claude. « Les sentiers de la création », préface à *Orion Aveugle*, Skira, coll. « les sentiers de la création, Genève-Paris, 1970 », non paginée.

VIART, Dominique. « Ecrire au présent, l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Franine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{ème} siècle ?*, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2001) 336 p.

_____ « Histoire littéraire et littérature contemporaine », dans *Tangence*, numéro 102, mis en ligne le 10 février 2014, p.113-130.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*, Grasset et Fasquelle, Paris, 2005, 240 p.

WARREN, Louise. *Objets du monde : Archives du vivant*. VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », Montréal, 2005, 136 p.

Œuvres.

ANDERS, Gunther. *Journaux de l'exil et du retour*, Fage Editions, Lyon, 2012, 310 p.

BABEL, Isaac. *Contes d'Odessa*, [traduction de Mme Adèle Bloch], Gallimard, coll. « Folio Bilingue », Paris, 1979, 311 p.

DE BEAUVOIR, Simone. *La force de l'âge*, Gallimard, coll. « nrf », Paris, 1960, 622 p.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2001, 544 p.

_____ *Le livre brisé*, Grasset, Paris, 1989, 420 p.

_____ *Un amour de soi*, Hachette, Paris, 1982 ; rééd. « Folio », 2001, 525 p.

FORTIER, Dominique. *Du bon usage des étoiles*, Libretto, Lausanne, 2013, 320 p.

LAURENS, Camille. *Philippe*, Stock, Paris, 2011, 96 p.