

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA LISTE DES TOURS À APPRENDRE

SUIVI DE

JE DISPARAIS SOUVENT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GABRIELLE BLAIN-ROCHAT

MAI 2026

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.12-2023). 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

À Daniel, témoin magnifique. Ces remerciements m'habitent depuis nos débuts, et j'ai toujours su qu'il n'en existait pas à la hauteur. Merci pour tous les livres et les délires partagés. Merci de donner sens à ma pensée, en y faisant écho de la tienne. Quelle joie ça a été de traverser cette maîtrise à tes côtés, de faire émerger, ensemble, un langage commun grâce auquel la vie prend forme, s'éclaire.

À Béa, Alexis, Berte, je suis reconnaissante pour le regard attentif et bienveillant que vous avez posé sur ce texte.

Cassie, nos conversations à ton bureau ont participé à défaire de nombreux nœuds. Merci de m'avoir offert enthousiasme et support.

À mes parents et ma sœur, qui m'épaulent depuis toujours.

À Flo, Marie-Anne, Marie-Soleil, Margot, Phil, Salomé, Juliette, Charlotte, Monika et Juliette. Nos conversations se fraient un chemin dans tout ce que j'écris.

Je remercie la famille de Nelly Arcan : l'obtention du prix portant son nom a soutenu et offert un second élan à la réalisation de ce mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
RÉSUMÉ .....	iv
LA LISTE DES TOURS À APPRENDRE .....	1
Ce que peut la lumière .....	2
La liste des tours à apprendre .....	12
Sage comme un mirage .....	41
JE DISPARAIS SOUVENT .....	57
Une image naît d'une absence d'image .....	58
Se vêtir de retailles ne protégera pas du froid... ..	78
Couvrir d'un chant la fêlure .....	89
EMPRUNTS .....	103
BIBLIOGRAPHIE .....	104

## RÉSUMÉ

*La liste des tours à apprendre* rassemble de courts fragments narratifs regroupés en trois parties. On y suit un personnage de jeune fille, de la naissance à l'âge adulte. L'écriture y témoigne d'une sensation d'absence au monde et à soi-même, induite par un trouble dissociatif et renforcée par la saisie photographique dont la protagoniste est l'objet. Ce trouble est lié à un sentiment initial de manque, à un contrôle répété du corps, et à la pression ressentie de correspondre à un idéal féminin inatteignable. La narration bascule de la troisième à la première personne (passant de Ça, à Elle, à je), témoignant d'une trajectoire d'autodétermination. Le *je* incarne une quête pour renouer avec le sensible, en tentant une déprise de l'image et le rejet d'une vie vécue au dehors, pour d'autres que soi.

L'essai *Je disparaissais souvent* rend compte d'un nœud et de son relâchement : celui d'une confusion profonde entre représentation et subjectivité. La réflexion se déploie en révélant une inquiétude face à l'écriture fragmentaire. Cette pratique narrative agit initialement comme solution au sentiment de dépossession et de morcellement, induit par l'expérience d'une dépression. L'essai s'interroge sur les écueils de l'autoportrait, dans sa nature descriptive plutôt qu'éprouvée, et sur l'oscillation entre les sentiments d'émancipation et d'enfermement liés au fait de se faire personnage. S'y développe une réflexion sur le récit de soi qui explore les virtualités de l'être, sur son potentiel créatif sur le plan de l'identité, mais aussi sur la sensation d'étrangéisation à soi qui peut en résulter.

MOTS CLÉS : performance, manque, scission, langage, subjectivité, photographie, identité narrative, dépression.

## **LA LISTE DES TOURS À APPRENDRE**

## **Ce que peut la lumière**

*Première partie*

Un album photo gît sur le sol. À l'intérieur, des bébés humides dorment dans un halo sépia étrangement rougi par les années. L'image est bordée d'un ruban de dentelle, un fini plus cher mais qui fait riche. On choisit une cible, hésite, s'en approche. Le souvenir se juxtapose à la trace, on retient notre souffle, et lance la musique.

\*

Le ciel se déchire mais c'est peut-être le périnée de la mère et une petite tête sort mais c'est peut-être un ballon bien rouge attaché à un fil trop mince. Suivent les épaules et les bras et c'est long, long, ça n'en finit plus de finir. Ça glue et tremble et geint et ça n'interrompt rien. Le moniteur marque le rythme caoutchouteux du pas des infirmières sur le plancher. On ne baisse pas la voix, on rince les instruments, dépose le chapeau au sommet du crâne. On ne dit probablement rien qui vaille la peine ou marque le coup. Le corps est placé entre les bras blonds et toujours bronzés. Le cordon ombilical ne se fait ni nœud coulant ni cache-cou. Ça respire. On sourit sûrement, mais on baille surtout. C'est le 18 janvier 1997, Ça vient de naître et Ça ne sait pas où se mettre.

Les yeux sont petits et s'ouvrent en fentes minces et franchement un peu ridicules. Ils s'ouvrent et devant : les bras toujours bronzés et blonds, Lilo qui triture l'un des trois cheveux pâles. Au-dessus du berceau, on s'esclaffe devant ce corps trop long et ces bras saucisses, dont la chair semble sur le point de percer le boyau. Face à ce spectacle de bouches béantes et hilares, cette collection de molaires qui s'assèchent, Ça rit aussi, Ça apprend l'autodérision.

\*

Le corps est glissant comme s'il avait été échappé dans l'huile et rattrapé trop tard. Comme si les acides gras s'étaient infiltrés dans les pores, les cellules adipeuses, les muscles. Comme si de sa mère, Ça n'avait absorbé que les mauvaises habitudes.

Tous ces bras qui s'essaient à le tenir le confient aussitôt à d'autres, tendus ou croisés, épongeant pudiquement l'excédent de liquide sur le derrière de leurs pantalons ou la nappe. Le dégoût tire, d'un coup sec, leurs sourires vers le bas.

Presque chaque nuit, la même sensation reconduite : quelque chose empoigne mains bras jambes, les glisse d'entre les barreaux et tire doucement. Ça gémit, se courbe d'une douleur si vive que sûrement rêvée. La mécanique du corps s'oxyde, quelque chose se prend les pieds dans les rouages. Maman apparaît, appuie son corps froissé de sommeil contre le flanc, frictionne les muscles qui peinent à suivre l'expansion des os. Elle fredonne : *Sous les feuilles de chêne / Je me suis fait sécher / Sur la plus haute branche / Le rossignol chantait.*

Son corps se balance de droite à gauche, fait hoqueter le vinyle jaune du sofa. Déjà, Ça se demande si Maman frictionne et chante et se balance par amour ou pour tenter de sauver ce qu'il reste de sa nuit. Déjà, Ça se demande si quelque chose de monstrueux pousse sous sa peau, empêche le sommeil de sa mère, fait déborder son corps du sien.

*Il y a longtemps que je t'aime / Jamais je ne t'oublierai*

\*

Au centre d'une pièce dégarnie, les barreaux du lit-cage menacent de fendre sous l'insistance de sa peau rose et ondoiyante. Maman et Papa visitent Ça plusieurs fois par jour, surveillent l'expansion.

Ça tente de calmer l'inquiétude qui pointe des murmures parentaux, rigole, risque les grimaces apprises sur le visage de Lilo : langue sortie, yeux convergeant vers la pointe du nez, joues étirées vers le ciel. Ses visiteurs les lui rendent, puis quittent la pièce.

À ce jour, rien ne fait vaciller les murs d'une maison comme l'horreur d'un frisson.

En grandissant, Ça absorbe les mots qui perlent sur le mur vert de la petite chambre. On dit ne pas comprendre son visage, que ses angles se déchiffrent mal, mais que ses contours s'engravent au creux des songes. Partout, on parle de la frénésie des iris, du caractère équin des gestes et Ça se rêve créature, bête assoupie. Ça imagine au bout des bras un bâton, la prudence avec laquelle on l'appuie contre son flanc, les doigts en hâte de ses lèvres retroussées.

\*

Quand la grande malle est ouverte pour enfilez d'autres vies que les leurs, Lilu se pare de crinoline, empoigne sceptre et bijoux, alors que Ça se couvre la tête d'un sac de riz épuisé, courbe le dos sous ce haillon fabuleux.

C'est décidé : Ça prêterait allégeance à Ursula, La Bête, Quasimodo. Ce sont ses cloches qu'il faudra chaque matin sonner, son amour éperdu qui ne daignera lui accorder un regard. Ce sont ses yeux assoiffés et son sourire hagard que du doigt l'on pointerait en s'esclaffant. C'est son corps courbé, écaillé et velu qu'on s'amuserait à dédaigner. Et comme tout ce qui inquiète, on le rangerait sous un chapiteau pointu et on le forcera à danser. On lui dira tourne, on lui dira bravo et Ça en redemandera encore, en redemandera demain.

\*

Ça apprend tôt à prendre les rictus pour des sourires, chaque froncement pour du souci.

Le bain se gonfle d'une mousse florale. L'épais corps boudiné occupe toute la superficie, accule celui de Lilu au mur, contorsionné comme une couleuvre autour du robinet brûlant. Maman lave les quelques cheveux d'un geste distrait. Ça souhaite que les mains fanées s'attardent sur sa tête, mais sa coupe garçonnette expédie la procédure. Ça rêve que les mains se moulent à son crâne, qu'elles aient la forme concave de sa tête mouillée.

Tout à coup, le bain s'emplit de sang. Lilu crie. Sur sa fesse droite : un collier de dents de lait libelle la chair. La bouche de Ça s'étire en un rictus vermeil, victorieux.

\*

Un matin, on vient extraire Ça de son antre exsangue. On l'installe sur la banquette arrière comme on y déposerait un sapin à Noël – avec un soin que la coutume oblige, fardé d'une vague nonchalance. Ça, tirée du véhicule jusqu'au bureau austère, atterrit en équilibre entre d'épais coussins, sur un sofa en velours bleu nuit, devant un être rappelant à la fois Maman et une belette hallucinée. Belette cherche les yeux mais ne reçoit que son propre reflet, renvoyé par la viscosité de la peau de l'enfant. Elle enfouit sa truffe dans le feuillage austère d'un épais cartable. Ça se dit *mon royaume pour qu'on me sorte d'ici et que brûle ce terrier pour retrouver mon lit-cage et la blondeur de Lilu croix de bois que je garderai mes dents pour moi.*

Belette s'approche de l'enfant et commence son examen : son museau parcourt le bras saucisse, les trois cheveux, les yeux fentes que Ça garde clos. L'enfant sent la chaleur du pelage tout près de sa joue. Dans un geste que Ça n'explique pas, ses doigts se retrouvent tendus vers la rousseur du poil.

Le bureau se voile d'une odeur âcre. C'est bien connu, les mustélidés sécrètent une hormone musquée lorsque menacés.

\*

Ça fixe la grande porte pendant que Belette griffonne frénétiquement. Pour marquer la fin de leur rencontre, le carnassier sort de sous son bureau un cube de plastique noir, pendouillant au bout d'une longue corde de cuir. Ses pattes agrippent les deux côtés du capot de l'objet, les font basculer vers le haut d'un geste habile. Apparaît un viseur, un logo multicolore. L'appareil est pointé en direction de Ça. Belette lui somme d'étirer les bras, de déposer ses mains sur ses genoux comme des nénuphars flottant dans une mare – sagement. Le résultat est plus proche de deux bouses s'écrasant dans un pâturage, mais Belette ne s'en formalise pas. Elle appuie sur un petit piston rouge.

Une lapée de lumière jaillit dans la tanière, partant du petit cube noir, entre dans l'œil de Ça, puis descend dans son ventre comme un torrent. L'intérieur du crâne de l'enfant se tapisse de blanc. Plissant les yeux pour mieux voir, Ça se surprend à la vue du million de cristaux multicolores dont semble fait le voile pâle qui recouvre sa vue. L'enfant ferme les paupières, savoure la caresse des éclats qui pulsent au rythme de son cœur. La porte du bureau s'ouvre à la volée, interrompant son premier ravissement.

Cette nuit-là, l'enfant git dans le lit-cage, sur le dos, les membres déferlent entre les barreaux. Le sommeil ne vient pas. Ça rejoue dans sa tête : l'odeur tiède du pelage, le bruit rond de l'appareil qu'on ouvre d'un geste sûr, le flash. La lumière comme une main chaude posée sur sa rétine. Ça décide alors de tenter quelque chose qui jusqu'ici ne lui avait jamais fait envie : abandonner le réconfort de la cage pour se hasarder à l'hostilité des couloirs de la maison. L'enfant n'a qu'une idée : voir la trace de la rencontre entre la lumière et son visage.

\*

Ça rampe sur le plancher de la petite pièce jusqu'à la cuisine. L'enfant aperçoit, sur la grande table, le coin de la fiche remise par Belette à Maman et Papa. Ça hisse son corps jusqu'au document, tenu par une cordelette fine. L'enfant tire doucement. Ça arrête alors de respirer, et oscille entre le rire guttural et son envie de se laisser choir sur le tapis comme un pantin désarticulé. Devant ses yeux se joue un spectacle d'une absurdité confondante : dans l'enceinte d'un cadre blanc, la blancheur du sourire de l'enfant ébloui. Ses cheveux déferlent en vagues ambrées et vaporeuses sur ses épaules graciles. Un halo éclate derrière sa tête parfaite, ronde comme une pomme mûre.

Ça comprend que le remède pour troquer la pitié contre de l'amour se trouve dans l'aplanissement des traits, dans la désagrégation de la troisième dimension. La figure plane ouvre tous les possibles ; on ne peut s'y prendre les pieds.

\*

De retour dans la cage, Ça attend que l'on ferme les néons de sa petite pièce, qu'on y pénètre avec, dans les bras, bouquets de ballons et d'orchidées, un gâteau blanc constellé de bougies multicolores. Que l'on décore sa tête d'un nouveau chapeau, pointu et scintillant. Ça attend toute la nuit que l'on vienne lui crier des souhaits mélodieux aux oreilles – que l'on célèbre comme il se doit la journée où Elle est née.

**La liste des tours à apprendre**

*Deuxième partie*

Elle se réveille et vite cherche ses yeux de truite dans le reflet que lui renvoie la caméra de son téléphone. Elle dépose l'appareil sur l'oreiller et se sourit, un vrai sourire. Son index s'étire vers son œil, glisse contre la muqueuse, puis contre la cornée. Elle appuie. C'est doux, soudainement lumineux.

\*

Le matin, Elle enfle collants, chemise et boucle en cœur. Jupette à volants et face à claques. Dans l'autobus, Elle touche du doigt les fenêtres jaune-fièvre. Un motif de poissons multicolores pourrit sur les bancs. Ses jambes s'y appuient, bleuies par le martèlement de ses poings qui espèrent en freiner la croissance. Elle s'imagine pratiquer une incision longue entre le fémur et le talon, une abduction de la chair encombrante.

Arrivée au pas de l'immeuble, son cou s'étire vers les gratte-ciels.  
Elle fouille l'extérieur pour tout ce qui s'élance et brille.

\*

Elle entre dans les bureaux de l'Agence comme dans un trou noir.  
Ici, les règles gravitationnelles s'appliquent différemment, font  
danser les corps rachitiques avec les chaises compliquées. L'air  
parfumé au camphre et au tabac froid lui gonfle le ventre. Elle tente  
de faire se rejoindre ses deux omoplates, sa colonne et son nombril.

Derrière le bloc de granit trônant au centre de l'espace, une créature éthérée et imberbe lui somme de prendre place devant la blancheur nuptiale d'un mur. La chorégraphie finement orchestrée s'enclenche : le capot à soulever, le petit piston rouge à enfoncer, le clin d'œil complice de l'obturateur à rendre. La lumière pénètre les parois de son crâne. Chaque instant reliant les éclats s'annule, s'efface, mime cette main que l'on passe devant le visage pour cacher l'expression qui change, se déforme pour faire rire ou peur. Elle fronce les sourcils, entrouvre la bouche – a appris les images.

\*

La tirant de sa béatitude bienheureuse, une main s'agite devant elle, mais c'est peut-être un battement d'aile, c'est peut-être un miracle. Les doigts de Créature pointent un écran avec dessus un lettrage gothique et scintillant, annonçant la venue en Ville de Quelqu'un d'Important, un photographe dont le nom flotte sur toutes les lèvres.

Créature lui propose de s'y rendre le soir même. Pour lui signifier son accord, Elle cligne des yeux deux fois et éponge la salive coulée le long de son menton. En guise d'au revoir, Créature cligne et essuie aussi. Elle se dit : *nous sommes légion.*

Elle maquille son regard d'un trait d'eyeliner turquoise et avale quelques comprimés pour faire tomber ses paupières. Dans le miroir, ses pieds s'éloignent du sol et, si Elle en avait toujours le contrôle, elle étirerait ses lèvres pour célébrer.

\*

Au centre de la pièce, Quelqu'un d'Important est nimbé de bouteilles de Grey Goose flamboyantes. Elle flotte jusqu'à lui, ses épaules se faufilent entre le cuir et le lycra, le nylon et le mohair. Autour de l'homme se déploie une reconstitution quasi-parfaite de La Cène, mais dans laquelle les apôtres ont les yeux qui se révulsent et les dents qui claquent. Quelqu'un d'Important l'aperçoit. Il s'empare de sa main, l'attendait.

Alors qu'il la présente à sa horde de fidèles, Elle s'accroche à toute inflexion qui sonne juste, chaque ponctuation brillamment calibrée. La timidité rampe le long de son palais, frôle la luvette et salue son pharynx, jusqu'à la naissance de sa voix. Elle se fait cisaille et bec d'oiseau, et d'un réflexe sûr que sa main connaît, Elle se coupe la parole.

Son mutisme est un geste court.

\*

Dehors, la ruelle se voile d'un épais brouillard de *Peach Blue Razz Ice* et ses paupières n'en finissent plus de tomber. Elle se rêve épouvantail, voit ses jambes se fondre l'une dans l'autre, se changer en manche à balais que l'on enfonce dans le sol d'un mouvement circulaire. Elle imagine troquer ses cheveux pour de la paille, sa tête pour un sac de jute que l'on animerait à l'aide d'un gros marqueur. Ni le chapeau ridicule ni la chemise à carreaux qu'Elle s' imagine enfiler ne suffisent pour chasser les corbeaux hagards, dont les griffes s'appuient sur sa chair et réclament, en s'y enfonçant, un sourire, une cigarette, ou *juste deux minutes bébé steplait*.

Quelqu'un d'Important lui dit *on pense à tort que les personnes confortables avec la chaleur des projecteurs sur leurs joues ont passé leur enfance à se faire célébrer. Il dit la majorité d'entre elles l'ont passée le dos courbé à se manger les doigts.*

\*

Le lendemain de la fête, Elle se tient au centre du vestiaire de la piscine communautaire. Comme dans un Palais des glaces, les murs peuplés de miroirs érigent en série ses reflets, affublés d'un maillot une-pièce néon, déniché à bas prix. Chaque fois qu'Elle se surprend, sa gorge laisse échapper ce bruit tiède de l'étonnement.

Elle pense à tout ce qui perd pied dans la distance entre la surface réfléchissante et son corps : le son de sa voix, les aspérités de son rire, la chaleur pesante, contre les jambes, du sommeil ou d'une tasse.

\*

Sous l'eau, Elle compte les secondes pouvant s'écouler sans air avant de voir apparaître, au fond de la piscine, étoiles et monstres marins. Sa chair kaléidoscope s'agite, réfractée par le liquide comme les lumières des gratte-ciels sur l'asphalte mouillée. La vision de son corps protéiforme engendre chez Elle le besoin impérieux d'être avalée par le drain de la piscine.

Elle s'essaie toujours au déguisement, cherche dans les grandes épaulettes et les bas à pois un accès vers la vérité. Il y a ces moments où ça lui réussit : son corps est conscrit par les limites d'une belle robe, Elle se congratule d'en avoir compris les angles et frontières. Ces heures de petites victoires ne durent pas. Rapidement, Elle se dit *qui est cette femme à robe*. Elle se dit *franchement elle exagère*.

\*

Parfois, Elle se met à marcher avec beaucoup de sérieux. Ses enjambées sont longues, ses épaules alignées à un point de fuite qu'Elle invente. Elle espère que la vitesse de ses gestes fasse reculer son sac, son écharpe, la mort.

Elle espère créer, autour de son corps, un petit état de choc.

C'est un studio du Nord de la Ville, un espace dont la sérialité force la confusion. C'est le Nord, ça pourrait être le Sud-Ouest ou une autre métropole nord-américaine. Un voile blanc a été tiré, mais est-ce la toile d'un canevas, est-ce le papier bible sur lequel on s'allonge à l'hôpital.

Ici, rien sinon la certitude que quelque chose arrive.

\*

Le drap, les néons qui aveuglent, les miroirs aux contours torsadés d'or, une pomme, une amphore imposante, le Crystal gardant un liquide vermeil, le bras à tendre, le cliquetis régulier, un chérubin de plâtre, une bougie qui transpire, le bras à détendre, des fleurs qui fanent, l'éducation du bras. La bouche de Quelqu'un d'Important qui s'agite.

*Sais-tu que la viande la plus savoureuse qui soit est celle de l'animal que l'on recueille à la naissance, avant que son corps ne touche le sol ? Avant que les muscles ne s'activent et aient la chance de s'affermir. La chair du nourrisson est alors inaltérée, neuve. Tendre à mourir.*

\*

Devant la glace, Quelqu'un d'Important s'empare du sac de riz qui recouvre la tête d'Elle. Il le laisse tomber au sol, place entre ses doigts un sceptre avec au bout un joyau gros comme une orange.

Chez la coiffeuse, il lui demande de sortir la photo de Lilu qu'Elle garde dans la coque de son téléphone. Son sourire y est troué et la blondeur de ses tresses avale tout. On enduit la tête d'Elle d'une mousse violette. On lui dit d'attendre jusqu'à ce que sa rétine soit entièrement fondue. Ding. Lorsqu'on déballe la serviette autour de sa tête incandescente, Elle découvre un visage qui découvre un visage qui découvre un visage qui.

Elle écoute une vidéo expliquant la présence de centaines de cochons sur une île inhabitée. La vidéo s'intitule LA VÉRITÉ SUR LES COCHONS NAGEURS DES BAHAMAS. La voix dit que les bêtes ont le malheur et la chance de dépendre entièrement des humains pour se nourrir. Que les cochonnets, pour de la nourriture, se laissent prendre dans les bras des touristes et en photo. Que leurs petits corps et leurs groins roses sont une monnaie d'échange nécessaire à leur survie. Quelqu'un commente *OMG ils sont tellement mignons !!!* Une larme coule sur la joue d'Elle. Elle allume la caméra de son ordinateur, l'immortalise avant de la chasser.

\*

Quelqu'un d'Important souhaite saisir le moment où le peignoir d'Elle tombe et son regard se relève. Le moment où la biche, s'abreuvant au cours d'eau et s'abandonnant à sa soif, réalise qu'elle n'est pas seule. Il cherche à traquer les quelques secondes où l'animal se demande si le chasseur la laissera boire, ou si son œil se juxtaposera à sa mire.

Elle ignore s'il sait que personne ne peut la surprendre : Elle s'attend toujours au passage.

Un soir, au studio, dansent mains tâtonnantes et poignets hagards. Partout autour, Elle peut sentir que c'est : bras tendus, grandes tablées avec juste assez de chaises, le bon manteau avec dans le sac la bonne laine d'au-cas-où-que. Partout, deux pieds dans pas la même bottine et aux mains, d'autres doigts que des pouces. C'est l'œil qui brille vrai et toujours la question qui fait plaisir et parler. C'est une vie qui se gagne, avec son nom au bas du tableau.

\*

Quelqu'un d'Important dit qu'il n'y a pas d'autre origine à la beauté que la blessure. Elle peut voir sur son visage la soif de sa voix qui se voûte. Elle trafique sa plainte, dilapide ses histoires, construit des rallonges à sa douleur.

Sa blessure est factice mais béante. Elle tient une petite pompe au creux des doigts et fait jaillir du faux sang sur demande.

Le soir, l'ordinateur qui surchauffe contre son ventre lui apprend l'histoire de la baleine la plus seule au monde. Elle vit dans l'océan Pacifique, se déplace sur une trajectoire qui diverge de celle des autres membres de son espèce. La tonalité de son chant est significativement plus aigüe que celle de ses comparses, et l'écart se creuse avec les années. Elle a été surnommée *52 hertz*, réduite à la fréquence inadéquate de sa voix, à son inintelligibilité.

\*

Quand Elle décide de se retourner vers son reflet, Elle le fait en regardant d'abord derrière son épaule, l'œil un peu fermé comme au cinéma, durant les scènes où ça saigne.

L'histoire échafaude la vie. Mais Elle n'a pas d'histoire, à peine une esquisse, la trace d'un crayon qu'on a oublié de capsuler, qui marque la feuille par accident. Qui fait dire *zut*.

Qui fait dire tant pis.

\*

Elle rêve qu'Elle danse sur une grande scène, en sentant sous ses pieds une trappe risquant de s'ouvrir à tout moment. De lourds rideaux bourgogne encadrent sa performance. Elle glisse, tombe, se désarticule. La salle est comble. Chacun des membres de l'assemblée tient fermement en sa paume un petit appareil déclenchant l'ouverture de la trappe.

Elle ne sait pas qui de Maman, Papa, Lilu, Belette, Créature ou Quelqu'un d'Important occupe l'œil du Prince. Elle glisse, tombe, se désarticule. Se relève.

Sa peau oublie la caresse de l'aube au profit de la morsure des néons.

\*

Au milieu de la scène et du rêve, ses membres se démènent, gémissent, supplient. Elle essaie de s'approcher des estrades pour distinguer les visages qui l'observent. Elle sursaute en découvrant celui occupant la place centrale : son œil de truite lui envoie un clin d'œil.

Ses mains triturent son visage en vallons et Elle essaie de pardonner à sa peau rougie, boursoufflée. À ses joues meurtries et son front en sang. Elle y cherche quelque chose de fier, qui se tiendrait droit au centre de ce champ de bataille où Elle perd chaque matin d'avance.

\*

Elle se rêve argile ou glaise, mais ne se retrouve que dans le geste abrupt de la gouge qui l'infléchit. Elle ne se laisse réellement travailler par rien – attend tout farouchement tapie dans l'ombre. En tailleur Elle s'étoile de couteaux de cuisine et de rires moqueurs.

Elle se dit : la lumière de l'aube partage le vertige du premier élan à vélo. S'y loge cette joie, avant d'ouvrir les yeux, de n'être encore personne. La certitude qu'aujourd'hui, Elle écrira une lettre, allumera un cierge, fera un vœu pour quelqu'un d'autre qu'Elle.

La lumière des néons, elle, se présente toujours les mains vides. Nul besoin de deviner, choisir un poing – on sait que rien ne s'y cache.

\*

Dans l'autobus, la rue ou les bars, son regard s'enroule autour de toutes les mèches peroxydées, tous les os qui pointent. Elle échangerait fémur et queue-de-cheval pour se prendre de fascination pour les buses, le nom des nuages. Elle s'invente un intérêt soudain pour les fleurs sauvages qui disputent chaque printemps leur survie au béton, imagine apprendre leurs propriétés guérisseuses, les appeler affectueusement par leurs surnoms latins. Elle se rêve savoir : les genoux dans la gravelle, la beauté sans emprise, le soin.

Pour pouvoir vivre, il faut que d'autres lui racontent son histoire. Qu'au bout du ruban, on rembobine la cassette, appuie sur *Play*, encore et encore.

L'histoire de son corps a été écrite par d'autres, et Elle travaille chaque jour à l'apprendre par cœur.

\*

Quelqu'un d'Important lui demande de s'asseoir sur un tabouret haut. Ses jambes flottent dans le vide, lui concèdent l'illusion de sa petitesse. Le viseur s'attarde sur son épaule, son coude, son poignet, sa main. L'homme approche la caméra de son visage. Tout y passe : le front, l'œil puis l'autre. Le viseur glisse vers sa bouche, y entre. La caméra se saisit de chacune de ses dents alors qu'un bruit sourd résonne dans son crâne.

Les films nous enseignent que le fractionnement est la manière la plus efficace de faire disparaître un corps.

Elle apprend à dire beauté comme on apprend à dire éclipse.

\*

Un dossier portant son nom flotte sur le bureau de l'ordinateur ouvert. Glissement de souris, double clic, ouvrir avec Aperçu. À la vue des photos, le même sentiment de jalousie que dans l'autobus, la rue ou les bars. Elle voudrait arracher à l'image sa beauté franche, son existence simple, classée, numérotée. La fille de l'écran lui ressemble, lui donne envie de mordre.

Au studio, Elle fait tomber sa robe en même temps que le jour. Ses paupières battent et s'éteignent comme les ailes d'un cygne qui se pose sur une eau calme. Elle laisse son dos arqué et ses jambes ouvertes parler pour elle.

\*

Derrière le voile tiré de ses paupières, Elle peut voir des dinosaures parader dans une ribambelle infinie. Elle se trouve dans sa chambre d'enfant, au centre de la maison, entre celle de ses parents et celle de Lilo. À sa fenêtre, une grille a été installée pour empêcher que quelqu'un bondisse de la ruelle jusqu'au tiroir à bijoux de Maman.

De son lit-cage, Elle observe ses mains, avec l'impression de voir l'histoire du monde défiler devant ses yeux. Les dinosaures ses parents Lilo la grille les bijoux ses mains. L'histoire du monde prend alors la forme d'un Folio à trois euros, d'une plaquette mince mais impossible à déchiffrer.

La porte du studio s'ouvre sans faire d'éclats. Quelqu'un d'Important se tient dans l'obscurité, face au miroir. La lumière orange de la rue se couche dans le sillon qu'a laissé sur son front le temps et l'inquiétude. Le faisceau du lampadaire s'appuie contre ses cils, brochant sur ses joues une ombre délicate. Elle s'approche lentement, jusqu'à voir le regard de l'homme se brouiller. Quelqu'un d'Important tire sur la peau de son visage pour la tendre, effacer les marques qui la constellent.

\*

Elle marche sur le fil tendu entre un grand drame et une bonne histoire. Son besoin de consolation est long, lui sert de perche facilitant l'équilibre. Mais sa naïveté la fait vaciller, chuter du mauvais côté.

Sur le dos, ses bras lancés vers l'arrière fendent les eaux. Elle appréhende le contact de la céramique contre ses mains, qui ponctue chaque longueur d'un sursaut.

Les limites du bassin sont statiques, et pourtant son corps peine à les garder en mémoire. Elle se fâche contre ses épaules tendues, ses muscles qui se bandent davantage à chaque secousse.

Elle range ses bras le long de son torse, s'oblige à l'intuition, tente de ressentir l'imminence du choc.

\*

Quand Elle ouvre les yeux, mèches tendres, taches de rousseur et lycra rouge vif s'activent tout autour. On lui demande de compter les trois doigts boudinés remuants sous son nez. Elle sourit. Quelque chose à voir avec les frontières.

Lorsqu'elle se déserte, Elle accepte que les autres emplissent ses absences de leurs débordements.

\*

Elle apprend à dire éclipse comme on apprend à dire survie.

Les rideaux sont tirés, au loin les pieds-de-vents trébuchent entre les gratte-ciels. Une poignée de cerises a été placée entre ses paumes. Quelqu'un d'Important lui somme de jouer l'été, une vie facile et simple. Les ongles enfoncés dans la chair, Elle se demande comment regarder le fruit en oubliant la plaie. Elle contemple l'idée de plus tard sortir sans rincer le jus. Le pourpre sous ses ongles comme pour lui faire croire qu'elle apprend à vivre.

\*

On l'invite derrière l'écran pour y regarder les photos défiler, mimer le mouvement. Son visage où des milliers de pixels simulent l'aisance, sourient bêtement. Elle rêve d'un fil bleu qui nouerait la poitrine aux cuisses. L'empêcherait de fendre.

Elle peut voir l'agitation flouter ses traits. Chaque geste est une copie presque conforme du précédent. Elle s'imité comme une pierre qui ricoche sur une eau calme, son impact perdant en précision de bond en bond.

\*

Puis, tout à coup, Elle se tient dans l'image, se dit *ça y est*. Les traits idiots mais tendres, Elle n'a plus besoin de s'inventer un cœur, il est là, au centre de l'écran, rouge et battant à tout rompre.

Prend forme alors la sensation de s'apercevoir, au loin, comme sur le quai d'une gare. Elle cherche à venir à sa rencontre, se fait de grands signes.

\*

Soudain, son corps est bousculé, étourdi. Elle se perd de vue, la main toujours tendue, comme au sortir d'un rêve dans lequel quelqu'un nous aimait parfaitement.

Quelqu'un d'Important retourne derrière l'objectif, lui somme d'enfourer entre ses lèvres tous les fruits du casseau. Le liquide coule hors de sa bouche qui se fait brèche, ouverture sanguinolente. On lui ordonne de jouer la vie encore plus facile, toujours plus simple. Le photographe pointe le viseur vers Elle et dans un ultime éclat, le flash est actionné.

\*

Elle est éreintée, éteinte comme une nature morte. Raide morte. Son corps qui se défait marque d'un bruit sourd et lumineux son second ravissement.

Le rideau s'abat et je m'affale au sol.

**Sage comme un mirage**

*Troisième partie*

Je pensais avoir entendu quelque chose. Le rideau a bougé, pourtant. La salive, amoncelée en tache sombre sous mes lèvres rêches a frémi, j'en suis sûre. L'air de la pièce est gonflé de vapeurs sucrées et aigres ; ma bouche entrouverte l'avale par filets.

\*

Au sol le casseau de cerises est échoué, de petits nuages turquoise et duveteux semblent suspendus à la rondeur parfaite du fruit, dont la peau légère menace de fendre.

Mes yeux fouillent la pièce comme le nez d'un chien une scène de crime. Le miroir torsadé d'or me renvoie un lit de fleurs mortes, mon corps endormi. Quelque chose de rouge a coulé, puis séché. C'est joli. J'essaie de tremper les doigts dans le rouge joli et sec. J'observe la main que je tente d'étirer. Bouge, que j'ordonne. Bouge. Bouge. Bouge et AH! un bruit s'échappe d'entre mes lèvres, aussi abrupt que la grimace qui le fait tomber au sol. Ma main se soulève pour le ramasser.

\*

Libérés, mes doigts se referment autour du bruit. Ils le tiennent noué un instant, nerveux, jaloux, prêts à ce qu'on le leur prenne. Leur poigne s'adoucit, et le bruit, dans l'air ranci, s'élève à nouveau.

Bientôt, dans ma gorge, les sons s'entassent, se cramponnent les uns aux autres, se bousculent contre mes occlusives pour sortir au plus vite. Ils frayent et remontent par le larynx, gluants et résolus. Ils s'échouent dans la salive et la poussière, y dansent comme chante le cygne. Ma petite main potelée, la seule à me répondre, tente de les faire tenir, mais ça grouille, ça gigote.

\*

Puis, plus rien. Je passe la langue sur mes dents nues, la fait claquer comme trotterait un poulain. Tous mes bruits, épuisés, rebondissent mollement contre le mur. L'écho se charge de les ordonner, me renvoie un timbre étranger, une voix de sourde-muette qui parle de très loin :

« Ça...pue »

Le carré de lumière, au fond de la pièce, comme une promesse d'air frais.

Je commence par soulever ma main mobile, l'appuie par terre et concentre mon souffle au niveau du poignet. Je pousse et le haut de mon corps obéit, s'éloigne de la poussière. Un tracé blanc, au sol, me fait sursauter. Le doigt que j'y passe se demande : de la craie ? Je concentre et souffle et pousse et bientôt je m'érige au-dessus d'un dessin étrange, celui du contour de mes membres. Avec, au centre, leur empreinte tiède.

\*

Comme pour tester les limites de cette activité qui fait claquer ma langue, s'agiter mes lèvres, vibrer ma lnette et gonfler mon ventre, j'articule DEBOUT et me voilà sur mes deux jambes. À l'intérieur des ornements du miroir, je me vois m'amuser de ce nouveau jeu. Je dis MARCHÉ et mon rire s'interrompt. En automate, je me place en garde-à-vous, me dirige vers la fenêtre.

Mon jeu me fait articuler : DÉCADENASSE SOULÈVE OUVRE.  
Un courant d'air se risque à l'intérieur.

\*

Près de la fenêtre, quelque chose attire mon attention. L'ordinateur, agité de hoquets et de soubresauts, m'invite à approcher. Sur l'écran, les cheveux de l'image se brisent en vagues claires contre son dos. L'écume blond chatouille son cou effilé et je jurerais entendre un ricanement niais. Le roulis me prend.

Sur l'un des murs de la pièce est placardée l'image d'une artiste d'une autre époque, petits cœurs aux joues et haltères de Popeye en équilibre sur les cuisses. Sa frange gommée contre son front se sépare en son centre en deux boucles symétriques qui convergent à la pointe. Une ombre épaisse et argentée surcharge ses paupières, encadrées de cils fins, rappelant de petits fils de laine qu'on aurait oublié de couper. Sur son justaucorps beige, on peut lire l'inscription au crayon : *I am in training, don't kiss me.*

\*

Je cherche dans la pièce mon écriteau. Celui suspendu à mon cou à moi. Mais il aurait fallu savoir écrire, de belles lettres rondes, et si je savais faire, il n'y aurait pas eu d'histoire.

Devant les cerises bleues, le miroir et tout le reste, un appareil se tient bien droit sur ses trois jambes. Je reconnais l'objectif, le flash et le petit piston à l'origine de mon attentat. Avec précautions je m'approche et soulève la caméra de son socle, la dérobe de ses jambes. Ha-ha on rigole moins, hein, que j'ai envie de dire. Je pointe l'objet vers le sol, le mur.

\*

Si de ma voix je fais jouer mon corps, je me demande : quoi d'autre peut s'animer sous son bruissement ?

Parce que je ne sais encore raccorder les noms, verbes, adjectifs et compliments dans un beau ruban de sens, je laisse ma langue s'amuser. Elle claque, hoquète et trotte, et de ce bazar naissent des gestes, qui me guident vers la sortie. La caméra pendue à mon cou, je passe la porte.

\*

Dehors, je joue à savoir où aller, avance dans une direction puis dans une autre, fais quelques tours sur moi-même. Mon corps est bousculé par d'autres, et chaque collision agit comme une petite décharge électrique. Je rêve de prolonger le contact, me connecter à la même source.

Frémir à la bonne fréquence.

La rue s'étire comme un élastique, ne laisse présager aucune extrémité, aucune promesse de rupture. Mes pas me mènent là où ça cille et converge et je cherche une manière d'entrer à mon tour dans la grande marche. Je me ramollis, enfourche la vague créée par les passant·es résolu·es. Je suis invisible, traversée, un courant d'air avec un chapeau.

\*

Mes paupières clignent. D'entre le noir perce : le ciel voilé d'orange, un feu de circulation éteint, un vieillard en forme de *c*. L'écume suspendue à la gueule sombre d'un chien, la corde rêche à son cou qui lui lacère la peau, tout ce qu'il me faut de force pour m'extirper du courant.

Je m'éloigne de la foule, cherche répit dans une impasse. Le fracassement des images se retire, laisse derrière un silence humide. Je me remets en marche et tends l'oreille. Dans les ruelles, le calme permet à des voix d'émerger.

\*

Ici, on raconte les vies de celles qui vivent au pied de la montagne, sans miroir et les genoux en terre. On dit que le jour, elles arpentent les terrains vagues en parlant aux pierres. La nuit, elles construisent des autels, transforment chaque brindille en talisman.

Mes pieds me guident jusqu'aux limites de la ville construite, là où rien ne semble vivre, sauf cette longue colonne aux vertèbres de rouille, qui déchire la ville en deux.

Le long du chemin de fer, je les aperçois enfin. Leurs yeux sont nus et affairés. Elles suivent une piste. Je les vois faire : elles reniflent de longues tiges dorées, passent leurs index rebondis sur les poils rouge et hérissés d'une vivace bruyamment jaune.

\*

Le dos courbé et l'oreille tendue, je cherche moi aussi à comprendre ce qu'auraient à me dire ces épis jaunâtres. Les filles de la montagne disent : millepertuis, verge d'or. Je dis PARLE. RACONTE. Je dis ALLEZ QUOI.

La gorge nouée et les joues brûlantes, je dénude l'objectif de son cache et le dirige vers le bosquet. Dans une sorte de frénésie désespérée, j'approche et éloigne le viseur de la fleur, qui ne bouge pas d'un pétale.

\*

Avec l'acharnement d'un collectionneur zélé, je sature la mémoire de l'appareil de longues traînées jaunes.

Dans les ruelles, on rapporte que ces filaments d'or, au milieu de l'été, tirent des larmes aux jeunes filles de la montagne. Pendant la pousse elles s'en émeuvent, et à l'automne, elles les amassent pour le thé. En prévision des allergies, des crampes ou de la mélancolie.

Je les ai vues, leurs larmes. Rondes et douces, on a envie d'y toucher. Les tenir au creux de la main pour y lire le futur, ou une histoire qui finit bien. Les verges d'or, comme elles les appellent bellement, ont ce pouvoir de faire battre leur cœur, qu'elles ont rose et souriant.

\*

En marchant près du chemin de fer, tout y passe. Rien n'échappe à l'insistance de mon regard, dissous dans celui de l'appareil. Les solidages, mais aussi tous les disques brisés, les oursons perdus.

Je plante ma caméra sur ce qui semble pouvoir revêtir le voile de l'importance. J'attends la confiance, dois me satisfaire de regards entendus, indéchiffrables.

Mais j'ai bien appris : les images sont sages, et être sage équivaut à savoir se taire.

\*

Assise sur un banc, je contemple mes prises quand, du flou étourdissant, quelque chose point. À nouveau, j'ai la sensation de me tenir dans l'image : une tache minuscule et animée tend la nuque, tourne et retourne la tête.

J'y suis à nouveau : le quai, la gare, tous ces corps en attente de.

S'empare de moi une sensation, enfouie comme un rêve. Elle remonte à la surface pour reprendre son air. Au ventre, la peur d'à nouveau perdre la trace, manquer le rendez-vous. Je ne bouge pas. Je le sais, je pousse et repousse le moment où.

\*

Puis mes muscles s'activent, j'évite les passant·es, le visage tendu par l'appréhension, les yeux souriant comme pour dire *on m'attend, pardon, on m'attend et quelle joie*. C'est soi à portée de main, un grand vertige.

Je m'arrête sur le quai, avance les doigts vers la laine de mon manteau et doucement, je m'agrippe par la manche.

**JE DISPARAIS SOUVENT**

**Une image naît d'une absence d'image**

*Première partie*

La lumière a faibli d'un coup, vraiment on aurait pu m'avertir. Un matin, étendue sur le lit, je guettais le bas de la porte, mais pas l'ombre d'un rayon. Il était maintenant toujours minuit, et il fallait s'y faire. Au début, je me souviens, je tentais d'aligner les phrases, comme on le fait avec de petites pierres chaudes, sur le sable ou un dos nu. Les mots glissaient, jaillissaient hors de moi, dans une sorte de *chaos idéatoire innordonnable* (Kristeva, 1989 : 25). Les sons que j'émettais n'étaient plus, comme avant, liés aux idées qui dans ma tête allaient et venaient, ils semblaient arriver de très loin, usés par le voyage. Toujours en retard, essoufflés et vêtus bizarrement. Devant les assauts répétés par l'incongruité d'une parole qui était la mienne mais plus tout à fait, devant la désertion de ma langue au profit d'une nouvelle, étrangère, il a fallu trouver refuge. Je me suis emmurée. Je parlais toujours mais ce n'était plus moi, je m'étais tue et mon mutisme était mon secret le mieux gardé. Depuis que la lumière est revenue, le lieu d'où je parle est demeuré cet espace qui est *au-delà*, une grotte ombragée, humide, dont les gens reviennent les mains vides, des poches sous les yeux. Depuis, je multiplie les stratégies pour me faire comprendre, mais celles-ci annulent ma parole. Je disparaissais souvent.

Plusieurs mois après la Période Blanche, et depuis que je guéris et recommence à créer, la façon dont je parle, écris et me raconte est altérée. Les mots ne s'alignent toujours pas amoureusement. Quelque chose me garde en marge. Je gravite depuis vers des formes éclatées pour faire récit, parce que l'écriture linéaire et l'histoire unifiée ne me semblent plus accessibles comme elles l'ont été, je ne peux m'y frotter sans me confronter à une sensation d'empêchement similaire à celle ressentie durant la période difficile (empêchement du corps, de la pensée, de la parole). Les blancs, les césures et l'espace négatif m'offrent une forme de répit quand les mots et la mémoire me font défaut. La forme scindée du fragment laisse planer sur l'écriture la possibilité, toujours proche, de la coupe, du retrait, du cache. Je peux donc me laisser glisser dans l'écriture avec un certain sentiment de *sécurité*, l'œil toujours fixé à la sortie de secours la plus proche.

Pourtant, un inconfort point au contact des vides laissés par le fragment. Qu'est-ce qui, lorsque je m'y vautre, tombe entre les ouvertures qu'il laisse ? Qu'est-ce qui vient se perdre entre ses craques, pour finir dans l'oubli et la poussière ? L'apaisement se mêle à une

étrange sensation de défilement. Je tourne ces questions comme quelques pierres au sol : l'éclatement permet-il une reconstruction ? ou mène-t-il simplement à la dispersion ? Je me demande comment me raconter pour être *au plus près* de moi. La voie à prendre pour éviter que l'écriture me fasse violence, et celle pour qu'elle me contienne. Me guérisse. Me sauve ?

\*

Commençons ici : cet essai raconte la recherche déçue d'*un contenant indicible*, d'une forme familière, d'une consolation. Ce texte bruit dans l'ombre d'un *soleil rêvé* (Kristeva). Avant même les murs, avant même la chambre, tous mes textes racontent le vide, la faim et la soif. La nuit, presque toutes les nuits, je rêve d'une créature géante qui vient me soulever du sol pour me percher sur son épaule avec aise. C'est un cheval, un chien, un arbre, une impression. Jamais je n'en ai peur, jamais je ne me demande si je pourrai retrouver mon chez-moi suite à notre balade. Je n'ai pas de chez-moi, pas d'histoire, pas de désir autre que, simultanément, celui d'être emportée, consolée, empliée, sauvée. Et tous les matins accusent la perte. La psychanalyste Julia Kristeva, dans son essai *Soleil noir*, propose une étude de la dépression et de la mélancolie, dans laquelle elle avance que la personne mélancolique se sent comme *déshéritée[e] d'un bien suprême innommable*, difficile à représenter. C'est peut-être pour cette raison que les psychanalystes l'ont surnommé : la *Chose*.

\*

J'entre dans la littérature vers la fin de l'adolescence, par la rencontre saisissante d'une tradition littéraire féminine et mélancolique. La plupart de mes idoles sont alors tristes, nées avec au ventre un creux, une tare, une faille qu'elles tentent de reprendre par l'écriture, mais rien n'y fait. Comme une constellation d'étoiles qui clignotent avec peine, Nelly Arcan, Vickie Gendreau, Maude Veilleux et Daphné B semblent se cliver entre leurs envies d'apparition et de disparition. Toutes, à leur manière, oscillent entre besoins et désirs contradictoires. Elles cherchent, simultanément et paradoxalement, à combler le manque

et à le creuser davantage, en espérant s'y engouffrer. Je me reconnais dans leur rapport conflictuel à l'hypermodernité et à la féminité, leur tiraillement entre désir de sororité et envie d'être élue, celui entre jeu de la beauté et désaveu des structures. Je me vois dans leurs réussites, mais surtout dans leurs constats d'échecs. Je vois mon visage se substituer aux leurs dans les miroirs et les écrans où elles s'observent, je me vois dans leur vanité, leur honte, leurs listes d'achats, leurs frustrations. Je m'y vois et mélange tout : l'art et l'artiste, l'œuvre et l'autrice. Je n'ai rien à faire du *je énonciateur*, l'autrice n'est pas morte, comment peut-elle mourir si je me bats pour la garder vivante ? Si j'existe à travers elle ?

\*

*quand je regarde au ciel j'ai des vertiges j'ai besoin d'un plafond plus bas d'un organe gigantesque d'une pluie fine d'une plante auto-organisée d'un verre d'eau d'une lampe magique d'une morsure de vampire de la peur de la mort (Veilleux, 2023 : 13)*

\*

J'entre dans la littérature en cherchant un écho à mes blessures dans les voix de mes idoles. Kristeva écrit que la Chose, ce bien dont se sent déshéritée la personne mélancolique, se caractérise par « le "quelque chose" qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'inséparable, l'insaisissable » (1989 : 22). Cette sensation d'un bien « inséparable » pousse la personne à « s'accrocher à un autre perçu comme supplément, prothèse, enveloppe protectrice » (25). J'entre dans la littérature en me disant que le texte et le travail acharné qu'il m'impose pourront combler ce qui se creuse, peut-être réussir à me contenir. J'en sors avant que l'efficacité de ma quête puisse être vérifiée.

\*

Je rencontre P. animée par cette *pulsion de vie*, assoiffée de cet *insaisissable* dont nous parle Kristeva. Je suis ce rongeur affamé que l'on apprivoise avec quelques noix, que l'on veut près de soi et qui ensuite nous fait un peu pitié : la démesure de la dévotion face

à la petitesse du don entraîne une joie un peu triste que l'on s'explique mal. Certaines personnes ne savent pas qu'il ne faut pas nourrir les bêtes. Certaines personnes le font parce qu'elles le savent trop bien. Je ne ferai pas de place ici pour cette rencontre, autre que celle-ci : quelques semaines avant son départ, P. ouvre mon ordinateur alors que je suis sortie et lit le texte sur lequel je travaille. Le sujet m'échappe, mais pas les mots qu'il me dit à mon retour à l'appartement : *Tu ne seras jamais personne*. Quelque chose tremble dans ma gorge, puis rebondit contre les murs de la chambre. Mon rire ? Oui, je ris. À l'époque, j'écoutais en boucle une conversation entre l'acteur Harry Dean Stanton et le réalisateur David Lynch, extraite du film documentaire *Partly Fiction*, dans laquelle Lynch demande au comédien *How would you describe yourself?* Et Stanton de lui répondre, avec un sourire de connivence, *There is no self*. La malédiction lancée par P. pour me heurter me paraissait d'une absurdité sans bornes. Je voulais n'être personne. Le constat qu'amenait mon rire cassant était bien plus sombre : je n'étais plus personne depuis un bon moment déjà.

\*

Durant les nombreux mois que dure ma dépression, je n'écris pas une ligne digne de mention, ou presque. Lorsque je m'y essaie à nouveau, les premières fois, c'est avec la calligraphie et la capacité d'idéation d'une jeune enfant. Durant ces mois, je quitte la ville, l'université, mes amies, mon corps. Je m'installe chez mes parents, dans ma chambre d'enfance. Je quitte le lit quelques fois par semaine, pour me rendre au travail, ou chez V., mon nouvel amoureux de l'époque, qui ne se doutait de rien. Les réflexions qui m'habitaient alors, auxquelles je tentais brièvement de donner forme au début de la maladie, s'échafaudaient de manière « répétitive, monotone, ou bien vidée de sens, inaudible » (Kristeva, 1989 : 45). Kristeva avance que la parole de la déprimée serait faite de « séquences logiques brisées », transformées en « litanies récurrentes, obsédantes » (45). Céline Curiol, dans l'essai *Un quinze août à Paris : histoire d'une dépression*, écrit qu'« à force d'enchaînements, se rétrécit pour bientôt se refermer une boucle morbide qui résume l'absurde tautologie : je souffre puisque je suis en train de souffrir. » (2014 : 21) Les *enchaînements*, ou *litanies récurrentes* qui peuplent alors mes pensées, forment une boucle solidement constituée, sorte de ruban de Moebius infernal que rien ne pénètre. La boucle

constituée de pensées insignifiantes, maintenant oubliées, me fait « suspendre [...] toute idéation », « sombrer dans le blanc de l'asymbolie » (Kristeva, 1989 : 45). Écrire pour seulement *rendre compte* de cet empêchement ne fait que le reconfirmer, m'y enfoncer davantage, et me mettre face à mes nouvelles limitations : si je ne peux plus écrire pour métaphoriser, revitaliser mon expérience et mes sensations, le sens de ce qui m'arrive, alors « je me tais et je meurs ». Je sors de l'écriture comme une employée à qui on montre la porte, sans cérémonie.

\*

Je ne ferai pas de place ici pour cette rencontre autre que celle-ci : l'histoire de P. en est une de contrôle et d'isolement. Elle se présente sous le couvert du soin, mais cache une série de petits attentats. C'est une histoire comme toutes les autres, s'il existe des histoires qui sont comme toutes les autres. Certaines lignes se répètent tout de même. *Baisse le ton*. Dans le moment on se dit : c'est attendu, galvaudé, vraiment, quel cliché. Si on est comme moi, on en rit presque. *Va te changer. T'as l'air folle. Tu déranges tout le monde*. Par souci de calmer le jeu, on obéit. Par fatigue, on se tait, plie, capitule. On ne rit plus. C'est une histoire dont la scène finale reste inchangée : les rideaux sont tirés, le silence est assourdissant. Les gens entrent dans la salle, croient comprendre. On se dit qu'il faut expliquer, quand même, la chaise contre la porte, la vaisselle qui s'amoncelle, la noirceur. Mais lorsqu'on s'y essaie, on réalise que les mots que l'on choisit ont été prononcés tellement de fois déjà qu'ils s'échouent au sol, évidés de sens. On tente d'en choisir d'autres, mais rien n'y fait. On se tait.

Au contact de P., je disparaissais lentement, mais je m'accroche à ma disparition avec tout ce qu'il me reste de force, car elle me détourne de la sensation de manque qui m'habitait alors. Je ne me bats plus, ne cherche plus à être consolée, réunifiée. La dépossession que je subis se transforme, paradoxalement, en refuge. La souffrance devient familière, presque réconfortante, parce qu'elle me prive de moi-même, et de l'absence naît une forme de paix.

\*

Kristeva écrit que l'enfant dont le système symbolique est solidement constitué pourra trouver « une solution de lutte ou de fuite dans la représentation psychique et dans le langage ». Ce qui lui évitera de « se replier sur l'inaction ou de faire le mort, blessé par des frustrations ou nuisances irréparables. » (1989 : 48) Toutefois, pour fuir ou combattre, le sujet doit avoir une solide implication dans le code symbolique et imaginaire (48), c'est-à-dire un rapport cohérent avec un réseau de référents, de signes et de symboles, qui permettent l'idéation et la métaphorisation du vécu. Autrement, les tentatives de lutte ou de fuite à travers le langage ne peuvent être possibles, car le sujet faillit à intégrer et traduire son expérience. La perte de repères induite par un contrôle répété et soutenu mène à l'écroulement des structures symboliques, qui régissent le réel. Et si ces structures se prouvent, dès l'enfance, fragiles, il suffit d'un bouleversement pour que tout s'écroule : « [s]i la dimension symbolique s'avère [...] insuffisante, le sujet se retrouve dans la situation sans issue du désarroi qui débouche sur l'inaction et la mort. » (48) Et puis, pour combattre ou pour fuir, il faut croire en notre capacité d'agir. Il faut avoir confiance en la force performative du langage, en la possibilité des autres et des choses à se moduler, se tendre, répondre ou réagir à notre parole. Lorsque notre agentivité nous est dérobée, la croyance en notre capacité d'agir, de parler, de modeler le réel par notre voix s'écroule aussi.

\*

Les mois qui suivent sont rangés parmi ces choses dont on ne parle pas, faute de savoir comment parler du vide. Ce qui en reste me revient par bribes, comme des éclats de ciel que l'on aperçoit en voiture, qui bégaient d'entre les arbres. De cette période survivent : quelques photos, des lettres inachevées, une sensation de perte. Je regarde passivement s'installer en moi « une tristesse fondamentale » et « un langage artificiel, incrédule » (55). Kristeva écrit que la parole de la déprimée est inaudible même pour celle qui la dit. Elle parle « déjà persuadé[e] que la parole est fausse » et donc, le fait négligemment, sans y croire (55). Puis, comme elle s'est abîmée dans la parole, épuisée, elle s'abîme dans le mutisme.

Le caractère artificiel ou incrédule du langage prend alors ancrage dans le fait que ma parole semble se juxtaposer à une autre voix, qui se déploie à grand bruit : l'impression d'absence à moi-même induite par la dépression occasionne une sensation de dédoublement de ma conscience, une narrativisation quasi-constante, souvent mesquine, apposée à mon expérience du réel. Lorsque je commence à aller mieux, cette litanie cruelle qui m'habite depuis plusieurs mois s'épuise tranquillement. La voix s'effile jusqu'au silence, laisse place à une sensation d'hébétude : si mon portrait n'est ni celui que tentait de me peindre P., ni celui auquel tentait de me faire croire ma dépression, alors quel est-il ?

\*

Je m'assois souvent devant mes poèmes, les lettres écrites à V., les photos prises avec l'application Photo Booth de mon ordinateur. Je tente de rassembler ces morceaux composites, tire les fils, la couverte sur mes épaules et découvre mes pieds, la couverte sur mes pieds et découvre mes épaules. Cette mécanique sisyphéenne ne chasse pas le froid, mais je tire et tire encore.

La perte de croyance et le sentiment que ma voix se fracture constituent un état dont il est difficile de m'extirper. Je finis par me voir comme dans ces séries où les participant·es sont largué·es au centre d'une forêt vierge ou d'une île déserte, sans argent ni vêtement. Je me retrouve *naked, alone and racing to get home*. Désorientée, je perds le contact avec ce qui est vrai.

\*

Pour justifier l'écriture en tant que stratégie de réappropriation du Soi, Marie-Pier Lafontaine affirme que « se cogner contre un réel impossible à croire, même y être avalée [...] propulse dans l'écriture » (2019 : 101). La création et le langage permettraient d'engager un processus de réconciliation entre le « je » et l'événement traumatique,

redonnerait de nouvelles assises mémorielles à une réalité sinon privée d'ancrages (Lafontaine, 2019). La démarche littéraire « remplit cette fonction de pincer “pour y croire”, pour en revenir » (Gasparini, 2008 : 200), elle deviendrait une « sorte d'entreprise de survie », qui permettrait de « donner un sens à l'irréalité du chaos, de trouver ce qui serait de l'ordre d'une vérité [...] dans ce qui, à l'intérieur du réel, relève de l'impossible, de l'insupportable » (Lafontaine, 2019 : 101). Cette entreprise s'avère complexe, car la médiation littéraire, qui implique transformations et gommage, vient, chez moi, consolider la sensation d'incrédulité face à un souvenir ou un événement raconté. Les nouvelles assises mémorielles, puisque transfigurées par la mise en récit et la fictionnalisation, demeurent dures à croire et à intégrer. Seulement, d'une façon différente. Je suis sceptique face à mes fictions.

La création littéraire, et principalement l'acte de réfléchir la réalité par le prisme de la fiction, ferait advenir, suggère Philippe Forest, une forme de vérité :

La réalité est en soi une fiction. La fiction qui réfléchit la réalité redouble ainsi une fiction et par ce redoublement même permet qu'un renversement s'opère par lequel se manifeste quelque chose qu'on peut parfois nommer vérité. (2007 : 212)

Il ne s'agirait donc pas de tenter de façonner le réel à tout prix, mais d'accepter qu'il puisse se révéler non configurable en raison de son caractère chaotique, et parfois insupportable. Ce renversement (la fiction qui réfléchit une réalité elle-même déjà fiction) permettrait l'émergence de quelque chose de plus profond : non pas une vérité objective, mais ce qui se cache derrière le visible.

\*

*J'ai inventé un souvenir d'enfance. De toutes pièces. [...] Il y a une justesse biographique plus grande dans ce morceau de mensonge, de fiction que dans les reconstitutions.* (Lafontaine, 2019 : 68)

\*

Nicholas Dawson, dans *Désormais ma demeure*, dit « [é]crire de nouveaux poèmes pour placer la mélancolie et ses boucles mortelles hors de soi, pour s'installer à l'intérieur d'une boucle choisie et dont les formes pour l'énoncer sont plurielles, incertaines et performatives. » (2020 : 62) Je note quelques passages de son livre dans un cahier, et les enregistre sur l'application dictaphone de mon téléphone. J'ai envie de sentir ses réflexions, de tenir ses mots au plus près de mon corps. Je sors marcher, en écoutant en boucle ma voix, celle de la lecture, grave et affectée, qui me les répète au creux de l'oreille.

Lorsque je recommence, moi aussi, à écrire de nouveaux poèmes, j'espère que l'écriture agisse sur moi comme le feraient les bras d'une mère, ou ceux de la créature de mes rêves. Qu'elle ait une fonction qui s'apparenterait à celle de la théorie du *holding*, tel qu'étudiée par le pédiatre Donald Winnicott, qui avance que le fait d'être porté crée, chez le bébé, le sentiment d'être réel, qu'il lui permet de se sentir exister, de comprendre les frontières entre lui et le monde qui l'entoure. J'écris pour me sentir contenue, pour me sentir réelle, même dans *l'irréalité du chaos* (Lafontaine, 2019).

Dawson fait mention, dans son ouvrage, de ces boucles choisies à l'intérieur desquelles on cherche à s'installer. Lorsqu'on s'installe quelque part, c'est souvent en espérant que ce sera confortable, doux, que l'on pourra y rester, au moins pour un temps. Nécessairement, les formes de l'énonciation de cette nouvelle boucle, celle que l'on choisit enfin, qui ne nous est pas imposée ou *mortelle*, ne peuvent être que maladroites. Tâtonnantes. Nous nous devons alors d'apprendre à être confortable dans l'incertitude, à y sentir la douceur, et tenter d'y rester, au moins pour un temps.

Je marche et ma voix, se transformant en vaisseau pour celle de Nicholas Dawson, me confie : « Je me demande alors quelle serait la fin du projet, si une telle écriture bouclée, spiralée et performative était susceptible d'avoir une fin, si la guérison en ferait partie, s'il devrait y avoir une fin heureuse ». (2020 : 62) L'écriture performative ne se contente pas de décrire ou de narrer des événements, mais agit, modifie ou crée une réalité à travers l'acte d'écrire. Le texte ne déclare pas uniquement, il *accomplit quelque chose*, devient un

outil d'interaction active avec la réalité. Dans le cas de l'écriture fragmentée, il y a là quelque chose d'organique, presque respiratoire : le fragment, comme le toucher maternel, ne s'apparente pas à l'emprise. C'est la répétition, le jeu de contact et d'écart, les variations, l'oscillation entre présence et absence qui octroient la sensation de soutien. Ce n'est pas le contact continu, qui peut finir par s'apparenter au contrôle, qui vient rassurer : c'est la présence espacée mais constante, perpétuellement renouvelée. La répétition réactualisée d'un même motif se fait alors enveloppante.

\*

À la suite de la publication du roman *Chienne*, qui raconte les violences intrafamiliales subies dans l'enfance et à l'adolescence par l'autrice Marie-Pier Lafontaine, une critique paraît dans le quotidien *Le Devoir*, dans laquelle un journaliste écrit que « le livre a sa force, c'est une évidence, mais en raison de son écriture par fragments — forme littéraire, quoi qu'on en dise, qui relève d'une certaine facilité —, *Chienne* compose au final un récit décousu et affaibli. » (Desmeules, 2019) Lafontaine explique, dans la portion essayistique de son mémoire de maîtrise réfléchissant l'écriture du roman, que la configuration formelle morcelée de *Chienne* s'est édifiée autour d'une contrainte : le caractère désuni de l'œuvre rend compte d'une mémoire marquée par le traumatisme. L'autrice raconte que « [l]e souvenir se compose des fragments inassimilés de l'épreuve » (2019 : 100). Je relis les mots du journaliste : « Si la forme avait été plus forte ou équivalente à son propos, cela aurait été la marque d'un grand livre. » (Desmeules, 2019) Chez Lafontaine, l'amalgame disjoint des souvenirs narrés par la narratrice crée une trame fortement affectée par les aléas de la mémoire traumatique. Je ne sais pas à quoi fait référence le journaliste lorsqu'il mentionne une forme qui s'avérerait *équivalente* au propos. Parce que pour moi, elle ne pourrait en être plus près.

D'entre les pages de *Chienne*, une confession point : « J'aurais voulu écrire un roman sur mon enfance avec des pages et des pages remplies d'écriture. Sans espaces blancs, sans pauses ni silences » (2019 : 103). Comment lire ces mots sans y déceler le deuil, celui de cette disposition tout enfantine au déversement, au souci de linéarité ? Comment ne pas y

voir le petit cahier boudiné à paillettes, dont les pages sont noircies par cette écriture tâtonnante, ces grosses lettres rondes bouclées, toutes tassées les unes sur les autres ? Mais ce que nous offre à lire l'auteur n'est pas ça ; c'est un roman court, peuplé de métacommentaires nous expliquant pourquoi un tel texte (sans pauses ni silences) ne pouvait voir le jour. *Chiennes* est un texte exigeant, qui problématise ses propres empêchements. Je tente, dans l'écriture, de me positionner tout contre le point de tension entre le livre qui existe et celui que l'on pleure, le livre rêvé, auquel quelqu'un, quelque chose ou nous-mêmes, a barré la route.

\*

Dans l'obscurité de ma petite chambre, j'ouvre mon ordinateur quelques fois par jour pour noter ou enregistrer des idées, me prendre en photo. Des réflexions qui achoppent, ne vont nulle part. Je m'interromps, oublie ce que je voulais dire, bouge sur la photo, produis du flou. Je tente, plus tard, de donner forme à ces instantanés, traces de moments qui ont fait percée, mais ils sont trop épars, et leur opacité les rend pour la plupart inintelligibles. Le réel et ses événements ayant perdu leur ancrage, le lien entretenu avec ce qui fait marque (la parole, et surtout l'écriture) s'est problématisé. Le fil liant l'expérience immédiate à un futur anticipé se casse. Mes lettres demeurent inachevées. Même dans le désir de faire trace, de raconter, je bute : chaque phrase rend compte d'une immédiateté qui se renouvelle sans cesse. Lorsque je commence à guérir, je m'affaire, en Petit Poucet, à retrouver les traces et reconfigurer par l'écriture le chemin parcouru durant les derniers mois. Je m'assois devant mes notes, les photos. Ces quelques morceaux ne suffisent pas, et les oiseaux ont mangé tout le pain. Je tourne en boucle, repasse plusieurs fois devant le même arbre. Lorsque je tente de raconter, je me bute à des trous de mémoire et à une séquentialité défaillante.

\*

Quelque chose m'empêche de considérer les événements des dernières années de façon linéaire. Les temporalités se chevauchent. Pour parler de mes difficultés à me

raconter, j'ai parfois recours à la métaphore (un peu usée) de la courtepointe effilée. Lorsque l'on pénètre dans ma chambre, j'aimerais pouvoir montrer une jolie couverture, faite de morceaux d'étoffes importants (ma robe de bal, ma première doudou), mais n'ai sous la main qu'une couette étrange et disparate, de laquelle se sont détachés quelques carreaux. Ces carreaux manquants, ce sont des semaines entières de ma vingtaine qui se sont volatilisées, parce que mon incapacité à les matérialiser par la parole les a faites, graduellement, se désintégrer. Encore aujourd'hui, la cohabitation avec P., au début de ma vie adulte, m'apparaît irréaliste, ce qui rend sa mise en récit quasi impossible. Si je ne peux adéquatement rendre compte de ma vie, ne serait-ce qu'à moi-même, comment rendre compte de quoi que ce soit ? Comment puis-je continuer à raconter et construire des histoires, si je suis dépossédée de la mienne ?

Je tente de me rappeler : « l'oubli n'est pas seulement un manque, un défaut, une absence, un vide » (Blanchot, 1980 : 134). Marie-Pier Lafontaine suggère qu'il s'agit « d'une faille active dans la mémoire, un espace générateur de tension que la reconstruction du passé s'avisera de combler. L'oubli, en ce sens, provoque l'écriture, son émergence. » (2019 : 119) L'oubli aurait la capacité de se revitaliser « en mémoire vivante, revivifiée » (Blanchot, 1980 : 135). Selon Lafontaine, il serait « le siège de la fiction, celle nécessaire à la cohérence narrative » (2019 : 119).

\*

L'impression de ne pouvoir faire récit à partir d'une mémoire défaillante et affectée me semble être le symptôme d'un rapport que l'on entretient, dans la tradition occidentale, avec l'acte de raconter. La source de mon sentiment d'étrangéisation se clarifie un peu à la lecture des théories de Paul Ricœur sur le concept d'identité narrative. Si l'on dit que le genre narratif peut constituer une grille d'intelligibilité de notre existence (Ricœur, 1983), il est important de noter que pour certaines personnes, ce mouvement peut représenter un idéal difficile à atteindre. Ces lectures ont sur moi un effet étonnant : elles me donnent la sensation d'être assise sur le banc d'un gymnase, observatrice attentive mais confuse (et un peu frustrée) d'un jeu dont je ne comprends pas les règles. Je poursuis tout de même ma

lecture. Selon Ricœur, le récit est un modèle qui nous aiderait à nous comprendre nous-même et à penser notre propre évolution dans le temps sous le signe de l'intrigue. L'intrigue est la traduction que fait Ricœur du concept de *muthos* aristotélicien, geste par lequel une histoire trouve son commencement, son milieu, sa fin. Le *muthos* vient agencer des actions en système, se traduit par l'idée de *prendre ensemble*, c'est une synthèse de l'hétérogène : « Par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète » (Ricœur, 1983 : 9). La nature de mon sentiment d'impuissance se clarifie : pendant la Période Blanche, l'acte de réfléchir l'amorce de mes journées en système n'est plus envisageable. Je suis coincée dans mon lit, dans ma chambre, dans mon corps inerte. Dans un éternel milieu.

\*

L'approche narrative s'accompagne d'un problème : le rapport au temps, que Ricœur explique en s'appuyant sur le paradoxe abordé par Saint-Augustin dans ses *Confessions*. Le temps est composé du passé, du présent et du futur, mais le passé n'est déjà plus, l'avenir n'est pas encore et le présent « ne peut être qu'en cessant d'être » (1840 : 417). En cherchant à résoudre ce problème, Saint-Augustin propose l'existence de trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. On accéderait au premier par la mémoire, au second par l'intuition directe (ou l'attention) et au dernier par l'attente (ou l'anticipation). Cette configuration participerait à pallier les failles. Selon lui, le fait d'avoir une mémoire et d'être dans l'attente nous ancre un peu, déjà, dans le récit. Mais que faire quand la mémoire s'effrite et que demain devient une promesse qui nous semble faite la main dans le dos, les doigts croisés ? Pour une personne dépressive, le présent peut se refermer sur lui-même : le présent du présent du présent du.

\*

Devant de nouvelles personnes rencontrées qui entreprennent de me raconter le récit de leur vie, se matérialise en moi l'image d'une plaque du jeu *Serpents et échelles*, avec ses cases qui avancent, montent. L'on me relate parfois une partie simple, une victoire

rapide et facile. Une majorité d'échelles, quelques serpents, puis le pion rouge qui atterrit sur la dernière case, victorieux et satisfait. D'autres fois, la partie est plus complexe, faites de fausses fins, de chutes vertigineuses, puis de remontées inespérées. Dans tous les cas, peu importe les dés que l'on brasse : un aboutissement éventuel, une partie à raconter. La partie que je joue est interminable, je tombe sans cesse sur les mêmes cases, emprunte les mêmes échelles, glisse le long de l'échine des mêmes serpents, encore et encore. Je peux voir de petits visages tristes, bouche par en bas, se dessiner sur les pièces des autres joueur·euses. Toujours, cette impression qu'ils et elles m'observent me débattre, impuissant·es, contrit·es.

\*

L'identité narrative serait le « récit de vie que se raconte la personne afin d'intégrer un passé reconstruit, la perception du présent, et l'avenir anticipé et qui lui permet de donner cohérence, but et sens à la vie » (Paquette, 2009 : 3). Pour Ricœur, la mise en intrigue est un principe intégrateur, unifiant et dynamique qui tire une histoire vers l'avant, la complète. L'idée d'un passé qui serait *reconstruit* fait écho à la pensée de Marie-Pier Lafontaine, selon laquelle les vides laissés par l'oubli permettraient à la fiction de se déployer, et donc d'atteindre une forme de cohérence narrative. Cette configuration participerait à pallier les failles dans le récit de vie. Mais comment vivre avec l'inconfort ressenti face à l'idée de se raconter de manière fictionnelle, ne pas associer à l'artifice toute tentative ou stratégie que je pourrais déployer pour tenter de *prendre ensemble* les événements passés ? Je souhaite cesser de regarder l'artifice comme une construction mensongère qui renforcerait l'écart entre moi et l'Autre. Comment côtoyer l'artifice sans le dédaigner, apprivoiser l'imposture ?

\*

En lisant *Soleil noir*, quelque chose semble s'assouplir. La connotation négative que recèle le mot *artifice* prend ici un autre visage, plus doux. En psychanalyse, l'artifice a plus à voir avec l'acte de symbolisation, par lequel on tenterait, en cherchant à rendre

compte de la tristesse ou du manque, de produire en nous-mêmes des éléments qui seraient étrangers au monde extérieur, mais que l'on tenterait de faire correspondre au mieux à l'objet de deuil (soit des symboles, avec lesquels jouer, créer, et ainsi *trionpher sur la tristesse*).

\*

Lorsque la lumière réapparaît, timide, elle ne dissipe pas la brume des derniers mois. Le réseau de symboles qui m'habitent et à partir duquel j'écris, avant la Période Blanche, s'est fragilisé et évidé de sens, mais je m'acharne à m'y référer. Je tente de le revitaliser mais rien n'y fait. Mon refus de m'en défaire orchestre ma dislocation. Je refuse ce qui m'est arrivé, ce qui m'arrive, et lorsque je m'écris, je semble apparaître en îlots déliés de sens. Morcelée, mais donnant l'illusion de complétude, comme lorsqu'on tire sur les ficelles d'une thaumatrope, ce jouet pour enfants qui, lorsqu'on le tourne assez rapidement, fait apparaître une image qui se fixe au regard. Comme avec le jouet, ma propre apparition demeure une illusion aux contours fragiles, qui se fait et se défait sous mes yeux.

La création se présente comme une solution au morcellement. Elle permettrait une identification primaire *à rebours* : « Ce qui rend possible un tel triomphe sur la tristesse, c'est la capacité du Moi de s'identifier cette fois non plus avec l'objet perdu, mais avec une instance tierce », par exemple une « forme » ou un « schème » (Kristeva, 1989 : 34). Cette nouvelle forme, ou nouveau schème, deviendrait une « solution sublimatoire à nos crises » (35). Est-ce que l'éclatement narratif pourrait remplir la fonction de faire correspondre *au mieux* mon écriture à mon expérience du réel ?

\*

Dans l'ouvrage collectif *Se faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, on suggère que les sujets ayant vécu des violences, personnelles ou systémiques, et qui prennent parole à partir des marges, n'ont d'autres choix que de se réfléchir de façon morcelée. À travers le recueil, les auteurices « réfléchissent aux abrasions et aux

métamorphoses du pacte d'authenticité de l'écriture de soi engendrées par le refus d'une identification fixe et permanente » (Dawson, Landry, Trudeau Beaunoyer, 2021 : 14). Je suis attirée, dans les textes que je fréquente, par ces voix qui témoignent de l'éclatement et tentent de s'y réconcilier en expérimentant avec de nouvelles formes d'écriture du soi (récits hybrides et décloisonnement générique, formes fragmentées ou *ovnis littéraires*). On retrouve, dans l'incarnation de ces différentes formes, l'image du miroir éclaté qui réfléchit ce qui s'y regarde de façon déformée, multiple et multiforme, mais il y a aussi l'idée de « l'entre-deux », d'un espace qui se crée entre les morceaux. Les voix des auteurices qui font le choix de se raconter de façon segmentée ou non linéaire, opacifiant ainsi parfois leur parole, qui vit et vibre à l'extérieur d'un principe de concordance, m'apaisent. Karianne Trudeau-Beaunoyer semble voir, dans cet espace, un endroit où se déposer, reprendre son souffle. L'autrice propose que l'acte d'écrire est un moyen de se faire advenir à l'extérieur de l'injonction d'« être quelqu'un de nommé, de déterminé, non plus que cette béance de l'entre-deux où il n'y a [...] personne » (2021 : 35). Écrire lui permettrait de « se débarrasser un peu du particulier et tolérer de ne pas coïncider, ni toujours ni tout à fait, avec soi-même. » (35) Il y a, dans l'acte de se faufiler entre les éclats de miroir brisés, l'expérience d'un être-au-monde qui se traduit par ses transformations, une forme d'adaptabilité. Pour se faufiler, nous devons rentrer le ventre, courber le dos, baisser la tête. Accepter de ne pas coïncider avec soi-même, c'est choisir de ne pas être fixé·e, cerné·e, tenu·e captif·ve par un système d'identification, ou choisir l'inconfort des courbatures à celui induit par le statisme. Le miroir en éclats au sol réfléchit, grossit, déforme le réel ou les traits de la personne qui s'y regarde. Ces fragments me rendent une version monstrueuse de moi, mais dont je ne peux détacher le regard. Qui me semble enfin, étrangement, familière.

\*

Au fil de mes lectures, je réalise qu'il me faut observer la tension interne induite par l'écart entre une approche narratologique du récit de soi héritée de la tradition, et celle qui émerge de notre contexte post-moderne. Les réflexions des chercheur·euses Ariane Mayer et Serge Bouchardon sur l'identité narrative à l'époque contemporaine me

confirment que mon malaise à me raconter de manière cohérente ne relève pas uniquement de mon expérience personnelle. Les théoricien·nes questionnent l'image d'un sujet unifié et d'une identité biographique que le cours de la vie permettrait d'édifier à mesure. Entre local et global, virtuel et réel, public et privé, nous faisons nous-mêmes l'expérience d'une modernité éclatée en un kaléidoscope d'espaces et de temporalités, entre lesquels nous peinons à trouver nos marques et qui exercent sur les représentations du monde et de nous-mêmes dans le monde un effet de dissémination et de brouillage. Ce brouillage ne permettrait plus au sujet de se lire uniquement selon la logique du genre narratif. Un modèle poétique du soi, « où le sujet se lirait moins comme une histoire, que comme un regard qui émerge d'une pluralité d'espaces sensoriels, de moments, d'impressions fugaces » (Mayer et Bouchardon, 2017 : 45), coexisterait maintenant avec le modèle narratif. Ce *recueil* par lequel on se raconterait ne proposerait pas de progression temporelle, il prendrait la forme d'un « paysage, dont les sons, images et pensées se répondent accidentellement pour dessiner une ambiance » (45). Les auteurices référencent certaines œuvres diffusées sur le web, dont la plupart s'érigent à partir d'hyperliens, qui donnent à lire des récits dont la fin n'est pas identifiable. L'œuvre « my body — a Wunderkammer », de l'artiste Shelley Jackson n'y est pas référencée, mais fonctionne selon une logique similaire : on accède à l'expérience de lecture par un dessin du corps de l'autrice, où sont identifiées différentes parties, sous forme de liens navigables (shoulders, butt, toenails). Nous sommes ensuite redirigé·es vers une histoire qui centralise la partie du corps sur laquelle nous avons cliqué. Certaines phrases (qui agissent comme des motifs récurrents ou qui peuvent être rassemblées sous le parapluie de thématiques communes) renvoient à d'autres pages, d'autres fragments, d'autres membres (arms, legs, knees). On peut explorer la multiplicité de fragments en faisant des allers-retours, relire plusieurs fois certaines entrées, réactualisant ainsi constamment notre lecture en la re-contextualisant. Le récit se termine donc en même temps que la lecture que l'on en fait :

Le récit n'offre pas de clôture matérielle (un fragment final) et on constate un déplacement de la notion de clôture en tant que fin d'un récit vers la clôture en tant que fin d'une expérience de lecture [...]. (Bouchardon, 2008 : 90)

L'absence de clôture matérielle dans les récits numériques et fragmentés dont font mention les auteurices peut sembler éloignée de l'exigence d'une identité narrative unifiée présentée par Ricoeur, selon qui nous devrions nous efforcer à saisir notre vie comme une totalité singulière. Pour qu'il y ait récit, nous devrions vectoriser, par une intrigue, les éléments de nos vies vers une fin précise. Pourtant, l'absence de clôture claire s'apparente davantage à la « vraie vie » (Mayer et Bouchardon, 2017). Elle ouvrirait aussi un espace où l'individu peut explorer sa propre cohérence par l'accumulation et la résonance de fragments d'existence. Le sujet contemporain aurait donc toujours, et peut-être plus que jamais, besoin d'histoires, mais, étant donné le manque d'ancrage et la perte de repères que l'on reconnaît à nos sociétés actuelles, l'image d'un fil conducteur précis à ériger perdrait en attrait, au profit d'une multiplicité d'instantanés éparés, que l'on relierait entre eux, en revitalisant sans cesse le sens. Envisager l'identité comme un paysage ou une mosaïque d'instantanés ne signifie pas renoncer à l'unité, mais la réfléchir autrement, comme un processus qui se renouvelle perpétuellement. Toutefois, quelque chose, dans mon écriture, s'entête à chercher une forme de résolution. Malgré le travail du fragment, je ne m'extrais pas de l'injonction téléologique. Le fragment me donne l'impression de rester en marge de l'idée d'un *prendre ensemble*. Pourtant, une intrigue ou un principe unifiant point toujours, fait tenir ensemble les images.

\*

Un jour d'été brûlant, je vais au parc avec B., une amie rencontrée à l'université. Le volet création de mon mémoire est alors bien entamé : je viens de conclure les deux premières parties de mon texte, lorsqu'abruptement, je m'interromps. Je lui raconte les heures passées devant l'ordinateur, mains en suspension au-dessus du clavier, immobiles. J'ai entamé l'écriture en confiant au texte la même exigence que j'ai initialement placée entre les mains de tant de personnes, soit celle, encore et toujours, d'être consolée. Je me dis : si je témoigne de mon besoin de consolation, que je le décortique jusqu'à en saisir l'origine, peut-être réussirai-je à m'en libérer. J'espérais que mon écriture, organiquement, commence à rendre compte de nouvelles choses, que mon regard, après avoir été tourné vers moi-même avec tant d'insistance, se projetterait naturellement vers l'extérieur, vers

les buses, le nom des nuages, les fleurs sauvages. J'espérais une structure enfin claire, un aboutissement, une fin satisfaisante. B., qui fait face à un nœud similaire, me demande : *Pourquoi sommes-nous aussi hollywoodiennes ?* et je ris devant cette question qui pour moi en contient tant d'autres : pourquoi s'acharne-t-on à se raconter selon les codes culturels du récit de soi, même quand ceux-ci nous font violence ? Pourquoi chercher un *happy ending* qui nous ressemble si peu ? J'ai caressé, dès les premières lignes de l'écriture de mon projet de création, l'idée d'une fin heureuse, de laquelle je ne sais rien, mis à part que je n'y parviens pas. Sorte de point de fuite fantomatique, tout converge pourtant vers elle. Et, ne parvenant pas à la cerner, comme une enfant insatisfaite et boudeuse, je cesse d'écrire.

Je décide, peu de temps après ce moment au parc, de me replonger dans l'essai de Nicholas Dawson, qui note que « la seule fin heureuse est celle de la médiation » (2020 : 62). Ce n'est pas le texte ou l'histoire qui me guérira, qui me permettra d'arriver à une réponse, mais le travail, la recherche ininterrompue (et l'actualisation constante) d'un langage, ou de nouvelles formes qui seraient adaptées à mes trajectoires (Dawson, 2020). Peut-être la création agit-elle comme une sorte de grossissement, et qu'elle n'a pas besoin de se penser selon un modèle de pente ascendante (une linéarité qui traduirait une guérison). Il y a hantise, et peut-être suffit-il de *faire avec*. Dawson écrit :

[S]i les lecteurs et lectrices tiennent ces poèmes entre leurs mains, c'est que la mort n'a pas eu lieu, c'est qu'a eu lieu l'inverse de la mort, c'est que s'est tenu un combat, un autre, cette fois contre le retour de la dépression que j'ai moi-même rappelée, refabriquée, reperformée, et qui a fait advenir photos, poèmes, essais, récits de soi : toutes sortes de formes de médiation. (2020 : 63)

L'écriture exauce ce à quoi elle réfléchit : la boucle qu'elle crée est la marque d'une négociation constante entre la dépression et son souvenir, entre ses symptômes et ses traces.

\*

*que de ce combat naisse un langage, des formes variées qui, à défaut de mettre un terme aux combats, appellent à la victoire* (Dawson, 2020 : 63).

**Se vêtir de retailles ne protégera pas du froid**  
*Deuxième partie*

En observant les quelques clichés de moi qui survivent de mon année d'isolement, je reconnais mes cheveux en broussaille, ma bouche un peu boudeuse, mon œil gauche affaissé. L'énorme clé que je porte au cou, à l'époque. Pourtant, je me souviens que, lors de la saisie, une sensation d'inquiétante étrangeté me prend. Une expérience familière qui pourtant déstabilise, une expérience déstabilisante, mais tout de même familière. La déconnexion ressentie face à moi-même m'octroie l'impression d'archiver, dans mon ordinateur, la visite d'un fantôme. Lorsque je consulte les images, même quelques minutes après les avoir prises, je plisse les yeux, incrédule. Un peu comme lorsqu'on imagine, au coin d'une rue ou au fond du bar, un ancien amour ou une personne disparue, je m'arrête net, le souffle court, tétanisée par un mélange de tristesse, de nostalgie et d'effroi. Coudonc, as-tu vu un mort ?

\*

Au début de mes études à l'université, je lis le roman Prague de l'autrice Maude Veilleux. La narratrice raconte se photographier et se filmer lorsqu'elle écrit, dit se sentir exister dans le reflet de sa caméra. Elle aborde l'idée selon laquelle les gens qui vivent avec le trouble de dépersonnalisation ou de déréalisation se sentent comme déconnectés de leurs processus mentaux et peuvent développer le réflexe de s'auto-observer afin de valider leur présence au monde (2016). Je reconnais ce réflexe, le même que le mien, aveuglée par le flash de mon ordinateur, dans le lit défait de la chambre sombre.

\*

L'intérêt pour les productions et formes de représentations autobiographiques s'intensifie au début des années 1970, dans un contexte de transformations économiques et sociales qui affectent les sociétés occidentales, dont, notamment, l'accroissement d'un sentiment de malaise face aux institutions qui n'amènent aucune réponse aux interrogations identitaires et aspirations personnelles. L'individu peine donc à trouver sa place dans une histoire collective et se retrouve renvoyé à lui-même pour définir ses repères et faire sa propre histoire. Le qualificatif « liquide » a été employé par le philosophe Zigmunt Bauman pour décrire nos sociétés contemporaines. L'absence de repères et de structures claires et collectives crée un effet de liquéfaction, dans laquelle la

seule constante devient la continuité et la permanence du mouvement. L'expérience de tenter de se débattre dans un quotidien liquide, sans repères, ne va pas sans rappeler celle d'une dépression. Ce qui pourrait justifier, dans les deux cas, la tentative d'archiver nos expériences, de se raconter. Une recherche constante d'ancrage. Le réflexe de se photographier, de s'observer écrire dans le reflet de sa caméra permettrait de valider la présence au monde, mais aussi de s'arroger le pouvoir d'apparaître comme de disparaître, d'allumer et d'éteindre la caméra, d'entrer et de sortir de scène, à sa guise. Mais pourquoi cette validation passe-t-elle par l'image ? Pourquoi s'appuyer sur elle afin de parvenir à une confirmation d'existence ?

Michel Beaujour, dans *Miroirs d'encre*, compare le procédé de saisie photographique sérielle à celle de l'autoportrait littéraire. C'est à partir d'une accumulation de bribes, de tentatives de saisie de soi sous forme d'instantanés, mis côte à côte, que surgirait une histoire.

\*

À l'époque contemporaine, nombre d'auteurs, et surtout d'autrices, commencent à s'écrire à partir du corps, en le centralisant ou en brouillant les frontières entre le texte et lui. Le corps est mis à l'œuvre dans l'acte d'écrire (les épaules se tendent, les yeux s'assèchent, un petit nœud se forme au niveau du majeur). La chercheuse Andrea Oberhuber, dans un article intitulé *Dans le corps du texte*, avance qu'« écrire et agir vont de pair. Pour qui veut écrire, le corps est un allié et non un alter ego » (2013 : 6). Apprivoiser son corps pour tenter de s'en faire un allié, un ami, est particulièrement prégnant dans le contexte de la tradition littéraire féminine du tournant des années 1970. Dans *Le Rire de la Méduse*, publié en 1975, Hélène Cixous établit un parallèle entre l'aliénation des femmes à l'égard de leur pratique littéraire et l'éloignement contraint de leur propre corps. Cixous écrit : « Il faut que [la femme] se mette au texte — comme au

monde, et à l'histoire, — de son propre mouvement » (39). Oberhuber avance que la création, dans les années 1970 et 1980, a été guidée par « la revendication d'une écriture expérimentale du corps comme moyen de libération des contraintes et des stéréotypes — tant physiques que psychologiques et langagiers » (2013 : 7). L'idée de se mettre au texte comme on se met au monde, à l'extérieur des codes phallogocentriques du langage, sous-tend nécessairement l'expérimentation, mais aussi un mouvement d'auto-engendrement qui s'arrime avec libération, ouverture, rencontre, contact : le corps, physique ou scripturaire, deviendrait cet « espace perméable par lequel le sujet entre en résonance avec l'en-dehors » (Oberhuber, 2013 : 5). Il aurait le potentiel de se transformer en cet espace ouvert, ultrasensible, auquel nous devons nous brancher pour en saisir les variations, duquel nous devons monitorer les fréquences singulières, afin d'en rendre compte au plus près, à la manière de Christine Angot lorsqu'elle suggère que « [l]e corps en train de vivre, en train de vibrer, voilà ce qu'il faudrait raconter. Jusqu'à ce que l'écriture elle-même soit cette vie » (1998 : 20).

\*

Le rapport au toucher est significatif dans le contexte des récits autofictionnels et des récits hybrides contemporains. L'autrice et réalisatrice Trinh T Minh Ha écrit, dans l'essai *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* : « Touch me and let me touch you, for the private is political » (1989 : 37). Le verbe *toucher* sous-tend ici une certaine polysémie et peut faire référence au fait de communiquer par le mode de la confiance, le partage de l'expérience, les récits de l'intime, mais aussi à l'acte de toucher dans sa dimension sensorielle, en procurant une expérience de lecture mobilisant les sens. Pour l'autrice, le langage « wavers with desire », il agit comme une peau avec laquelle caresser, sentir l'autre. Le langage est poreux, interactif, « capable of receiving as well as giving » (1989 : 37).

Mais comment écrire à partir du corps lorsqu'on le sent si peu, que la conscience flotte quelque part, parfois un peu en haut, parfois un peu à côté de la tête ? Je ne parviens pas à écrire ni du cœur, ni de l'âme, ni du corps, alors j'écris *sur* le corps, comme via une caméra

placée devant moi. Je développe le réflexe de me raconter sous forme d'images, d'instantanés désunis, par le biais d'une pratique qui s'apparente à celle de l'autoportrait. Je m'écris de manière picturale : une auto-observation obstinée, obsessionnelle et presque incantatoire. Si je réussis à me décrire assez vraisemblablement, à me subjectiviser lyriquement, peut-être que le support textuel pourra me redonner vie. À la manière de Geppetto, dans la réécriture de Walt Disney du Pinocchio de Colodi, dans lequel le vieillard sculpte et modèle le corps d'un pantin dans le bois, en espérant que celui-ci soit assez réaliste pour combler son désir d'être père, je me dis : si je réussis à me décrire assez vraisemblablement, peut-être finirais-je par apparaître. Je suis une vraie petite fille. Face à cette difficulté à m'incarner, je crée des tableaux, des images statiques et hétérogènes. En lisant mes autrices contemporaines favorites, je retrouve ce même empêchement, celui qui force à écrire *sur* le corps et non à *partir de* celui-ci.

\*

La féminité contemporaine impose une panoplie de rôles contradictoires, dans lesquels on se glisse et dont on ressort, alternant rejet et adéquation à ses dictats. L'autrice Pascale Bérubé explore ce jeu, parfois ludique, parfois cruel, dans un récit poétique fragmenté publié aux éditions Tryptique, *Trop de Pascale*. Le quatrième de couverture annonce que le corps de Pascale y est interrogé « au prisme d'images mimétiques et de reflets déformants » et que le texte constitue un « collage de bouts de soi » (2023). Mais entre ces bouts de soi exposés, il y a toujours l'absence, le vide, l'inadéquation :

je veux trouver la vraie pascale. je m'entretiens, je m'épile, je me peigne, je me plaque les cheveux, je me lave, je me rase, je me parfume, je me coupe les ongles et je m'en fais poser des faux qui tranchent l'air autour de moi, mais je ne me trouve pas, je ne me trouve jamais. tout arrive en même temps, mais je n'arrive pas (2023 : 54).

Il y a, dans cet extrait, l'idée que ce sera l'image qui pourra révéler le caractère subjectif du *je* poétique, « la vraie pascale ». Toutefois, la scrutation et l'accumulation d'interventions faites au corps ne mènent pas à la révélation escomptée. La narratrice cherche à se faire advenir à la manière d'une sculptrice, entaille la matière pour tenter

d'extraire de la gangue une forme. En modelant sans relâche, elle perd de vue sa quête, se met à se fouiller à la recherche d'un minerai, d'une pierre précieuse, d'un centre dur aux contours définis. Finalement, moins à la manière d'une sculptrice que d'une chercheuse d'or, elle finit par s'excaver. Le *je* ne se trouve pas, n'arrive jamais. Dans une critique du recueil, parue dans la revue *Libération*, l'autrice Kev Lambert écrit : « Le corps travaillé, domestiqué, représenté, le corps confronté aux demandes inaccessibles de l'apparence néolibérale, se bute au même manque, dans une circularité envoutante. » (2023) Cette circularité agit comme une stratégie de saisissement de soi, une quête de subjectivisation passant par un distanciellement à soi. Trinh T Minh Ha estime que « gathering the fragments of a divided, repressed body and reaching out to the other does not necessarily imply a lack or a deficiency » (1989 : 37). Cette recollection dont elle fait mention ne rendrait donc pas compte uniquement d'un manque, elle permettrait de rendre visible le caractère bruyant, *noisy*, d'une expérience du monde qui se vit comme fractionnée.

Dans un article intitulé « Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts », Gwenn Raaberg aborde le fait que le collage a été employé, par de nombreuses artistes, pour rendre compte d'une expérience féministe du monde. Elle mentionne que les stratégies de collage et de fragmentation viendraient en partie de la conscience d'une position marginale dans la culture dominante : « it is a collage experience to be a woman artist or a sociopolitical artist in a capitalist culture » (1998 : 157). Ce qui participe à créer cet effet de collage, dans les récits de soi féminins et contemporains, c'est l'ambivalence, l'oscillation contradictoire entre une écriture incarnée, qui se veut au plus près du corps, cet espace ouvert, ultra-sensible, qui vit et qui vibre, dont font mention Hélène Cixous et Christine Angot, et une écriture marquée par l'altérité.

\*

Le récit de soi, depuis la modernité, se déclinerait en deux approches prédominantes. La première relève d'une forme d'herméneutique du soi, par laquelle le sujet s'aborde comme une énigme à déchiffrer (Foucault : 2001), et serait, par l'écriture, à la recherche d'un soi « intime, introcentré ». Cette approche s'apparente à celle du fameux

pacte autobiographique de Jean-Jacques Rousseau : « la vérité du sujet-écrivain s'exprime dans l'authenticité qu'il avance ». La seconde est celle d'une écriture de soi « extime, décentrée, tournée vers l'expérience de soi et le devenir : le sujet-écrivain est en constitution et sa formation [...] est portée par une pratique; c'est un sujet en devenir » (Galichon, 2018 : 121).

L'un des exemples phares de la seconde approche du récit de soi contemporain est celui de Nelly Arcan. Son instance narrative est éprouvée comme *en devenir* et *tournée vers l'expérience de soi* par la mise en tension et la négociation constante entre l'acte de se prêter à l'objectification (en étant hyper consciente de son hypersexualisation), juxtaposé à une « parole démystifiante », subjectivante. (Côté, 2015 : 148). L'œuvre d'Arcan se distingue par une expérience de lecture angoissante, portée par la sensation de s'embourber dans ce jeu de regards et cette alternance entre les degrés de conscience de la narration (de sa condition, son apparence, son statut). L'oscillation constante crée du mouvement, une tension qui propulse vers un devenir qui inquiète.

Jennifer Bélanger écrit que la tradition générique de l'autofiction permet à l'auteurice de se faire advenir autrement dans le réel, parce que le genre « ouvre un espace de réalisation, de constitution du *je*, et incarne un outil (per)formatif et créatif qui façonne l'identité et l'image de soi » (2018). Cette image du soi, dont fait ici mention Bélanger, est chez Arcan, « le produit d'un contrôle qui subordonne particulièrement les femmes à une surveillance exacerbée de leur apparence » (2018). Cette image est, dans l'autofiction, « dénoncée, analysée, recréée, réappropriée. » Bélanger observe que « les femmes qui écrivent entreprennent une quête d'unification de leur corps alors qu'elles sont morcelées dans le discours et dans le regard masculin » (2018). Isabelle Galichon parle du caractère émancipateur d'une écriture dans laquelle le sujet-écrivain s'éprouve à même la pratique, se fait advenir par et dans le texte. Émancipateur, par sa capacité à investir l'écriture d'une quête d'agentivité, d'une recollection et d'une réorganisation des parties de soi qui, dans le cas d'Arcan, auraient été dérobées ou fractionnées. Mais une telle écriture a la capacité d'exaucer le pendant de la libération ; elle a aussi la capacité d'enfermer. Bélanger écrit, en référence à la nouvelle d'Arcan « La honte » :

Surface sur laquelle s'impriment et se disputent les effets d'un pouvoir patriarcal, le corps de Nelly est, dès l'incipit, image. Or, qu'est-ce qu'une image, sinon un objet de médiation entre réalité et fiction, une production, un détournement et une réorganisation de la vérité, une mise à mort de l'objet réel en ce qu'elle le fige en une représentation qui, bien souvent, lui échappe ?

Isabelle Galichon croit que « le principe et moteur de l'écriture de soi [...] repose [...] sur l'idée d'altérité qui favorise une altération de ce que l'on est. » (2018 : 121) L'altération peut permettre une forme de libération (une alternative au réel, un endroit où respirer), autant que la « mise à mort » du sujet réel, dont fait mention Bélanger.

\*

Lorsque je commence à m'écrire sous forme de petits instantanés picturaux, j'opère un déplacement : comme Nelly Arcan dans « La honte », je choisis une narration hétérodiégétique plutôt qu'autodiégétique. Je m'écris en me regardant, ou bien en me regardant être regardée par l'Autre, pour chercher à déjouer l'autorité visuelle par l'exploration d'un nouveau régime scopique, qui vient chambouler, diluer l'autorité du regardant (que l'on soupçonne toujours là).

Cette sensation d'être constamment observée, scrutée, la chercheuse Michaela Elizabeth Flaherty l'explique en s'appuyant sur le concept de *male gaze* tel que réfléchi par la critique et réalisatrice Laura Mulvey. La sociologue affirme que le cinéma est un reflet de normes sociétales entourant la sexualité, par le caractère actif des personnages masculins, alors que la plupart des protagonistes féminins sont contraints au rôle de participantes passives. On assiste donc à un déséquilibre qui encouragerait les spectateurs masculins à « calquer » leur regard à celui du personnage masculin, de sorte que le pouvoir du protagoniste, alors qu'il contrôle les événements, coïncide avec le pouvoir actif du regard érotique, lui proférant ainsi un sentiment satisfaisant d'omnipotence (Mulvey, 1975 : 12). Mulvey écrit : « Thus, film is unfortunately built on these “voyeuristic active/passive mechanisms” » (1975 : 8). Selon Flaherty, même si cette analyse de Mulvey concerne le cinéma, cette étude aurait

acquis une importance qui concerne maintenant d'autres champs d'étude à l'extérieur de la théorie filmique : « It is an ever-present, invisible, voyeuristic force that encroaches upon the lives of women » (2022 : 10). Flaherty rapproche cette « force voyeuriste » du concept de panoptisme tel que présenté par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*.

Le panoptisme est une doctrine d'organisation sociale réfléchi par Foucault, mais basée sur l'architecture du Panopticon de Jeremy Bentham, soit ce bâtiment en anneau, avec au centre une tour criblée de vastes fenêtres ayant vue sur la cour. Le bâtiment, occupant toute la périphérie circulaire, accueille une multitude de cellules munies de deux fenêtres ; l'une donnant sur l'intérieur, visible des fenêtres de la tour, et l'autre vers l'extérieur, laissant la lumière traverser et éclairer la cellule. Foucault décrit le concept ainsi : « Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. » Puis, plus loin : « La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège » (1975 : 202) Le panoptisme s'inscrirait alors dans des dynamiques sociales genrées qui positionnent l'omniprésence du regard masculin dans le rôle qu'ont la lumière et le regard du surveillant, et les femmes dans la posture du prisonnier. L'acteur (ou plutôt *l'actrice*) n'aurait aucun moyen de savoir s'il ou elle est observé·e ou non, le serait donc continuellement.

La narration hétérodiégétique, que je choisis d'emprunter dans la majeure partie de ma création, permet d'ouvrir « un espace dans lequel le personnage incarne simultanément une double posture, soit sujet et objet de son discours et de sa représentation » (Bélanger, 2018). Mais lorsque j'écris, le caractère envoûtant de cette auto-observation, dans laquelle je me fais tout à la fois prisonnière et surveillante, s'essouffle rapidement. Dans une surconscience de soi, de sa place dans l'ordre, dans le monde, dans la hiérarchie, on s'écrit pour rendre compte de notre petitesse. En la pointant de manière cynique, on se dissocie. Comme Nelly Arcan, tout en se jouant de ses codes, on participe à notre propre objectification.

\*

Dans un article publié en 2019 intitulé « The Smartest Women I Know Are All Dissociating », la journaliste Emmeline Clein aborde son impression d'assister à un changement d'attitude, auprès des femmes qu'elle qualifie de « brillantes », réelles et fictives, qui démontrent une tendance à aborder leur souffrance de manière sombre et sarcastique, en mettant de côté la colère et la revendication. Elle écrit : « we now seem to be interiorizing our existential aches and angst, smirking knowingly at them, and numbing ourselves to maintain our nonchalance. Let's call it dissociation feminism » (2019) L'expression sera réemployée à une multitude de reprises, dans une panoplie d'articles d'opinion et d'essais universitaires. Dans sa thèse « And We're Happy, So Happy, to Be Modern Women: Dissociative Feminism on Screen and in Literature », Flaherty écrit : « On-screen and literary works have increasingly represented a new, digital-age wave of postfeminism : dissociative feminism, which rejects happy-go-lucky, sex- positive fourth-wave feminism, instead embracing nihilism (2022 : iii) ». Flaherty considère que, plutôt que de lutter pour se réapproprier cette autonomie, de nombreuses femmes se soumettent à une forme de désespoir, qui prend parfois le visage de la dissociation, et qui est une forme de diversion face à nos frustrations. Elle nuance toutefois :

There is a significant distinction between medically diagnosed dissociation and Clein's feminist dissociation — the latter of which falls under the umbrella of non-pathological dissociation. However, dissociative feminism undeniably elicits a detachment of the « consciousness from the immediate bodily and emotional experience » — textbook (non-pathological) dissociation. Therefore, dissociative feminists submit to hopelessness, which can trigger this psychological trauma response. (12)

La sensation de m'échapper, de me sentir déconnectée de mes processus mentaux m'a suivie comme une ombre durant de long mois. Elle se lovait contre mon flanc, indélogeable, dans le lit de ma chambre de la banlieue-sud. Mais cette déconnexion s'est immiscée chez moi par une porte qui avait été laissée entrouverte. Elle est entrée et a rapidement pris ses aises. Je la reconnaissais des nuits passées dans cet appartement sombre

et humide partagé avec P. Même alors, tout semblait m'avoir préparée à sa venue : une existence à balayer les regards appuyés, les menaces à peine voilées, les frôlements intrusifs, ces mains qui agrippent *pour rire*. Quand elle est entrée, j'étais prête.

\*

L'écriture *extime, décentrée et tournée vers l'expérience de soi*, dans le contexte où elle rend compte de la sensation de déconnexion à soi-même, peut faire advenir, comme nous en informe l'écriture de Pascale Bérubé ou celle de Nelly Arcan, un récit de soi dont le moteur est l'altérisation. Une représentation tente de s'ériger à partir d'un amoncellement d'images. Chez Bérubé comme chez Arcan, le sujet de l'énonciation parvient, en circonscrivant le manque contre lequel il se bute, dans une *circularité envoûtante*, à se révéler graduellement.

En me penchant sur les textes de ces autrices, je me pose la question : est-ce que cette recollection, cette circularité, lorsqu'apposée à mon expérience, permettent à *mon je* d'arriver ? Michel Beaujour propose une clé de compréhension, en supposant que l'auteur ou l'autrice d'un autoportrait littéraire peut décider, en s'écrivant, de se dire : « je suis cette fragmentation, cet éparpillement ; je suis dans le dépassement du "Que suis-je?" » (1979 : 344). Le sujet, déçu par ses tentatives d'élucubrations ontologiques, pourrait s'articuler autour de « gesticulations rhétoriques, ex-centriques, dé-centrées », par lesquelles il annonce « "Je suis cette apparence." » ou bien « Je suis [...] mes "styles", mon "écriture", mon "texte". Ou plus radicalement encore : je suis style, écriture, texte. » (344) En me définissant par une forme fragmentée qui agit comme une pléthore de petites prisons picturales, j'ai souvent l'impression d'occuper simultanément le rôle de surveillante et de prisonnière. L'écriture qui brode de petites images contenues par un joli cadre, lorsqu'on dépose, entre ses mailles et secrètement, le souhait de s'y voir apparaître, est une entreprise qui s'avère, pour moi, tristement vaine. Je me retrouve prise dans l'image, mais insaisissable. Parce que *qui je suis ne me sera pas révélé par l'image* (Cliche, 2016 : 97), il me faut tendre l'oreille.

**Couvrir d'un chant la fêlure**

*Troisième partie*

Je me raconte : tout part de l'échec du langage à rendre compte de la violence. De la relation avec P., de la petitesse, de la douleur. Cet échec ensuite reconduit par un second : celui du langage à communiquer l'écroulement. Laurence Pelletier, dans son essai *Chambres pour une phrase en fuite*, écrit : « Ça a commencé avec la Rupture. Une expérience, une idée, un drame qui m'a mise au monde. Qui m'a fait et me fait exister. Cet événement primordial façonne mes silences et mes sanglots » (2025 : 17). Moi aussi, c'est le drame qui m'a mise au monde. Avec ce que la naissance recèle d'inconfort, de douleur et d'étonnement. Depuis, je cherche à faire de mon langage un *rempart contre le soleil noir de l'anéantissement*.

Je me suis demandé si l'éclatement narratif pouvait agir comme « instance tierce », qui n'opère non pas comme duplicata de l'objet perdu, mais nouvel objet, qui porterait la marque de la séparation. Je me suis demandé si une implication profonde dans une re-narrativisation des événements, sous le prisme de l'éclatement, pouvait agir comme schème sur lequel m'appuyer pour triompher sur la tristesse, en réussissant, au moins, à en rendre compte. Mais la question n'est pas tout à fait la bonne.

La conscience linguistique peut se cristalliser à l'intérieur de l'espace qu'ouvre la Rupture (Pelletier, 2025 : 18). L'expérience de ce qui se rompt « met face à l'impossibilité de dire ce qui s'est perdu » (2025 : 18). Mais cette impossibilité n'est pas propre à l'espace qui suit le point de rupture : « Si la langue procède de cette impossibilité du sens absolu, ou même d'un signifiant absolu, l'écriture se présente comme une forme d'abandon. » (12) Il y a, en tout temps, une fissure irréductible entre le désir de dire et ce que l'on dit. L'écriture peut donc devenir un espace de recherche, de tâtonnement, où l'on peut se permettre de rejeter l'injonction à un langage totalisant. Écrire, c'est aussi accepter de ne jamais tout dire, de dire à côté. C'est laisser le manque faire œuvre.

Pelletier raconte que, à la suite d'une rupture amoureuse bouleversante, « [sa] syntaxe est partie en vrille. » (2025 : 18) Le sens l'a désertée. Mais l'événement ne propulse pas entièrement hors du monde du langage, l'événement met face à l'incapacité de dire, au malentendu, toujours présent, avec lequel, on arrive, hors du temps de la crise, à composer.

J'ai toujours caressé le souhait de trouver, en l'écriture, une *prothèse* ou *enveloppe protectrice* qui me permettrait de combler la sensation logée en moi depuis toujours, celle d'être séparée de « quelque chose », d'un bien *indéterminé, insaisissable*. J'ai espéré mais sans vraiment y croire que de chercher à donner forme à ma voix à travers une multitude de petits îlots de sens suffirait à « combler le manque initial, réparer l'incomplétude et réinstaurer l'intégrité » (Pelletier, 2025 : 33). J'ai souhaité (et cru), qu'au moins, ça apaise ma sensation de disloquement. Et ça a été le cas, mais je doute de la suffisance de cette entreprise, et me sens observer le malentendu de bien trop loin. Il faut faire quelques pas derrière, s'éloigner de la forme. Diriger son attention vers la phrase. Il faut tendre l'oreille, s'approcher.

\*

Cette semaine, je rejoins mon ami F. au département de céramique de l'université où il étudie. J'observe les œuvres des étudiant·es affichées dans les couloirs, et une pièce attire mon attention. C'est une amphore très simple, mais devant laquelle je m'arrête un instant. La glaçure blanche camoufle les aspérités de l'argile. En m'y penchant je peux voir les stries du *glaze* et, sous son lustre, les renflements de la terre, la matière qui s'acharne.

Il y a quelques mois, F. et moi discutons du *blanc asymbolique* de la dépression. Mon ami me dit que, pour lui, ce blanc n'a jamais représenté le vide. Plutôt, une surface texturée, complexe, étourdissante, de laquelle peuvent poindre des symboles. Au début, je me bute. Lorsque je refais la trame de ce qui m'est arrivé, je le fais en m'imaginant le bruit blanc qui accompagne l'interruption d'un programme de soirée sur une télévision cathodique. Un grand Rien qui vient perturber la trame habituelle. Mais cette vision du vide s'est cristallisée à rebours. Il me faut faire marche arrière, peut-être jusqu'à la lisière de la mémoire. Je recule de quelques pas et suis, en sens inverse, les quelques cailloux que j'ai disséminés au sol. Une pancarte m'avertit. *Au-delà de cette limite...* J'appuie les mains contre la clôture. Je pousse.

Lorsque je replonge dans l'expérience matérielle de cette période, le bruit blanc est accompagné de neige, ce motif aléatoire de pixels en points de statique sur lequel semblent, parfois, se dessiner des signes. Ma vie intérieure était alors régie par un boucan duquel je n'arrive plus à départager les pensées parasites des pensées importantes. En arpentant mon profil Instagram, récemment, je retrouve des traces de ces mois d'isolement : une photo du sommet de l'Oratoire Saint-Joseph derrière une pellicule de pluie, la jonction entre le mur et le plafond de ma chambre, un vélo dont la roue arrière a été démontée par une tempête et un poème de Roger des Roches. Même après avoir écumé tous les recueils du poète en bibliothèque, son origine me demeure inconnue : la seule trace que j'en garde est une photo mal cadrée dans un vieux téléphone. Je me souviens avoir tenté d'extraire un sens de ces images, de les tordre pour en retirer une réponse, une raison, un élan, quelque chose. Les symboles continuaient à poindre, peut-être même plus que jamais, mais ma capacité à en jouer et en jouir (à *symboliser*) m'avait désertée. Je me repassais les mots du poète à l'infini :

*La mer est partout, on peut la lire, la mer a un double fond comme un tiroir d'aïeul, où chaque mot fait loi. Depuis des mois, tu y habites en oiseau de prairie : le cœur déplié, aussi mince que du papier bible.*

J'étais happée par leur profondeur, convaincue qu'ils recelaient un sens secret, caché dans le double fond de ma conscience. Mais visiblement, j'avais aussi cette conviction par rapport au coin du mur. Chaque objet sur lequel je posais mon regard se transformait en *crochet* auquel je suspendais *les sensations anarchiques de mon corps et les morceaux épars de mon esprit* (Munroe, 2019). Je comprends aujourd'hui que la matérialité de l'expérience dépressive n'est pas le vide. Quand on s'approche, elle est bruyante, un vrai fouillis.

Les stratégies formelles développées pour rendre compte de l'expérience témoignent de la manière dont elle s'est reconstituée dans ma mémoire. À l'époque, je ne pouvais écrire une seule ligne, et ça a participé à transformer ces mois, dans mon souvenir, en un grand silence. Par le choix du fragment, j'ai voulu rendre compte du blanc, de l'espace négatif, du vide,

en tenant d'une main ferme les rênes de sa monstration. Contrairement à l'expérience de la dépression, le fragment m'a permis de ne plus uniquement subir, ne plus être toute au dehors, *naked and afraid*. D'enfin apparaître et disparaître à ma guise. Il m'a assuré une forme de protection.

J'ai donc, par la forme, cherché à discipliner le texte, à le tordre, le tenir à carreau. Roland Barthes écrit : « le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées — car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi. » (1973 : 30) Mais j'ai, pour une longue période, cessé de faire confiance à ce corps, qui n'avait pas la meilleure feuille de route en termes de bonnes idées. L'interruption constante dans la narration propre au fragment me permettait alors une limite claire, sorte de grillage métallique me protégeant de la perte de contrôle. Cette forme me servait de clôture retenant mes débordements, elle prévenait mon basculement. Mais le texte ne devrait pas servir uniquement de moyen pour retrouver du pouvoir sur le langage. Il devrait constituer une avenue pour réapprivoiser le désir, revitaliser un rapport au monde, une pulsion. *Un souffle de vie*.

\*

Au printemps, je m'acharne à chercher, dans les textes d'autrices qui traitent de deuil, de perte, de Rupture et de Renouveau, une piste de solution. Je me demande : comment font-elles pour se tenir au plus près de leur voix altérée ? Quelles stratégies langagières développent-elles pour témoigner de la vulnérabilité ? Les voix des autrices que je lis semblent toutes converger vers un même point de fuite : l'œuvre de l'autrice brésilienne Clarice Lispector. Je retrouve, chez la narratrice de *La Passion selon G.H*, une crainte semblable (la clôture, basculer) :

puisque fatalement je succomberai à la nécessité de la forme procédant de ma terreur de ne pas avoir de limites – alors que j'aie au moins le courage de laisser cette forme se former toute seule comme durcit d'elle-même une croûte, et comme la nébuleuse de feu se durcit en devenant de la terre. Et que j'aie le grand courage de résister à la tentation de m'inventer une forme. (1964 : 22)

La voix s'apparente, chez Lispector, à la description que l'auteur américain Robert Humphrey fait du flux de conscience : « In brief, the writer commits himself to dealing faithfully with what he conceives to be the chaos and accident of consciousness unpatterned, undisciplined, and unclear » (1954 : 85). Dans *La Passion selon G.H.*, la voix ne cherche pas à circonscrire, nommer, définir. Elle est « spontanée et impulsive ». C'est « une question, un espace de quête marqué par l'irréductible et l'incommunicable. » (Tremblay-Vilão, 2017 : 5) Je me dis que cette écriture spiralée permet de *traiter avec le chaos*, pour rendre compte de ce qui bruit, sans chercher à magnifier ou cacher quoi que ce soit, par souci d'intelligibilité ou par crainte de perdre le contrôle. Chez Lispector, la forme agit comme aboutissement inévitable qui *délimite* le texte et l'être. Lispector et Humphrey semblent s'entendre sur le courage que demande le fait de détendre notre poigne, desserrer la sangle et ainsi permettre à cette forme nécessaire d'émerger d'elle-même.

Mais quelles conditions d'énonciation permettent à l'auteurice cette émergence ? Et quelles forces sont à risque de venir entraver son geste ?

\*

Dans *Je mets mes rêves sur la table*, Martina Chumova aborde une observation qui lui aurait été faite, celle selon laquelle ses émotions et son écriture semblaient « diamétralement opposées » (2024 : 33). Ses émotions, « un torrent sombre et profond » étonnent lorsque mises en parallèle avec la propreté de sa plume : « C'est peut-être vrai. J'écris, puis j'efface. J'écris, puis je cache. Tellement que parfois la passion, la peur, la honte disparaissent de mes textes. Je ne veux trahir personne, et surtout pas me présenter comme meilleure que je ne le suis. » (33) La crainte de trahir ou de se présenter sous un angle trop avantageux pousserait à aller vers l'économie des affects. Ce dénuement participerait d'une tentative d'échapper au mensonge. Que signifie la rapidité avec laquelle on associe émotivité et trahison, vanité ? « Je n'écris pas depuis une fondation solide. » (Chumova, 2024 : 33) Le dépouillement littéraire permettrait alors de « ne trahir personne », à commencer par soi-même. Mais d'où vient cette impression constante de mentir, cacher, trahir ? Que représente réellement cette peur panique d'artificialité, celle

assez puissante pour venir fendre d'un geste sûr et sans appel la majorité de mes élans dans l'écriture ?

\*

La psychanalyse propose que le sens se construit à travers la parole, que l'analyse est fondée sur la recherche de ce qui bruit sous, entre et au-delà de ce qui est dit et entendu. Le sens se décèle dans les signes, l'intonation ou l'accumulation d'images dont on cherche à comprendre la répétition (Kristeva, 1989). Pour rendre possible le *ça parle* psychanalytique, un espace d'élaboration doit se créer entre soi et un Autre. C'est la rencontre qui « peut permettre au sujet de se défaire d'une parole qui ne porte plus, de se libérer d'une certaine forme d'habitude d'être soi, en trouvant dans la substance du langage lui-même les forces de sa propre "délivrance" » (Piechnick Pizzani, 2024 : 74). La narratrice, dans *La Passion selon G.H*, est convaincue que, si elle fait semblant d'écrire à quelqu'un, même si cette présence est imaginaire, le sens peut monter à la surface. Toutefois, elle craint que la recherche constante d'adresse la force à « composer » : « je crains de me mettre à "faire" du sens, avec la même folie douce qui jusqu'hier était ma façon salutaire de convenir à un système » (Lispector, 1964 : 23).

Le sens peut émerger de la rencontre, mais il faut tenter, dans l'écriture, de s'extraire d'un horizon d'attente. Car le système auquel la narratrice craint de convenir, à travers l'adresse, est le même qui, toujours anticipé ou ressenti, même lorsque l'on est seule avec notre ordinateur ou notre journal, force à la retenue, nous coupe la parole. S'adresser à quelqu'un en cherchant à *faire* du sens, chez Lispector, devient synonyme de fabrication, un moyen de ne pas contrevenir à une norme. C'est une manière de se trahir.

La narratrice de *La Passion selon G.H* se questionne : « devrai-je avoir le courage d'utiliser un cœur sans défense et d'aller m'adressant au néant et à personne? tout comme un enfant ne pense à rien. Et courir le risque d'être écrasée par le hasard » (Lispector, 1964 : 23). La chercheuse Audrey Picquet suggère que l'art permet à la voix de s'exprimer non pas uniquement dans l'espace discursif qui se tisse entre Soi et l'Autre, mais aussi dans « un

corps qui résonne » (2017 : 230), le nôtre et celui du texte. Le *hasard* est ce vers quoi tend le corps qui suit ses propres idées.

\*

Le « faire sens », chez Lispector, implique l'idée d'une voix soucieuse de préserver sa pudeur. Mais l'expérience limite que vit la narratrice la propulserait dans un langage autre, régi par un nouveau système d'expression qui l'éloignerait du « moins », du pudique, du bon goût. Elle fait la découverte d'un système dans lequel dire prend du courage, mais le risque de ne pas dire est encore plus grand : « Si je ne violente pas ma parole le mutisme m'engloutira pour toujours dans ses ondes. La parole et la forme seront la planche où je surnagerai sur les tourbillons du mutisme. » (1964 : 29) La narratrice pose ensuite un regard à la fois critique et attendri sur le choix de cette formulation : « j'ai écrit "tourbillon du mutisme", ce qu'auparavant je n'aurais pas dit parce que j'ai toujours respecté la beauté et sa modération foncière [...]. Combien faut-il avoir vécu prisonnière pour me sentir à cette heure plus libre par cela seul que je ne crains plus une faute contre l'esthétique... » (30) Elle nomme avoir fait fi de sa peur du ridicule et du débordement, pour laisser aller sa parole sans contraintes, et avoir, ainsi, procédé à la « dilacération de sa pudeur » (29). La perte s'accompagne d'un sentiment d'extase.

\*

La parole féminine, chez Laurence Pelletier, est condamnée à s'exprimer tout en se débrouillant et se débattant avec ce qu'elle appelle la « mauvaise phrase » (2025). La mauvaise phrase est celle prononcée par qui ne parviendrait pas à articuler son désir :

Selon le système de valeurs hétérosexuel, le défaut moral d'une femme réside dans l'indétermination linguistique de son objet de désir. Cette condition condamne le langage, côté féminin, à une syntaxe erratique, illisible, insensée ; elle l'oblige à des stratégies de détours, de subterfuge, de fétichisation. (26)

À défaut de voir ses prises de parole être incomprises, interprétées négativement ou lui être reprochées, l'autrice propose des stratégies stylistiques pour « entretenir » sa pudeur, au risque de reconduire l'impression d'opacité qu'on lui reproche. Elle accepte, et même convoite, à l'inverse de la narratrice de *La Passion selon G.H.*, d'être dans le *moins* : « Je cherche une phrase qui ne “dit” pas. Qui *veut* ne pas dire » (32). Elle recherche ces « actes de langage qui ne performant pas l'immédiateté du sens », mais qui, plutôt, la « réconcilient avec ce qui travaille [ses] silences, [ses] hésitations, [ses] bafouillages : ces mouvements qui façonnent les ruptures de [sa] langue. » (32)

Cette stratégie me semble être celle à laquelle ont recours de nombreuses autrices dont la plume me touche. Dans une librairie que je fréquente régulièrement, la libraire me propose une lecture qui me happe, me ravit autant qu'elle me heurte. Dans *Tu choisiras les montagnes*, Andréanne Frenette-Vallières définit le type de poème qu'elle cherche à écrire (dont elle qualifie la forme d'anorexique) comme « incomplet », « troué de vides », mais « pleinement indépendant » (2022 : 98). L'économie témoignerait des traces de ce « corps qui désespère d'exister » (98). Les actes de langage ne performant pas, non plus, l'immédiateté du sens. Ils cherchent à échapper à un horizon d'attente projeté, jamais à faire beau ou à plaire. Chez Frenette-Vallières, on accepte de composer avec l'opacité, car l'opacité du poème rappelle celle du dernier filet de voix, inaudible, d'un être cher avant le sommeil (premières pierres de la conversation, laquelle, on le sait, on reprendra demain) : « Ne sommes-nous pas devant les derniers retranchements d'une voix qui, s'étant amenuisée à l'extrême, pourra enfin se mettre au monde? » (98)

\*

Au sortir de l'adolescence, on me sollicite pour des projets de photographie, et je tente le coup, en me tenant toujours très droite dans l'image, le cœur battant à tout rompre. La caméra semble donner trop de texture à mon être qui bégaie. Je suis inconfortable, j'ai l'impression que chez moi, tout est à faire, que je ne peux être saisie, captée, par un médium qui me magnifie. J'ai besoin d'exister en silence, doucement, à mon rythme. À l'ombre. Peu après la rencontre de P., je me lance dans tous les projets de photographie que l'on me

présente. Je fais tout ce que l'on me demande. Je sors de moi pour apparaître à l'écran. Je ne contrôle plus ma présentation, je laisse ce souci à d'autres, souvent des hommes, uniquement des hommes. Je cherche une preuve d'existence, mais une existence qui ne me concerne que très peu. Je ne me soucie alors pas du vrai, ou du juste, je ne me soucie que du beau. Je souris, connais les mouvements de la lumière, les angles de mon visage, comment les faire, parfaitement, se rencontrer. Je ne comprends alors pas que chaque flash m'annule, m'efface. En parallèle, ma pratique d'écriture se développe. Je commence à écrire par mimétisme, je tente de saisir la mécanique interne d'un texte qui fonctionne, qui plait. J'écris de façon léchée, j'apprends à maîtriser de belles chutes rondes qui ont le pouvoir de satisfaire. Lorsque je relis ces textes aujourd'hui, je ne m'y retrouve nulle part. Depuis quelque temps, je ne sais plus me tenir dans une photographie. Les cheveux et les yeux en bourrasque, le regard halluciné ; j'apparais bizarre, bigarrée, plus opaque. Moins disponible. Le même changement s'est opéré du côté de ma prose.

Le terme « opacité » est parfois employé par les gens qui me lisent, pour parler de mes textes. Comme Chumova et la narratrice de *La Passion selon G.H.*, la pudeur m'empêche de m'épancher. Je réduis au possible, passe au tamis, car j'ai appris que le détournement et l'amenuisement permettaient d'être recevable. Cette voix effilée témoigne de ma crainte « du vivant ainsi que toute parole intime et non dressée » (Frenette-Vallières, 2022 : 83). Mais les écritures du disparaître, ou vulnérables, comme les décrit Frenette-Vallières, m'effraient tout autant : « Les écritures vulnérables sont discrètes. Elles sont une réserve, presque un renoncement face au langage et à l'autre » (2022 : 142). C'est dans le renoncement face au langage que je me suis écroulée. Je ne souhaite pas me complaire dans cette réserve, cette discrétion ou cette pudeur, même si c'est pour mettre ma voix au monde. Parce que, moi aussi, « [s]i je ne violente pas ma parole le mutisme m'engloutira pour toujours dans ses ondes » (29). Je dois tenter de me rapprocher au plus près d'une écriture intime, d'une herméneutique de l'expérience (matérielle, entre autres). Ma voix, comme les leurs, s'est amenuisée à l'extrême, mais en parallèle, l'expérience est toujours demeurée bruyante. C'est d'elle dont je souhaite rendre compte.

\*

Je me raconte : tout part de l'écroulement. La douleur, cessant d'être médiée par le symbolique, devient pur affect, sans représentation. Je me tiens immobile au centre d'une tempête de pixels. Et quand la neige commence à fondre, le froid persiste. Je camoufle, détourne et masque la douleur des mois précédents. Par pudeur, et par crainte que le récit s'exauce et m'y fasse replonger. Étant donné l'empêchement à mettre en mots, je faillis à réellement sublimer la perte, revitaliser un lien avec le monde. Je n'arrive pas à *pallier les failles*, alors, par le travail du fragment, je les esthétise. C'est la pudeur, la censure et la retenue, au sortir de la dépression, qui ont rendu la reconstruction de mon système symbolique incomplète. Il aurait fallu un souffle de vie, plus de courage, pour m'accrocher au langage comme béquille, quitte à violenter ma parole.

\*

Dans *Ce que je ne veux pas savoir*, de l'autrice Deborah Levy, la narratrice, âgée d'une dizaine d'années, est muette depuis l'enlèvement de son père par les services de police d'Afrique du sud. La cousine de l'enfant lui somme de parler plus haut afin d'être entendue, au lieu de quoi de la narratrice s'empare d'un carnet et se met à écrire : « Pour devenir écrivaine j'avais dû apprendre à interrompre, à parler haut, à parler fort, puis bien plus fort, et à revenir simplement à ma propre voix qui ne porte que très peu » (2023 : 152). Pour y arriver, y arriver réellement, il *faut être plus forte que soi*. Levy écrit : « Quand une écrivaine met un personnage de femme au cœur de son enquête littéraire (ou d'une forêt) et que ce personnage commence à projeter de l'ombre et de la lumière partout, elle devra trouver un langage qui lui apprenne en partie à devenir un sujet plutôt qu'une illusion » (43). Lorsque je parle d'*y arriver*, je ne sais pas si je veux dire à soi ou à l'écriture. Je sais aussi que c'est la même chose.

\*

Après m'être posé plusieurs questions insuffisantes, je tente d'en échafauder de nouvelles. Je me demande : comment maintenir une fragilité réelle dans l'écriture, qu'elle

soit fragmentaire ou non ? Comment, par le langage, réussir à me tenir au plus près de ma voix altérée, mais vivante, habitée, qui résiste ?

\*

Récemment, je réfléchissais à la joie que devait constituer la maîtrise vocale d'une voix chantée, le contrôle de la voix comme organe, non plus comme contrainte, mais comme possible. Je me suis ensuite dit qu'il en allait de même pour la parole. La parole et la langue doivent reconstituer « au mieux » l'expérience du réel, mais étant donné leur insuffisance, il est possible de trouver plaisir dans un échafaudage langagier qui est sa propre chose, qui se suffit, ne sert pas uniquement à rendre compte, mais existe indépendamment. Et qui peut représenter, si on le dynamise, un vecteur de jouissance.

\*

En tentant de me donner forme de manière éclatée et altérée, j'ai parfois eu l'impression de m'emmurer, autant dans l'image que dans cette dynamique aliénante. Lispector suggère qu'il faille laisser la forme se former toute seule, résister à la tentation de l'inventer. Mais comment me détourner du fragment qui, comme les bras d'une mère, me prend, me pose et me reprend toujours. Son caractère enveloppant vient rassurer ma peur *de ne pas avoir de limites*. Il me faut toutefois *habiter* l'espace qui y est délimité, y revendiquer ma place, y être pleinement sujet. Ne plus uniquement l'aborder comme une stratégie de contrôle de ma voix pour éviter l'épanchement : je dois apprendre à écrire en alignement avec mes empêchements, mais en cessant de me barrer la route. Pour éventuellement cesser d'avoir besoin de garde-fous.

Je reviens à cette phrase : « [Q]ue de ce combat naisse un langage, des formes variées qui, à défaut de mettre un terme aux combats, appellent à la victoire » (Dawson, 20 : 63). C'est la recherche qui garde le texte vivant, dynamique. Cette recherche d'une forme et d'un langage constamment réactualisés, car elle se calque aux sensibilités et à l'expérience, qui sont mouvantes, bruyantes. Il faut tendre l'oreille, s'approcher.

Ça respire, et je n'ai plus peur.

\*

En écrivant ce texte, j'ai eu l'impression, à l'instar de Nicholas Dawson, de *rappeler* la dépression. En effectuant ce travail de médiation, à rebours de plusieurs années, j'ai cherché à replonger dans les affects dont a été bariolé mon quotidien, dans cette *tempête cérébrale* dont Céline Curiol dit qu'il n'est possible de rendre compte que de manière partielle. Le caractère chaotique de l'expérience fait difficilement trace dans la mémoire, qui s'acharne à tout classer, lisser et lier. Mais, en me mettant à l'écriture, il m'a semblé évident que, même si le vent ne soufflait plus, la débâcle avait ébranlé la structure de la maison. Il m'a fallu aller en calculer l'ampleur, attester des dégâts.

On dit que « de la dépression, il est possible de sortir, comme d'un trou, comme d'un piège. Pour apprendre ensuite à demeurer vigilant » (Curiol, 2024 : 15). Ne pas regarder en face la Période et les événements qui l'entouraient, durant toutes ces années, a représenté un manque de vigilance. Pour me rattraper, j'ai entrepris un travail qui s'apparente à cette mécanique que l'on reconnaît à de multiples récits d'horreur : affronter la peur en nommant son origine.

Avec mon ami D., nous donnons parfois à notre tristesse ou notre anxiété la forme d'un croque-mitaine : une grande bête sombre et vaporeuse qui, perchée dans notre dos, nous surplombe. *Surtout, ne pas se retourner.*

En la désignant, j'ai souhaité conjurer ma dépression, une bonne fois pour toutes. Rencontrer la bête, l'œil de la tempête, peu importe la manière dont je la symbolise : lui dire bonjour.

\*

Dans les derniers mois, j'ai été emportée dans le tumulte, puis recrachée. Je me tiens maintenant sur le rivage, assise devant le grand nuage noir qui s'éloigne, aux côtés de la bête, elle aussi épuisée. Je compte les cailloux que j'ai amassés, en jette quelques-uns, qui ricochent sur l'eau maintenant calme.

Maryse Andraos prétend que « l'écriture n'a jamais sauvé personne, mais le texte a le pouvoir de nous entraîner dans sa métamorphose. [Elle] le vi[t] en pianotant ces lignes, des années après les événements qu'elles racontent. En écrivant le passé, [elle écrit] l'à-venir. » (2025 : 120)

L'écriture ne m'a pas sauvée, mais elle m'a convaincue de son pouvoir performatif, transformateur, de sa force que j'ai toujours soupçonnée, sans réellement la sentir.

Au moment où j'écris ces mots, je les observe d'un œil un peu incrédule s'aligner sur la page. Ces mots, ce sont ces petites pierres que je lance à l'eau, espérant qu'elles forment, en s'accumulant au fond, une sorte de brise-lame me protégeant des vagues trop hautes.

Curiol écrit : « en guérissant, j'ai oublié. » (2014 : 15) La guérison produit l'oubli, mais l'inverse est aussi vrai : l'oubli est une condition nécessaire à la guérison. Cette fois-ci, l'oubli n'est pas un détournement. C'est le souhait que je fais à chaque pierre jetée.

## EMPRUNTS

L'exergue du volet *Je disparaiss souvent* est inspiré de l'introduction de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

La citation *Il faut être plus forte que soi* est un emprunt et une féminisation d'une citation de Marguerite Duras dans *Écrire*.

Le terme « Ovni littéraire » est un clin d'œil à Daphné B.

Le titre du chapitre « Une image naît d'une absence d'image » est inspiré de Wajdi Mouawad.

Le titre « Couvir d'un chant la fêlure » est un emprunt à Alejandra Pizarnik.

## BIBLIOGRAPHIE

- Andraos, Maryse, *Tombée de la nuit*, Montréal, Tryptique, 2025, 168 p.
- Angot, Christine, *L'Usage de la vie*, Paris, Fayard, 1998, 61 p.
- Augustin (saint), *Les Confessions*, Paris, Debécourt, 1840, 602 p.
- B., Daphné, *Maquillée*, Montréal, Marchand de feuilles, 2020, 224 p.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980, 192 p.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 110 p.
- Bauman, Zygmunt, *La vie liquide*, Paris, Fayard, 2013, 251 p.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 376 p.
- Bélanger, Jennifer, « Nelly Arcan : une autre histoire de robe », *Postures*, no 28 (Automne 2018) : Dossier « Paroles et silences : réflexions sur le pouvoir de dire ». <http://revuepostures.com/fr/articles/belanger-28>
- Bérubé, Pascale, *Trop de Pascale*, Montréal, Triptyque, coll. « Queer », 2023, 120 p.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 224 p.
- Chumova, Martina, *Je mets mes rêves sur la table*, Montréal, Le Cheval d'Août, 2024, 144 p.
- Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse*, Paris, Gallimard, 1975, 52 p.
- Clein, Emmeline, « The Smartest Women I Know Are All Dissociating », dans *BuzzFeed News*, 20 novembre 2019, en ligne, <https://www.buzzfeednews.com/article/emmelineclein/dissociation-feminism-women-fleabag-twitter>, consulté le 24 avril 2023.
- Cliche, Anne Éline, *Tu ne te feras pas d'image*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2016, 374 p.
- Côté, Nicole, « À ciel ouvert, de Nelly Arcan : petit traité de l'économie des relations hétérosexuelles blanches? », *Recherches féministes*, vol. 28, no 2 (2015), p.143–161. <https://doi.org/10.7202/1034179ar>
- Craft, Marilou et Chloé Savoie-Bernard, « Châtoyants, les morceaux de soi », dans Nicholas Dawson, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau-Beaunoyer (dir.), *Se*

- faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Nota bene, 2021, p. 17-27.
- Curiol, Céline, *Un quinze août à Paris : histoire d'une dépression*, Arles, Actes Sud, 2016, 218 p.
- Dawson, Nicholas, *Désormais ma demeure*, Montréal, Triptyque, coll. « Queer », 2020, 178 p.
- Dawson, Nicholas et Karine Rosso, « Correspondance mestiza », dans Nicholas Dawson, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau-Beauoyer (dir.), *Se faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Nota bene, 2021, p. 125-146.
- Dawson, Nicholas, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau-Beauoyer, « Revendiquer l'éclatement : introduction », dans Nicholas Dawson, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau-Beauoyer (dir.), *Se faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Nota bene, 2021, p. 13-15.
- Deschanel, Broey, « Fleabag Is Not a Femcel », [vidéo], 2023, en ligne, [https://www.youtube.com/watch?v=fLtwG\\_i4Ng0&ab\\_channel=BroeyDeschanel](https://www.youtube.com/watch?v=fLtwG_i4Ng0&ab_channel=BroeyDeschanel), consulté le 26 avril 2023.
- Desmeules, Christian, « “Chienne” : une enfance à quatre pattes », *Le Devoir*, 14 septembre 2019, en ligne. <https://www.ledevoir.com/lire/562604/critique-livre-chienne-une-enfance-a-quatre-pattes>
- Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris : Gallimard, 1993, 143 p
- Flaherty, Michaela Elizabeth, « And We're Happy, So Happy, to Be Modern Women: Dissociative Feminism on Screen and in Literature », Honors Scholar Thesis, Department of English, University of Connecticut, 2022, 48 f.
- Forest, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, 302 p.
- Foucault, Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2001, 544 p.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2014, 340 p.
- Frenette-Vallières, Andréane, *Tu choisiras les montagnes*, Montréal, Noroît, 2022, 208 p.
- Galichon, Isabelle, *Le récit de soi : une pratique éthique d'émancipation*, Paris, L'Harmattan, 2018, 266.
- Gasparini, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008, 352 p.

- Huber, Sophie, *Harry Dean Stanton: Partly Fiction*, Hugofilm, 2012, 77 min.
- Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, University of California Press, 1962, 129 p.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, 272 p.
- Lafontaine, Marie-Pier, « Chienne ; suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2019, 145 f.
- Lambert, Kev, « Transidentité : les librairies se mettent à genre », *Libération*, 20 avril 2023. [https://www.liberation.fr/culture/livres/transidentite-les-librairies-se-mettent-a-genre-par-kevin-lambert-20230420\\_3JJRBBUXCNCITAUTZTN5POF6MY/](https://www.liberation.fr/culture/livres/transidentite-les-librairies-se-mettent-a-genre-par-kevin-lambert-20230420_3JJRBBUXCNCITAUTZTN5POF6MY/)
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions Points, 1996, 381 p.
- Levy, Deborah, *Ce que je ne veux pas savoir*, Paris, Éditions du sous-sol, 2023, 152 p.
- Lispector, Clarice, *La Passion selon G.H.*, trad. Claude-Christine Farny, Paris, Des femmes – Antoinette Fouque, 1998, 190 p.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance : 1854-189*, Paris, Gallimard, 2019, 3311p.
- Mayer, Ariane et Serge Bouchardon, « Le sujet numérique : d'une identité narrative à une identité poétique ? », *Revue des interactions humaines médiatisées*, vol. 18, no 1, 2017, p. 43-60, en ligne, <https://hal.science/hal-02172374/document>.
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, no 3, automne 1975, p. 6-18.
- Munro, Alice, *Un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout*, Montréal, Boréal, 2019, 379 p.
- Oberhuber, Andrea, « Dans le corps du texte », *Tangence*, no 103 (2013), p. 5-19, en ligne, <https://doi.org/10.7202/1024968ar>
- Paquette, Sylvain, « Quête de sens professionnelle : l'intégration de l'identité narrative à une démarche de counseling de carrière », essai de maîtrise en orientation, Université de Sherbrooke, 2009, 139 f.
- Pelletier, Laurence, *Chambres pour une phrase en fuite*, Montréal, Poètes de brousse, 2025, 123 p.
- Picquet, Audrey, « L'exil et le féminin dans leur rapport à l'étranger : approche psychanalytique et anthropo-philosophique », thèse de doctorat, Laboratoire de Psychopathologie Clinique Langage et Subjectivités, Aix-Marseille Université, 2017, 345 f.

- Piechnick Pizzani, Luciana, « De l'exil au retour en soi : apports de l'œuvre de Clarice Lispector à la compréhension psychanalytique de l'exil », mémoire de maîtrise, Département de psychologie, Université de Sherbrooke, 2024, 104 f.
- Pizarnik, Alejandra, *Textes d'ombre : derniers écrits*, Paris, Ypselon Éditeur, 2014, 81 p.
- Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1988, 708 p.
- Raaberg, Gwen, « Beyond Fragmentation: Collage as Feminist Strategy in the Arts », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 31, no 3, septembre 1998, p. 153-171.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, 432 p.
- Thi Minh-Ha, Trinh, *Women. Native. Other : Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, 184 p.
- Trudeau-Beaunoyer, Karianne, « Autoportrait en arrêts sur image », dans Nicholas Dawson, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau-Beaunoyer (dir.), *Se faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, Montréal, Nota bene, 2021, p. 29-49.
- Tremblay-Vilão, Sylvain, « La voix et la traversée sensorielle de l'abîme dans A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2017, 145 f.
- Veilleux, Maude, *Les choses de la lumière*, Montréal, Marchand de feuilles, 2023, 286 p.
- Veilleux, Maude, *Prague*, Montréal, Hamac, 2016, 114 p.