

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*ÉCHEVEAUX SUIVI DE TRAUMA ET RÉPÉTITION : PROCESSUS DE RÉSISTANCE DANS  
LES ÉCRITURES DE SOI*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JEANNE GOUDREAU-MARCOUX

JUIN 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 Louis-Daniel Godin, pour sa fine lecture et son encadrement.

À mes collègues du CRILCQ, pour les cafés du matin.

À mes proches, à mon amoureux, sans qui je ne saurais où ancrer mes oscillations.

À toutes les sœurs, avec une pensée particulière pour mes premières lectrices et confidentes de toujours, Rose et Ketzali.

## **DÉDICACE**

À celles qui dansent sur le quai.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
DÉDICACE.....	iii
RÉSUMÉ.....	v
ÉCHEVEAUX .....	1
TRAUMA ET RÉPÉTITION : PROCESSUS DE RÉSISTANCE DANS LES ÉCRITURES DE SOI.....	96
BIBLIOGRAPHIE .....	136

## RÉSUMÉ

Ce mémoire en recherche-crédation explore le trauma dans le contexte des écritures de soi. Il s'articule autour de deux volets complémentaires : une création littéraire intitulée *Échevaux* et un volet réflexif qui en théorise les enjeux. La création prend la forme d'un récit poétique en fragments, habité par l'imaginaire du fleuve. La narration, composant avec une subjectivité détruite, explore son rapport à l'espace et à la mémoire afin de se renouveler, voire de se recomposer. Mélangeant souvenirs d'enfance et réminiscences traumatiques, cette première partie se situe sur les terrains du doute et de l'indécision. Grâce à la logique du fragment, la mémoire est mise en scène telle qu'elle se présente à l'individu traumatisé, c'est-à-dire partielle, lacunaire et pleine d'interruptions. Le geste d'écriture est pensé telle une forme de réécriture, c'est-à-dire que, pour illustrer la part d'indécidabilité et d'indicible de la mémoire, il faut redire pour mieux dire, pour tenter de s'approcher au plus près d'une vérité qui ne soit pas celle de la réalité factuelle, mais bien d'une subjectivité sensible. À la fois projet personnel et démarche critique, la création dialogue avec des problématiques centrales des écritures de soi, telles que le caractère construit de la mémoire et l'éclatement des formes narratives.

Le volet réflexif prolonge ces préoccupations en abordant l'écriture traumatique comme forme littéraire. S'appuyant sur la psychanalyse, les études féministes et les études littéraires, il définit le traumatisme comme le retour incessant de traces irreprésentables que le sujet doit transformer en souvenirs, révélant ainsi le caractère construit de la mémoire. L'écriture, pensée comme réécriture de la trace, partage les failles de la mémoire traumatique et se caractérise par la répétition, le doute et l'inachèvement. La réflexion théorique mobilise les notions d'autofiction, de subjectivité, de sororité et de résistance. En dialogue avec des penseuses et écrivaines telles que Madeleine Gagnon, Silvia Lippi, Madeleine Ouellette-Michalska, Nelly Arcan et Olivia Tapiero, l'essai affirme le potentiel politique et agentif des écritures de soi. Loin d'un narcissisme, l'écriture du trauma est présentée comme un engagement envers l'altérité et le social, un geste par lequel le sujet se réapproprie son histoire, réclame son nom et ouvre des possibles pour la littérature. Enfin, le volet théorique épouse lui aussi la forme du fragment afin d'exercer la réflexion selon une logique de la déraison, en adéquation avec les enjeux de fond de l'écriture.

Mots clés : Fragments, écritures de soi, trauma, filiation, sororité.

# ÉCHEVEAUX

*La mémoire de ce que j'ai connu et qui n'est plus me fait très mal. Je voudrais pouvoir toujours revivre ce qui m'a plu. On s'attache aux êtres, aux paysages, aux moments, et vieillir, c'est perdre.*

Marie Uguay, *Journal*

*quand je dis fleuve, quand je dis mer, je parle de cet endroit sur le Saint-Laurent où la rive disparaît. je parle aussi de tout ce qui vient après, quand on remonte l'une des côtes vers l'est, ou le nord. ici la géographie est subjective, la sémantique est écartée. je parle d'un lieu sensoriel, qui s'inscrit dans le corps avant tout.*

∴

J'ai vu la mer pour la première fois sans m'en rendre compte. Je l'ai vue trop tôt, trop fortement peut-être. J'ai reconnu une certaine violence dans la grandeur du fleuve. Le matin tout est pastel et calme, puis le vent tord les herbes et déchire le crâne. On n'entend plus que ça.

J'ai vu la mer et je ne m'en suis pas remise. Chaque fois que j'y suis retournée, au bord du Saint-Laurent, à cet endroit où il devient infini, j'ai voulu y rester.

∴

Il fait très beau dehors, et la lumière brûlante de l'après-midi s'étend sur les murs de mon appartement. Il fait très beau dehors et pourtant je suis immobile sur le plancher de mon salon. Je sais qu'il fait très beau dehors. Je devrais au moins être sur mon balcon. Il fait très beau dehors et plus je pense au fait qu'il fait beau dehors, plus je me trouve monstrueuse d'être étendue sur la crasse du sol. Je me mélange avec la crasse, je *suis* la crasse. Il fait soleil, et chaud, et c'est l'été et je ne suis pas autre chose que la fille de mon père. Je suis vide, creuse, ce corps ne m'appartient pas. Ce matin, je me suis vue être laide dans le miroir de ma chambre, et je ne m'en suis pas encore remise. Bientôt, il fait nuit, il ne fait plus beau dehors, il fait nuit, la journée est passée. Je n'ai pas bougé, je me déteste de n'avoir pas bougé. Je suis folle, complètement folle.

∴

*Les Îles..., tant d'espace à dévorer. Les longues plages, le vent toujours, tant de teintes froides sur la mer et les herbes qui copient le mouvement des vagues<sup>1</sup>.*

Marie Uguay souligne, *la ville de Montréal fait partie de l'enfance et des sensations de l'enfance*. Comme elle, j'ai grandi dans un quartier ouvrier. Les rues de Ville-Émard, qu'elle décrit comme un lieu clos, gris et triste, me rappellent celles de mon enfance. Nous avons découvert la mer dans un *éblouissement* face au sublime. *Je me suis dit, la beauté existe, parce que je vivais toujours, comme tout le monde, dans une demi-beauté des choses, qu'on trouve belles parce qu'on veut les trouver belles. Je n'imaginais pas que la splendeur pouvait exister.*

∴

---

<sup>1</sup> Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 331 p.

Je suis née un mardi de juin, dans un salon mal nivelé d'Hochelaga-Maisonneuve. Dès mon premier cri, quelque chose s'est effondré. J'étais mauve et minuscule, à peine vivante.

Mes parents pensent encore à ma naissance, ce jour où je suis presque morte. Ils en parlent souvent. C'est ainsi que je sais qu'ils m'aiment. Quand mon père pleure en pensant à ma presque mort, je sais que je le tiens.

∴

Sur une immense plage de sable, un bambin pleure dans les bras de son père. Ils sont au premier plan, lui assis, l'enfant blotti contre ses épaules. Ses cheveux blonds sont ébouriffés et sa tête cache le visage de celui qui le porte. Derrière, on aperçoit le rivage mangé par les vagues et une falaise qui suit la côte. Il fait froid sur la photo. C'est un paysage brutal. Aimanté au frigo, le cliché se perd dans la blancheur de mon appartement. Il faut s'approcher pour comprendre ce qui se trame. Au plus près du souvenir, on remarque l'expression de l'enfant, terrifié.

C'était à Forillon, j'avais à peine un an. Je pense que je découvrais la mer. *Ces rafales étaient d'une force incroyable.* On me l'a dit, j'ai appris le souvenir. Je n'avais jamais vécu avant, avant Forillon, la violence de la mer. C'était peut-être ça, le premier regard ; la formidable grandeur du fleuve m'avait happée.

Je pleure encore lorsque je rencontre le Saint-Laurent. Je suis ramenée au vide de cette chute initiale.

∴

Quand je visualise le sourire de mon père, je vois flou. Le visage que je lui connais ne sait pas rire. C'est un effort d'imagination immense, je ne parviens pas à me représenter l'inconcevable.

On dit qu'il est impossible de créer un visage de toutes pièces. Dans nos rêves, par exemple, on se figure toujours des traits déjà aperçus, au détour d'une rue, sur un écran de cinéma. Ces images, le cerveau les récupère parfois de très loin, dans ce qui est enfoui, refoulé, inconscient. Toujours est-il qu'un visage, ça ne s'invente pas.

∴

Je suis née beaucoup trop tôt et mon premier cri était à peine poussé que je ne respirais déjà plus. J'ai passé les premières semaines de mon existence dans un incubateur, des aiguilles plantées dans la chair et personne ne pouvait me toucher parce que j'étais en train de mourir et ma mère me chantait des berceuses en pleurant derrière la vitre et mon père ne dormait plus et depuis je porte en moi leur peur de me perdre.

∴

Je suis entrée dans la vie avec fracas, je ne sais pas comment faire depuis. Tout m'échappe. Mon nouvel appartement est creux, blanc. La lumière d'après-midi frappe les murs et coule partout. J'ai colmaté toutes les fissures, et pourtant, je ne supporte rien.

Des cris et des rires d'enfants passent par les moustiquaires. Cette intrusion souligne les contours du manque. Dehors me rappelle que je ne suis pas sortie depuis trois jours, que je fais honte aux journées chaudes, à l'exubérance de juin.

∴

J'écoute mes rêves. Ils me parlent de ce que je tais. Parfois, j'oublie que le rêve est un rêve. Je crois que ce qui se répète dans le rêve arrive pour de vrai. Parfois, je n'arrive pas à dormir, je refuse le rêve. Je ne veux pas entendre ce que le rêve crie.

∴

Le miroir montre une fille droite et lisse, je la regarde bouger et c'est comme le jeu du mime. Je voudrais m'en débarrasser, tuer cette fille. Que je ne sois qu'une ombre, que le temps passe sur moi et que je n'aie seulement conscience des faits extérieurs, que je n'aie conscience de rien d'autre, de rien en moi. Je veux tuer cette fille qui n'est qu'un masque, une image factice sur laquelle les regards se posent, mais qui ne montre rien du vide, de la fosse immense.

∴

*Je ne veux pas participer au monde des hommes. Je désire être un oiseau qui paresse et flotte : ce goéland aux ailes noires. Je plane, intemporelle, tel un dinosaure aérien. Je n'ai d'amour que pour les ciels, je meurs tous les soirs sur la berge glacée. C'est le bleu marin à l'année, ici. J'apprends la langue des éléments<sup>2</sup>.*

Je me tiens seule sur la grève. Face à moi, un surgissement plein de failles d'où poussent les rochers. Autour, des arbres chétifs, arrêtés dans leur croissance ; des épinettes noires penchées pour toujours, maigres et déformées qui, à travers une illusion de mouvement, laissent deviner les courants habituels des vents.

Quand la marée est basse, la terre s'étend jusqu'aux premières îles. À marée montante, le paysage assume une violence brute. Je me défais devant le ressac. Il y a quelque chose de cruel et de pourtant si franc dans le fracas des vagues sur les rochers côtiers.

∴

---

<sup>2</sup> Andréane Frenette-Vallières, *Tu choisiras les montagnes*, Montréal, Noroît, coll. « Chemin de traverse », 2022, p. 92.

Toute l'année, les mouettes suivent, au-dessus du fleuve et de ses plages, les danses du vent. Elles planent sur place, ou tombent brusquement pour suivre une autre trajectoire. C'est une chorégraphie lente que papa connaît à force d'avoir le regard tourné vers le ciel et l'horizon.

Les oies arrivent en octobre. À marée basse, les troupeaux envahissent la baie. Tout devient blanc. On sait alors que l'hiver approche, que la vie deviendra bientôt plus ardue.

∴

En visite chez des amis dans le Nord. Il n'y a pas assez de place pour tout le monde. On se partage les lits. Un matelas a été posé à même le sol. Je dors à la frontière du vide, au plus loin de l'autre. Dans mon rêve, une scène déjà vécue se répète. Je suis prise dans cette scène, dans ce lit, jusqu'à ce qu'il soit trop tard. Lorsque tout est fini, je me réveille en sursaut et je réalise que le rêve est un rêve. Même le souffle régulier du corps endormi à côté de moi ne parvient pas à me calmer. Je ne dormirai plus jusqu'au matin.

Dans quelques mois, je serai étendue sur un lit d'hôpital et dans la demi-conscience que provoquent les injections de morphine, une autre sorte de rêve, je croirai que le patient avec qui je partage ma chambre se lève pour entrer dans mon lit. Le mouvement de l'homme vers mon lit se répète dans une boucle infernale.

Lorsque je ne dors pas seule, le moindre mouvement me réveille. Je passe des nuits entières dans une sorte de fièvre, entre tous les temps. Depuis mes vingt-deux ans, mon sommeil est hanté.

∴

Si je ne joue pas à faire semblant, c'est voir mon corps morcelé reflété dans les pupilles de l'autre, le spectacle de ma propre dépossession, voir l'image de moi, fendue au centre par son désir, aspirée par le trou noir de mon propre gouffre. Je m'échappe par l'espace très mince entre l'orbite et le globe. Je m'assure d'être désertée avant toute chose.

∴

*Dans le ciel, un troupeau d'oies devient un écheveau.* Papa pointe le vacarme blanc. Nous sommes au bout de la pointe, face à la baie. Je pense qu'il porte la tuque bleue que je lui ai tricotée. J'aimerais croire qu'il porte cette tuque, que ses yeux et la laine se répondent, ton sur ton. Dans mon souvenir, je suis enfant. Et pourtant, mes parents ont quitté la ville bien plus tard. Je ne devrais pas me retrouver enfant au bout de la pointe. Cette scène en cache peut-être une autre, douloureuse. Je tremble de ne rien tenir pour vrai.

∴

Je suis née deux mois trop tôt dans un salon d'Hochelaga-Maisonneuve. C'était un appartement délabré, dont le plancher s'inclinait fortement. Les murs laissaient tout passer, le froid, les coups et les cris des appartements voisins, la senteur humide de la moisissure.

Je repasse souvent devant la maison de ma naissance. Je cherche une brèche dans les rideaux, un accès vers l'intérieur. Je voudrais trouver un détail faisant écho au récit, confirmer le souvenir. Je suis tenue à distance. Aujourd'hui, mes parents sont partis, la brique est neuve et les enfants jouent dans la ruelle. Le quartier a changé. Tout a changé.

∴

Dans chaque texte que j'écris, il y a le fleuve. Cette origine-là supplante le salon malnivelé. C'est le lieu de tous mes amours. Mon histoire commence sur la bature, dans les bras de mes parents. J'ai vu le fleuve et j'ai commencé à exister.

∴

Au-dessus du vide, mon corps se tend vers l'écume. Ses mains me retiennent, font rempart à ma curiosité, empêchent l'avalement. Je veux tout toucher, tout sentir. Les rafales font claquer mes cheveux de paille comme un fouet. J'ai l'air d'une méduse (je pense à ce plan de *La jetée*, le visage de la femme pris dans l'enchevêtrement de ses mèches ; nos postures se ressemblent, envahies par le mouvement, pourtant statiques dans le souvenir). Mes joues sont rouges, froides au toucher, comme le bout de mon nez. Plus bas, les vagues font violence. Le traversier fend l'eau, je regarde les tourbillons sombres qu'il sème s'éteindre dans son sillage. Le fleuve opaque ressemble à la nuit. On cherche les cassures. Je voudrais voir un jet. Papa me dit d'ouvrir grand les yeux, que les baleines apparaissent parfois au loin. Cette fois-là, je ne vois rien. Je mens lorsqu'il me demande si j'ai aperçu le dos blanc d'un béluga.

∴

J'ai failli ne pas survivre à ma naissance. Je suis née très vite, sans prévenir, personne ne m'attendait si tôt. C'est mon père qui m'a accouchée d'entre les cuisses de ma mère. Parfois, je me dis que c'est pour ça, mon père et moi, parce qu'il m'a vu le premier, violette et minuscule, qu'on s'aime autant.

∴

Je parle de ma naissance comme si j'y étais.

Tout ce que je sais de ma presque mort, je le tiens de mes parents. Ils m'ont raconté ce récit à répétition. Je connais le degré d'inclinaison du plancher, la couleur des murs, l'odeur des tilleuls et du vinaigre. Je sais que ma naissance s'est produite dans l'urgence. Que tout s'est fait vite, de façon précipitée. C'était une question de vie ou de mort, c'est ce qu'on devait dire tout haut ce matin-là, avant qu'on ne m'enferme dans une machine pendant cinquante-sept jours.

∴

Encore aujourd'hui, mes parents me regardent et je sais qu'ils ne me voient pas. Ils voient leur propre angoisse, celle que j'ai fait naître en eux dès le premier jour de ma vie. Cette peur les a suivis pendant cinquante-sept jours, cinquante-sept jours passés à ne pas dormir, ou à dormir très mal, avant de se rendre à l'unité de soins intensifs néonataux ; presque deux mois à ne pas pouvoir me réclamer. Je n'étais pas tout à fait dans le monde, pas tout à fait vivante, pas tout à fait leur.

Ce jour-là, ce n'est pas moi qui suis sortie du ventre de ma mère, c'est une béance.

Mes parents me regardent et je sais qu'ils pensent à ces cinquante-sept jours qui n'étaient pas des jours, mais un non-temps.

La peur ne s'est pas cantonnée à cette période à sillonner les couloirs de l'hôpital, prisonniers d'une torpeur paralysante à la frontière du drame. C'est une peur qui s'échelonne sur au moins cinq ans, parce que je ne m'en suis sortie que plusieurs années plus tard, lorsque j'ai rattrapé le retard. À mes cinq ans, lorsque le médecin qui me suivait de très près, car il faut suivre de près les avortons, a prononcé avec assurance le constat de ma normalité, peut-être que l'angoisse a un peu diminué. Il était désormais permis de croire que j'étais une petite fille en santé.

∴

*[N]ous nous découvrons nous-mêmes comme assaillis dès le départ par une altérité énigmatique qui fait de l'élaboration d'un « je » un accomplissement durablement compliqué. La tâche ne consiste pas, à partir d'un ego établi pour aller vers un monde d'altérités, de dépasser le narcissisme pour atteindre la possibilité de l'attachement. Bien plutôt, l'attachement est déjà surdéterminé depuis le début, puisque l'autre assiège et engloutit l'enfant. Et son émergence à partir de cette emprise primaire est une lutte dont les succès sont nécessairement limités<sup>3</sup>.*

Dès le début, mes parents ont vu la faille en moi. Ils ont compris que je pouvais les quitter à tout moment. Mes parents me regardent vingt-sept ans plus tard et voient encore le bébé prématuré derrière la vitre de l'incubateur. Ce bébé dont ils ne connaissaient pas l'odeur ou la texture de la peau. Je ne le connais pas et pourtant, dans tous les esprits, je commence à partir de ce bébé presque mort.

Ma mémoire est contaminée. Par le texte, je souhaite échapper à l'image, je désire m'engendrer.

∴

---

<sup>3</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 75.

J'aimerais être douce, offerte et bienheureuse. J'accueillerais les coups de bassin et les morsures et la salive et le sperme, tout glisserait sur moi.

Incapable de supporter la chair, j'amorce plutôt une fuite lente. Les choses et les gens s'activent dehors. Moi je ne suis nulle part, je laisse au vide son triomphe. Si on me demande à quoi je pense : à rien, absolument rien. Je n'ai aucun souvenir.

∴

Je suis advenue au monde à travers ma rencontre avec le fleuve. Ma mémoire remonte à cet instant sur la grève, exposée aux vents. Ce moment n'existe plus ailleurs que sur la photo, mais je décide d'en faire le nœud. Je m'approprie l'image, la place au départ de tout. Il faut lire chaque souvenir à partir de cet événement.

La preuve est aimantée sur mon frigo ; chaque jour je contemple le point de départ de ma mémoire.

∴

*Je peux essayer de raconter mon histoire, mais une autre histoire est déjà à l'œuvre en moi et on ne peut distinguer le « je » qui est issu de cette condition infantile du « tu » — l'ensemble des « tu » — qui habite mon désir et m'en dépossède depuis l'origine<sup>4</sup>.*

Je suis engloutie.

∴

---

<sup>4</sup> *Idem.*

Nos bicyclettes désarticulées gisent dans le sable. Une roue tourne encore. Je me balance entre les poteaux de bois, j'esquive le vide de roche en roche. J'habite les béances. Un tas gluant d'algues et de vase atterrit sur mon épaule. Je pourchasse mon frère, un bâton de bois de mer dans les mains. Ses cris disparaissent dans le vacarme des vagues.

∴

C'était ma première fuite. J'avais tout juste dix-huit ans.

De la gare d'autocar de Montréal, il m'a fallu prendre un premier bus pour Québec. À Québec, un transfert pour le Bas-Saint-Laurent. À partir de là, les forêts font place aux champs. Après seulement quelques dizaines de kilomètres, on aperçoit déjà brièvement le fleuve s'étirer entre les rives. À La Pocatière, la 20 se rapproche soudainement de la berge, dévoilant les montagnes de la Côte-Nord et les flots.

Lorsque le fleuve est apparu derrière la vitre de l'autobus, j'ai retrouvé l'enfance. Mon front collé contre la vitre, je n'ai plus quitté des yeux l'horizon. À Rimouski, j'ai changé une dernière fois de car. Le soleil est tombé derrière les montagnes, et j'ai pleuré lorsque j'ai perdu l'estuaire dans la noirceur de la nuit.

En choisissant le fleuve, j'orchestrais mon émancipation. J'ai répété le mouvement souvent après. Quelque chose s'est alors concrétisé ; le fleuve est devenu un refuge, une brèche vers l'ailleurs.

∴

Au plus vif de ma honte, j'ai rejoint la côte pour faire taire les maux. J'ai refait le voyage, cette fois vers la maison de mes parents. L'horizon m'a accueillie difforme, amputée.

J'ai chuchoté mon secret dans le vacarme des vagues. Cette nuit-là, j'ai dormi pour la première fois. J'ai dormi sans arrêt, un sommeil sans rêves, calme et lisse. Je n'ai pas même entendu le sifflement du train. Le vent était plus fort que tout. Son souffle régulier avalait tout le reste.

∴

*Les chiens sauvages se soustraient à la loi des hommes en refusant la domestication. Ils errent seuls ou en meutes sur les routes désertes du Nord, ils reniflent les laminaires enrobées de sable que la mer vient d'abandonner sur la plage, puis les dévorent<sup>5</sup>.*

Je suis chienne, et je vous supplie de me croire. Derrière mon trajet à rebours du temps, je cherche à dire vrai. Je doute de tout, de chaque détail, de chaque phrase. Rien n'est ici pris à la légère. Je considère le poids de chaque mot. Je vais dire et redire pour faire mieux. Je jure de ne pas m'épargner.

∴

---

<sup>5</sup> Andréane Frenette-Vallières, *Tu choisiras les montagnes*, op. cit., p. 33.

Dans ma famille, on se passe une faille de mère en fils et de père en fille. Je compte les générations, je perds le fil. Je ne sais pas jusqu'où la maladie remonte. Ce mot me répugne. C'est un mot qui pèse lourd. Ce qui se passe entre nous, de vie en vie, c'est peut-être autre chose, une forme de résistance, une impossibilité de capituler.

Je considère tous les mots, et je me tais de ne pas savoir choisir. Écrire, c'est tracer une ligne, passer d'un côté. Je me refuse parfois à la parole, j'ai peur de décevoir. Il faudra bien que quelque chose se décide, que le texte soit lu, que les blessures soient dévoilées. On m'en voudra tôt ou tard.

Je suis vulnérable dans le texte. Je m'habille des détours de la narration. Dans les silences, j'expire enfin.

∴

La pire année de ma vie, j'occupais un demi-sous-sol aux dimensions claustrophobiques. L'appartement était loin de tout. Je ne connaissais pas le quartier, au sud-ouest de la ville. J'étais prise, complètement étrangère à moi-même. Je perdais des heures à fixer mon téléphone et je ne dormais pas la nuit parce que j'avais peur du noir.

Mais le jour, je n'avais qu'à traverser la rue et quelques mètres de gazon, descendre un sentier bordé par les herbes sauvages pour trouver l'eau. Ça n'avait rien de l'estuaire, mais c'était le fleuve.

∴

La brume estompe la ligne d'horizon. Sans repères, je regarde les flots et le ciel se fondre dans les mêmes teintes de gris, de verts et de bleus. La distance qui s'étend devant moi est sans aucun relief. Mon regard trébuche sur le vide et je tombe de vertige. Au plus près, j'entends le doux roulement des vagues. Le ressac passe sur le sable, faisant tinter les galets. Je fixe les détails du mouvement. Autrement, la lumière grise du ciel sans nuages et sans astres m'enlève au monde. *Où suis-je sinon dans ma propre tombe ?* Un grand héron prend son envol, ses ailes fouettant la surface de l'eau. J'enfonce mes doigts dans le sable.

∴

Au début de ma vingtaine, j'ai disparu de moi. Ça ne passe toujours pas. Ça ne se dit pas. Je me contourne, l'enfance fait écran. Si les époques s'enchevêtrent dans ma mémoire, au centre, le trauma fait nœud.

∴

J'ai toujours eu peur que mon père s'enlève la vie.

∴

Enfant, j'aurais aimé fouiller les algues et les trous dans la vase, cueillir la salicorne et passer la moppe au raz du fond marin pour pêcher l'oursin. Mes fins de semaine, je les aurais passées à fumer des cigares de plage et à chercher les trésors enfouis dans le sable, un détecteur de métal et une pelle à la main. J'aurais aimé ne connaître que ça. Et peut-être que j'aurais pu aimer mieux. Peut-être qu'il n'y aurait pas eu tout ça entre nous, entre mes parents et moi. Mon père aurait été heureux, contenu dans l'horizon.

J'aurais été si libre que jamais je n'aurais eu à renoncer à moi.

∴

Une fois, mon frère a trouvé un appareil photo numérique dans le stationnement d'un traversier. C'était avant les téléphones intelligents, on avait encore une ligne fixe à la maison. Je me souviens que mon père a toujours été impressionné par cette trouvaille, une Olympus, qui a saisi plusieurs des photos d'enfance. Il en parlait souvent, de l'heureux hasard, des yeux d'aigles de mon frère. Je m'en souviens clairement et pourtant je n'y crois plus. J'ai déjà raconté ce souvenir. Je n'ai plus la mémoire du fait, il ne me reste que le récit.

Je cherche les détails du moment. Ce que je me rappelle : le bloc de béton, l'aube grise et la lumière des lampadaires. Maman, mon frère et moi jouons sur les amas de roches qui protègent les quais. Je ne sais plus où est papa. Peut-être en train de faire la file, dans l'auto. Ou parti chercher des cafés. Peut-être est-il avec nous. Je me rappelle une pancarte et l'appareil photo dans les mains de mon frère. Quand j'évoque le moment, j'ai parfois l'impression que c'est moi qui tiens l'objet, que je suis l'enfant qui lève le bras, le trésor dans le poing. C'est une image fixe, sans mouvement. Ça ne peut pas être moi, c'est impossible de se voir ainsi, de l'extérieur, mais le visage est flou. À trop fouiller, j'en viens à me méfier.

∴

Lorsque je me déshabille, je n'arrive pas à oublier la faille, l'immonde nudité de la blessure. Je ne porte rien, je me dissous dans les contours du monde, je m'éclipse, franchis les frontières de mon corps. Une momie vidée de ses entrailles, de sa cervelle. Cette disparition, je ne sais pas comment la prendre.

Quand je baigne dans l'eau de l'estuaire, j'échappe à la dissolution. Le sel lave l'empreinte, cautérise la béance. Je suis une lumineuse partie du tout.

∴

Les trames se confondent. Je voulais m'en tenir au littoral, ne parler que de ça, des souvenirs d'enfance, de la mémoire du fleuve. Et pourtant, le trou noir. Je bifurque vers l'indicible. Chaque prétexte cause la réécriture ; un détail, qui n'a pas déjà été dit ou a été dit trop mal.

*Je tente de prononcer quelques pauvres mots, des mots décousus. Voici que j'entends ma voix. Je me mets au monde, à l'essai dans une langue liquide, emprunte au présent et qui demain me sera étrangère<sup>6</sup>.*

Je regrette de ne rien assumer, surtout le poids de la parole. Je me défile, je reviens sur mes pas. Si j'embrasse la défaillance de la mémoire, c'est aussi pour m'épargner. Je ne suis pas encore mûre.

∴

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 133.

*La grande majorité des bébés prématurés se développent sans séquelles au niveau de leur santé ou de leur développement global. Cependant, les bébés prématurés sont plus à risque de présenter des troubles ou des difficultés neurodéveloppementales par rapport aux bébés nés à terme. Ce risque augmente en fonction du degré de la prématurité. Lorsqu'un enfant présente des difficultés au niveau de son développement, il peut y avoir des répercussions sur son bien-être et son fonctionnement au quotidien. Il est donc important que les bébés prématurés bénéficient d'un suivi rigoureux de leur développement afin de s'assurer d'un développement optimal<sup>7</sup>.*

Je me mets nue devant le docteur, un homme d'un âge avancé. On regarde mon sexe. Mon père s'inquiète. À l'affût de tous les signes de ma croissance, il se demande si je mûris comme une enfant normale.

J'ai longtemps accumulé du retard, et maintenant que je rattrape les autres, je ressens déjà la honte que provoque mon corps.

Dans une année ou deux, je serai plus grande que toutes mes amies. Je porterai mon premier soutien-gorge pour cacher ma difformité. J'aurai dépassé tout le monde et j'éprouverai la fin de l'enfance comme une perte immense. Je ne serai plus jamais l'enfant de la photo, le tout petit être, sans sexe, qu'il faut protéger de tout.

∴

---

<sup>7</sup> CHU Sainte-Justine, *L'enfant prématuré*, en ligne, <<https://www.chusj.org/fr/Soins-services/P/Prematures>>, consulté le 6 décembre 2024.

Longtemps, le langage m'a échappé. J'ai bégayé jusqu'à la frontière de l'âge adulte. Encore aujourd'hui, l'immédiat de l'oral cause souvent un empêchement. Mes lèvres retiennent une syllabe, je bafouille, je veux disparaître. Cette faute du corps, je la considère comme un énième affront. Un douloureux rappel de ma défaillance. Le silence me soustrait à la possibilité de l'échec. Je me complais dans le mutisme, une forme de contemplation calculée.

Le texte, par son effet de retardement, sa distance au réel, m'a servi de refuge. En disant je, un *je qui est presque moi*<sup>8</sup>, je sabote tout.

∴

---

<sup>8</sup> Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Québec, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004, 138 p.

Ce qui me sépare de mon père : j'ai senti leur érection contre ma cuisse, contre mes fesses dans le métro. Et leur paume écraser ma tête, leurs mains sur mon ventre, sur mes reins, le poids de leurs envies, de leur faim. J'ai su que la fixité de mon corps n'empêchait pas leur jouissance, que ma peur était le moteur de leur désir.

∴

J'ai déjà écrit ce texte plusieurs fois. Dans les autres versions, j'en dis moins, je ne vais pas jusqu'au bout. Ici aussi, j'invente un peu, je prends des détours. Je reviens sur mes pas.

La vérité est perdue depuis longtemps déjà. En rassemblant tout ce qu'il reste de ma mémoire, avec les trous et les incohérences, je sais bien que je ne retrouve rien, mais je fabrique au moins quelque chose. Je sors de ma torpeur, je prends place dans la parole. C'est peu, mais précieux.

∴

J'ai longtemps craint que mon père s'enlève la vie, une mort brusque et violente. En revenant de l'école le soir, je m'imaginai ouvrir la porte, trouver son corps inerte, peut-être dans une position incongrue. Je l'imaginai tellement que c'est devenu palpable. Je nourris en moi la mort de mon père. Avec le temps, j'ai tout de même compris qu'il avait choisi comme arme la résignation. Il est du genre à se laisser mourir lentement, à petit feu.

∴

Près du fleuve, mon père est plus paisible. Il perd ses mots, s'essouffle face à la brutalité du mouvement. La houle, le fracas des vagues, les oiseaux marins en chute libre et le vol plané des mouettes. Le bruit de tout ça. Le fleuve avale le tumulte.

∴

Entre papa et moi, il existe une compréhension hors du commun. Nos colères se répondent. Nous savons quand nous excuser et quand pardonner. Nos yeux se parlent même dans les silences. J'ai compris la profondeur de la blessure au-delà des mots, selon une forme de compassion qui emprunte les langages du sang. Ça a toujours été nous, avant tout, ça a toujours existé, avant moi, avant le reste. Pourtant, quelque chose accroche. Une partie de moi déteste mon père parce qu'il ressemble aux hommes qui m'ont fait du mal, parce que je ne serai jamais certaine qu'il soit immaculé.

Je me trouve détestable de haïr mon père.

∴

Adolescente, j'ai passé des années à mentir chaque jour à mon père. Je rentrais en marchant les six kilomètres qui séparaient la maison de mon école secondaire ou bien j'allais me cacher à la bibliothèque du quartier. J'avais amorcé la fuite. Je détestais être chez moi, et encore plus les colères de mon père. Alors, chaque jour, je répétais le mensonge, ma porte de sortie. J'inventais n'importe quoi pour justifier mon absence. Encore aujourd'hui, je me surprends à mentir pour un rien. Je ne m'en sors pas.

∴

J'ai grandi dans un quartier enclavé. Enfants, nous étions prisonniers de l'asphalte. Je tentais de semer mon frère dans les dédales des ruelles. Je me cachais entre le béton et la brique. Je lui lançais des cailloux pour qu'il me déteste et me laisse tranquille. Je le consolais ensuite parce que je ne pouvais surtout pas le perdre, moi qui n'avais que lui.

Entre nous et l'horizon, il y avait les autoroutes et le chemin de fer et le port. Toute cette ferraille entre le fleuve et nous, entre le fleuve et moi. J'ai grandi à l'extrémité sud de l'île et je ne voyais jamais l'eau. Il fallait traverser le tunnel, quitter ce que je ne savais pas être une île, rouler longtemps, trop longtemps, avoir faim et céder au mal de cœur entre deux gorgées de 7up. Il fallait faire tout ça une fois par été, lors de nos vacances en famille, pour arriver à l'origine de tout.

Sur les grèves du Saint-Laurent, je voyais enfin le soleil se coucher et je savais qu'il y avait autre chose que les mégots de cigarette et les insultes des garçons de mon âge.

∴

*L'estuaire Saint-Laurent se subdivise en trois secteurs : l'estuaire fluvial, aussi appelé l'estuaire d'eau douce, débute au lac Saint-Pierre, près de Trois-Rivières. À la pointe est de l'île d'Orléans<sup>9</sup>, l'eau douce cède un peu au sel. L'estuaire moyen y ancre son commencement et se termine, sur la rive Nord, à l'embouchure du Saguenay et, au Sud, à la pointe ouest de l'île Verte. L'estuaire moyen, c'est le lieu de rencontre des eaux douces du fleuve et des eaux salées du golfe. Une frontière poreuse au cœur du liminal, il s'agit de l'espace de toutes les transitions. L'eau y est saumâtre, l'air déjà un peu salé. Lorsqu'on remonte la côte vers la Gaspésie, le fleuve se travestit ensuite un peu plus. À Trois-Pistoles, l'eau est gorgée de sel et la Côte-Nord disparaît le plus souvent. Le bateau qui relie le village bas-du-fleuvien aux Escoumins, de l'autre côté du littoral, prend quatre-vingt-dix minutes à effectuer la traversée. C'est l'estuaire maritime. Mes parents habitent sa côte sud, dans un havre protégé par les îles, à 547 kilomètres de moi.*

Moi qui avais travaillé si fort pour leur échapper, je me suis retrouvée tout à coup seule au monde, dépossédée de tout. Le territoire qui a abrité ma propre gestation ne m'appartient plus. Je demeure subordonnée, la fille de mon père et rien d'autre.

∴

---

<sup>9</sup> Gouvernement du Québec et Gouvernement du Canada, « Le fleuve Saint-Laurent » dans *Plan d'action Saint-Laurent*, en ligne, <<https://www.planstlaurent.qc.ca/fleuve-saint-laurent>>, consulté le 6 décembre 2024.

Lorsque je veux mettre de la distance entre le texte et moi, je m'invente un frère. Ma sœur n'a pas sa place ici. Ceci est mon terrain, celui de l'écriture. Ma sœur appartient au réel.

Si je n'ai jamais pu protéger ma petite sœur dans la vraie vie, j'ai le pouvoir de la garder hors du texte.

Tout ce que je dirai pourra être retenu contre moi. À la fin de ce texte, ma sœur m'aimera un peu moins, et mon père pleurera en cachette. Ce sera ma mère qui me le dira, pour bien me faire comprendre que je suis une fille ingrate, et je devrai me défendre en disant que la littérature est la littérature, qu'il ne faut pas oublier la part de fiction, que l'écriture transforme tout. Tout ceci arrivera, mais ma sœur sera intacte. Elle restera hors de l'écriture, continuera de grandir dans le monde véritable, le personnage sera de plus en plus personnage et moi je serai prise dans le mensonge, entre ici et le monde.

∴

Dans mes rêves, mon père meurt. Dans mes rêves, mon père saute d'une falaise. Dans mes rêves, mon père m'emporte avec lui. Dans mes rêves, je tue mon père. Dans mes rêves, personne ne survit.

∴

Je déteste tout le monde et on me le rend bien. J'ai seize ans. J'aime claquer les portes. Je suis excessive. Quand je lance des livres contre les murs de ma chambre, je jouis de me détester aussi. Je creuse mes propres blessures.

Il me faudrait partir de l'ongle, tirer sur le lambeau sanglant jusqu'à me retrouver nue au grand complet. Un doigt à la fois, retirer l'écorce, travailler jusqu'au coude, puis remonter le bras, atteindre les seins. Continuer ainsi jusqu'en bas. Jusqu'à ne plus rien cacher. Chaque extrémité, déshabillée de sa peau, révélerait la grandeur de ma souffrance.

∴

C'est une chose de rêver à la mort. C'est autre chose de revivre sa propre mort en rêve. Dans mes rêves comme dans les souvenirs, je ne me réveille pas à temps.

∴

Mon père se trouve laid. Mon père se déteste. Mon père se croit fou. Mon père veut mourir. Mon père me répète ceci toute mon adolescence. Mon père me dit que nous sommes les mêmes. Il me dit donc que je suis folle comme lui. Mon père me dit que je ne suis pas faite pour la vie. Ce que mon père dit sans le dire, c'est que je ne serai jamais heureuse.

Mon père me dit aussi qu'il m'aime. Et moi j'aime mon père et je veux vieillir avec un père. Je ne veux pas être mon père. Je ne sais plus qui je suis, qui est ce *je*.

∴

Je tourne autour de ce qui me dérange vraiment. La violence qui a suivi, celle d'après l'enfance, que je tais. Je parle du temps de l'enfance parce que je le peux, le trauma est évacué, je ne bute plus, presque plus, sur les souvenirs de cette époque. Je parle de l'enfance pour ne pas parler de mes vingt-deux ans.

∴

Au commencement, je parviens encore à oublier. C'est avant que l'on ne s'enferme sous la terre. On s'aime. J'habite mes nuits en pleine conscience, je repousse au plus loin l'abandon au sommeil parce que je désire. La fragmentation agit en latence, je me crois encore complète, intouchée et intouchable. Je crois avoir réussi à tout effacer. C'est un grand mensonge, celui que j'incante alors, le plus grand. Je ne rêve pas encore, ça vient plus tard, ça commence sous la terre, les cauchemars. Ou peut-être est-ce plus proche que je ne le pense. Peut-être que les rêves ont toujours été là, dès la première nuit après la première fois, la première trahison (parce qu'il y en aura d'autres). Mais je crois être engourdie encore. Tout est supprimé, je ne connais pas encore la mesure de ma douleur. Je voudrais porter d'autres vêtements, le parfum de l'autre, apprendre ses gestes et penser autrement. Je suis en dehors de moi.

La blessure, intimement liée au sommeil, se révèle d'abord à sa source. Une nuit, le voile se lève, je ne joue plus, je ne trompe plus personne, même pas moi. Retrouvant dans le rêve la posture de départ, celle de la scène, la pire scène, je ne parviens plus à refouler la monstruosité du lien. Je dois quitter notre lit, prise de panique. Je pense mourir, l'étreinte provoque l'asphyxie.

Pendant des centaines de nuits ensuite, je me réveille en sursaut et j'étouffe. C'est une crise soudaine, qui me prend en plein rêve. Une collision entre l'inconscient et la réalité.

Il y aura d'autres répétitions, d'autres morts et d'autres noyades dans ses bras. Le rêve reviendra aussi longtemps que la scène sera confinée au terrain de l'inconscient. Je n'ai pas fini de me perdre. Il y aura des centaines de nuits, des centaines de jours à faire semblant que je vais bien, à mentir. Vraiment, je suis tout aussi coupable.

∴

Chez la psychologue, j'ai la nausée dès que je parle de mes parents. Ce sont des séances que je redoute, auxquelles je me prête de mauvaise foi. Je dis peu, je la nargue par mon silence. Je ne réponds pas aux questions ou seulement à demi-mot. Lorsque nous abordons le sujet, ma parole s'épuise contre l'indicible. Je succombe à la défaillance de ma présence au monde, perd toute conscience. Il ne reste que l'inconfort de mon propre corps, une perception accrue de la matérialité des choses. Mes doigts se penchent toujours sur les mêmes détails. Je pince la peau de mes poignets. Mon index trouve la cicatrice sur ma main droite, à la jonction de l'auriculaire et de l'annuaire, légèrement boursouflée. Je cherche l'accroc dans le tissu de mon pantalon, près de la couture, au niveau de la cuisse gauche. Je voudrais vomir sur le beau tapis rose pastel de ma psy, me déverser à ses pieds jusqu'aux viscères, ne rien garder en moi pour qu'enfin on puisse m'excuser. Rien de l'explosion n'arrive. Je passe au travers de chaque séance en serrant les dents et j'acquiesce quelques fois et je raconte des choses stupides avant de sortir au plus vite dès que les cinquante minutes se sont écoulées.

Parler de l'enfance, de mes parents et des manques, c'est déjà plus supportable que d'évoquer la fissure.

∴

*Il pleut des oiseaux morts au bord du Saint-Laurent.* Le soleil se lève sur nous, sur nos pas et nos respirations blanches. Papa me laisse parfois marcher dans son sillage, le temps d'une longue marche. Dans le silence, j'arrive à oublier ce qui s'est installé entre nous, entre mon père et moi, entre moi et l'enfance. Nous sommes muets dans les hurlements salins, le paysage occupe tout l'espace, comble même le gouffre. Je pense que pour lui, c'est pareil.

∴

Je garde certaines choses pour moi. Mon père ne saura jamais quelles sont ces choses et que ces choses nous séparent. Ces choses ne se disent pas. D'abord, parce que je n'y arrive pas et ensuite parce que je désire les garder pour moi seule. Et puis, j'ai déjà dit beaucoup.

*Traiter de la honte, c'est toucher à l'indifférencié, au cloacal, à l'excrémentiel, au profond de l'intime, et il est inconvenant de s'en approcher, surtout s'il s'agit de rendre cette approche publique. Celui qui le fait sera considéré comme identifié à la chose elle-même, il sera lui aussi réprouvé<sup>10</sup>.*

Tout déborde. Je suis une fille horrible.

∴

---

<sup>10</sup> Monique Selz, « Clinique de la honte. Honte et pudeur: les deux bornes de l'intime », *Le Coq-héron*, n° 184, 2006, en ligne, <doi: 10.3917/cohe.184.56>, p. 50.

Je pense à l’empreinte à effacer de mon derme. J’attends seulement. Mes gestes sont lourds sous le plomb de midi. Mes orteils égrènent les galets. Je me décompose sur la plage, d’invisibles poussières décollent aux grands vents.

Un peu écorchée tout le jour, la nuit m’accueille béante. À répétition, je baigne mes blessures. Au fil des semaines, j’accueille les couches vierges de l’épiderme. Combien de temps pour devenir nouvelle ?

Je compte les parcelles de moi contaminées par les traces du passé. Les milliards de squames à laver des draps, à essuyer des bords de fenêtres, à décaper au gant de crin. De mon corps mourant depuis la naissance, je désire le renouvellement complet.

J’aurai un corps neuf, sans aucune souillure.

∴

Le fleuve est une infinité de lieux, d'odeurs et de sensations. Je pense à cette humidité qui gruge la peau et les sens, qui s'infiltré sous les manteaux. La force de l'estuaire me terrifie plus qu'autre chose, mais je crois que l'horizon qui s'ouvre ainsi vaut tous les froids.

Lorsque je vais visiter mes parents, qui ont quitté la ville pour un rang pris entre les cabourons et les marées, je ne les supporte que grâce à l'immensité autour de nous. Mes parents à qui je dois tout, mes lacunes comme le reste, les choses belles et bonnes...

Je suis une fille ingrate et on me le dit bien.

∴

Ce texte ne survivra pas au passage du temps. Demain, j'aurai voulu dire autre chose, je voudrai tout réécrire.

*une totale liberté de parole n'existe jamais. Elle se heurte à une limite qui est celle-là même imposée par la pudeur : la mise en retrait nécessaire et vitale d'une partie de soi, le lieu de l'intime. La fonction de la pudeur est de circonscrire ce lieu, de maintenir un écart par rapport à autrui, sans lequel il n'est pas d'intériorité, et donc pas de sujet<sup>11</sup>.*

En écrivant sur l'intime, je commets l'irréparable. Je franchis allègrement les limites de la pudeur. Je m'ostracise. Ma honte est totale.

∴

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 52.

Dans mes rêves, mon frère murmure *And dad would dream of all the different ways to die/Each one a little more than he could dare to try*. Sa voix ne sort pas de sa gorge, elle entre en moi par les paumes. Nos larmes se mélangent à l'endroit de notre blessure. Dans mes rêves, mon frère et moi parlons la même langue. Je ne suis plus tenue au silence. Tout est découvert.

∴

Le brouillard est une chose formidable, il fait naître des spectres un espace totalement autre, hors de tout. Comme le texte, je rapproche le fleuve du liminal et de l'hétérotopie. Un espace où vivre furieusement, sans contraintes. Mais où il y a fuite, je crois que l'on peut également disparaître, se perdre.

∴

La peau de mon père ne devient jamais rouge au soleil. C'est une peau d'écorce, aux teintes tannées par les rayons. Pourtant, attendrie par le passage du temps, la peau se froisse maintenant sur ses chevilles et ses mains. Je vois apparaître des taches brunes sur son visage, je voudrais les souligner d'un doigt, les cueillir, les apprendre par cœur. Elles me font penser à la vie qui a été vécue, à ce qui n'a pas été avorté.

∴

J'ai beau en vouloir à mes parents, à leur absence — 547 km entre nous —, je voudrais vivre dans leurs bras, revenir au pied des falaises, à la première scène. Je voudrais que l'on reste les trois ainsi pour toujours, figés dans le souvenir, statiques et immortels.

∴

Hier, les torrents se déchaînaient. Aujourd'hui, l'estuaire est calme et plat et lisse et paisible, les herbes hautes valsent doucement, et je n'ose briser rien de ce qui se trouve devant moi. Je n'ose pas même tremper mon orteil, toucher à cette irréalité.

∴



Dans mes rêves, j'habite encore le demi-sous-sol. Dans mes rêves, le souvenir se manifeste. Il est factice, partiel. Dans mes rêves, l'événement est vécu à nouveau. Ça commence avec le choc. On me réveille par intrusion ou peut-être suis-je déjà éveillée, à la frontière du sommeil. Cet interstice entre ma conscience et son envers me hante parce qu'il me fait douter et le doute change tout. Le doute fait poindre un sentiment de culpabilité, je me crois menteuse, détestable.

Ça commence avec une main et je ne sais pas ce qui précède, avant cette main rien n'existe et puis c'est un gouffre, c'est le reste, c'est inconcevable. Ça commence avec une main, mais quelque chose vient forcément avant, et si j'avais oublié la clé, et si tout ça n'était qu'une blague, un malentendu, si des mots avaient annoncé la main, mais je ne sais rien avant la main, je dors au moment où arrive la main. La main cause donc un choc, la main, ou ce qui vient après, réveille. Ça commence avec le choc de la main en moi et la main est encore agissante, la main ne m'a pas quittée depuis. Il y a la main et le gouffre qu'elle ouvre, un grand vide. Toujours depuis, le corps réagit à la main et le vide se promène dans la chair, depuis la main, je me rappelle la fissure, la fissure face à moi dans le rêve et dans le souvenir.

∴



J'ai été très heureuse sur les plages du Saint-Laurent. Quelque chose de l'immensité. À regarder le soleil déplacer son reflet sur les vagues brûlantes de la mer, mon corps implose. Ça ne paraît pas, ma mort devant l'infinitude du fleuve. Cette sublimation de l'être devant la beauté, je la préfère à la longue décrépitude des jours. Je ne suis pas tout à fait libre, mais le soleil baisse au-dessus des vagues et le vent tombe, mon ventre sonne creux, le temps passe aussi sur moi.

Peut-être que le chaos permet une sorte d'existence. Le déchirement des éléments parle plus fort que le bruit. Les fracas du dehors enterrent les discours intérieurs, colmatent les manques. C'est une forme de paix que je ne connais pas autrement, une sorte d'harmonie. Le calme, lui, laisse trop de place au reste, aux ressassements, à la boucle vertigineuse de mes pensées.

∴

Les souvenirs reviennent la nuit, lorsque les traces de l'événement font irruption. Dans mes rêves, à répétition, une main se glisse entre mes cuisses. Parfois, le rêve s'arrête là. Autrement, ça continue. C'est vécu à nouveau, dans le corps, dans la mémoire du corps. Le corps archive les traces. Quand ça remonte, je ne me le représente pas. C'est au-delà du sensible, du langage. Je refuse tout ce que je peux de cette scène. Je ne fais que revoir la fissure sur le mur beige. Je ne vois que ça. Il n'y a que ça qui existe. Rien d'autre ne se produit. Je ne vois que la fissure et il n'y a que la fissure en moi.

∴

En écrivant à répétition les souvenirs, en étalant mes blessures sur la page, je ne sais pas à quoi je m'attends. Le texte, s'il agit dans le monde, ne change rien au passé.

Peut-être qu'à travers la mise en fiction, je touche tout de même à une forme de vérité. L'écriture annihile le secret. Il faut comprendre ce que l'on veut. Ça ne m'appartient plus. C'est hors du corps.

∴

Je crois que tout part de ma presque mort, que le ratage de ma naissance a déterminé beaucoup d'autres choses. J'imagine le choc de l'événement, l'arrachement des corps. Je cherche au plus profond du lieu de la mémoire quelque chose de vrai, un souvenir, une sensation pour confirmer l'hypothèse. Je n'ai que les larmes de mon père qui hier racontait la douleur, l'immense angoisse. Je n'avais jamais vu son visage détruit comme ça, plein des souvenirs de ma presque mort. Peut-être qu'à force d'imaginer ma mort lui aussi ne sait plus comment me voir. On se tient l'un devant l'autre comme deux fantômes arrachés au réel. Peut-être que l'oubli de vivre vient de là aussi. Il faut se réimaginer une force, un avenir, des possibles.

∴

Lentement, la brume du matin se lève. Elle traîne, paresseuse, sur les vagues avant de s'effacer. Et la côte, au nord, surgit. J'imagine la profondeur de ce qui se trouve au-delà du regard, sous les limites du perceptible. Je m'imagine plonger vers le chenal là-bas au loin, où l'écume surgit parfois. Je traverse l'estuaire, je racle les fonds et j'y laisse ma peau. Dépouillée de tout, je suis légère.

Mon frère m'attend sur la plage et nous pouvons retrouver l'enfance et ses jeux. Sa main trace un langage dans le sable. Il écrit nos noms et moi j'empile des galets. On joue à qui lance le plus loin, le plus fort. On se lance des poignées de sable et c'est stupide, tellement stupide qu'on n'en finit plus de rire.

∴

Dans la maison de mon enfance, les murs sont parfois mauves, parfois verts. Les armoires sont de multiples teintes de bois, parce que la cuisine a été retapée en plusieurs étapes. Les rénovations se sont étalées sur plusieurs années, au fil des entrées d'argent et des humeurs de mon père. L'aire ouverte qui contient la salle à manger et la cuisine s'ouvre aussi sur une cage d'escalier. Les pièces ont souvent été réaménagées, mais ma chambre d'adolescence se trouve en haut. Les marches de l'escalier sont usées par les passages répétés, la friction de nos bas sur le vernis et le bois. Elles sont pleines de marques, elles témoignent de nos éboulements. Ma chambre est en haut, la première porte au sommet des marches, à droite. Dans ma famille, on aime parler longtemps à table, bien après la fin du repas. Les soirées se terminent souvent en cris ou en larmes, parce qu'on ne sait pas lâcher le morceau. Ce soir, j'ai abandonné avant que tout n'éclate, je me suis retirée. À travers l'échappée, j'entends mes parents discuter en bas. Je voudrais faire partie de la conversation, j'aurais bien un mot à dire. Discrètement, je me faufile dans le couloir jusqu'à la limite de l'ombre. J'espionne. Comme ma mère, j'écoute la voix de mon père. Nous écoutons et mon père dit qu'il n'en peut plus. Mon père veut mourir. De retour dans ma chambre, je claque la porte.

∴

Ce que la parole ne parvenait pas à inscrire en dehors du corps, je l'ai traîné comme du plomb. Mon corps s'est effondré sous le poids des secrets.

À l'hôpital, les tests se sont révélés tous négatifs. Je rejetais toute forme de nourriture, je vomissais mes gorgées d'eau. Ça ne passait pas. Toutes les quatre heures, on m'injectait de la morphine et je perdais le fil qui me gardait au réel. C'était un sommeil brumeux, interrompu par des crises hallucinatoires. Au réveil, je me concentrais sur le mouvement des fluides que je recevais par intraveineuse, avant de sombrer encore.

∴

Dans mes rêves, je vis dans les algues et je suis transpercée par les épées d'écume que produisent les plongeurs des fous. Dans mes rêves, je suis déjà morte et j'habite les marées, je me promène entre les îles et les poissons m'avalent. Dans mes rêves, je subis les ressacs, les courants m'emportent jusqu'au golfe.

Au réveil, je suis confrontée à la lumière grise de l'automne. *Il pleut des oiseaux morts sur la rue* Ontario et leur chute me détourne bien de me montrer au jour.

∴

Je ne sais plus ce qui s'est passé et ce qui a été rêvé. Je crains d'inventer la blessure. Mais la réponse du corps me renseigne. J'ai redouté le sommeil pendant des années de nuits et ça me suit encore, dans une chambre d'hôpital ou chez un ami. Je dors seule, sinon c'est l'insomnie ou les cauchemars.

Ma psy dit : *le doute est constitutif de la mémoire traumatique*. Le doute fait symptôme, il montre les déchirements de la psyché, en établit la preuve. Je me convaincs que la vérité n'existe pas qu'en une seule version, et que la plus grande douleur est parfois d'être cantonnée au doute, de ne pouvoir compter que sur soi.

∴

Lorsque mes parents ont quitté la ville pour de bon, l'état de mon père s'est amélioré. Ce que des années de psychiatrie et de médication n'avaient pu soulager, le fleuve l'a apaisé. Je sais bien que les miracles n'existent pas, que rien n'est aussi simple qu'il n'y paraît. Je sais surtout que mon père survit mieux depuis qu'il regarde passer les oiseaux.

∴

*Ce dont on témoigne pèse en soi. Ce n'est pas un poids qu'on peut mesurer ; on ne peut pas mesurer tout ce qui s'éprouve. Ce que j'ai vu s'accumule au fond de mon corps, les strates s'empilent, s'imbriquent, se sédimentent, j'ai des mensonges gravés sur les os<sup>12</sup>.*

Les neurones du système central sont parmi les rares cellules du corps humain qui ne se renouvellent pas d'elles-mêmes. À l'exception de deux zones limitées, le cerveau, avec la colonne vertébrale, est un organe qui ne se répare pas, ne régénère pas. Du moins, pas sans intervention. On dit que le système nerveux, lorsque confronté au choc du trauma, disjoncte. Que les neurones gardent la trace des traumas. Le corps s'oppose à chaque tentative d'oubli. J'aurai beau tout poncer, certaines choses ne s'effacent pas. Je suis fatiguée de lutter contre la mémoire du corps. L'écriture prend le relais. Plutôt que d'éradiquer toutes les traces, je déplace. J'inscris les maux hors de moi. C'est une entreprise vouée à l'échec — comment dire l'indicible ? —, mais la répétition du geste apaise.

∴

---

<sup>12</sup> Olivia Tapiero, *Rien du tout*, Montréal, Québec, Mémoire d'encrier, 2021, p. 126.

L'heure est bleue à l'aube du jour. Les eaux grugent la grève. Je tente de ne pas cligner des yeux, j'espère ne rien manquer du passage du temps. Moi qui appartiendrai toujours aux ruelles et au béton, je cherche à habiter l'éphémère.

Ma présence ici, au départ de l'horizon, est de l'ordre de la survie. Je cherche à retrouver une forme de sens, quelque chose à substituer aux rêves. J'examine les galets, à la recherche de la pierre parfaite, celle qui contiendrait la réponse, une forme de totalité, un absolu, et mes doigts s'arrêtent sur les contours lisses et doux d'un éclat de verre. Le geste fait écho à l'enfance, l'enfance des ruelles. J'entends à travers les vagues le bris des tessons jetés dans la marmite. On fabrique une potion pour le chat avec une poignée d'herbe arrachée entre les craques du trottoir, des pétales de pissenlit et le plus beau morceau d'une bouteille de bière cassée au sol. Mon frère rajoute un peu d'eau. À 547 kilomètres du souvenir, les images remontent des tréfonds de l'oubli. Ça ne dit pas grand-chose et pourtant ça dit tout.

∴

Je me demande si j'ai un frère parce qu'il a fallu réussir une naissance. Mon frère est la meilleure version de moi. Un enfant fort et agile, solide. Mon frère est tout ce que je ne suis pas et beaucoup plus. Je lui en ai longtemps voulu.

Aujourd'hui, je lui donnerais mon attention, mon amour et ma vie.

La silhouette spectrale des îles disparaît, avalée par les bourrasques. La tempête est telle que la neige crée un mur opaque. Je dois plier les genoux pour ne pas flancher sous la force des vents. Je me réfugie dans une faille, entre deux rochers acérés. Je colle ma joue contre la surface froide des sédiments, la buée de ma respiration se mélange aux courants du ciel et j'attends que le pire passe. Je me replie dans une forme de patience que je ne connais qu'ici. Dans ma crevasse, la conscience m'échappe, je n'existe pas tout à fait. Lorsque mes orteils commencent à succomber à l'humidité glaciale de la plage, je sors de mon trou et rebrousse chemin vers la butte. La maison m'attend.

∴

Je ne parviens pas à reconstituer ce que dévoilent les failles. Je ne réponds pas aux exigences de la mémoire.

Je n'arrive pas à dire plus. Je ne m'en souviens plus. Il y a de longs moments de mon existence qui sont perdus, effacés. D'autres sont confus. *Tout est flou*. Rien n'arrive à me satisfaire, je ne me rappelle que la fissure et le bruit des draps et la lumière grise du matin — ou était-ce tard le soir ? Ce que je sais, je le tiens pour faux.

∴

C'était l'hiver. La première fois était en hiver. La deuxième, je ne sais plus, mais de la première occurrence, de la première cassure, j'ai la certitude. J'ai fui Montréal pour le fleuve, je cherchais la première étreinte, la sécurité de l'estuaire. J'ai passé Noël sur la grève, à compter les icebergs, à essayer de ne rien laisser paraître de l'effondrement. De retour à Montréal, je me rappelle la longue noirceur. C'était l'hiver. Parce que je n'en pouvais plus, j'ai tout effacé, j'ai décidé que ça n'était jamais arrivé. J'ai accepté une certaine disparition. J'essayais de devenir quelque chose et tout à coup je me morcellais. Tout ça pour l'amour et pour la survie.

∴

À mes parents, je ne reproche rien. J'aurais aussi fait le choix du fleuve. Pourtant, j'aurais voulu être assez, n'avoir à rien céder. J'aurais voulu choisir la distance, décider du mouvement. J'aurais voulu être celle qui rejette. J'aurais voulu que cet hiver, celui de la première cassure, on tolère mon animosité, qu'on devine mon secret.

C'est une chose étrange de réaliser que nos parents existent pour d'autres que soi, qu'ils s'aiment (ou se détestent) entre eux et pour eux-mêmes. Que l'enfant n'est pas le monde. Que l'amour creuse les plus profondes blessures.

À mes parents, je reproche tout. Je serai toujours de trop.

∴

Si le trauma s'inscrit avant tout dans le corps, le fleuve constitue une réponse matérielle, un baume. Un lieu où se déverser, s'inscrire autrement, se laisser toucher. Il efface, soigne, absorbe, détruit. Je remarque que les corps ne sont pas étanches aux mouvements du dehors. À force de répétition, le paysage se soumet aux forces du vent, de l'eau. Le vivant ne fait pas exception, plié aux cycles qui gouvernent l'estuaire. Je me dépose dans l'érosion.

Je n'ose rien nommer de ce lieu, et pourtant, je ressens ici le passage du temps avec une sensibilité accrue. Je tâtonne vers l'insu, cherchant le réel au-delà des mots. *Ça écrit partout, mais dans le corps. Tout mon corps ne cesse d'écrire, continuellement, sans repos.*

Je me penche sur la chair. La déraison abrite ma porte de sortie.

∴

Le spectre des oiseaux moches hante l'œuvre de Riopelle.

Les oies apparaissent en 1976. Elles guident seize années de création, accompagnent la défaillance du corps, à la suite d'une blessure grave. Riopelle pratique la répétition comme forme de survie. Je traque les occurrences. À l'aide du moteur de recherche, je traverse l'étendue blanc, bleu et beige. Quand leur reproduction numérique ne me suffit pas, je cherche les oies au musée, et je crois être dans un rêve. C'est une pagaille, des ailes ouvertes dont les contours incertains déchirent la toile. J'entends la cacophonie de leurs cris mélangés aux cassures des vagues. C'est une fuite hors du présent, dans le non-lieu de la mémoire. Je suis à nouveau sur la grève. Mon père me serre contre lui, une main pointée vers le ciel.

À la fin de sa vie, le peintre habite l'Isle-aux-Grues. Il garde le regard tourné vers l'horizon, vers la danse chaotique des oies. Lui et moi sommes attachés par le mouvement et l'amour *des oiseaux moches*. La variation du geste nous sort d'un cycle infernal.

∴

Ma place est dans l'écho des marées. Recrachée par la mer, j'acquies une nouvelle forme. Ma peau se tend vers le haut, j'étire mes ombres sur le relief de la plage et regarde l'évaporation de l'eau sur mon bras dont le poil blondit au fil des jours. Le sel laisse des traces sur mes vêtements et j'aime sentir les vapeurs du fleuve autour, sur moi aussi. Je découvre des chemins tous les jours, un nouvel angle à cet horizon jamais définitif. Il faut bientôt partir, je ne suis ici que de passage.

À Montréal, je m'étends dans la chaleur humide des longs jours. L'ombre des tilleuls berce mes pas sur l'asphalte. Je marche en rond en cherchant une brèche, quelque chose d'infini. Mon pied écrase un tesson brun, et son craquement me rappelle celui du bois de mer. Je suis en terrain familier. Tout n'est pas perdu.

∴

Le givre sur la fenêtre laisse difficilement voir la violence qui se déchaîne au dehors, la ville enneigée, prise dans un blizzard historique. Je m'habille en vitesse, je veux sentir le déchirement de l'air m'avalier moi aussi, je veux disparaître dans les courants de neige, ancrer mes errances entre deux remblais et regarder la vie passer par l'interstice. Offerte à la brûlure des vents, je retrouve les sensations d'enfance. Il n'y a personne d'autre que moi et les hurlements et les buttes blanches. Je veux disparaître et pourtant. Jamais la ville ne m'a paru plus splendide que dans cette tempête. J'en oublie les effluves de l'estuaire, le cri des mouettes. J'appartiens au moment, vivante, pleine, incarnée.

∴

Mon frère court devant moi. Je le rattrape vite parce que je suis plus grande et plus rapide. Il pleure quand, grisée par la vitesse, je le laisse derrière. Par amour et par pitié, je le laisse me rejoindre. Arrivés à la jetée, on se tient par la main, pour ne pas tomber dans les grands trous, les béances du fleuve qui hurle. On saute de roche en roche. Les algues rendent chacun de nos pas précaires. Il faut parfois se mettre sur nos fesses et se laisser glisser vers le prochain rocher pour ne pas tomber. Un coup de vent et je pourrais perdre mon frère. Je m’imagine atterrée devant sa chute, le cri qui vient trop tard, après sa disparition dans la houle, puis l’anéantissement. Je tiens sa main plus fort, il me dit que je lui fais mal. Au bout du brise-lame, les éclaboussures des vagues lèchent nos sandales. L’écume dessine des motifs réguliers au plus près de nous. Je cherche une cassure dans l’étendue bleu et vert, un jet, quelque chose qui nous éblouirait. J’écoute au milieu de tous les bruits la respiration régulière de mon frère. Ses mains jouent avec un morceau de bois humide, qu’il s’amuse à faire plier contre le grès. La lumière est déjà rose lorsque les appels de papa nous sortent de notre contemplation. Il faut retourner à la terre.

## *Liste des emprunts*

p. 3

*quand je dis fleuve, quand je dis mer, je parle de cet endroit sur le Saint-Laurent où la rive disparaît. je parle aussi de tout ce qui vient après, quand on remonte l'une des côtes vers l'est, ou le nord. ici la géographie est subjective, la sémantique est écartée. je parle d'un lieu sensoriel, qui s'inscrit dans le corps avant tout*, Jeanne Goudreault-Marcoux, « Fille laurentienne », *Mæbius*, n° 177, 2023, p. 19-27.

p. 6

« la ville de Montréal fait partie de l'enfance et des sensations de l'enfance. [...] Je me suis dit, la beauté existe, parce que je vivais toujours, comme tout le monde, dans une demi-beauté des choses, qu'on trouve belles parce qu'on veut les trouver belles. Je n'imaginai pas que la splendeur pouvait exister. », Marie Uguay dans Jean-Claude Labrecque, *Marie Uguay*, [film], Canada, Office national du film, 1982, 56 min.

p. 60 et 80

« Il pleut des oiseaux morts au bord du Saint-Laurent », Lou-Adriane Cassidy, « Il pleut » dans *C'est la fin du monde à tous les jours*, [enregistrement sonore], Montréal, Grosse boîte, 2019, 3 min 31 s.

p. 65

« And dad would dream of all the different ways to die/Each one a little more than he could dare to try », Neutral Milk Hotel, « King of Carrot Flowers, Pt. One » dans *In the Aeroplane Over the Sea*, [enregistrement sonore], Denver, Merge Studios, 1998, 2 min 55 s.

p. 90

« Ça écrit partout, mais dans le corps. Tout mon corps ne cesse d'écrire, continuellement, sans repos », Clara Dupuis-Morency, *Mère d'invention*, Montréal, Alias, coll. « Alias poche », [2018], 2020, p. 129.

**TRAUMA ET RÉPÉTITION : PROCESSUS DE RÉSISTANCE DANS LES  
ÉCRITURES DE SOI**

*Je n'évoque le crime  
que par son contour*

Angelina Guo, *Comparution*

*Le fragmentaire, lié à une exigence de discontinuité, d'ouverture et d'inachèvement, pose au lecteur la question la plus profonde, c'est-à-dire celle qui est toujours « réservée », celle « qui ne se pose pas », celle qui n'apaise pas la réponse.*

Ginette Michaud, *Lire le fragment*

*Contrairement aux autobiographies courantes qui se donnent pour pleines, lisses, totales et qui se prétendent à la limpidité du vrai historique, [l'élaboration autobiographique] se sait incertaine, douteuse, aléatoire. Au départ, elle se sait fictive. Elle sait que la fiction, c'est l'invention nécessaire qui intervient dans une certaine lecture unificatrice des fragments épars.*

Madeleine Gagnon, *La tentation autobiographique*

Mon récit est partiel, incohérent, lacunaire. Ce manque m'expose au jugement, il ouvre le débat. Je suis vulnérable de ne pas être rigoureuse, de ne pas respecter les chemins du temps. On n'y comprend rien, à mon histoire, c'est un débordement, un cafouillis. On remarque le blanc dans la page, tout ce blanc, n'ai-je donc rien à dire ? Il faudrait remplir la page, y aller dans le bon ordre, c'est-à-dire une chose à la fois, de façon chronologique. Pourquoi cet acharnement sur le passé ? Écrire et réécrire la matière déjà fictive des souvenirs, faire se relayer le récit des souvenirs et une autre forme de discours, hybride, une forme de mise en fiction consciente de sa part d'invention. Ça ne résout rien. Pourquoi passer de l'enfance à la chambre, à la plage ? Les détours de l'écriture, et sur le même plan, les silences, portent une histoire qui ne se dit pas autrement.

∴

Dans le mémoire, je pensais me cantonner à l'enfance. Je voulais examiner le temps perdu sous le prisme de la perte et du deuil, traquer le passé véritable. Je voulais montrer ce pan de la mémoire comme prépondérant à la formation du sujet, révéler la charge conflictuelle que cette période contient. Je voulais parler de l'enfance comme d'un refuge inaccessible dont les éclats surgissent à chaque instant. Par une forme de contournement, je voulais reprendre contact avec l'avant-séisme, reconstruire à partir du manque. Chaque élan butait pourtant sur autre chose, un secret que je voulais taire. L'enfance faisait écran.

J'ai vécu l'écriture comme un long glissement de terrain. Je me suis fait happer par ma propre béance. En confrontant les souvenirs d'enfance, j'ai retrouvé d'autres blessures, j'ai révélé l'ampleur du vide, lancé ma propre *implosion*. J'ai sombré dans l'abject. Je voudrais retourner à l'innocence d'avant et, pourtant, je vois aujourd'hui tout ce qui était déjà en place au départ de mes souvenirs, avant mon propre commencement. Si j'ai placé mon origine à ce moment sur la plage, je n'échappe pas complètement aux récits des autres, qui contaminent le mien. Comme le propose Judith Butler lorsqu'elle affirme l'inévitable échec du récit de soi dans son texte homonyme, j'accueille l'inconscient et l'inexorable présence de l'autre en l'absence d'une narration possible. Je n'ai que peu d'emprise sur ce qui reste de moi dans le texte. Je ne tomberai pas dans mon propre reflet, je désire éviter le piège narcissique du texte, celui de croire la réalité fidèle au reflet qu'il me renvoie.

∴

L'écriture est l'antidote contre le délire narcissique. Quand Narcisse contemple son image, il est virtuellement appelé à l'acte créateur. La contemplation de soi est la condition essentielle à toute création d'œuvre. Mais quand Narcisse veut saisir cette image, s'en

emparer comme le réel de lui, comme s'il n'y avait entre elle et lui aucune distance, aucun leurre, aucune fiction, aucune écriture, il entre en symbiose, y colle et s'y rive, il en meurt. Si Narcisse avait accédé à l'écriture de sa vision, il ne se serait pas engouffré en elle<sup>13</sup>.

∴

La poésie m'apparaît depuis longtemps à partir du corps. Je vois la poésie, je l'entends, je la sens, sur ma peau, dans la lumière. Elle dessine les vols d'oiseau au-dessus de l'horizon. Elle se promène dans l'air salin, coule comme le lustre de l'aube sur les murs de brique. La poésie survient comme la lune orange des soirs d'automne. Elle s'étend sur les bancs de parc. Je la ressens de façon viscérale. Et c'est donc tournée vers l'intérieur que j'accède à l'écriture, concentrée sur les sensations. À l'écoute des trajets de la poésie en moi, je cherche à continuer le mouvement, à sortir ce qui autrement se tait dans la chair. L'écriture devient alors un cycle continu, un brassage des choses du dehors au-dedans et vice-versa.

∴

Il y avait le texte que je voulais écrire, sur la difficulté d'être la fille de mon père, sur ce que le fleuve apaise des blessures, et il y avait le texte qui s'écrivait, celui qui s'imposait par détours dans l'écriture. Je crois qu'il fallait que ça sorte. Ça... que je contourne encore.

∴

Au premier temps de l'écriture, tout entrain en moi comme une intrusion. Je ne pouvais plus affronter l'extérieur, je m'écroulais sous le poids d'une intériorité détruite. J'étais sans fondation, aucune. Ce sont les fragments qui ont dévoilé la faille, montré l'ampleur de ce que je n'avais pas encore dit, pas encore su : « [L]ors du trauma, il y a effraction ; ce qui est à l'extérieur pénètre à l'intérieur sans médiation, sans préavis<sup>14</sup>. » En examinant cette citation de la chercheuse états-unienne Cathy Caruth dans son mémoire, l'écrivaine Marie-Pier Lafontaine la fait dialoguer avec les propos de l'écrivain et philosophe Maurice Blanchot. Ce dernier situe l'effraction sur le terrain de la rupture, comme si « l'infini de la menace [rompait] d'une certaine manière toute limite<sup>15</sup> ». Lafontaine poursuit en comparant le trauma à une « déchirure dans

---

<sup>13</sup> Madeleine Gagnon, *Toute écriture est amour : autographie ii*, textes réunis et présentés par Jeanne Maranda et Maïr Verthuy, 2e éd., Montréal, Presse de l'Université de Montréal, coll. « Ecq\* | Essais classiques du Québec », 2025, p. 168.

<sup>14</sup> Cathy Caruth, « Violence and Time: Traumatic Survivals », *Assemblage*, n° 20, 1993, en ligne, <doi: 10.2307/3181682>, p. 24.

<sup>15</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 7.

l'enveloppe psychique causée par ce qui, dans l'attaque, relève de l'inouï, neutralise le sujet, le ravit à lui-même<sup>16</sup> ».

Le trauma avait aplani toute temporalité, je n'existais qu'au temps de l'effraction. Sauf que ça ne paraissait pas. Rien ne paraissait. Le choc, la longue implosion qui a suivi, tout ça n'est apparu que par le texte.

∴

[I] arrive assez souvent qu'il n'y ait non point un unique incident traumatisant, mais plusieurs traumatismes partiels, plusieurs motifs groupés qui ne deviennent actifs qu'en s'additionnant et qui se conjuguent parce qu'ils constituent des fragments de l'histoire d'une maladie<sup>17</sup>.

Freud avait déjà compris que le corps archive les coups, que le trauma est une constellation de blessures. Le traumatisme s'éprouve au présent. Si l'événement n'est vécu qu'une seule fois, ses contrecoups habitent le sujet de façon consciente, mais plus encore de façon inconsciente. Le trauma est un long mirage dont les contours échappent à la parole.

Dès les balbutiements de la psychanalyse, lors de la publication des *Études sur l'hystérie* en 1885, Freud considère le traumatisme comme un phénomène bien particulier, autonome des prédispositions psychiques de ses patientes. Plutôt que d'associer le traumatisme à un élément déclencheur, une sorte de catalyseur des symptômes hystériques, Freud le compare à une blessure vivante, subsistant dans la mémoire et dans la chair des victimes : « le traumatisme psychique et, par la suite, son souvenir, agissent à la manière d'un corps étranger qui, longtemps encore après son irruption, continue à jouer un rôle actif<sup>18</sup>. »

∴

Sándor Ferenczi s'est aussi intéressé au trauma. Ses notes sur le sujet insistent sur l'effet destructeur du traumatisme, menant notamment à la fragmentation du sujet. Il décrit d'abord le trauma comme un état de passivité « à la suite d'un choc inattendu, non préparé et écrasant, [qui] agit pour ainsi dire comme un

---

<sup>16</sup> Marie-Pier Lafontaine et Martine Delvaux, « Chienne: suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs », Université du Québec à Montréal, 2019, f. 89.

<sup>17</sup> Sigmund Freud, « Les mécanismes psychiques des phénomènes hystériques », dans Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, 3e éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque psychanalyse », [1956] 1971, p. 3.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 4.

anesthésique<sup>19</sup> » et dont aucune trace mnésique ne subsiste parfois, pas même dans l'inconscient. Le sujet ne pouvant accéder aux origines du trauma grâce à la mémoire, il doit parvenir à rejouer le trauma dans de meilleures conditions, afin de réaliser une première décharge. Cet effacement des traces positionne le doute comme un élément constitutif du trauma. Si les souvenirs s'étiolent sous le choc de la blessure, une lecture négative permet de révéler les effets du traumatisme. Le trauma apparaît parce qu'il manque.

Je me demande comment dire, *comment me dire*, lorsque je cherche les morceaux du casse-tête. Si j'accumule les tentatives, les essais, les fragments, quelque chose peut-être se dégage à force de faire retour. Je ne sais pas si j'appellerais cela *vérité* — la vérité n'appartient qu'au moment présent —, mais cela évoque certainement quelque chose. Ce qui survit à la tentative autofictionnelle contient forcément du sens, une forme de *vérité subjective* peut-être, en ce qu'elle répond au moins à ma propre intériorité.

∴

Dans *Écheveaux*, j'ai considéré les ruines de ma mémoire. À partir de celles-ci, j'ai fabriqué du sens pour saisir un peu de ce qui s'enlisait dans le noir. Les souvenirs d'enfance, puis les souvenirs traumatiques ont lancé et arrêté l'écriture. Il m'est devenu impossible de passer à côté de certaines choses, des choses impossibles à dire. Je suis encore prise dans l'indicible. Le travail d'écriture a impliqué de me résoudre à l'insoluble, de reconnaître l'impasse comme un élément constitutif au travail de la mémoire. À travers la fiction, le vécu s'est déplié un peu.

∴

La fabulation est au cœur de l'acte d'écrire. Du latin *fabulatio*, le terme signifie « discours, conversation ». L'écriture se conçoit comme un acte de langage, écrire, c'est donc fabriquer. En psychologie, le sens est plus connoté, il implique une *manipulation*. On parle d'une transposition de l'imaginaire dans le réel. Il s'agit de faire passer pour véridique ses propres récits imaginaires. Lorsque j'écris, je cherche toujours à produire un effet de réel. Cet effet importe plus que la véracité des faits. Peut-être que la fabulation part de là.

Dans l'autofiction, la frontière entre réel et invention est fondamentalement brouillée, voire altérée. La fabulation représente alors cet espace liminal exploité par les écritures de soi, celui contenu dans le regard que l'on porte sur soi, plein de manques. Écrire *je*, prendre place dans l'espace textuel, c'est donc se mettre

---

<sup>19</sup> Sándor Ferenczi, *Le traumatisme*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1985] 2006, p. 40.

en scène dans l'écriture, c'est s'exercer à la fabulation de soi. Ce qu'il reste de la distinction entre réalité et imaginaire devient plus compliqué à cerner.

∴

La psychanalyste Silvia Lippi, en compagnie du philosophe Patrice Maniglier, compare le traumatisme à un « choc qui fait exploser les limites de l'enveloppe corporelle d'un organisme, comme un flux de matière trop grand pour un contenant fini<sup>20</sup> ». À travers le mouvement, je pense le trauma comme une implosion. Si le trauma est vécu dans l'intériorité du sujet, le choc naît du contact avec le réel, d'une menace qui pèse *contre* le sujet et sa subjectivité ; un élément extérieur vient bousculer le sujet, qu'il s'agisse d'un événement violent, d'une vision d'horreur, d'une réalité ou d'un geste subit. Il y a rupture.

En physique, l'implosion consiste en un « [v]iolent éclatement d'une enceinte par suite d'un excès de la pression extérieure sur la pression intérieure<sup>21</sup> ». Au figuré, on parle plutôt d'un « [e]ffondrement sous l'effet de forces internes<sup>22</sup> ». Lors de la mort d'une étoile, lorsque la fusion du noyau s'interrompt, le cœur implose sous l'effet de la gravité. Parfois, lors des supernovæ thermonucléaires, c'est plutôt la fusion de deux corps qui provoque une surdose d'énergie, puis la désintégration de l'étoile. Toujours, l'implosion répond à une force extérieure ; l'implosion est la capitulation d'un corps, son éclatement face à une pression trop grande.

Quelque chose entre donc par effraction. Quelque chose bouleverse le sujet. Quelque chose crée un changement de paradigme, une pression absolue, inexorable. Quelque chose affecte durablement le sujet, qui ne peut plus supporter son propre poids. La subjectivité s'écroule. Quelque chose, à la suite de l'intrusion, dans un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, a donc provoqué l'implosion. Il y a trauma.

∴

---

<sup>20</sup> Silvia Lippi et Patrice Maniglier, *Sœurs: pour une psychanalyse féministe*, Paris, Points, coll. « Essais », 2023, p. 124.

<sup>21</sup> Office québécois de la langue française, « Implosion » dans *Grand dictionnaire terminologique. Office québécois de la langue française*, en ligne, <<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8462756/implosion>>, consulté le 6 novembre 2025.

<sup>22</sup> Le Robert, « Implosion - Définitions, synonymes, prononciation, exemples », *Dico en ligne Le Robert*, en ligne, <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/implosion>>, consulté le 6 novembre 2025.

J'écris à la première personne. Ça veut dire : être un sujet. On a longtemps enlevé aux femmes le droit d'être des sujets, il m'est donc vital d'incarner de cette façon mon écriture : j'ai trop souvent été hors de ma pensée, hors de ma propre énonciation<sup>23</sup>.

Je conçois l'écriture comme une prise de position, que le geste créatif soit acte (conscient) de résistance ou pas. Lorsqu'on prend la parole, on agit comme sujet dans le monde. Écrire est un geste performatif dont les effets concrets sont indéniables. Citant Butler, Andréanne Frenette-Vallières affirme : « l'écriture, comme la diffusion de l'écriture, s'avère un acte critique de résistance, où les poèmes, "incroyablement, survivent à la violence qu'ils affrontent"<sup>24</sup>. » Le texte a quelque chose de pérenne que le sujet n'a pas. Dans le cas des écritures de soi, bien que la matière de départ provienne des territoires de l'intime, l'entreprise n'en est pas moins engageante. Le texte devient habité, la prise de parole, revendiquée. Écrire au « je », prendre place au sein du discours, c'est donc réclamer sa place dans l'espace public. Cependant, le silence reste et restera confortable, une posture apprise dans l'ordre symbolique.

Dans *Le récit de soi*, Judith Butler souligne les limites de la connaissance de soi, et donc les lacunes des discours que l'on peut produire sur soi. Butler conçoit la subjectivité comme une entreprise toujours en tension avec la présence de l'autre : « Le désir apparaît d'abord comme venant de l'extérieur sous une forme écrasante<sup>25</sup>. » La subjectivation devient alors la construction de soi en opposition à l'autre, ce « tu », antérieur, qui désire et qui nomme pour soi. Subordonné au discours de l'autre, le récit de soi ne peut s'avérer complet. Sa matière échappant toujours au sujet, le récit de soi est voué à l'échec, en ce qu'il ne peut parvenir à dire complètement le soi. Dans une mesure différente, Andréanne Frenette-Vallières et Judith Butler réfléchissent à la même question, soit celle de la disparition de soi. Qu'il soit politique ou subjectif, l'écart du sujet avec l'espace d'énonciation traduit un décentrement.

La prise de parole reste donc nécessaire afin de maintenir le sujet au sein de l'espace d'énonciation. L'écriture apparaît alors comme un acte de lutte résolu, un travail du mouvement contraire, contre la dépossession et l'avallement du sujet par autrui. Par ailleurs, à travers la reconnaissance des rapports de pouvoir genrés, qui imposent une forme pernicieuse de silence, l'écriture au « je » acquiert son sens. Également, en admettant l'impossibilité de se posséder totalement, la narration évite les pièges de la linéarité

---

<sup>23</sup> Andréanne Frenette-Vallières, *Tu choisiras les montagnes*, op. cit., p. 30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>25</sup> Judith Butler, *Le récit de soi*, trad. Bruno Ambroise et Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », [2003] 2007, p. 74.

et de la certitude. Je sais mon récit irrésoluble, irrésolu et inconcevable, je ne bute plus sur les manques de la parole.

En connaissance de cause, je raconte une histoire sur laquelle j'ai peu de prises, une histoire que je sais fabulatrice, mais, pour ne pas disparaître, je fais le choix d'écrire malgré tout à partir de moi. Consciente de la position décentrée qui est mienne, j'écris en lutte continue. L'écriture est nourrie de cette tension, de travailler toujours contre la force primordiale, celle qui fait taire. J'ai donc aussi, malgré tout, écrit contre le trauma.

∴

Je voulais échapper à la honte grâce au silence. Désormais, je pense autrement. Selon la psychanalyste Monique Selz, la honte et la pudeur correspondent « aux deux bornes de l'intime ». En délimitant la subjectivité, elles traduisent la relation du sujet avec le monde extérieur. Les deux bornes paraissent bien semblables, si ce n'est d'une différence primordiale ; la honte possède une force déconstituante que la pudeur n'a pas. Car la honte paralyse. La honte muselle autant qu'elle forme le sujet. Selz attribue d'ailleurs la honte à l'isolement et au traumatique. Lorsque la honte est totale, rien n'advient. Il n'y a pas de subjectivité qui puisse se développer dans une lumière crue, dans la transparence et l'exposition la plus complète. Une part d'ombre où se replier est nécessaire à toute prise de parole.

Malgré tout, Selz nous apprend qu'éradiquer la honte serait jeter les bases de la perversion, réclamer l'omnipotence. La honte importe.

[N]otre société paraît engagée dans un processus qui se voudrait celui de l'éradication de la honte. Et cela produit insidieusement des effets pervers dans les relations sociales, tels que le mépris de l'autre, l'incivilité et la disparition de toute courtoisie, l'atteinte grave du respect et de l'espace propre de chacun, et une violence de plus en plus manifeste<sup>26</sup>.

Elle poursuit d'ailleurs en affirmant que la honte serait ce qui protège de l'incestuel. Si l'on ne peut raisonnablement se soustraire à la honte, comment vivre avec elle ? En établissant une distance, un espace autre, l'écriture pourrait constituer une clé dans les relations possibles du sujet avec la honte. Pour ma part, j'ai choisi de me présenter différemment, grâce à la narration et aux détours qu'elle propose. La fiction me soustrait partiellement au regard de l'autre, un regard qui serait sinon total et anéantissant.

---

<sup>26</sup> Monique Selz, « Clinique de la honte. Honte et pudeur: les deux bornes de l'intime », *op.cit.*, p.50.

La honte est ainsi liée à la parole, je dirais même, *travaillée* par la parole. On existe donc toujours en relation à un autre. *Je me réalise sujet parce que je parle à quelqu'un. J'ai honte parce que je me suis vue.*

Dans le contexte de l'entreprise autofictionnelle, l'écriture permet de traduire la honte. Écrire sur soi, c'est amener une version de soi à un dialogue duquel on serait autrement écarté, c'est se dire plutôt qu'être dit. En fin de compte, il faudrait donc accepter la honte pour pouvoir devenir sujet, pour pouvoir écrire. *Pour que la honte puisse changer de camp*, ne faut-il pas pouvoir dire les blessures ? Ainsi, autant la parole peut-elle nourrir la honte — quoi de plus vulnérabilisant que de prendre place dans l'espace public, que d'offrir son discours aux yeux de tous ? — autant la parole détient-elle le potentiel d'alléger la honte.

∴

Vanessa Springora et Marie-Pier Lafontaine ont chacune utilisé la littérature pour raconter les violences qu'elles ont subies. Depuis *#MeToo*, la parole s'est déliée, et la littérature offre un espace aux victimes pour raconter la honte, la sortir du corps. Avec *Le Consentement*, Springora a bousculé le champ littéraire comme la société française. Son agresseur, un écrivain lui aussi, a vécu les répercussions de la dénonciation jusqu'ici, son œuvre ayant été retirée de la Grande Bibliothèque<sup>27</sup>. Outre ses effets dans le réel — l'écrivain a également été abandonné par Gallimard, la maison d'édition ayant cessé la commercialisation de certains de ses écrits — le témoignage de Springora constitue une acceptation du statut de victime : une enfant ne peut pas consentir au dessaisissement de soi que suppose la rencontre à l'autre. Enfin, le texte permet de « prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre<sup>28</sup> ».

Pour Lafontaine, qui refuse qu'on accole à son livre le terme témoignage, *Chienne* est avant tout de la littérature, un travail conscient d'intellectualisation de la violence. En usant de la répétition pour montrer l'ampleur de la violence de l'inceste, elle n'a d'autre choix que de *faire avec* la honte pour mener son projet d'écriture :

Ma directrice a lu la somme de mes traumas. Je me demande si elle peut voir à travers moi, maintenant. Si elle devine le long de ma nuque que j'ai hésité longtemps entre venir à cette

---

<sup>27</sup> Chantal Guy, « Vanessa Springora, Le Consentement et l'influence d'un livre », *La Presse*, section Littérature, 5 février 2020, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-02-05/vanessa-springora-le-consentement-et-l-influence-d-un-livre>>. (Consulté le 6 novembre 2025).

<sup>28</sup> *Ibid.*

rencontre et me pendre dans la garde-robe de ma chambre. C'est à cause de la honte, c'est elle au final qui me tuera. [...]

La lectrice m'explique, les mains en appui sur la pile de papier (peut-être a-t-elle compris l'absolue nécessité de me ramener au texte, de me tirer hors du souvenir de mon enfance, qui toujours rôde à l'ombre de ma vision), que l'écriture peut prendre en charge la violence du père, que l'écriture, à elle seule, suffit à la lui arracher des poings<sup>29</sup>.

Le texte se présente ici comme une arme, un lieu où contenir la violence, où reprendre le dessus.

Je n'ai cependant pas pensé le texte comme une riposte. J'ai seulement voulu retenir l'implosion. Enfin, pas seulement... Je refuse encore d'entrer complètement dans le texte, mais j'y ai déposé assez de la violence qui s'est amassée en moi pour y armer les mots. Par opération de transfert, j'ai inscrit dans le texte la charge traumatique ; les mots contiennent les blessures.

∴

Parce que les fragments nécessitent un autre découpage que celui de la phrase (les fragments offrent plutôt des scènes, des séquences), parce qu'ils travaillent à la limite d'une autre articulation logique, temporelle et spatiale, ils constituent peut-être la forme d'écriture qui se rapproche le plus des qualités particulières caractéristiques de la parole analytique<sup>30</sup>.

Le fragmentaire se déploie selon les modalités propres à l'inconscient. Il faut lire le texte fragmentaire comme il se présente : partiel, interrompu, troué, infini. Il n'est pas question de tout rassembler en un objet qui serait total, parfaitement unifié. Non, les fragments se suffisent en ce qu'ils constituent des scènes autonomes, que l'on ne peut cependant manquer de mettre en relation avec d'autres éclats d'un même récit inaccessible.

∴

L'essayiste Dominique Viart définit le ressassement littéraire comme une « avancée désespérée vers un *même* jamais totalement circonscrit par l'expression que l'on vient d'en proposer et finalement toujours

---

<sup>29</sup> Marie-Pier Lafontaine, « Chienne suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'Études littéraires, 2019, f. 134.

<sup>30</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment: transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Québec, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 52.

changé par les tentatives de réappropriation qui se jouent à chaque actualisation nouvelle<sup>31</sup> ». Si la répétition épuise parfois le dire, le plus souvent, le ressassement « réactive les potentialités inaccomplies, les connexions incertaines, les analogies inaperçues<sup>32</sup> ». Reformuler revient alors à « éprouver l'insuffisance au cœur même de ce qui se dit/s'est dit<sup>33</sup> ». Le ressassement contient ainsi une potentialité d'action inouïe, devenant en quelque sorte le moteur d'une tentative de dire toujours mieux, de coller au plus près d'une vérité insue : « Chaque étape du ressassement est une avancée vers cette articulation essentielle, laquelle émerge peu à peu [...]. Le ressassement ne se contente pas de répéter une scène indépassable, il libère pas à pas une parole perdue, enfouie ou inaccessible<sup>34</sup>. »

Peut-être parce qu'il est inextricablement lié à l'inconscient, le ressassement représente un symptôme pathognomonique du trauma. Le ressassement traumatique se manifeste à travers la compulsion de répétition. Les souvenirs, sous forme de reviviscence et de réminiscence, sont vécus à nouveau par le sujet, qui montre parfois une tendance à répéter inconsciemment des situations douloureuses, à l'image de l'événement traumatique. Dans son ouvrage *Céder n'est pas consentir*, alors qu'elle trace la frontière entre céder, de l'ordre du trauma, et consentir, une acceptation du risque qu'implique la rencontre avec l'autre, la psychanalyste et philosophe Clotilde Leguil prend soin de différencier la compulsion de répétition de toute forme de consentement :

Ce n'est pas parce que le sujet se voit emprisonné dans une répétition de son propre trauma, ce n'est pas parce qu'il y retourne et ne peut s'en dégager qu'il y consent. [...] Ce retour, cette répétition, n'émane d'aucun vouloir du sujet. C'est une autre logique qui est là à l'œuvre, une logique de la pulsion qui pousse à la satisfaction quitte à nuire au vivant lui-même<sup>35</sup>.

La répétition et le ressassement représentent alors un mécanisme de défense, une manifestation des tentatives de maîtriser le trauma.

Car l'événement traumatique ne manque pas de s'inscrire dans la mémoire, c'est plutôt le réseau associatif autour qui est détruit. Ainsi, le sujet n'arrive pas à produire du sens autour du choc subi. Quelque chose ne

---

<sup>31</sup> Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergonnioux », dans Éric Benoit et al. (dir.), *Écritures du ressassement*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 59-60.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>35</sup> Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir : une approche clinique et politique du consentement*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. 50.

ne passe pas, ne trouve pas sa place dans la conscience du sujet. Afin d'aller au-delà du trauma, il faut donc malgré tout répéter, redire, réécrire. La réappropriation consciente de la répétition, son usage en tant que procédé, permet de dépasser le ressassement en tant que manifestation involontaire du trauma. L'écriture libère ainsi le potentiel signifiant du ressassement.

En effet, le geste autofictionnel, en s'articulant de l'intérieur vers l'extérieur, en permettant de se saisir du trauma et de basculer dans l'action, travaille contre l'implosion. Il s'agit d'un mouvement contraire, qui ralentit la dissolution du sujet à laquelle fait référence Lafontaine.

La rupture nécessaire au processus de résilience demande donc de renverser le Verbe, c'est-à-dire de retrouver en lui un pouvoir d'action par lequel agir sur le monde, le raconter, plutôt que d'être racontée ou agie par celui-ci<sup>36</sup>.

Revenir sur le terrain de la mémoire traumatique par l'écriture, c'est accéder aux possibles de la resignification. Le ressassement prend alors une dimension nouvelle, peut-être même réparatrice, positionnant le sujet comme actif. J'ai eu besoin de l'écriture pour appréhender le trauma et sortir de la latence traumatique.

∴

[L]orsque son ampleur est telle qu'il ne peut que très difficilement ou pas du tout être refoulé, le trauma provoque des symptômes tels que le ressassement de l'événement traumatisant, le cauchemar répétitif, des troubles du sommeil. [...] Une « mémoire » du corps immédiate qui parle à sa manière (car toute autre médiation discursive est d'emblée et pour un certain temps exclue) témoigne dans ce cas de ce que l'affect reste lié à des traces mnésiques (représentants psychiques) lesquelles, sans pouvoir être refoulées, ne peuvent être vraiment prises en charge par le conscient<sup>37</sup>.

Le corps archive tout. C'est donc lui qui emmagasine les coups et les chocs. Il révèle ce qui est d'abord imperceptible à la conscience.

Écrire avec le trauma engage tout son être. Il s'agit d'écouter les tiraillements des muscles, la nausée, les changements dans le rythme cardiaque, les sueurs, les rêves. Il s'agit de revenir sur ce qui bloque, ce qui trahit l'inconfort. Le corps ouvre la piste à l'écriture. Le geste d'écrire, d'abord physique, étale les

---

<sup>36</sup> Marie-Pier Lafontaine, « Chienne », *op. cit.*, f. 90-91.

<sup>37</sup> Gabriela Patiño-Lakatos, « Trace et mémoire du trauma: de la mémoire du corps à la mémoire symbolique », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 84, n° 3, 2019, p. 388.

symptômes du corps jusqu'à ce qu'il puisse inscrire les nouveaux schémas, intégrer autrement les circuits du trauma, resémantisés.

∴

Si l'écriture sert, dans le cas des écritures de soi, un projet intime, elle n'en contient pas moins une dimension sociale, car parler de soi est toujours parler des autres. Cela est particulièrement vrai dans le cas des récits du trauma, où le (re)devenir sujet accompagne alors l'écriture engagée. Je n'écris pas seule. De multiples pensées s'entremêlent, se nourrissent, se répondent, s'infirmement et se contredisent en moi. *Vraiment, je n'y suis pour presque rien*. Le texte m'expulse constamment de lui au fil de l'écriture. Je pense à partir des autres, j'écris à partir des autres. Je me dédouble, je me désincarne dans le texte. Ce texte parle autant de moi que de vous. Ma blessure est la vôtre.

J'écris toujours en lisant. Je cherche des discours qui recourent le mien. Je cherche une forme de soulagement qui ne naît que de la reconnaissance des récits similaires, de près ou de loin, au mien. La lecture nourrit le geste créatif, et je sens alors que je travaille avec d'autres, que mon expérience n'est pas unique ni spéciale. J'écris pour participer à cette forme d'accumulation des prises de paroles, des tentatives autobiographiques. Par sédimentation, ces discours se légitiment entre eux, participent à de nouveaux savoirs. L'écriture est ainsi politique, parce qu'elle devient le terrain d'une lutte commune, le déploiement d'une expérience partagée, qui ne saurait se dire autrement. Les écritures de soi donnent naissance à une forme de sororité telle que l'entend Silvia Lippi, « une relation sociale qui se tisse directement au cœur de l'expérience traumatique de chaque personne de sorte qu'on se rapporte les unes aux autres non pas dans la sage reconnaissance réciproque, mais dans le fait d'être emportées ensemble dans la fabrication d'un symptôme collectif<sup>38</sup> ». Plutôt que de nous isoler, nos traumatismes sont « ce qui nous lie ».

∴

Quand je parle d'écriture engagée, je parle d'engagement politique certes, mais aussi d'écriture engageante. Une forme d'écriture radicalement subjective, en ce qu'elle propose un savoir expérientiel jamais déconnectée du social. Je crois que le privé n'échappe pas aux luttes. Que les secrets que l'on borde chaque soir se nourrissent des dynamiques sociétales. S'engager dans l'écriture, c'est-à-dire y mettre de soi.

---

<sup>38</sup> Silvia Lippi et Patrice Maniglier, *Sœurs*, op. cit., p. 30.

Mettre en récit les scènes de l'intime implique de considérer plus largement, dans toute sa multiplicité, l'expérience humaine, qui ne se limite pas aux grands récits. Les conflits maintenus cachés, les déchirures discrètes, les drames anodins et les histoires pitoyables contiennent les mêmes éclaircissements sur la nature humaine.

Bon nombre de textes d'autofiction naissent d'ailleurs d'une intention résolument politique. À ce sujet, Madeleine Ouellette-Michalska énonce l'indubitable présence des femmes dans le genre autofictif. Elles s'y trouvent en surnombre. Elles écrivent sur le corps, « le véritable sujet de l'autofiction ». Selon l'écrivaine, les femmes y abondent ; elles y trouvent une voie pour échapper à la fixité. Les conditions sociales et politiques de leur existence les mènent à explorer cette forme de discours, souvent fragmentée : « D'avoir occupé si longtemps la position inconfortable et ambiguë de l'entre-deux nature/culture a incité [les femmes] à développer les feintes du non-dit, du dit sans en avoir l'air, du mi-vrai, mi-faux<sup>39</sup>. » Enfin, la constante mise en scène du corps permet aux écrivaines de montrer la violence, de se réapproprier l'espace discursif qui autrement les dépossède de leur propre image. Le matériel, le sensible, le brutal et le cru sont mis à profit, ils servent la contestation des discours patriarcaux à travers la mise en récit « d'un corps devenu corps de l'écriture<sup>40</sup> », comme si, à force d'avoir été réduites à la chair, les femmes ne savaient plus comment s'en distancer et s'en saisissaient plutôt pour affirmer leur oppression.

∴

*Je ne veux pas disparaître. Je veux que ma voix soit reconnue, qu'elle bouscule l'hégémonie des discours. Regardez-moi vous montrer ma mort. J'enfonce ma main dans le trou, celui creusé par d'autres mains avant la mienne, des mains qui ne m'appartiennent pas. Je ne disparaîtrai pas si je crie assez fort.*

Dire *je*, céder à l'immanence du proche, est une façon paradoxale de sortir de l'indistinction postmoderne. Consciemment ou inconsciemment, la stratégie vise à replacer le sujet au centre du discours et à le pourvoir de marques distinctives pouvant confirmer son existence, signaler sa pensée, renforcer sa singularité<sup>41</sup>.

∴

---

<sup>39</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi: essai*, Montréal, XYZ, coll. « Collection Documents », 2007, p. 81.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 146.

Citant Maurice Blanchot, Ginette Michaud rappelle que le fragment laisse « intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme force<sup>42</sup> ». Le fragment se constitue à partir du manque. Il ouvre la voie vers l'intolérable, vers la faille du langage. Le fragment parle autant à partir de ses blancs — les trous de mémoire, les irruptions de l'indicible — que de l'accumulation des détails. Il ne prétend rien, il expose les manques de la narration, fidèle à l'expérience traumatique. « [L]e fragment met plutôt en place une structure dialogique marquée par une non-fermeture et un inachèvement essentiels, où un sujet, qui se laisse affecter, s'affirme et se défait<sup>43</sup>. »

Le fragment accompagne ce que la linéarité ne saurait que trahir. Je ne peux examiner le trauma que sous le prisme du fragment.

∴

« *Je n'arrive plus à dire ce que je pense. Alors, je m'arrête*<sup>44</sup>. »

∴

Comme moi, mes parents ne se reconnaissent pas dans le texte. Ils constatent la distance entre les personnages et eux. Mes souvenirs ont été modifiés par le temps, les discours, les changements, subtils comme profonds, dans ma personnalité. Ils sont perméables aux considérations de l'enfance, ainsi qu'à mon regard toujours renouvelé d'adulte. J'essaie d'écrire au plus près de la trace, de rester *authentique*. Rien n'y fait. Lorsque je reviens au texte, j'observe l'écart entre ce que je pensais tenir pour vrai et ce qui noircit la page.

Sur la distinction entre mémoire et trace, il importe de préciser que les traces représentent la *matière* des souvenirs, que la mémoire réorganise constamment en un récit malléable et lacunaire :

La mémoire, en tant que construction dynamique, implique la trace, mais la trace n'est pas en soi mémoire. La trace est à considérer ici dans son double sens physique et psychique. Dans son acception psychique, elle est définie comme le matériau brut qui est constitutif de

---

<sup>42</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>44</sup> Andréane Frenette-Vallières, *Tu choisiras les montagnes*, op. cit., p. 76.

la mémoire, en tant qu'il est intégré, transformé et complété dans celle-ci. La trace psychique se caractérise par son caractère fragmentaire et souvent obsédant<sup>45</sup>.

Selon cette définition de la psychologue Gabriela Patiño-Lakatos, la mémoire implique quant à elle un travail, inconscient bien sûr. La mémoire est une première forme d'écriture, une mise en récit. Les souvenirs dans le texte subissent alors une forme de *réécriture*, une deuxième manipulation.

Lorsqu'on aborde la question de la mémoire traumatique, on réalise que les trous qui habitent le récit, les blancs, les ruptures, les manques, viennent définitivement en complexifier la construction :

Le souvenir d'une expérience traumatique, et le travail de mémoire qui peut s'en suivre, posent le problème de l'élaboration d'un souvenir qui vient prendre la place d'un blanc radical dans l'expérience : un souvenir que le sujet pose comme construction d'un événement passé, lequel comme tel ne peut pas faire l'objet de remémoration directe. Et ce parce que le sujet qui en aurait pu faire l'expérience directe n'était pas présent à la scène remémorée : soit parce qu'il n'y était pas, bien qu'il en subisse les conséquences ; soit parce que ce qu'il a vécu s'est produit aux limites mêmes de ce qui est recevable par l'expérience consciente, à cause de l'âge ou à cause des conditions singulières de l'événement qui induisent une absentification du sujet. Il s'agit d'une véritable fabrique de la mémoire, à partir des traces partielles et des dires indirects et fragmentaires<sup>46</sup>.

La mémoire se révèle d'autant plus défaillante qu'elle se constitue d'une matière contaminée. Elle contient la charge traumatique, celle qui ne se dépasse pas. Comme la parole, qui offre une prise sur le trauma lors de la cure, l'écriture permet une inscription différente du trauma, une façon de rassembler le sujet autrement fragmenté. Patiño-Lakatos insiste sur ce pouvoir d'action du geste créatif : « L'écriture rend possible une réécriture de ce qui a été vécu aux limites de l'expérience possible, de ce qui ayant marqué le corps impose cependant la difficulté, si ce n'est pas l'impossibilité, de dire et de représenter ce vécu comme histoire<sup>47</sup>. » En ce sens, l'écriture permet un déplacement exosomatique de la charge traumatique. Grâce à ce déplacement, l'écriture possède une force de resignification indéniable, surtout lorsqu'elle se réalise sous le signe de la répétition. Dans le cycle perpétuel du ressassement propre au trauma, chaque changement possède un effet sémantique.

Selon Butler, l'agentivité désigne « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi<sup>48</sup> ». Le sujet étant constitué par des rapports de pouvoir qui le dépassent, il possède cependant la capacité, parfois mince,

---

<sup>45</sup> Gabriela Patiño-Lakatos, « Trace et mémoire du trauma », *op. cit.*, p. 384.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 382.

<sup>48</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006, p. 15.

d'agir sur ceux-ci. La mise en place de la répétition comme procédé d'écriture constitue ainsi une forme d'écriture *agentive*. Dans le cadre des écritures de soi, la répétition forme un écart de la narration subjective avec les discours antérieurs, permet alors d'ouvrir toutes sortes de possibles, d'agir au sein de l'espace narratif, et de détourner les discours sur soi. En faisant entrer dans son récit la variation en tant qu'action performative de réécriture, le sujet réclame son pouvoir d'action sur son propre récit, et sur le trauma.

∴

Tandis que le trauma est le temps de la confrontation sensorielle, de l'effraction psychique, du coup, du choc, à la manière d'une bombe dans la trajectoire personnelle des femmes, le traumatisme, de son côté, en est le contrecoup. [...] [Le trauma] siège dans l'intrusion stupéfiante de l'extrême. Mais pour qu'on puisse parler de trauma, il faut que la destructivité excède la durée de l'évènement violent — qu'elle soit différée ou immédiate. Ce qui fait trauma est l'impossibilité pour la victime d'en limiter la portée. Le traumatisme se déclenche donc dans l'après-coup de l'épisode. Il transporte la victime au-delà du choc des premiers instants<sup>1</sup>, il en est sa réponse symptomatique, son interprétation. [...] La réponse traumatique tient lieu d'engrenage compulsif à l'intérieur duquel l'évènement violent, puisqu'impossible à assimiler ou à appréhender, refait sans cesse irruption en soi<sup>49</sup>.

Citant brièvement Cathy Caruth, Marie-Pier Lafontaine résume dans son mémoire la portée temporelle du trauma, dont les retombées mènent au traumatisme. Le trauma chamboule toute linéarité, il se répercute *ad nauseam*. Chaque fragment contient la possibilité de répéter la scène, de la traiter autrement. Lorsque la narration s'empare du procédé de répétition, et de la logique du fragment, le trauma est alors pris en charge. Sans le maîtriser complètement, le sujet parvient à en contrôler les épanchements.

∴

Afin de ne pas trahir de l'expérience traumatique, il a fallu rompre avec la linéarité, et plus encore, avec toute finalité. La mise en récit du traumatisme ne se clôt jamais, puisqu'il reste toujours actif, resignifié perpétuellement à chaque tentative impossible de le résoudre.

Le fragment, lui, s'installe dans l'entre-deux, l'indécidable. Le fragment est par ailleurs inclassable : ce n'est pas un genre ni une forme. Michaud le qualifie plutôt de « regroupement qui force à bousculer la classification et les codes ». Langage de la déraison, du désordre et du chaos, il possède également une capacité à dévoiler l'impossible : « loin de donner à voir le spectacle d'un langage sans faille, il expose en

---

<sup>49</sup> Marie-Pier Lafontaine, « Chienne », *op. cit.*, f. 90.

lui-même cette faille, ce manque du langage<sup>50</sup> ». Le fragment agit telle la parole qui s'interrompt incapable d'aboutir. Il agit à la lumière des trous dans le récit de mémoire. Michaud nous rappelle que le fragment, cette « ouverture vers l'intolérable<sup>51</sup> », est par ailleurs rapproché par Barthes du pulsionnel, du *Ça*. Revenant à *L'écriture du désastre* de Blanchot, elle ajoute :

Le fragment, dans son acceptation la plus radicale, porte la trace d'un récit qui ne peut « arriver » qu'en restant pour toujours inconscient et indélébile. Il y a, dans les fragments, une tentative de représentation de l'irreprésentable. Toutefois, même en sachant cela, le lecteur ne peut se défendre de l'impression persistante que ce savoir-là n'est, lui aussi, qu'une « application fictive destinée à individualiser ce qui ne saurait l'être [...], à laisser croire qu'on pourra à l'aide du transfert » restaurer un tant soit peu cet effondrement qui a déjà eu lieu, auquel on n'aura pas accès mais qui continue néanmoins de bouleverser les fragments, de les arracher à eux-mêmes<sup>52</sup>.

Le fragment échappe tout autant que le trauma au représentable. Il rend manifeste la tentative inaboutie de rendre lisible le traumatisme. Grâce au fragment, j'ai été fidèle, authentique. J'ai su jouer le jeu.

∴

Voyez-vous comment je perds le fil ? Rien n'est clos, malgré et contre moi, je ne sais pas comment dire mieux. Ici comme dans *Écheveaux*, je m'incline devant les rouages de l'indicible. Il faut lire les blancs comme ils s'écrivent.

∴

Selon Lippi et Maniglier, lorsque Freud est confronté aux récits traumatiques de ses patientes, il réalise que la question de la *vérité* doit se prendre de biais, qu'il ne s'agit pas de statuer si ces récits sont « véridiques ou affabulatoires ». Ce que Freud comprend, c'est que, « du point de vue de la réalité psychique, il n'y a pas de différence entre la vérité et la fiction. [...] Les patient·es ne mentent pas, n'affabulent pas, ils et elles fantasment. Et cela ne veut absolument pas dire que l'événement n'est pas arrivé<sup>53</sup> ». Les deux auteur·ices poursuivent en affirmant que la victime construit le fantasme autour de l'abus pour pouvoir le supporter.

---

<sup>50</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>53</sup> Silvia Lippi et Patrice Maniglier, *Sœurs*, *op. cit.*, p. 132.

« *Le fantasme est vrai.* » Il s'agit donc de croire le récit, de donner raison aux symptômes, ce qu'ils rapprochent de « l'insensé du trauma ».

« Je porte encore de graves séquelles de cet événement qui n'est même pas arrivé, ou pas totalement, là, en 1964<sup>54</sup> » écrit Catherine Mavrikakis dans *Niagara*. Dans ce récit documentaire, l'écrivaine évoque la mort de sa mère, scène qu'elle entrevoit pour la première fois lors d'un voyage aux chutes du Niagara. Âgée de trois ans peut-être, Mavrikakis pose devant le Voile de la Mariée aux côtés de sa mère. Sur la photo, l'enfant semble inquiète, elle pense perdre sa mère, elle imagine sa chute dans l'écume de Niagara. Cette angoisse, captée par la photo, l'habitera jusqu'au décès de sa mère, à quatre-vingt-quatorze ans, plusieurs décennies plus tard. Cet événement, sans être jamais arrivé, marque pourtant l'écrivaine, assez pour la mener sur les côtes du Mississippi, à la recherche du fantôme de sa mère.

Selon la logique traumatique, les faits peuvent être perçus à partir de leurs effets dans l'inconscient. Écrire à partir de la mémoire du corps, c'est donc toujours s'appuyer sur une forme de vérité subjective, c'est souligner ce que le savoir de la chair, autrement insu, porte en lui.

∴

C'est précisément parce que les événements ont une dimension inconsciente qu'ils nous mobilisent. S'ils n'avaient pas de sens traumatique, c'est-à-dire inconscient, ces événements ne soulèveraient personne. [...] Si nous avons la force de nous révolter, c'est parce que notre désir nous porte. Et il nous porte à partir des traumatismes qui nous fondent dans leur dynamique paradoxale, c'est-à-dire parce qu'ils ont quelque chose d'insupportable qui nous fait bouger, toujours bouger, encore bouger<sup>55</sup>.

L'écriture m'engage tout entière. Je m'offre au regard des autres, jusque dans la chair, je mobilise mes souvenirs pour dire quelque chose contre le silence, contre *la force qui attire et qui broie*<sup>56</sup>, j'entre sur le terrain de ma mémoire comme dans un champ de mines. Les nausées reviennent à chaque tentative. Pourtant, la parole me garde active, vivante, je parle jusqu'à ne plus savoir où se trouvent le début et la fin, jusqu'à épuiser les synonymes. Il y a des répétitions, des redites. Je ressasse. Tant que ça ne passera pas. J'écoute les symptômes. La radio et les titres des journaux renouvellent la nausée. Je porte ma vulnérabilité comme une carabine. Je ne veux pas me dévoiler, je veux tout garder pour moi, mais « j'avance en sachant qu'il me

---

<sup>54</sup> Catherine Mavrikakis, *Niagara*, Montréal, Hélioïtrope, coll. « Roman », 2022, p. 49.

<sup>55</sup> Silvia Lippi et Patrice Maniglier, *Sœurs*, op. cit., p. 135.

<sup>56</sup> Olivia Tapiero, *Rien du tout*, Montréal, Québec, Mémoire d'encrier, 2021, p. 33.

faudra laisser mourir une partie de moi<sup>57</sup> ». Je dépose le texte comme une offrande, pour bousculer l'ordre des choses. Il y a fracture. L'écriture permet de souligner les contours du gouffre.

Je chante les mémoires minées, une dislocation désirante, je chante le cœur effondré des étoiles, l'horizon absolu d'un trou noir qui défigure l'espace-temps, je chante l'orgasme et la dépossession. Les glaciers fondent, relâchent des bactéries millénaires. À marée basse, on découvre les corps des noyés. Je veux écrire à marée basse<sup>58</sup>.

∴

Pour la psychologue et écrivaine Nathalie Plaat, l'écriture advient « pour contenir, pour dessiner un petit carré sur le sol et accepter enfin de l'habiter comme la vraie vie en jetant dans la littérature tout cet excès dont personne ne sait que faire<sup>59</sup> ».

Dans le livre *Mourir de froid, c'est beau, c'est long, c'est délicieux*, intitulé d'après un vers de Richard Desjardins, elle revient sur le récit de son premier amour, marqué par le deuil et la perte. Elle y suit les chemins de la mélancolie et de la folie. Éclaté en plusieurs fragments épars, le texte consigne le trajet de cet amour invivable, interrompu par les problèmes de santé mentale de son amoureux. Ce qui reste est une accumulation de souvenirs et de réflexions neuves sur un passé jamais réglé.

En abordant l'apport de Ferenczi à la compréhension du trauma, elle lui attribue « l'idée selon laquelle le traumatisme ne réside pas dans l'événement traumatique lui-même, mais dans le désaveu de celui-ci par les personnes avec qui l'on a vécu cet événement<sup>60</sup> ». Le traumatisme se loge ainsi dans les tréfonds du doute, jamais apaisé. Le sujet se voit nier toute forme de légitimation, acculé aux limites de sa propre expérience, confiné aux manques de sa mémoire. Plaat poursuit en expliquant que mettre des mots sur ce qui a été vécu, mais tu, parce que nié par l'autre, permet d'apaiser le traumatisme.

Dans ce contexte, le texte m'apparaît effectivement comme un outil face au trauma. Avec l'écriture du trauma, la voix subjective, qu'elle soit narrative ou poétique, ouvre un possible où la parole se légitime elle-même, en faisant entrer la fiction comme une altérité qui avoue et qui reconnaît, qui prend en charge le

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>59</sup> Nathalie Plaat, *Mourir de froid, c'est beau, c'est long, c'est délicieux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Salicaires », 2024, p. 194.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 145.

traumatisme. Puisqu'il existe en connaissance de l'autre, en conscience d'un lectorat implicite, le texte permet d'affirmer la réalité du trauma. En plus de travailler à rendre intelligible le trauma, l'écriture offre un terrain de légitimation du fantasme construit autour du trauma.

∴

Écrire à partir de soi, en son nom propre, appartient à l'ordre du sacrificiel. Je préfère le bûcher à la dissolution. Je résiste pour que la parole se délie pour toutes les sœurs : « Il est temps à présent de reconnaître, dans mon cri, la confiscation qui me lie à celles dont les colères sont l'appétit du monde<sup>61</sup>. »

∴

S'il va sans dire que le terme femme se conçoit au-delà du « sexe biologique », il importe de mentionner que, dans le contexte du mémoire, il s'entend également au-delà de la construction sociale qu'est le genre. Lippi et Maniglier pensent d'ailleurs la sororité selon la question du *positionnement*. Cette définition réfère directement à l'identification symbolique en lien avec le trauma partagé. Entendons comme sœur toute personne subordonnée en sa position dans l'ordre symbolique. Entendons que la sororité ne se pense non pas en termes de genre, mais comme une relation spécifique au trauma.

∴

Peu importe la charge affective qui compose le texte, peu importe les rouages inconscients de la mémoire, *le récit de soi est littérature*. Dans *Écheveaux*, j'ai fait usage d'invention. J'ai laissé entrer la fiction. « Par un travail de mise en forme, de détournement et d'agentivité (certains choix sont délibérés)<sup>62</sup> », j'ai écrit au-delà du témoignage, de l'autobiographie. Lorsque je plonge dans le souvenir, quand je tente de raconter la mémoire, quand je resignifie pour toucher le poétique, j'élabore.

∴

On a simple level, for the most part, people feel traumatized or wounded because they have been wounded. For the most part, traumatized people experience the world as dangerous not because they have been rendered inadequate by the trauma and, therefore, have an essentially distorted worldview. They so experience it because events or conditions have

---

<sup>61</sup> Olivia Tapiero, *Rien du tout*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>62</sup> Andréane Frenette-Vallières, *Tu choisiras les montagnes*, *op. cit.*, p. 29.

brought home how very dangerous the world is and have precluded the editing out practices by which less traumatized people construct an essentially safe and benign world<sup>63</sup>.

∴

Dans « Le trauma est une structure, pas un événement. Une leçon palestinienne », traduit pour le collectif *Psychanalyse du reste du monde. Géo-histoire d'une subversion*, les psychanalystes et militant·es Lara Sheehi et Stephen Sheehi prennent soin d'expliquer que le trauma n'est pas détaché des rapports de pouvoir qui structurent les sociétés modernes. Bien que vécu intimement, le trauma ne saurait être examiné uniquement dans sa dimension individuelle. Selon les deux auteur·rices, sans cette considération, on manquerait de reconnaître le trauma tel qu'il existe en tant que moyen de contrôle.

Par cette manœuvre de standardisation qui repose sur l'universalisation de la psyché, le trauma a statut d'événement et non de structure. [...] Dans une telle approche fondée sur l'événement traumatique, les victimes ne renvoient à aucun coupable, il n'est jamais question de structures liées au colonialisme de peuplement, ni d'histoire, ni d'une quelconque identité qui feraient ombre à la souffrance individuelle. Elles sont au contraire forcées à exister uniquement en tant qu'individus [...], parce que seuls des individus peuvent être des victimes. Par conséquent, dans cette version du trauma, les victimes — même en tant que membres d'un groupe — ne sont traumatisées qu'individuellement<sup>64</sup>.

Selon cette analyse, les victimes ne peuvent légitimer le trauma qu'en s'isolant de toute communauté. Alors, le trauma enferme.

Il convient donc d'examiner le trauma dans sa dimension politique. Cette constatation me semble en accord avec la thèse de Silvia Lippi et de Patrice Maniglier, qui traite du symptôme partagé comme moyen de résistance afin de penser la sororité. Les deux discours nous amènent à reconnaître comment le trauma affecte de façon particulière des groupes minorisés, selon des mécanismes patriarco-coloniaux :

La recherche montre que les symptômes de troubles post-traumatiques sont plus graves chez les individus qui ont fait l'épreuve de la discrimination, et corrobore la découverte selon laquelle la discrimination elle-même, tant sous des formes subtiles qu'évidentes, peut être

---

<sup>63</sup> Bonnie Burstow, « Toward a Radical Understanding of Trauma and Trauma Work », *Violence Against Women*, vol. 9, n° 11, 2003, en ligne, <doi: 10.1177/1077801203255555>, p. 1304.

<sup>64</sup> Lara Sheehi et Stephen Sheehi, « Le trauma est une structure, pas un événement : Une leçon palestinienne », *Psychanalyse du reste du monde*, La Découverte, 2023, p. 441.

traumatisante. C'est pourquoi Bonnie Berstow nous rappelle que « le trauma est intrinsèquement politique »<sup>65</sup>.

On peut ainsi dégager un point de convergence entre leurs différents discours, soit l'interrelation entre le trauma et le social, l'un ne pouvant être pensé sans l'autre. On ne peut ainsi manquer de souligner comment les structures de pouvoir représentent des sources et des vecteurs de trauma pour certaines communautés. On ne peut soustraire le trauma des dynamiques sociétales qui imprègnent les vies des victimes. Alors qu'individualiser le trauma revient à neutraliser la lutte contre les pouvoirs aliénants, reconnecter entre eux les récits traumatiques, sur la base des conditions d'existences partagées, est une façon de rassembler en un mouvement commun l'agentivité des victimes, de situer au cœur des luttes sociales la place du trauma. Penser le trauma comme une structure, un résultat des processus de contrôle des corps, permet d'ailleurs de reconnaître un nouveau potentiel de résistance. Les écritures du trauma deviennent alors des vecteurs politiques, des formes de reprise des discours permettant la mise en œuvre de l'agentivité des victimes. Du même fait, la politisation du trauma permet de réfléchir l'individu sur plusieurs plans, à travers sa psyché comme son positionnement social.

∴

Le trauma s'inscrit dans le corps. Le corps devait donc s'inscrire dans le texte.

Les écritures de soi, et plus encore la branche des écritures du trauma, ne se mettent en forme que de façon incarnée. Après tout, comme nous le rappelle Ouellette-Michalska, avec la vie intime et l'écriture, le corps est l'un des trois piliers de l'autofiction<sup>66</sup>. L'expérience humaine s'appréhende par le corps. Le corps est notre outil de création de sens, l'intermédiaire entre les choses concrètes du monde et notre être (in)conscient. Notre vie entière s'écrit dans la chair, qui emmagasine tout.

Celui qui n'a pu dire un mot, alors que se passait en son corps des choses avec lesquelles il n'était pas d'accord, trouvera-t-il le moyen d'en dire quelque chose à quelqu'un un jour ? Trouvera-t-il le moyen en lui-même et trouvera-t-il le moyen auprès de l'autre ? Le traumatisme psychique est une histoire de corps. Parler de ce qui s'est passé dans le corps lorsqu'il y a eu « cession » est un nouveau risque à prendre<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>66</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>67</sup> Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir*, *op. cit.*, p. 49.

C'est donc parce que le texte répond au corps, et le corps au trauma, que j'ai voulu habiter la création de ma propre désincarnation, souligner la fuite à partir du point de départ, les fissures de la chair. La prose de Tapiero évoque les mêmes enjeux. Les fragments, marqués par l'hybridité, sont essentiellement *autres*. Dans *Rien du tout*, Tapiero, mélangeant les formes de discours, explore les zones liminales de la pensée : « À partir du moment où le seuil est franchi, que je passe de l'autre côté de l'horizon, je m'étire et gravite irrésistiblement vers le centre sombre : j'entre dans un monde liquide, un temps aquatique, épais comme une coulée de lave.<sup>68</sup> »

∴

Je répète. *Le fantasme est vrai*. Le trauma dépasse la véracité des faits. Il faut donc croire le fantasme.

Du même fait, l'écriture autofictive ne doit pas seulement être appréhendée avec les notions de faux et de vrai, de véracité. À ce sujet, Ouellette-Michalska trace à ce sujet une distinction importante :

L'écriture est mensonge au départ, puisqu'elle construit et reconstruit toujours le réel à sa manière. Mais ce qu'elle élabore par le langage possède sa propre vérité, une cohérence et une pertinence à géométrie variable qui finissent par émouvoir, éclairer, transformer, au point d'apparaître comme une modalité de l'être. Cela excède l'utilisation simpliste de la notion de véracité qui tend à tracer une ligne de partage absolue entre le vrai et le faux, l'éthique et l'esthétique, la représentation et son objet, le livre et sa matière, l'autofiction et son auteur<sup>69</sup>.

La vérité subjective s'intéresse donc à cette forme de réalité intime créée par le texte, par ce *je* qui habite les phrases. Car, au-delà des faits, la vérité subjective habite d'abord le sujet. C'est cependant grâce à la matérialité du langage qu'elle parvient à être traduite dans le réel alors que la narration donne alors à lire une nouvelle version du passé, une version qui se cantonnerait autrement aux limites du silence. Cette version laisse une trace, aussi temporaire soit-elle, dans les esprits des lecteurs et des lectrices. Elle agit dans le monde, transforme le réel, parce que les mots veulent bien dire quelque chose, parce qu'ils performant et opèrent. Sans réécrire le passé, la littérature ouvre alors un passage vers l'horizon, vers une zone que je qualifierais d'hétérotopique, où les victimes peuvent se rejoindre et panser leurs blessures.

∴

---

<sup>68</sup> Olivia Tapiero, *Rien du tout*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>69</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, *op. cit.*, p. 77.

J'insiste. Dire *je* constitue une forme de lutte. *Se dire* est une stratégie de résistance. En réponse au trauma, la fabulation de soi représente une ouverture vers de nouveaux possibles, une sortie des limbes, qui confondent sinon toute subjectivité, une façon de s'accrocher à l'horizon. Il est important de considérer les écritures de soi selon leur nature littéraire. Après tout, « tout acte d'écriture est créateur, même lorsqu'il fait appel à la mémoire<sup>70</sup> ». Le récit de soi demeure un récit, une forme de discours travaillée selon des considérations artistiques, une forme de création consciente, à l'instar des récits plus classiques. Dire *je* ne signifie donc pas renoncer à la création. Cela ne signifie pas non plus s'enfoncer dans la tentation narcissique :

C'est souvent par le *je* que le monde vient à soi dans sa partie la plus saisissante et la plus vive. Jusqu'où ce je représente l'auteur, et engage sa responsabilité dans l'illusion de vérité contenue dans le texte, n'est pas toujours facile à déterminer. On conclut sans doute trop rapidement que toute littérature personnelle n'est que ressassement narcissique ou déferlement intime<sup>71</sup>.

À cela, j'ajouterais que, puisque les écritures de l'intime représentent un acte de littérature, il importe de souligner les manipulations nécessaires à l'écriture du trauma. Le *je* écrivant a toujours conscience de lui-même. Il ne prétend pas se livrer complètement, avec toutes ses blessures. Son histoire est racontée de façon à servir d'abord le texte et le sens. Voilà, la part d'élaboration nécessaire à toute écriture autofictionnelle.

∴

Selon l'écrivaine Nicole Brossard, le fragment ouvre un passage vers l'horizon. Dans son essai *Écrire. L'horizon du fragment*, elle réfléchit aux mouvances de l'écriture et du geste de création. Sa réflexion se déploie de façon à illustrer tous les renoncements, les détours et les conflits qui ont habité sa pratique depuis ses débuts. Elle affirme travailler à partir de l'idée du renouvellement. Le fragment lui offre une forme de fracture essentielle à illustrer la multiplicité des possibles, mais surtout à s'abandonner complètement à la pensée foisonnante :

Je travaille donc à partir de l'inquiétude qui, je le sais depuis fort longtemps, nourrit chez moi un désir d'abîme et d'infini abolissant toute réserve jusqu'à ce que le corps accepte de s'engouffrer, de tendre la main à l'absolu, à la vie à la mort, on s'en fout. Alors je comprends que si cet emportement irrésistible requiert des mots, c'est qu'il y a en eux une réserve

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 44.

infinie de possibilité, qui chaque fois relance le sens de la vie. Entre-temps il y aura, il y a des creux, des jeux des dépositions<sup>72</sup>.

Avec ce livre, elle illustre d'ailleurs comment le fragment porte en lui un sens de la contradiction, défaisant à mesure des pages certaines de ses premières affirmations. Je n'avance dans le texte que dans le doute. Peut-être grâce à cette posture, je sais ma démarche cohérente, porteuse d'une certaine forme de vérité. Puisque je reflète dans le texte une part du conflit à l'intérieur de moi, que je creuse les contours de ma pensée, je ne peux que m'incliner face au flux des souvenirs. J'assume beaucoup et j'assume peu. Le doute est constitutif à l'écriture comme à la matière traumatique, le mettre en scène répond alors à un désir de transparence. Le texte en fragments témoigne de cette fracture au sein de la voix narrative. Si ma démarche s'articule en harmonie avec mes préoccupations littéraires, je ne peux que me révéler telle que je suis, fragmentée, insaisissable, mouvante.

∴

J'alterne entre la première et la troisième personne du singulier. J'ai parfois besoin de me cacher derrière la voix narrative. Comme Brossard, « je sais que je ne suis jamais quelqu'un d'autre quand j'écris<sup>73</sup> » et pourtant, je reconnais la distance entre le *je* du texte et moi qui vis en dehors des mots. Cette distance mène au « *je* de la troisième personne du singulier qui est presque moi<sup>74</sup> », qui me semble décrire au mieux mon rapport au *je*. La question des pronoms n'est pas simple. Les pronoms aiment se faire passer pour d'autres, *tu* veut parfois dire *je*, comme *je* signifie parfois nous. Je ne suis donc pas tout à fait derrière la voix narrative, et pourtant, je me crois assez près des souvenirs, assez près du récit, pour y projeter une certaine forme de d'avancement, pour ne pas dire guérison.

∴

Avec l'autofiction, on reconnaît la forte présence du *je*, comme la déconstruction des récits marqués par la résurgence de l'hybridité. Les formes de discours se superposent afin de traduire le morcellement de l'identité, la multiplication des points de vue face à la domination de la *vérité* hégémonique. Les angles

---

<sup>72</sup> Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, op. cit., p. 12.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 76.

morts de ce savoir patriarco-colonial sont soulignés avec minutie dans les œuvres portées par des voix marginalisées.

Dans *Se faire éclaté-e*, Nicholas Dawson, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau Beauoyer, qui dirigent le collectif, qualifient l'ouvrage d'une « exploration hybride et collective des écritures de soi — un soi qui, depuis les marges dans lesquelles il a été placé et depuis les violences qu'il a subies, ne peut faire autrement que se penser de manière éclatée<sup>75</sup>. » Le collectif rassemble des voix diverses, aux identités, aux appartenances et aux subjectivités tout aussi multiples. Dans « Appeler la tornade », l'écrivain·e et chercheur·se Alex Noël critique l'unité en tant que « critère hétéronormatif et patriarcal ». Dans son texte « Autoportrait en arrêt sur image », Trudeau Beauoyer explore sa posture de l'entre-deux, tentant de faire son autoportrait tout en constatant que sa position de transfuge la confine à l'indécisif. Elle reconnaît les « angles morts partout dans [son] regard [lorsqu'elle] le retourne vers [elle]<sup>76</sup>. » Cette difficulté de se percevoir lui pose une difficulté. L'écriture est laborieuse.

Sauf qu'écrire, c'est au moins enfin n'être personne et c'est enfin pouvoir crier. Appeler.

C'est enfin le droit de ne plus être quelqu'un de nommé, de déterminé, non plus que cette béance de l'entre-deux où il n'y a effectivement personne parce que ceux qui y transitent ne parlent quand même que d'une position arrêtée, comme s'il était indigne de n'avoir pas de forme fixe. [...] c'est se débarrasser un peu du particulier et tolérer de ne pas coïncider, ni toujours, ni tout à fait, avec soi-même.<sup>77</sup>

Pourtant, rien ne se dit sans coût. Si la littérature offre des « espaces viables nés de l'écriture<sup>78</sup> », elle n'échappe pas aux structures de pouvoir. Parce que ces rapports pèsent sur l'écrivain·e, sur la pensée qui se met en œuvre dans le texte, le dévoilement de soi ne se fait pas sans danger.

Rappelons ainsi les racines de l'autofiction, que l'on fait souvent remonter aux *Confessions* de saint Augustin. Dans cette œuvre datant du tout début du cinquième siècle, Augustin d'Hippone revient sur certains épisodes de sa vie afin d'avouer tous ses péchés à Dieu. Cette entreprise autobiographique, l'une des premières selon l'épistémologie européenne, s'inscrit donc dans l'aveu de sa propre culpabilité. Qui dit

---

<sup>75</sup> Nicholas Dawson, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau Beauoyer (dir.), *Se faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, coll. « Indiscipline », Montréal, Nota Bene, 2021, p. 13.

<sup>76</sup> Karianne Trudeau Beauoyer, « Autoportrait en arrêt sur images » dans *Se faire éclaté-e : expériences marginales et écritures de soi*, coll. « Indiscipline » Montréal, Nota Bene, 2021, p. 30.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>78</sup> Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, *Op cit.*, p. 62.

confession, dit fautive. S'étant converti plutôt tard dans sa vie, saint Augustin tente alors de s'absoudre au regard de Dieu, d'en propager la gloire grâce à *son propre sacrifice*, se dénudant aux yeux de tous.

Depuis, les écrivain·es de l'autofiction ne manquent pas de se mettre à nu. Forçant la vulnérabilité de l'écrivain·e, le texte devient le terreau de sa culpabilité.

On ne peut ainsi manquer de rapprocher les écritures de soi de la honte. Alors que les femmes portent la dette symbolique de la faute originelle dans la tradition judéo-chrétienne, leur sacrifice sur l'autel de la littérature s'inscrit alors dans une longue tradition : c'est elles qui ont recours de façon massive au genre de l'écriture de soi. Patricia Smart, en étudiant les écrits de Marie de l'Incarnation, affirme d'ailleurs que « le paradoxe fondateur de la tradition autobiographique au Québec est qu'elle s'élabore dans l'idéal de l'anéantissement du moi<sup>79</sup> ». Dans ses textes, Marie de l'Incarnation est profondément incarnée, alors même qu'elle recherche l'abnégation dans le service du divin.

Marie s'identifie à son corps et l'évoque constamment : un corps dilaté, possédé, brisé ou prêt à exploser sous la pression de l'immense amour qui l'habite, mais qui reste l'ancrage de son identité à travers chaque étape de son évolution. Elle suit son instinct, extériorisant sa joie et son amour en sautant, en chantant et, parfois, en se jetant par terre pour « exhaler » le trop-plein de passion qui la possède<sup>80</sup>.

Cependant, sa relation à la chair est pleine de souffrance, — n'oublions pas que la religieuse a dû abandonner son fils pour entrer au service des Ursulines —, ce qui en fait le lieu du conflit, le terreau de la culpabilité. Selon cette tradition, l'écriture au *je* est donc tributaire du renoncement, du sacrifice, de l'anéantissement.

Malgré qu'elles laissent place à des désirs de dénonciation, une volonté d'ériger des hétérotopies nouvelles en dehors des discours oppressants, les écritures de soi ne permettent pas nécessairement d'échapper aux injonctions de sa propre condition. On ne saurait négliger le fardeau que représente la prise de parole en son nom propre. « L'écriture du soi est porteuse d'une potentialité auto-ravageante. C'est ce qui rend son recours à la fois inévitable et menaçant<sup>81</sup>. » Dans ce contexte, le sacrifice de soi devient indissociable de la honte

---

<sup>79</sup> Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture*, Montréal, Boréal, 2014, p. 51.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>81</sup> Ghyslain Lévy, « Écritures en lambeaux », dans *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, coll. « Psychanalyse », 1998, p. 190.

intrinsèque au dévoilement de soi. Annie Ernaux, Andréanne Frenette-Vallières, Marie de l'Incarnation, Olivia Tapiero et Nelly Arcan sont toutes des autrices qui en témoignent, parmi tant d'autres.

Que tu aies été le dernier homme de ma vie n'a pas empêché qu'entre nous, il y a eu beaucoup de premières fois, du moins de mon côté ; par exemple, pour la première fois, j'ai eu envie d'être salie et frappée. Pour la première fois il m'a semblé que mon amour t'en donnait le droit et même l'ordre, d'ailleurs si tu avais voulu me tuer au chalet de mon grand-père, je t'aurais prêté main-forte<sup>82</sup>.

Les autrices mettent en scène leur propre mort, insistent sur les souffrances vécues dans la chair, évoquent leur disparition. Elles écrivent leur corps comme il subit la violence. Ici, la narratrice de *Folle* sacrifie une forme de dignité pour l'amour, elle renonce aux derniers retranchements de sa pudeur.

À la fin du récit, la narratrice termine sa lettre à l'amoureux qui l'a répudiée. Elle lui écrit :

Il me semble que cette lettre est venue au bout de quelque chose ; elle a fait le tour de notre histoire pour frapper son noyau. En voulant le mettre au jour, en voulant y entrer, je ne me suis que blessée davantage. Écrire ne sert à rien, qu'à s'épuiser sur de la roche ; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près que l'on va mourir. [...] Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrit, elle exhale ses gaz<sup>83</sup>.

Elle conclut en annonçant ses trente ans, le lendemain, date choisie pour son suicide. Dans le cas de la narratrice de *Folle*, l'écriture est un abîme. Le dévoilement ne se concrétise pas, rien n'est révélé sinon l'infini de la douleur. On ne peut manquer de considérer comment le traitement médiatique de l'œuvre et de son autrice a été vecteur de violence. J'ai vu l'entrevue, j'ai lu le texte<sup>84</sup> qui est né de l'humiliation ressentie. L'écriture a exposé l'autrice derrière les récits, avec pour seule protection la fiction, toujours, les regards ont été coupants. Mais revenons à l'écriture, revenons aux livres. Dans les écritures de soi, le *je* de la narration porte le poids de sa parole, et il le fait bien sentir.

En fin de compte, écrire est une mise en danger, particulièrement lorsqu'on se trouve déjà dans une position marginalisée : « The point is oppressed people are routinely worn down by the insidious trauma involved in living day after day in a sexist, racist, classist, homophobic, and ableist society<sup>85</sup>. »

---

<sup>82</sup> Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Points, [2004] 2005, p. 37-38.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>84</sup> Nelly Arcan, « La honte », *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011.

<sup>85</sup> Bonnie Burstow, « Toward a Radical Understanding of Trauma and Trauma Work », *loc. cit.*, p. 1296.

∴

Je désire mettre à profit la honte. Si j'aimerais parfois la rejeter tout entière, je pense que la honte me garde du bon côté de la vie, là où je suis active, agissante, introspective. Ma honte m'habille. Je ne voudrais jamais la perdre complètement, me retrouver du côté de ceux qui ne la connaissent pas.

Dire que la honte doit changer de camp revient à vouloir s'en décharger un peu — car la honte pèse —, mais certainement pas à l'oublier ou à cesser de se remettre en question. C'est aussi à ça que sert le récit de soi. Un espace où consigner ses hésitations, où se tenir imputable de ses propres torts.

Je ne suis pas immaculée, non. Dois-je pourtant consentir au sacrifice ? Suis-je déjà sacrifiée ? Je ne sais plus vers quoi tendre. Ma parole s'étiole.

∴

C'est une tension dans l'écriture, une irrésolution. Le doute me garde dans une posture active. Le sujet ne sera jamais vraiment clos. Il faudra pourtant finir un jour le texte. Y mettre un point final.

Je ne suis pas la première à toucher l'indicible, à confronter l'obsession du souvenir qui fait sans cesse retour, loin de là. Il y a tradition. Une tradition autre, sororale. Marguerite Duras a écrit plusieurs fois la même histoire, en plusieurs versions qui se contredisent et se complètent. Si *Un barrage contre le Pacifique* insiste sur la mère et *L'Amant* sur l'amour ravageur, ce sont les mises en récit du même vécu, une histoire qui n'a jamais été complètement dite, puisqu'elle fait retour dans un film, puis un autre livre. Ce vécu est ensuite évoqué dans le recueil de textes *La vie matérielle*, en filigrane de l'œuvre entière. De la même façon, Duras a écrit trois *Aurélie Steiner*, soulignant encore une fois l'impossibilité d'arriver au bout de son histoire. La répétition est cette fois dans le titre, une trace de l'inexorable indicible chez Duras. L'écrivaine a donc ressassé longtemps sa jeune adolescence. Était-elle prisonnière de ses souvenirs ? De la reviviscence du trauma ? Ça importe peu ; ce qui compte, c'est le sens qui se dégage de chaque écrit. On ne fait pas la même lecture d'*Un barrage* que de *L'amant*. La focalisation n'est pas la même, et, surtout, le regard porté sur l'amoureux diffère d'un texte à l'autre. Chez Duras, par irrésolution, ou peut-être par conscience de l'impossible tâche de dire, le geste créatif se réduit à un seul et même élan, relancé en mille variations. La répétition est le moteur de son œuvre.

∴

« Le temps passe, coule, coule, se fait chute et moi je me noie dans mes souvenirs<sup>86</sup>. »

Écrire n'est pas une thérapie. Écrire sur le trauma signifie côtoyer sans cesse les échos du passé. Écrire me coûte, c'est une souffrance diffuse que j'accepte parce que cela produit tout de même du sens. Écrire n'est pas non plus altruiste, je le fais malgré tout pour moi.

∴

En opposition au conscient et à la raison, Lippi et Maniglier proposent l'inconscient comme logique alternative pour penser la sororité : « Une communauté de sœurs ne s'organise pas comme une communauté de frères. Changer de sexe, ici, c'est changer de *logique*<sup>87</sup>. » Dans un même ordre d'idées, le fragment implique un changement de paradigme. Fonder le texte sur la logique du fragment est une forme de contestation. Il s'agit d'un rejet de la linéarité et de la complétude qu'elle suppose. Le fragment sert enfin une entreprise nécessaire en ce qu'il exprime *différemment* ; il est particulièrement propice à rendre compte d'un champ d'expérience en dehors du cadre patriarcal, totalement *autre*.

Si les femmes en écrivant ont eu tendance à fragmenter la forme romanesque par l'emploi de la forme épistolaire, des journaux intimes ou de l'autobiographie, il se peut que ce ne soit pas (comme on l'a longtemps prétendu) parce qu'il leur manque la confiance, l'expérience ou l'autorité pour écrire comme les hommes, mais plutôt parce que leur écriture présente une façon autre de re-présenter, d'écouter, et de toucher la texture du réel. Entre le « réalisme » consacré par la culture patriarcale et le « réel » tel qu'il se présente dans l'écriture des femmes il y a un monde, et une distinction qui vaut la peine d'être explorée.<sup>88</sup>

Le fragment se conçoit comme une brèche sur l'ailleurs, au-delà du cadre normatif.

∴

Le fragment fonctionne par accumulation. Il convient alors de considérer la répétition comme une force, une insistance assurée. Il convient de considérer la répétition comme une forme d'agentivité, une ouverture

---

<sup>86</sup> Catherine Mavrikakis, *Niagara, op. cit.*, p. 52.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>88</sup> Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ, [1988] 2003 p. 28.

vers le sens. Il convient de considérer toute contradiction comme un exercice du doute, une acceptation de la honte.

∴

« Le dévoilement, produit comme sa propre cause et sa propre finalité, peut tout autant servir à masquer qu'à dévoiler, à dénoncer qu'à valider<sup>89</sup> ».

La fabulation de soi consiste en une mise en scène de soi sur le terrain de la fiction. Dans les écritures autofictionnelles, l'usage du *je* sert une double entreprise de divulgation et de dissimulation. Les contours de cette narration à la première personne demeurent obscurs. *Je* n'est jamais tout à fait moi. En regard du brouillage de la frontière entre auteur·ice et narrateur·ice, entre réalité et fiction, la prise de parole fait naître un univers autre, où la voix narrative s'écarte malgré elle du passé véritable. Il n'y a pas d'enquête à résoudre, d'indices à relever. Le propre de l'autofiction est de naître de l'interstice, de l'espace très mince, entre les mondes et les temps.

Écrire en connaissance de cause, en assumant le conflit intrinsèque à l'acte de se raconter, c'est donc fabuler un peu. La fabulation de soi est une posture d'écriture basée sur la conscience de ne rien tenir pour vrai, pas même ses propres souvenirs. Cela n'est pas sans rappeler « l'élaboration autobiographique<sup>90</sup> » de Madeleine Gagnon, ce récit autobiographique empli de fiction qui, à travers la rencontre de l'autre en soi, s'oppose à l'emportement narcissique. Gagnon itère la part d'invention nécessaire à toute œuvre autobiographique, préfigurant l'autofiction avant que le terme s'impose, insistant sur l'importance des vérités fictives.

∴

Avant de dire « qui ne dit mot, consent », il faudrait d'abord prendre en compte l'effet de sidération produit par la rencontre avec le forçage : le traumatisme produit cet effet de couper tout accès à la parole. C'est même le signe distinctif du trauma. Après coup, ce qui a fait trauma continue de rester en dehors de la parole, rejeté de l'histoire à laquelle j'ai accès, figé ailleurs, présent dans le corps mais non dit<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, op. cit., p. 24.

<sup>90</sup> Madeleine Gagnon, *Toute écriture est amour : autographie ii*, op.cit., p. 169.

<sup>91</sup> Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir*, op. cit., p. 50.

Je m'épanche pour équilibrer les silences. Je pense que j'ai fini, puis le souvenir revient et le silence autour du souvenir devient très pesant, le silence se vit au présent, alors je m'épanche, je coule. Je coule.

∴

« En un sens, toute signification se fait dans l'orbite d'une compulsion à la répétition ». Butler, encore. Cette phrase m'obsède. « Il faut donc voir dans la "capacité d'agir" (agency) la possibilité d'une variation sur cette répétition<sup>92</sup> ». Je ne sais pas si je répète pour atteindre une vérité alternative, un sens, ou si je profère une incantation. L'écriture est répétition. En écrivant le volet création du mémoire, je rappelle une histoire qui s'est déjà produite, située aux limites de la conscience, le fruit d'une multitude de savoirs pas encore signifiés, ou signifiés autrement. À travers la mise en fiction, l'écriture représente une prise en charge de la répétition.

∴

Selon Lafontaine, qui prône une littérature du combat, l'écriture permet d'*armer la rage*. Je ne me résous pas à céder à la colère. Est-ce que je peux suivre mon désir sans laisser parler la colère ? Est-ce que je peux parler sans déborder ? Je n'échappe pas à l'ambivalence qui me fait souhaiter une forme de résistance placide, sans complaisance. Cette retenue, je ne l'aime pas totalement. Si le mouvement contraire crée nécessairement des frictions, si le bris du mutisme fait forcément fracas, je voudrais tout de même penser la création comme un chemin vers l'autre. En inscrivant le trauma hors du corps, l'écriture casse l'isolement, établit, en quelque sorte, un pont vers l'extérieur. Je ne voudrais pas oublier que l'amour est salvateur.

Dans son essai *All about love*, traduit en français sous le titre *À propos d'amour*, bell hooks pense l'amour comme un verbe, comme un acte de résistance. Elle encourage l'adoption d'une éthique de l'amour fondé sur l'engagement et la communauté. Son approche de l'amour assoit l'importance de l'amitié. Basées sur le choix, les relations amicales représentent parfois les premières relations empreintes d'amour. bell hooks insiste sur l'importance de ces liens dans la construction d'une communauté. Elle affirme que « c'est dans l'amitié que la grande majorité d'entre nous entrevoit pour la première fois la possibilité rédemptrice de l'amour et d'une communauté où l'on prend soin les un·es des autres<sup>93</sup> ». Elle écrit aussi : « Discuter, c'est

---

<sup>92</sup> Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 [1990], p. 271.

<sup>93</sup> bell hooks, *À propos d'amour: nouvelles visions*, trad. Alex Taillard et Florence Zheng, Paris, Éditions divergences, 2022, p. 146.

une façon de faire communauté<sup>94</sup>. » Écrire sert le même dessein. J'aimerais penser les écritures de soi comme une rencontre vers l'autre, à partir de sa propre subjectivité. Une rencontre empreinte de vulnérabilité, fondée sur la confiance de se dévoiler sans tout perdre.

Malgré la mise en danger initiale, investir l'espace littéraire permet de cultiver le sensible, d'alimenter une réponse à l'accumulation des violences. La lutte et la résistance ne se font pas sans penser le soin.

Comme nous le rappelle Madeleine Gagnon, « la tentation autobiographique est d'abord et avant tout une question de désir, c'est-à-dire, de passage vers l'autre : l'autre-en-soi et l'autre-hors-de-soi<sup>95</sup> ». Les souvenirs représentent des ponts vers les autres, les traces de moments de communion hors du commun. J'écris toujours les autres en moi. Les choses et les gens me traversent et je cherche à retrouver l'instant partagé avant la perte, la rupture, le dessaisissement de soi. Je bouscule les règles, *j'advieus*, et je parle, grâce à ma rencontre avec l'autre. Si « vieillir, c'est perdre<sup>96</sup> », écrire c'est retrouver.

∴

En plus d'agir grâce à l'écriture, elle agit *sur* moi. Elle me positionne différemment. J'écris pour ne pas être victime, pour sortir de l'immobilisme. Ainsi, écrire me permet de transformer le symptôme en discours actif.

Selon Lippi et Maniglier, « le corps blessé (symptomé) porte les marques de la lutte avec l'Autre (l'agent du trauma), mais en un sens du refus du sujet de s'y assujettir<sup>97</sup> ». Il importe donc de rendre hommage à ce refus.

Le symptôme pose un problème lorsqu'il isole. Le symptôme, sous le spectre du silence, est invivable.

Le véritable problème n'est pas le symptôme comme tel, mais la manière dont celui-ci soutient ou entrave la participation à un lien social. Rien ne peut arriver de pire à un être humain que d'être renvoyé à soi-même, comme si les intensités qui le traversaient le concernaient, seul<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>95</sup> Madeleine Gagnon, *Toute écriture est amour*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>96</sup> Marie Uguay, *Journal*, *op. cit.*, p.

<sup>97</sup> Silvia Lippi et Patrice Maniglier, *Sœurs*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 146.

Il importe donc d’user du symptôme pour rejoindre les autres. Le symptôme, lorsqu’il est partagé, agit comme liant social. En conceptualisant le symptôme partagé et le lien sororal, les deux auteur·ices énoncent en fait une exigence de faire communauté pour sortir du phallogocentrisme et transformer son existence.

Dans ce même ordre d’idée, selon lequel la transformation du symptôme permet une certaine forme de guérison, ou du moins un allègement de la souffrance, Lippi et Maniglier présentent la mobilisation comme un vecteur de sens : « Si les corps blessés de femmes, accompagnés des affects d’angoisse, de rage, de colère, constituent un "symptôme d’entrée", la mobilisation sororale vient inscrire le "symptôme de sortie"<sup>99</sup> ».

Le symptôme partagé s’appuie donc sur la présence d’une condition commune, une condition dépassant le genre, plutôt ancrée dans le positionnement du sujet, subordonné et violenté au sein des rapports de pouvoir. De ce vécu partagé découle un principe d’identification nécessaire à la reconduction des affects de son propre traumatisme. Le traumatisme se vit donc non seulement de manière intime et singulière, mais également de façon collective. Sachant que l’identification ne peut se faire que si elle est inconsciente, il convient de considérer la sororité comme l’objet refoulé qui fait se manifester le traumatisme. Le lien sororal est donc le « lieu de coïncidence » refoulé qui permet l’activation du symptôme partagé, ce que Lippi et Maniglier appellent le *social traumatique*. « Nous sommes sœurs, sœurs dans le symptôme par lequel le trauma fait retour<sup>100</sup> ». Si les corps blessés et leurs blessures existent selon des différences radicales et infinies, c’est l’engagement féministe qui permet de rassembler ces multitudes d’existences souffrantes pour faire passer le traumatisme, soit pour permettre de vivre *avec* lui. « Ce sont les affects qui, par l’excès pulsionnel qu’ils encapsulent, renversent l’ordre des places. Tout cela se passe dans le corps, à partir du corps<sup>101</sup> ».

Lippi et Maniglier affirment que c’est grâce au déplacement, entre les individus, entre les œuvres, que le symptôme devient tolérable. Le mouvement rend le symptôme « vivable parce que vivant<sup>102</sup> ». L’écriture, en tant que travail contre le repli de soi, en tant que force et mouvement, servirait ainsi à garder actif le symptôme partagé, à relayer les affects nécessaires à la mobilisation, ainsi qu’à formuler un nouveau monde fondé sur la logique sororale, loin du Phallus et du *logos*.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 167.

∴

Pourquoi, comment, pour qui écrire. Pourquoi ? [...] Seule façon de déjouer la mort. Toute la mort, c'est-à-dire, toutes les sortes de morts quotidiennes : exploitation, dominations, exclusions. [...] Pour contribuer à ce que les femmes prennent la parole et non plus l'hystérie. Pour que nous prenions notre part de désir et de révolution. Parce que les révolutions ne peuvent être faites que par les exploités et les opprimés. Parce que le pouvoir ne se donne pas, il s'arrache. Parce que le pouvoir ne se garde pas, il se partage<sup>103</sup>.

Écrire avec la « mémoire surgissante<sup>104</sup> », pour les sœurs.

∴

J'écris en lisant, dans un jeu de reconnaissance. Les fragments répondent parfois à ce jeu d'écart et de similitudes. Je planifie ainsi ma naissance, mon entrée dans la constellation des discours.

J'écris aux limites de l'énonciation, là où « surgit entière, totale, absorbante de tous les désirs, de toutes les images et de toutes les pulsions » la question de l'amour. J'écris à la frontière de moi, car « toute écriture est de l'amour, naît de l'amour, et sa fiction [...] est la mise en scène constante et répétée du drame, tragique ou comique, tragique et comique le plus souvent, de la rencontre, par l'amour ou son absence<sup>105</sup> ». L'écriture m'apparaît ainsi comme un acte d'amour, un tissage nécessaire de liens et de sensibilités. L'écriture apporte son lot de conséquences, mais lorsqu'elle éveille la conscience de soi en relation à l'autre, elle s'avère également salvatrice.

∴

Les violences amènent loin de soi, elles défont la subjectivité, écrasent ce qu'il reste sous la honte. « Mais le viol ne tue pas. Il relègue dans une espèce d'exil. D'où l'écriture repart et recrée<sup>106</sup>. » Les violences créent la rupture. Dans la dissolution de soi, je vois une distance immense entre le sujet fragmenté, pris dans son effondrement, et la réalité. L'écriture, en convoquant la parole, en créant du sens, permet de traverser au-delà du présent traumatique. L'écriture est un pont où se reconstruit la subjectivité.

---

<sup>103</sup> Madeleine Gagnon, *Toute écriture est amour*, op. cit., p. 125-126.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 162.

∴

Je pense à Chloé Delaume. « Qui possède le langage obtiendra le pouvoir. Le pouvoir absolu, celui où dire c'est faire<sup>107</sup>. »

∴

Dans son mémoire sur la disparition de soi, Julian Ballester aborde l'entrée dans le langage comme un passage violent. Cette arrivée provoque une perte irrémédiable, que le sujet s'efforce de traduire par le langage. Les écritures de la disparition de soi se fondent alors sur la relation du sujet à la perte, à ce que la théorie psychanalytique lacanienne nomme « la Chose » :

Au même titre que le réel est phénoménologiquement à jamais perdu, la Chose se définit alors elle aussi comme un « objet perdu », un territoire éminemment intime et personnel qu'on ne peut par ailleurs retrouver en soi que sous la forme de « regret », c'est à dire d'une profonde mélancolie relative à la recherche d'un espace disparu, désormais marqué d'une absence définitive, d'un vide. Le point depuis lequel envisager une disparition de soi n'est dès lors plus seulement un réel extérieur relégué de l'autre côté de la frontière du sujet : il s'agit également d'un territoire perdu à l'intérieur de soi, et au contact duquel il existe le risque de s'évider<sup>108</sup>.

Écrire vient alors à considérer cette distance entre soi et l'objet perdu, à tenter de se rapprocher de cet « au-delà », à ses risques et périls, afin de considérer ce trou « au-dedans » comme il se manifeste à l'extérieur de soi. Encore une fois, à la manière de l'implosion du trauma, le sujet est traversé par sa relation au monde selon des mouvements de replis et de fracture, ce qui s'abîme en soi s'inscrit toujours en relation au-dehors.

Écrire la disparition de soi, dans un tel geste de sublimation, revient précisément à se construire un territoire, une assise textuelle, où *ne pas disparaître*. Le tranchant de cette Chose, qui ampute le sujet d'une part de lui-même à jamais disparue, est ainsi voué à être suturé, comblé, par l'écriture : il s'agit de donner au manque un signifiant, afin de ne pas s'y abîmer<sup>109</sup>.

L'écriture devient le moyen de raconter la disparition, à travers une langue de la mémoire perdue, mais également une façon de s'ancrer dans le monde. L'écriture creuse un espace où exister. Écrire la disparition

---

<sup>107</sup> Chloé. Delaume, *Mes bien chères soeurs*, Paris, Seuil, 2019, p. 93.

<sup>108</sup> Julian Ballester, « Mon crâne, à sa manière d'heurter le sol ; suivi de "Savoir mordre": écrire la disparition de soi », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2025, f. 111-112.

<sup>109</sup> Ibid., f. 113-114.

de soi est un geste profondément subversif, en ce que cela *bouscule* et *modifie* l'ordre symbolique, au plus près du réel. J'ajouterais que la perte première, celle reliée à l'entrée dans l'ordre symbolique qui nourrit la parole, est fondamentalement traumatique. Les écritures de soi traversées par des récits traumatiques rejouent ce positionnement dans l'écriture. Travailler contre le trauma demande de sortir de la logique oppressive. Travailler contre le trauma signifie s'en approcher au plus près, juste assez près pour le transformer, juste assez loin pour ne pas s'y perdre.

∴

Pour l'écrivain Maurice Blanchot, le désastre se conçoit en « rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité, sans cependant dénier la nécessité dialectique d'un accomplissement<sup>110</sup> ». L'astre infini ne survit pas au fragment. Le fragmentaire en souligne quelques éclats. Écrire le fragment signifie s'ouvrir à la dissolution, adhérer à une éthique de l'inachèvement. Le fragment éclate toute totalité.

Côtoyer le désastre ne se fait pas en toute légèreté. C'est laisser entrer la menace de la dissolution, c'est sacrifier une partie de sa sécurité. Ça revient toujours, l'écriture est dangereuse, elle demande d'assumer certaines conséquences. Le dévoilement de soi implique une rencontre particulière de l'autre, plus engageante. Du même fait, assumer une pratique d'écriture subjective demande de se vulnérabiliser. Je pense que la forme de vérité qui naît de l'effort vaut quelque chose. Je ne suis pas celle qui tranche. Ici, dans le mémoire, j'ai le dernier mot, mais tout ça me dépasse.

∴

Je reviens aux dernières pages de *Folle*. Je les avais oubliées. Je trouve une correspondance que j'ai causée malgré moi. Je sais que je me situe au bon endroit, que j'ai trouvé quelque chose d'une certaine cohérence lorsque je tombe sur les astres.

Ton père cherchait dans le ciel les explosions d'étoiles pour percer le secret de leur mort ;  
il était fasciné par la beauté de leurs cadavres éventrés dans l'espace, par leur matière  
dégénérée dont les gaz comme chair et sang créaient des ranges multicolores vouées à se  
dissoudre au gré des vents stellaires<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 121.

<sup>111</sup> Nelly Arcan, *Folle*, op. cit., p. 204.

Les astres ont filé l'écriture sans que je le voie. Quelque chose d'intuitif, d'insu peut-être. Une trace. Le trauma est une implosion.

∴

*L'implosion me disperse en éclats d'os et de chair. Mais l'implosion se limite à l'espace textuel. Je porte en moi la blessure, je vis avec la blessure, et elle saigne dans le texte plutôt. Je survis au texte. Il faut bien que la vie se passe quelque part.*

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de création et sources d'inspiration

Arcan, Nelly, *Folle*, Paris, Points, [2004] 2005, p. 204.

\_\_\_\_\_, « La honte », *Burqa de chair*, Paris, Seuil, 2011, p. 89-147.

Dupuis-Morency, Clara, *Mère d'invention*, Montréal, Alias, coll. « Alias poche », [2018], 2020, 217 p.

Duras, Marguerite, *L'amant*, Paris, Éditions de minuit, 1984, 142 p.

\_\_\_\_\_, *Un barrage contre le pacifique*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978, 374 p.

Frenette-Vallières, Andréane, *Tu choisiras les montagnes*, Montréal, Noroît, coll. « Chemin de traverse », 2022, 199 p.

Goudreault-Marcoux, Jeanne, « Fille laurentienne », *Mœbius*, n° 177, 2023, p. 19-27.

Guo, Angelina, *Comparution*, Montréal, Le Quartanier, 2024, 168 p.

Lafontaine, Marie-Pier, *Chienne*, Montréal, Hélioïtrope, 2019, 107 p.

Mavrikakis, Catherine, *Niagara*, Montréal, Hélioïtrope, 2022, 180 p.

Plaat, Nathalie, *Mourir de froid, c'est beau, c'est long, c'est délicieux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Salicaires », 2024, p. 194.

Tapiero, Olivia, *Rien du tout*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2021, 137 p.

Uguay, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2015, 336 p.

### Théorie littéraire

Julian Ballester, « Mon crâne, à sa manière d'heurter le sol ; suivi de "Savoir mordre" : écrire la disparition de soi », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2025, f. 111-112.

Barthes, Roland, « Roland Barthes par Roland Barthes » dans *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens 1972-1976*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 575-771.

Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.

Brossard, Nicole, *L'horizon du fragment*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-pistoles, coll. « Écrire », 2004, 144 p.

- Dawson, Nicholas, Pierre-Luc Landry et Karianne Trudeau Beauoyer, *Se faire éclaté-e : Expériences marginales et écritures de soi*, coll. « Indiscipline », Montréal, Nota bene, 2021, 159 p.
- Duras, Marguerite et Jérôme Beaujour, *La vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 192 p.
- Gagnon, Madeleine, *Toute écriture est amour : autographie II*, textes réunis et présentés par Jeanne Maranda et Maïr Verthuy, 2e éd., Montréal, Presse de l'Université de Montréal, coll. « Ecq\* | Essais classiques du Québec », 2025, 216 p.
- Lafontaine, Marie-Pier, « Chienne : suivi de L'écriture du trauma ou la cicatrisation des terreurs », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2019, 145 f.
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Lasalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 324 p.
- Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007, 156 p.
- Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, XYZ, [1988] 2003, 376 p.
- \_\_\_\_\_, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture*, Montréal, Boréal, 2014, 432 p.
- Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergognioux », dans Éric Benoit et al. (dir.), *Écritures du ressassement*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 59-74.

## Trauma et psychanalyse

- Brown, Laura S. « Not outside the range: One feminist perspective on psychic trauma », dans Cathy Caruth (dir.), *Trauma Explorations in Memory*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 100-112.
- Burstow, Bonnie, « Toward a Radical Understanding of Trauma and Trauma Work », *Violence Against Women*, vol. 9, n° 11, 2003, en ligne, <doi : 10.1177/1077801203255555>, p. 1293-1317.
- Butler, Judith, *Le récit de soi*, traduction de Bruno Ambroise et de Valérie Aucouturier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », [2003] 2007, 152 p.
- Caruth, Caruth, « Violence and Time : Traumatic Survivals », *Assemblage*, n° 20, 1993, en ligne, <doi : 10.2307/3181682>, p. 24-25.

- Chiantaretto, Jean-François (dir.), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998, 284 p.
- Ferenczi, Sándor, *Le traumatisme*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1985] 2006, 170 p.
- Freud, Sigmund, « Les mécanismes psychiques des phénomènes hystériques », dans Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie*, trad. Anne Berman, 3<sup>e</sup> éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque psychanalyse », [1956] 1971, p. 1-13.
- \_\_\_\_\_, *Deuil et Mélancolie*, traduction d'Aline Weill, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite biblio Payot classique », 2011, 96 p.
- Leguil, Clotilde, *Céder n'est pas consentir : une approche clinique et politique du consentement*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, 218 p.
- Lippi, Silvia et Patrice Maniglier, *Sœurs. Pour une psychanalyse féministe*, Paris, Points, coll. « Essais », [2023] 2025, 382p.
- Patino-Lakatos, Gabriela, « Trace et mémoire du trauma : de la mémoire du corps à la mémoire symbolique », *L'Évolution psychiatrique*, vol. 84, n°3, 2019, p. 381-395.
- Selz, Monique, « Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime », *Le Coq-héron*, n° 184, 2006, en ligne, <doi : 10.3917/cohe.184.56>, consulté le 6 décembre 2024, p. 48-56.
- Sheehi, Lara et Stephen Sheehi, « Le trauma est une structure, pas un événement : Une leçon palestinienne », *Psychanalyse du reste du monde*, La Découverte, 2023, p. 439-457.
- Volland, Hannah, « Traces de la honte : L'écriture du trauma et le renouvellement du récit autobiographique dans *La honte* (1997) d'Annie Ernaux » dans *Women in French Studies*, Vol. 30, 2022, p. 81-95.

### **Théorie féministe et études queer**

- Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005 [1990], 284 p.
- \_\_\_\_\_, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006, 311 p.
- Chloé, Delaume, *Mes bien chères sœurs*, Paris, Seuil, 2019, 121 p.
- hooks, bell, *À propos d'amour : nouvelles visions*, trad. Alex Taillard et Florence Zheng, Paris, Éditions divergences, 2022, 241 p.

## Autres sources

Cassidy, Lou-Adriane, « Il pleut » dans *C'est la fin du monde à tous les jours*, [enregistrement sonore], Montréal, Grosse boîte, 2019, 3 min 31 s.

CHU Sainte-Justine, « L'enfant prématuré » dans *CHU Sainte-Justine*, en ligne, <<https://www.chusj.org/fr/Soins-services/P/Prematures>>, consulté le 6 décembre 2024.

Gouvernement du Québec et Gouvernement du Canada, « *Le fleuve Saint-Laurent* » dans *Plan d'action Saint-Laurent*, en ligne, <<https://www.planstlaurent.qc.ca/fleuve-saint-laurent>>, consulté le 6 décembre 2024.

Guy, Chantal, « Vanessa Springora, *Le Consentement* et l'influence d'un livre », *La Presse*, section Littérature, 5 février 2020, en ligne, <<https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-02-05/vanessa-springora-le-consentement-et-l-influence-d-un-livre>>, consulté le 6 novembre 2025.

Lavoie, Rosalie, « Entretien avec Karine Rosso : Les récits de soi au cœur du monde », Montréal, *Liberté*, n° 337, 2023, p. 21-27.

Le Robert, « Implosion — Définitions, synonymes, prononciation, exemples », *Dico en ligne Le Robert*, en ligne, <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/implosion>>, consulté le 6 novembre 2025.

Office québécois de la langue française, « Implosion » dans *Grand dictionnaire terminologique. Office québécois de la langue française*, en ligne, <<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8462756/implosion>>, consulté le 6 novembre 2025.

Neutral Milk Hotel, « King of Carrot Flowers, Pt. One » dans *In the Aeroplane Over the Sea*, [enregistrement sonore], Denver, Merge Studios, 1998, 2 min 55 s.