

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MORT DANS SON MURMURE
SUIVI DE
FRAGMENTS DE LA VOIX : ESSAI DE COMPOSITION

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
BERNADETTE CARRIER

OCTOBRE 2009

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.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°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.»

*grâce à
René Lapierre...
merci pour tout*

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| RÉSUMÉ..... | iv |
| I. La mort dans son murmure..... | 1 |
| 1. ton visage, tes mots..... | 3 |
| 2. la poussière..... | 20 |
| 3. os..... | 31 |
| II. Fragments de la voix : essai de composition..... | 42 |
| 1. d'abord le cri..... | 48 |
| 2. pour entendre..... | 62 |
| 3. et le souffle..... | 76 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 88 |

RÉSUMÉ

La mort dans son murmure est un recueil de poésie sur le deuil. Empruntant parfois la langue anglaise, ici langue maternelle, pour communiquer avec la mère, la voix au je, sa fille, chemine à travers la peur de perdre et d'oublier et la nécessité de faire des deuils : deuil de sa mère qui va mourir, et deuil aussi d'une partie d'elle-même. Ne souhaitant pas abandonner sa mère au passé, elle cherche au moyen de l'écriture et de la contemplation à sentir sa présence autrement.

L'expérience de la mort ouvre ici la possibilité d'une nouvelle relation entre la mère et la fille; l'amour et la prière rétablissent peu à peu le dialogue, et donnent lieu à de nouvelles voix. Celles-ci enfin parviennent, sur fond de deuil, à l'apaisement du pardon, dans une forme habitée de silence.

* * * * *

En seconde partie du mémoire, *Fragments de la voix : essai de composition* explore différentes formes de deuils nécessaires dans l'avancement d'un projet d'écriture. En prenant contact d'abord avec le cri, voix première qui sort du corps dès la naissance, l'essai réfléchit au principe de déconstruction qui caractérise ou régit tout engagement artistique sérieux : effondrement du « faux chez-soi » construit à partir d'éléments appris, extérieurs à soi, et rupture avec le désir de faire joli et de plaire aux autres, souvent en imitant simplement ce qui existe déjà. Tout ce travail pour enfin atteindre une voix plus juste, et construire à partir d'elle quelque chose qui à la fois nous ressemble davantage et nous rend étranger à nous-même, pour ainsi dire en équilibre sur le seuil d'une possibilité.

En cours de processus on doit trouver le courage de descendre, de changer et de reprendre contact avec du fondamental, sinon de l'originel. En acceptant ainsi de faire le deuil de sa volonté propre, on permet alors à la voix de nous détacher et de nous mener vers l'essentiel.

MOTS CLÉS: CRI, VOIX, SILENCE, CHANT, SOUFFLE, SUJET, CORPS, FEMME, MÈRE, MORT, DEUIL.

la mort dans son murmure

in loving memory of my mother
Sheila Hughes Carrier
(Liverpool, 1940 – Beloeil, 2003)

1

ton visage, tes mots

*Mais eux, si beaux, qui les retient?
Sans cesse leur visage semble apparaître
pour mieux disparaître.*

Rilke

j'avance parmi les arbres gris
gravés dans le froid

je crois apercevoir des mots autrefois portés par ta voix
puis la lumière change
et tout devient fragile

autour de moi le monde se referme
le bois sec des arbres craque sous le poids du ciel

je sens ton corps m'abandonner

je m'agenouille dans la terre d'argile
et lentement
je me mets à creuser

mes mains rouillées
sculptent ton visage

d'un geste précis, je touche
le contour de tes lèvres

je vois surgir tes mots
semés sous ta peau

*you were right, I have never
felt you so close
through my skin*

*I can feel you entering my body
a strong, condensed feeling of
who you were*

par moments, sans prévenir
ton absence me traverse

du silence émergent ta voix
ton rire
puis tout s'en retourne

je réalise que jamais plus
je ne t'entendrai vivre

j'ai une peur-vertige de te perdre
à tout instant mon corps cherche son
souffle son rythme

la sérénité qu'il faut
pour continuer

ensemble, nous trouvons le courage d'accepter
ta maladie
le temps qu'il te reste

ta voix mue jusqu'à
disparaître
dans le sol

je me sens à l'étroit
entre deux murs noirs
de paroles résignées

l'automne enterre ses morts
l'automne enterre ses morts

un chant sans cesse à recommencer

*the days are getting shorter
the hours darker
you've already stopped talking*

*I can't help thinking
our time together has been too short
yet I have nothing else to say*

déjà nous ne sommes plus les mêmes
à moi maintenant de m'inquiéter :
de te regarder dormir
de te tenir la main

*I must learn
to let you go*

ton sang circule dans ma voix
ma mâchoire enfin se desserre

étonnée par ta nouvelle présence
je me désarme devant
la nudité de ton souffle

j'enfonce mes pieds dans le sol
pour ne plus avancer

je vais rester ici, avec
ton corps enterré

je serai ton roc
je ne t'ai pas abandonnée

et puis je n'ai nulle part où aller
alors je creuse, je
creuse comme si j'allais te réveiller
te toucher
rien qu'en murmurant ton prénom

l'approche de ta mort
nous éloigne du rythme
connu des jours

nous respirons ailleurs
près du pardon
et des adieux

bien sûr le temps

bien sûr la vie

la suite

je bégaie mon impuissance

j'enterre tout ce qui meurt

jusqu'à épuisement

2

la poussière

*On est si peu sûr de rien
depuis qu'on meurt*

Henri Meschonnic

entre mes doigts
des nœuds de racines :
je m'imagine délier tes secrets
libérer l'autre côté
de ton histoire fracasser
les récits d'enfance
racontés toujours avec les mêmes mots
sur le même ton

pourquoi ne pleurais-tu pas
que cachais-tu sous tes silences

pour la première fois
je nomme mes souvenirs
étonnée qu'il en reste si peu
puis je les abandonne
un à un
j'oublie tout

je te préfère libre
dans ton énigme

vingt-trois octobre deux mille trois
descendue au sous-sol
je vide les garde-robes

je retrouve les bibelots les bricoles
les souvenirs de voyage
les réserves-au-cas-où qui n'ont jamais servi

je me sens étrangement seule
parmi les objets

les mains sales
je te demande pardon
je n'ai pas voulu éveiller
ce que tu avais laissé dormir

de ce désordre me restera
la fatigue au creux des poumons
les paumes usées
par la poussière

tu n'es plus là
pour me raconter mon enfance
alors j'invente des réalités
qui s'effondrent aussitôt

je ne saurai jamais tout sur moi

pourtant ta mort me donne
*le sentiment du sol**

* Valère Novarina, *Lumières du corps*

je brûle les photos
j'efface ta voix

je ne veux pas des souvenirs
je veux de toi des traces vivantes
de toi des signes d'amour

je ne supporte pas
de t'abandonner
au passé

j'ai la gorge serrée
la voix sèche
je cherche les mots pour te retenir

je m'épuise à remplir ta mort
de ma prière

*the things you left behind
look abandoned and gray*

*I am rediscovering your life through
your passports and letters as if
some secret could be
revealed to me*

ton corps mort
ne te ressemble plus
je ne l'aime pas

je me dépêche de l'enterrer
comme pour cacher ma faute

je n'ai pas su te sauver

3

OS

*Les morts sont invisibles,
ils ne sont pas absents.*

Saint Augustin

ta mort me rend étrangère à moi-même

je réalise à quel point

je n'ai jamais ri

pleuré

aimé

j'ai fait jouer de la musique
interminablement
durant les heures où tu mourais

j'essayais de protéger ta fin
de marquer l'heure

les nuits répétaient les jours
comme si la vie trébuchait
sur elle-même

j'observe maintenant ton corps

tes yeux fermés

tes doigts

je n'ose plus toucher

ta peau blanche

j'ai peur de te briser les os

mes lèvres murmurent ton prénom
encore et encore
comme si tu allais me répondre

ma voix se perd
je grave ton nom dans la pierre
pour fermer ma blessure

il me reste ta voix

la promesse que nous nous sommes faite

we will find a way to stay close

je dois réapprendre à t'aimer

entre le vivant
et le mystère
la frontière n'est pas nette

nos présences se mêlent
dans les mêmes sons
les mêmes silences

désormais les mots
sont inutiles

lorsqu'on veut aimer
comme on aime les morts
la voix seule suffit

j'ai fait le deuil des corps
pour me rapprocher de toi

entre nous, il reste encore
de la musique
et du silence :
l'os

le ciel s'éloigne peu à peu
la terre, déjà, se cicatrise

sous la lumière tiède
ta mort fait ressurgir l'évidence

nous connaissons si peu de choses
trop peu l'amour

mais nous ne sommes pas ici pour rien
la mort est belle dans son murmure

fragments de la voix :
essai de composition

*Sa voix, laissez-moi vous dire, sa voix, je ne
l'oublierai jamais mais alors pour vous la
décrire.*

Nathalie Léger

Présentation

D'abord, j'ai voulu raconter une relation mère-fille. Je me proposais à l'origine d'écrire un recueil de poésie en français et en anglais, où l'anglais servait à évoquer les lieux fermés de l'enfance. L'anglais, la langue de ma mère, la langue maternelle du je, la narratrice, sa fille.

Au moment de présenter ma description de projet au département d'études littéraires, je ne savais pas encore ce que la vie me réservait. Je ne savais pas que ma relation avec ma mère allait être amenée à se transformer de manière importante. Pour décrire la troisième partie du recueil de poésie que je proposais de rédiger, lorsque j'écrivais : « La femme écoute; dans la solitude elle accepte de s'abandonner, de consentir aux autres voix qui la composent, la voix des morts, notamment, dont elle reconnaît à la fois la présence et la disparition », je ne savais pas que ma mère allait mourir quelques mois plus tard.

Et bien avant ce temps, au moment d'écrire : « l'automne enterre ses morts / l'automne enterre ses morts / un chant sans cesse à recommencer », je ne savais pas non plus que j'allais perdre mon père cinq ans plus tard, et que mes deux parents allaient mourir à l'automne. Rien ne laissait présager de tels événements.

Bien entendu, en m'amenant à vivre un contact aussi intime avec la mort, ces expériences m'ont transformée; elles ont en fait transformé mon rapport à l'écriture aussi bien qu'à la vie même, mais ce fut un processus lent, dont le sens ne m'est apparu que petit à petit.

Je n'ai rien écrit du tout durant les dernières semaines de vie de ma mère. Ce n'est que quelques mois après son décès que j'ai tenté de mettre en mots la peine et la souffrance que je vivais, mais j'étais encore trop habitée par le choc de sa disparition pour y voir clair. J'ai aussi pensé à ce moment ne plus avoir besoin d'écrire. J'ai cru que les dernières semaines passées auprès de ma mère avaient suffi à faire évoluer notre relation, à éliminer les distances, à réparer les fautes. Et puis, chaque tentative de composition se soldait de toute manière par un échec : le ton que j'employais n'était pas juste, les mots tremblaient, défailaient, refusaient de se poser. Tout comme cela s'était déjà produit pour moi, des années auparavant, dans mon expérience avec la voix chantée, voilà que je vivais la cassure de ma voix écrite : mon écriture cherchait ses repères, son souffle, son équilibre. J'écrivais avec une fausse voix, une voix qui devait muer, se transformer.

J'ai senti alors le besoin de prendre une distance avec mon projet et surtout, j'ai cessé de vouloir écrire. J'ai pris du temps pour réfléchir, laisser aller, faire mes deuil. Du temps aussi pour mettre de l'ordre parmi les objets que ma mère laissait derrière, autant de souvenirs qui me ramenaient constamment au passé alors que j'essayais de ressentir sa présence autrement, dans l'instant.

Le temps passa. Puis, peu à peu, j'ai commencé à sentir que je devais revenir à l'écriture. Je n'étais pas tranquille à l'idée d'abandonner mon projet, même si je savais que ce qui m'attendait allait me ramener au deuil et à la douleur, toujours aussi présente en dépit du temps qui s'était écoulé. J'allais devoir m'y prendre autrement,

aller plus lentement, espacer les séances d'écriture au besoin. Mais mon projet, lui, se précisait.

Avec une voix qui cherchait à se reconstruire, voilà que j'ai écrit, passant des poèmes aux nouvelles, puis de nouveau aux poèmes, en essayant de trouver le ton juste, les mots adéquats, la meilleure façon de raconter, de dire ma peine mais aussi mon émerveillement après un contact si proche avec la mort.

D'une certaine façon, j'ai dû traverser à nouveau les étapes de la déconstruction, revivre la cassure de la voix dont j'avais déjà fait l'expérience dans le chant au fur et à mesure que j'écrivais. J'ai songé une nouvelle fois à tout abandonner, ne pensant pas réussir à trouver les mots justes, parvenir à l'équilibre que je cherchais. L'« effondrement de l'édifice » causé par la mort de ma mère m'avait fait perdre mes repères, mes références, mes certitudes, et malgré l'espoir et la patience, je ne savais pas si j'allais arriver à écrire des poèmes, à poser dans l'écriture ma voix.

Celle-ci pourtant continuait de changer. À force d'abandonner des parties de moi et d'accepter de descendre, creuser, laisser derrière, elle est devenue moins tendue, plus grave. La maladie et la mort de ma mère m'ont forcée à ralentir, à prendre le temps d'écouter, de laisser résonner en moi quelque chose d'autre, un chant plus intérieur, peut-être aussi plus proche du corps. C'est cette voix que j'ai essayé de poser ici, voix que je tente encore d'appriivoiser et qui s'ouvre à l'écho des voix des morts qui la composent.

* * *

En plus de me permettre d'accéder à un autre ordre de relation avec ma mère, mon expérience de sa mort et mon travail d'écriture dans les deux langues m'ont ultimement permis de vivre une forme de réconciliation.

Née d'une mère anglaise avec qui je parlais en anglais, et d'un père québécois avec qui je parlais en français, j'ai souvent rejeté l'anglais, la langue de ma mère, cette langue qui n'était parlée que par elle. J'ai grandi au Québec dans une petite ville où tous mes amis parlaient français, et où le seul fait de parler anglais me rendait différente et tendait à m'exclure de mon propre cercle d'amis. Durant l'enfance et l'adolescence, la différence n'est pas toujours bienvenue; j'ai souvent essayé de cacher ma réalité, de ne pas dire aux autres que ma mère était différente de la leur, et qu'elle ne parlait pas français.

À mesure que je vieillissais, bien sûr, cette différence a perdu de son importance, d'autant plus que j'ai toujours écrit et étudié en français. Mais ici, dans le contexte de ce mémoire, et du deuil qui le traverse, j'ai parfois dû accepter d'écrire dans les deux langues dont je suis composée. Et puis pour entrer en contact avec ma mère, et retrouver affectivement ou tonalement les harmoniques de ce rapport, le seul recours au français aurait sonné faux. Pour reprendre la formule d'Alain Arnaud, avec ma mère je n'avais pas le français « dans la voix ».

Il est clair que je n'aurais pas pu mener mon projet à bien sans espacer les séances d'écriture, sans donner le temps aux mots et à ma voix de se placer. L'expérience du deuil a non seulement été déterminante dans ce processus, mais dans ma façon même d'aborder l'écriture et de concevoir la poésie. Je ne cherche plus à déranger, à crier, à me libérer. Je ne cherche plus à plaire, à faire joli, à imiter. Écrire le deuil exige un réel dépouillement de soi, une autre forme d'écoute. Devant la gravité et la finalité de la mort, les mots n'ont pas la même résonance. On dirait parfois même qu'il n'y a, par rapport à ce qu'ils tentent de dire, que le murmure qui soit supportable.

1

d'abord le cri

I. Les sources du cri

Un pas de plus et le cri, en deçà ou au-delà du langage, au plus près du corps et de l'affect, rejoint l'extrême limite de la voix et, telle une déchirure, fait entendre le silence qu'elle blesse, qu'elle troue et, ainsi, révèle.

Annie Gutmann

Nous sommes heureux d'entendre un bébé crier à la naissance : signe premier qui nous confirme qu'il est en vie, qu'il respire et qu'il a une voix. Une voix qui déborde du corps, portée par un souffle, habitée par des choses que nous ne saurions mettre en mots, mais que nous sommes bouleversés d'entendre. « La voix apparaît d'abord en tant qu'expression corporelle pure, pas comme support de sens. Le cri est l'expression sonore la plus fondamentale de cette matière/corps, de la carcasse humaine. Dans le cri, c'est le corps qui répond au lieu du moi. C'est la chair ébranlée par les émotions. »¹

On nous apprend assez tôt à remplacer le cri par des mots, des sons que les autres peuvent comprendre. Le corps grandit, la voix prend de la force et le cri devient

¹ Walter Siegfried, « La voix dans les arts plastiques : sur quelques exemples contemporains », *Voix et création au XXe siècle : actes du Colloque de Montpellier, 26-27-28 janvier 1995*, Paris, H. Champion, 1997, p.101.

difficile à supporter; alors, nous l'enfouissons quelque part au fond de nous. Crier devient une impolitesse, une offense, le signe d'une violence incontrôlée, voire d'un manque d'éducation ou même d'un dérapage névrotique.

Pourtant, le cri est un acte spontané qui vient nous secourir lorsque nous ne contenons plus notre souffrance, notre jouissance, notre douleur, ou lorsque les mots ne suffisent pas. L'émotion qui habite le cri, qui le pousse à surgir, semble parfois prendre naissance dans un lieu autre, un lieu qui existe malgré nous, qui existait avant nous, et dont nous savons finalement très peu de choses. Dans ce lieu ancien, d'avant l'origine, errent des cris « dont nous avons souffert sans qu'il nous soit possible de les nommer, et alors qu'il n'était même pas possible que nous en ayons vu la source. [...] Des sons anciens nous ont persécutés. Nous ne voyions pas encore. Nous ne respirions pas encore. Nous ne criions pas encore. Nous entendions.»²

Le cri : l'au-delà de la parole, la voix qu'on ne rythme pas; des brèches et des cassures non polies, du brut. Entendre le cri, c'est comme avoir un accès direct à la faille, à l'intimité, à la souffrance... voire à notre origine même. Le cri marque, ponctue notre existence, met en relief des moments où l'émotion est si grande qu'elle déborde du corps, trop forte par rapport à ce que nous pourrions normalement contenir.

² Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, collection «Folio», 1997, p.23-24.

II. Le cri pour déconstruire

Le mot créer sous-entend le mot cri, une sorte de besoin existentiel de dire quelque chose qui habite un individu.

Claude Vivier

Pour dégager sa voix, pour se dégager soi-même de ses blocages et de ses limites morales, sociales, religieuses ou autres, nous avons souvent besoin de marquer une rupture, une séparation entre ce qui nous « contamine », ce qu'on a appris et qui ne nous appartient pas, et ce qui pourrait nous ressembler davantage. Et pour secouer ce qui s'est installé en nous jusqu'à, semble-t-il, supplanter ou secourir ce que nous sommes, un acte violent est parfois nécessaire.

La création exige une forme de cri, une certaine déconstruction de soi, de ses idées préconçues, des apprentissages martelés, d'un désir de « faire joli » pour mieux se faire aimer. Pour Nietzsche, « la force d'éternelle création, qui n'est autre que l'obligation de détruire éternellement, [...] a toujours semblé fondamentalement liée

à la douleur. Le laid, c'est une façon d'envisager les choses avec la volonté d'introduire un sens et un sens *nouveau*, dans ce qui a perdu toute espèce de sens.»³

Le cri ouvre le chemin à une nouvelle voix qui sommeille, une voix plus grave, cachée en-dessous de la souffrance. Une voix qui ne crie pas, mais qui murmure comme une rivière souterraine sa vérité en douce. Si nous ne cherchons pas à l'atteindre, il semble que cette voix dorme tout simplement. Ce n'est que lorsque les autres voix construites cassent, littéralement, qu'elle s'éveille et se fraie un chemin jusqu'à notre conscience, jusqu'à notre corps.

³ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance I*, Paris, Gallimard, collection «Tel», 2002, p.37.

III. Le cri comme symptôme

*Mes énigmes tremblaient sur les bords déchirés
de ce cri.*

Paul Valéry

Nos énigmes tiennent peut-être en une ou deux questions qui nous hantent toute notre vie. Des préoccupations qui nous rattrapent malgré les détours et les fausses pistes. Mais au départ, on ignore tout. « On descend... Lorsque la structure se dévoile, on voit qu'elle était agissante dès les premières pages, en germe dans les plus pauvres des toutes premières notes. »⁴ Là, inscrit en petites lettres entre deux mots raturés, presque invisible : l'indice qui deviendra plus tard l'évidence.

Mais si nos énigmes sont déjà inscrites en nous, imprimées dans notre corps, pourquoi alors avons-nous tant de difficulté à les toucher, à les mettre en mots? Pourquoi tant d'hésitation, de crainte, de fuite? Seraient-elles plus confortables dans leur silence? Sommes-nous plus tranquilles de les savoir là? Sans doute, si l'on croit avec Paul Gifford que « la voix est ici signe d'une intime blessure; elle signale et signifie une sensibilité traumatisée que traverse secrètement un cri n'ayant pas encore

⁴ Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, POL, 1999, p.56.

retenti et qui chercherait toujours son apex... »⁵ Le cri fait peur. À entendre, à émettre.

Il est fait de honte, de répression, de souffrance, d'insuffisance, d'impuissance, d'échec, de douleur, de trahison, de frustrations, d'injustice, de désir, de culpabilité. Le silence qui pendant des années a pu le camoufler, maintenant tout en place pour conjurer les cataclysmes, ne tient pas éternellement. Quand la parole fait basculer la douleur en la nommant il se produit un séisme, un mouvement de fond qui fait trembler les énigmes alors que le cri déchire le silence. Une brèche se crée : de nouveaux mots nous préoccupent, une nouvelle voix monte dans notre corps. Aucun courage ne précède ce moment de cassure; le courage viendra par la suite, ou il nous abandonnera. Mais il n'est pas requis tant que nous n'arrivons pas au seuil du cri, à ce moment où il faut nommer la chose qui nous ébranle, qui nous pousse à écrire.

Le moteur de l'écriture vient de ce moment de cassure, d'ouverture vers une intime blessure que nous tentons de nommer. Nous écrivons pour guérir, mais aussi pour transformer, pour voir autrement cette chose qui brille, soudainement ardente, et visible à nos yeux.

⁵ Paul Gifford, *Voix, traces, avènement : l'écriture et son sujet : actes*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p.20.

IV. Une voix sans enrobage

L'art et son effet, la Présence, sont d'évidence du côté de la reprise, du bégaiement, du ressassement, du chaos et de la répétition. L'art ne développe rien. Le cri de Munch ne développe rien, ne se développe pas, il épaissit un fragment de la vie mutilée sans la révéler.

Yannick Butel

Le cri, qu'il soit traduit en peinture, en écriture, en danse, ou encore émis physiquement, ébranle le spectateur, le lecteur. Alors que la voix dispose d'un pouvoir de séduction infini, capable de fasciner et de ravir, le cri se présente comme une cassure. Il n'est d'ailleurs pas une fin, ni même un projet envisageable : le cri dont nous parlons ne sert pas à donner l'impression d'exister; il n'est pas question ici du cri-spectacle, du cri-regardez-comme-je-souffre. Il est question d'autre chose complètement, que nous pourrions appeler un cri pudique, une voix qui porte une souffrance et qui accepte cette souffrance, mais la transforme, travaille avec elle.

L'écriture de la poésie encode le cri, elle crée des images et donne à voir la voix. Mais nous ne décelons pas le cri par le ton spontané ou exclamatif d'un poème, et le code dont nous parlons ne ressemble pas à un langage secret à déchiffrer. Il s'agit plutôt d'un droit de parole, d'un cri qui se donne la permission de résonner, d'une souffrance qui emprunte le chemin nécessaire pour être entendue. Le cri déchire les

limites du connu, nous mène dans des zones moins confortables où nous cherchons nos assises. Il ne s'agit pas d'un cri pour déranger l'autre, ni pour déconstruire sans fin; nous parlons d'un cri qui cherche un « nous », qui cherche à intégrer et à rejoindre l'autre, à ouvrir le chemin vers de nouvelles rencontres.

À certains moments, nous savons que c'est nécessairement le poème qu'il nous faut, c'est la poésie qui nous aidera à creuser, à rester en contact avec l'objet qui luit, témoin de nos origines vers lesquelles nous avançons.

Ce que j'appelle poème je pourrais tout aussi bien l'appeler peinture, danse, chant : sa qualité de poème ne tient pas dans un genre, elle monte du corps, elle l'illumine, et lui apprend son langage. Pour reprendre une définition d'Yves Bonnefoy, j'envisagerais la poésie comme «née du désir de rendre plus immédiate la relation de l'esprit au monde, plus intime son accession à l'unité qu'il pressent en celui-ci»⁶, et plus concrète l'implication du corps qui porte le cri, la voix, le souffle.

⁶ Yves Bonnefoy, *L'alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p.18-19.

V. L'écriture dans le corps

*Le poème crie dans mon sommeil et je me lève
pour le noter : couinements, grognements et
glapissements qui me tirent des draps de fortune
où à chaque nuit j'essaie de me cacher.*

Pierre Ouellet

Lorsque nous sommes habités par une intuition, que nous cherchons à approcher et à nommer des émotions, des images, nous devenons alertes et autrement disponibles à ce qui nous entoure. Par moments, il nous semble mieux voir, mieux entendre, mieux sentir. Nous pouvons porter un projet qui nous donnera mal au ventre pendant toute sa durée, et parfois trembler ou pleurer en écrivant; nous pouvons ressentir des tensions ou faire de l'insomnie et écrire durant la nuit tellement notre corps s'est investi dans le travail. Nous apparaissent alors des liens entre ce que nous écrivons et notre vie personnelle, l'écriture venant éclairer des questionnements enfouis ou raviver une souffrance que l'on croyait disparue. Le corps porte le travail de la création : il est même tellement présent que la voix s'inscrit dans le rythme du texte, dans le ton, dans les pauses. Les mots d'un poème disent la faim, la santé, la fièvre, l'angoisse, la migraine, la maladie du corps qui écrit. Son tremblement, son bégaiement, ses peurs, ses doutes et sa pudeur y sont aussi. C'est cette présence du corps qui nous fait entrer dans l'intimité d'une œuvre, dans la « matière » qui la

précède. Comme si, pendant le travail d'écriture, se développait ce que Novarina appelle une hyperperception :

On entend que tout respire. Il s'ouvre des échappées, des passages, des alvéoles, des trappes, des galeries. Le travail demande un exercice de plus en plus intensif. À hautes doses. Le livre occupe celui qui l'écrit jusqu'à prendre toute la place de son corps.⁷

Ne disons-nous pas d'ailleurs que nous «accouchons» d'un livre? Y a-t-il une expérience du corps qui soit plus violente et totale qu'un accouchement? Bien sûr nous faisons aussi référence au fait qu'il s'agit de «mettre au monde» quelque chose qui n'existait pas avant nous et qui existera dorénavant indépendamment de nous, mais le passage de l'œuvre dans le corps est évident, même si nous l'oublions parfois. L'écriture est profondément, organiquement sexuée; les mots sont là parce qu'un corps, une voix cherchent à résonner dans un texte, un poème, un essai.

D'une manière très concrète, nous trouvons ainsi des traces physiques de la voix dans l'écriture : les «actes manqués» sont présents dans les ratures du brouillon, dans les répétitions involontaires, les fautes, les lapsus... Le corps du texte a lui aussi un inconscient, un souffle, une respiration qui s'inscrit sur la page. Nous la sentons. «Par là, la voix du texte est cet élément invisible et irrepérable, sentie dans la phrase et au-delà de la phrase. À la fois présente dans toute production et insaisissable parce que le signifiant n'est que l'apparence de cette voix.»⁸

Soit, la voix est invisible, mais elle n'est pas absente. Elle nous permet de nommer la présence, de reconnaître l'auteur derrière les mots, pourtant communs à tous. La chair des mots, le rythme, le ton, ce qu'on appelle «l'univers» de l'auteur est là, avec en filigrane, toujours, le chuchotement de son énigme.

⁷ Valère Novarina, *Devant la parole*, p.68.

⁸ Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.46.

VI. La matière de l'écriture

Ce mot d'un soprano à un pianiste qui se plaignait d'avoir manqué des notes lors d'un concert : «Quand vous manquez une note, vous pianistes savez qu'elle est tout de même dans le piano. Quand nous chanteurs manquons une note, c'est que nous ne l'avons pas dans la voix.»

Alain Arnaud

En écriture, nous pourrions avec Arnaud nous demander si nous possédons les mots nécessaires. Nous ne pouvons pas maîtriser la langue comme le pianiste maîtrise son clavier : par l'écriture, nous avons à nous sortir de la brume des mots, à éclairer notre énigme. Mais le choix des mots est infini, les combinaisons innombrables. Alors que la musique permet un contact plus instantané avec les sens, voilà que nous avons à éliminer la distance que les mots peuvent créer pour nous rapprocher de l'objet de l'écriture, pour écrire des images, faire entendre la musique.

Une médiation supplémentaire existe entre nous et l'objet : nous n'agissons pas directement sur le réel, comme nous pourrions le faire en appliquant de la peinture sur une toile ou en frappant une touche sur le clavier du piano. Nous avons à décrire, à passer des journées entières à choisir des mots, sans nécessairement entendre ou voir ce qu'ils « font » de matériel et de réel, et à plus forte raison sans accéder au contact avec l'autre, au spectacle, à l'exposition de notre œuvre aux yeux d'autrui. Soit, une

publication peut être soulignée par un lancement, mais les gens n’y voient que la page couverture du livre : c’est seul, en retrait, que le lecteur recevra l’œuvre, réagira, saura si ça lui plaît ou non, alors que nous serons loin, avec l’impression de ne pas exercer une influence directe sur notre entourage. Mais nous devons croire que notre travail trouvera un accueil quelque part. Nous devons continuer à souhaiter que notre présence, qui se construit dans l’écriture, rejoigne l’autre, le touche, l’amène à nous, et nous ailleurs : ce n’est pas seulement là un paradoxe, c’est une loi du mouvement.

Valéry nous a rappelé souvent que ses meilleures œuvres étaient nées d’une commande fortuite et non d’une exigence personnelle. Mais que trouvait-il là de remarquable? S’il se fût mis à écrire *Eupalinos* de lui-même, il l’eût fait pour quelles raisons? Pour avoir tenu dans sa main un fragment de coquille?⁹

Tchaïkovski faisait lui aussi une distinction entre les œuvres qu’il écrivait «de [s]a propre initiative, poussé par une violente nécessité intérieure», et celles qu’il écrivait «à la suite d’une poussée extérieure, quand un ami ou un éditeur le [lui] demand[ait], ou quand on [l]e lui command[ait]»¹⁰. Mais du même souffle, il se sent obligé d’ajouter «que la qualité de l’œuvre ne dépend pas du fait qu’elle appartient à la première ou à la seconde catégorie. Il arrive souvent qu’une œuvre appartenant à la deuxième catégorie, née d’une impulsion extérieure, soit très réussie alors que le résultat d’une nécessité intérieure peut ne rien valoir»¹¹. Composer en ayant en tête que quelqu’un nous attend, et donc que quelqu’un nous entendra, peut en effet nous rassurer dans les moments où créer semble plus difficile. Et ce que rappelle la voix, ce qu’elle représente avec le plus de force peut-être aux yeux du créateur ou de l’artiste, c’est la possibilité d’une *adresse* à l’autre : non seulement d’une adresse de sens, mais d’une relation d’appel au corps et à la présence affective de l’autre, ou du moins à la possibilité de sa présence à l’intérieur même du processus créateur.

⁹ Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1998, p.16.

¹⁰ Nina Berberova, *Tchaïkovski : biographie*, Arles, Actes Sud, 1987, p.131.

¹¹ *Ibid.*

Pour ma part, j'ai repris l'écriture de mes poèmes au moment où j'ai été invitée à lire publiquement mes textes lors d'une soirée de poésie. Après des mois de silence, j'ai trouvé là une raison pour m'y remettre, une motivation pour replonger dans l'écriture, même au prix de la souffrance. Quelqu'un allait m'entendre, j'allais lire à voix haute des mots, des vers, des images, portée par le désir de toucher à l'objet qui me préoccupait pour que d'autres puissent à leur tour en reconnaître la texture, la substance. Ma relation à l'écriture a été réanimée à ce moment-là; j'avais l'impression que quelqu'un m'avait donné rendez-vous, attendait expressément mes poèmes, attendait d'être touché. Ainsi, les gens qui étaient présents à cette soirée font désormais partie de mon travail d'écriture, restent présents dans les mots que j'ai choisis, sous les images qui ont circulé. J'avais besoin de savoir l'autre là, d'éprouver par lui cette présence, cette impression de réalité et de contact qui me poussait à écrire et à exiger de mon écriture honnêteté et transparence. Je n'avais pas le choix, puisque j'allais lire mes poèmes à voix haute, et que la voix laisse tout transparaître. On ne peut plus tricher alors. Chaque parole lue doit avoir la même portée, la même force de vérité qu'un cri qu'on ne sait pas retenir.

2

pour entendre

I. Apprendre en imitant

La voix sait imiter. C'est même l'un de ses jeux favoris. Elle simule aussi. Et ce n'est plus un jeu. Dans le premier cas, elle maintient la distinction d'avec son modèle. Dans le second, elle se confond avec lui jusqu'à la disparition du modèle, jusqu'à la prééminence du seul simulacre.

Alain Arnaud

J'ai déjà chanté. Pendant plusieurs années, j'ai pris des cours de chant avec différents professeurs. Longtemps, j'ai chanté avec une voix de tête, dans les aiguës. Une voix fragile, qui résonne peu dans le corps, qui n'a pas une grande force et dérange très peu. Une voix cristalline, pure, presque angélique.

Puis j'ai rencontré un professeur qui m'a proposé des exercices pour faire « descendre » ma voix. Des positions à expérimenter (incliner davantage la tête, chanter couchée, assise, en lui tournant le dos), des manières de respirer (en ouvrant la bouche à l'inspiration pour élargir l'espace dans le fond de la gorge, en « haletant », en émettant un son à l'expiration tout en donnant de légers coups de talon au sol) et des sons à aller chercher pour faire descendre la respiration dans le ventre. Je suivais les consignes, j'avais en ce sens sans trop me poser de questions jusqu'à un cours où, voulant atteindre les aiguës dans l'*Ave Maria* de Schubert, ma voix a littéralement cassé, produisant un son laid et désagréable comme si elle était en

train de muer. Gênée, j'ai bu un peu d'eau, me suis excusée, j'ai respiré profondément puis j'ai repris le même passage. À nouveau, je me suis étouffée dans ma montée. Je toussais. J'étais non seulement incapable de chanter, mais à peine capable de parler. Ma voix ne suivait plus. J'avais beau essayer de me reconnecter à ma respiration, de trouver des assises quelque part, d'adopter une autre position, tous mes efforts restaient vains. Rien dans mon corps ne venait me secourir. Je n'arrivais plus à me raccorder à moi-même. J'étais sans repères. Et sans voix.

Ai-je ressenti, sur le coup, de la colère? Ai-je senti au fond de moi la perte de quelque chose, une perte qui aurait pu être évitée? Ai-je eu le sentiment d'avoir été trahie, en ai-je voulu à ce professeur, m'en suis-je voulu à moi-même d'avoir accordé ma confiance à sa méthode de travail? Je ne le sais plus exactement. Sans doute y eut-il un peu de tout cela, mais de façon plus ou moins diffuse, et comme détachée de la conscience du processus qui m'aurait permis d'en juger, en bien ou en mal. Ce point de vue-là, cet accès-là à la conscience du processus allait me venir plus tard, et d'une façon inattendue, par la similitude d'expérience de mon atelier d'écriture et de mon atelier de chant.

Dans mon travail d'écriture, en effet, j'ai dû aussi muer, poser ma voix, déceler les faussetés et les imitations, apprendre à écouter. Avant que l'évidence ne surgisse, qu'une voix plus proche du corps n'apparaisse, un long travail de déconstruction a été nécessaire; plus encore que je ne l'aurais cru au départ. Encore une fois, la peur d'avoir perdu la voix, et le deuil – constamment à refaire – des références anciennes à la beauté immatérielle, ainsi que le fait de n'avoir rien pu déceler à l'avance ont rendu ce travail difficile par moments. Apprendre à chanter et apprendre à écrire nécessitent un courage similaire : celui d'oser reconstruire, d'aller de l'avant malgré la voix qui nous abandonne et le corps qui subitement semble ne plus nous offrir aucun secours.

II. Apprendre à écrire juste

L'intelligence de la voix échappe ainsi à l'intelligence. On accède à elle par d'autres chemins, ceux du corps bien sûr, soit une expérience.

Alain Arnaud

J'ai réalisé un jour que, sans m'en rendre compte, j'écrivais en cherchant à reproduire ce qui plaisait déjà. Je pensais être originale, vraiment, je trouvais mon écriture intéressante, j'imaginai même le succès instantané de mes textes, mais tout s'est peu à peu écroulé. Je pensais développer ma voix mais je n'étais que ventriloque, imitatrice. Faussaire.

Je cherchais ma voix à travers l'écriture, je souhaitais écrire des mots qui me sembleraient familiers et qui rendraient compte de mes pensées, traduiraient mon rapport à l'existence, mais en fin de compte ma voix était occupée à se rendre aimable, polie, à construire du miroir. Elle ne cherchait pas ses fondements, elle se perdait dans les hauteurs.

C'est ainsi qu'un jour ma petite voix, comme une fausse glace, a cassé. La fausse voix ne se structure pas, ne se *supporte* pas. Avec son mince filet d'air, elle finit par

s'étouffer d'elle-même, comme si elle s'avalait. C'est affreux. Angoissant. Mais pour moi, la catastrophe n'était même pas là.

Le drame résidait dans le fait que je ne *savais* pas qu'il s'agissait là d'une fausse voix. Je croyais sincèrement déployer ma « vraie » voix. Je pensais évoluer, c'était une terrible méprise. J'avais honte. Je me sentais coupable et sans mot lorsque je me suis retrouvée prise sur le fait, là, seule avec ma voix cassée, qui ne me supportait plus.

Ma voix écrite était aussi fausse que l'avait été ma voix chantée. Bien que la cassure se soit faite de manière moins spectaculaire, il demeurait néanmoins que ma voix tremblait, que mon corps subissait le choc d'une nouvelle réalité, d'une quête sans assise.

Le premier indice concret qui m'a indiqué que ma voix écrite était fausse m'a bouleversée : j'ai reçu dans un cours une copie commentée de mes poèmes sur laquelle, systématiquement, les vers et les mots que j'aimais, dont j'étais fière, avaient été mis entre parenthèses, alors que ceux que j'aimais moins ou que j'avais pensé retirer avaient été laissés, et se trouvaient parfois même accompagnés d'un commentaire appréciatif. Il ne s'agissait pas ici d'une simple divergence d'opinion, la contradiction était trop marquée : j'aimais ce qui ressemblait à autre chose, et j'avais peur de ce qui ne ressemblait à rien, sinon à cette nouvelle voix qui m'était étrangère, et que je n'aimais pas a priori. Tout comme on n'aime pas, souvent, entendre sa propre voix enregistrée, ne se reconnaissant pas et se sentant un peu trop exposé, voilà que je ne pouvais plus cacher ma découverte : je devais faire confiance à cette révélation et écrire même si je n'aimais pas les mots et les images qui prenaient forme. En outre, cette nouvelle parole était lente, et écrire me prenait soudainement beaucoup plus de temps. Il fallait éliminer l'ancienne voix, et passer par-dessus la honte de ne pas avoir décelé ce manège par moi-même.

C'est étrange, cette impression d'avoir leurré les autres sans le vouloir et de découvrir qu'en fait je me suis leurrée moi-même sans le savoir. Comment reconstruire? À partir de quoi me recomposer? Et surtout, comment *savoir* qu'il s'agira cette fois de ma vraie voix, et non pas d'une autre fausse voix construite à partir d'éléments empruntés, étrangers à moi?

Je me suis donc retrouvée devant un vide. D'abord parce que je ne pouvais plus m'en remettre à des éléments extérieurs, qui me menaient sur de fausses pistes. Ensuite parce que le fait d'avoir compris cela me forçait à réaliser que je n'avais jamais encore réellement *reposé sur moi-même*, bien que j'aie cru le faire, et que le chemin qui allait me permettre d'y arriver n'était pas identifiable ni tracé d'avance. Alors quoi? J'allais reconstruire comment? Je sentais bien que n'y arriverais pas seule. Tout ce processus est déstabilisant; techniquement très difficile, et émotivement très exigeant. Mais le sentiment d'échec initial, malgré les frustrations qu'il entraîne, doit être surmonté pour permettre de passer à autre chose. Une grande étape a déjà été franchie : il me sera maintenant possible d'apprendre, en toute humilité.

Comme le disait Maria Callas dans ses leçons de chant, il vous arrive parfois « d'être furieux – surtout contre vous-même – et de penser : « J'aurais dû prévoir ça tout seul.» Ce que vous ratez vient souvent de mauvaises habitudes, comme de s'accrocher aux mots, de trop accentuer la dernière syllabe. On s'habitue à ces fautes et on ne les entend plus. Quelqu'un d'autre doit les entendre pour vous. »¹²

¹² Maria Callas, *Leçons de chant : master classes à la Juilliard School, 1971-1972*, Paris, Fayard, 1991, p.17-18.

III. Créer du vide

*Le dernier son n'est pas la fin de la musique.
Si la première note est liée au silence qui la
précède, la dernière doit alors être liée au
silence qui la suit.*

Daniel Barenboim

Cet espace à dégager entre soi et l'autre, comme un vide qui rend la rencontre possible, est le lieu de la solitude habitable, lieu de liberté où il vous est possible de respirer à votre rythme, en accord avec ce qui vous semble familier; enfin un espace qui vous accueille, qui tend vers un chant, une écriture, une expérience qui vous touche. C'est aussi un lieu de résonance : comme le silence qui surgit dans le blanc d'un poème, plein de celui-ci, ou encore la pause, en musique, qui laisse résonner la dernière note jouée et nous habite jusqu'au prochain son émis, cet espace, ce vide autant physique qu'imaginaire, est essentiel pour arriver à une forme de justesse. Nous pouvons dire que « le son vrai est lié à l'esprit : il en fait partie et, en même temps, s'en sépare pour l'exprimer »¹³.

Vous vous demandez si l'authenticité existe réellement, ou si ce n'est pas là une pure vue de l'esprit. Vous vous dites que la sérénité réside sans doute dans l'expérience du

¹³ Serge Wilfart, *Le Chant de l'Être : analyser, construire, harmoniser par la voix*. Paris, Albin Michel, 1994, p.97.

souffle. Dans l'expérience physique de la voix. Puis vous apprenez que cette vérité que vous recherchez « ne peut être atteinte et maintenue sans distanciation vis-à-vis du mental, sans cette sorte de neutralité intérieure qui procède de la maîtrise du souffle, du son et de l'attitude »¹⁴.

Est-ce aussi de ce lieu de silence que surgit la voix? Voix intérieure, voix des morts, ce que certains nommeraient la voix de Dieu? Que devons-nous faire pour entendre ces voix, ces sons, cette musique qui ne s'arrête jamais? Comment parvenons-nous à transposer, à transformer cette matière en une construction nouvelle à laquelle nous pourrions donner une cohérence, un sens, une forme? Que faut-il pour accéder à ces voix? La sensibilité? La disponibilité? La patience?

Parfois, malgré tout cela, vous n'y arrivez pas. Il y a de l'interférence. Vous entendez mal. Vous forcez l'écoute. Vous aimeriez laisser tomber et vous consacrer à autre chose, mais cela ne vous laisse pas tranquille. Vous percevez malgré vous un écho. Quelque chose persiste. Vous devez y prêter attention. Alors vous tentez de faire le vide, de retrouver dans un lieu en-dehors du quotidien le silence nécessaire à l'écoute, à la voix, au partage. Parfois aussi cela vous épuise. Vous vous demandez s'il faut vraiment continuer. Incapable de répondre non, vous vous résignez à poursuivre.

¹⁴ *Ibid.*, p.96.

IV. Déconstruire pour cesser d'imiter

- Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer? Il faut être au moins deux pour le dire.

- Je le sais. Il faut que nous soyons deux.

- Mais pourquoi deux? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose?

- C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre.

Maurice Blanchot

Vous savez que le chemin de l'écriture sera long et décourageant par moments. Souffrant, aussi. La solitude n'est pas toujours un espace habitable : elle est parfois un sentier étroit, sombre et oppressant. Mais il vous faut le courage et la patience de traverser ces passages. Cela a été dit, cela a été écrit, on y survit, souvent; vous avez lu que la lumière apparaît parfois, à un moment donné. Mais vous vous êtes déjà trompé. Vous avez déjà cru en votre voix alors qu'elle était fausse. Vous avez déjà pensé être sur la bonne voie alors que vous faisiez fausse route. Encore une fois, on y revient : comment savoir, qui sait comment être en accord avec soi plutôt qu'en quête d'accord avec les autres? Comment parvenir à la gravité des sons, du propos, comment « muer » si rien ne vous y pousse, si les sentiments sont trop bons, si votre édifice est trop lisse et poli et propre et qu'aucun événement n'annonce son

effondrement? «Osons, mes amis, osons être laids!»¹⁵ Parce qu'il faut démolir, désapprendre, ébranler la tour, les connaissances, l'éducation, la politesse à tout prix, les idées martelées dans votre cerveau, qui n'ont pourtant jamais trouvé leur place, comme si les meubles n'entraient pas réellement dans la pièce et que la couleur des murs n'était pas la bonne.

Parfois, il arrive que l'on en veuille aux autres, à tous ceux qui ont contribué à l'édification du faux chez-soi, qui ont forcé les meubles, coloré les murs, taillé la haie. «C'est leur faute!» avez-vous envie de crier. Mais vous savez que la rage passera. Il le faut. Elle ne peut s'alimenter sans fin. Vous savez aussi qu'après avoir déconstruit, il n'en tiendra qu'à vous de construire un chez-vous plus habitable, où vous vous sentirez plus libre de bouger, de déplacer les meubles, de repeindre, de revoir l'entière disposition de l'édifice. Mais la rage peut durer longtemps, elle peut se transformer en cri, vous amener à construire des œuvres fortes, à impressionner les autres qui vous trouveront courageux de dire ces choses, de les proférer ainsi, en criant, en dérangeant, en ne vous arrêtant même pas pour reprendre votre souffle, mais voilà exactement comment, un jour, vous finirez par vous sentir très fatigué. La rage est une esthétique intéressante, mais maintenant qu'elle est passée, que vous en avez fait votre deuil de manière sereine, vous savez que tout ça est derrière vous. Quelque chose de grave est arrivé. Vous ne l'aviez pas vu venir. Votre édifice s'effrite peu à peu, les planchers cèdent. Le temps est venu de passer à autre chose.

La mue est entamée.

Personnellement, je sais que sans le contact avec du grave, soit la mort de ma mère, j'aurais pu crier encore longtemps. Au moment où j'apprenais qu'il lui restait tout au plus trois mois à vivre, j'ai senti les planchers céder, mes certitudes s'effriter. J'ai

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, suivi de *Nietzsche contre Wagner*, Paris, Gallimard, 1980, p.39.

senti que crier allait peut-être me faire du bien, mais qu'il me faudrait trouver le courage d'aller au-delà du cri. De reconstruire autre chose, en faisant le deuil de ma mère en même temps que d'une partie de moi-même.

Devant un événement aussi final que la mort, mon cri ne résonnait plus. Pire, il se retournait contre moi, me rappelant chaque fois mon impuissance et ma souffrance. Pour sentir à nouveau la présence de ma mère, j'ai dû plutôt apprendre à écouter son silence, à m'y recueillir, et à y puiser le murmure dont j'avais besoin. Voilà le seul chemin que j'ai pu trouver vers une certaine délivrance, le seul véritable espoir d'une reconstruction.

V. La pudeur et l'accompagnement

Entends ce bruit fin qui est continu, et qui est le silence. Écoute ce qu'on entend lorsque rien ne se fait entendre.

Paul Valéry

Comment écrire sans chercher l'artifice? Le spectacle jaillit de ce qui est caché, enfoui, mais la pudeur confère au dévoilé une valeur de gravité, de sérieux. Comment même aligner deux mots sur du papier sans s'inquiéter d'en avoir trop dit, ou trop peu? Quelle responsabilité avons-nous à l'endroit de ce que nous disons? C'est si facile de croire que nous n'importons pas, que nos paroles sont sans importance. Et puis d'autres ont tellement bien dit, bien formulé déjà ces idées, ces images, que nous pensons : à quoi bon s'attarder? Avons-nous vraiment quelque chose à ajouter à des œuvres qui ont été si généreuses, si courageuses?

« Personne ne m'a demandé d'écrire, avoue Bernard Pingaud, et pourtant je m'y sens obligé. »¹⁶ On pense encore à Rilke et à son « je dois » dans sa lettre au jeune poète, oui, d'accord, on se sent obligé, on n'est pas tranquille à l'idée d'aller faire de la bicyclette et d'oublier l'écriture, parfait, on sera forcé de persévérer, mais qui dit

¹⁶ Bernard Pingaud, *Les anneaux du manège : écriture et littérature*, Paris, Gallimard, 1992, p.18.

qu'on ne se leurre pas? Qu'on n'entretient pas cette parade pour faire taire autre chose? Et si, cela même, on ne pouvait pas le savoir avant que d'avoir écrit?

D'accord, il faut avancer, on doit construire, alors on écrit, on s'acharne, on lit, on angoisse, on se questionne, on dort mal, et peu à peu on remplit des pages de mots, on efface des paragraphes, et toujours on se demande si c'est vraiment intéressant tout ça. On corrige ceci, redresse cela. On resserre les idées. On essaie de respirer. On ne saura pas si c'est bon; on ne peut pas le savoir tout de suite. Parce que malgré tout, on n'écrit pas pour soi. On ne parle pas pour soi. On ne sait pas nommer pour soi.

Suzanne Jacob, dans *La Bulle d'encre*, se demande « comment, à quoi sait-on, qu'est-ce qui dit à un auteur que son livre est bon? »¹⁷ En rapport avec cette question, et lui faisant écho, on se demande si l'expérience, à la longue, aide à distinguer les passages à raturer des passages à conserver. Développe-t-on une intuition d'écrivain? L'écriture est-elle un métier qui s'apprend? Est-il possible qu'il faille beaucoup écrire avant d'avoir l'impression de vraiment « écrire juste », en accord avec son rythme, son souffle, sa voix?

« Constat rassurant sur le plan humain : il n'y a jamais de voix laide quand chacun atteint sa vérité vocale profonde. »¹⁸

Le chemin de l'écriture vous semble long. En fait, il vous apparaît sans commencement ni fin, comme la voix. Mais votre voix ne résonne pas seule : une multitude de voix la composent. Dès lors, votre travail relève aussi de l'écoute, du détachement de vous-même, et de la recherche d'une sorte de cohérence entre la voix du « je » et celle du « nous »... Comment faire? Avant toute chose, accepter d'écrire pour rien. Prendre ce risque. Sinon quoi?

¹⁷ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997, p.9.

¹⁸ Serge Wilfart, *Le Chant de l'Être : analyser, construire, harmoniser par la voix*, p.73.

Gaspillez votre parole et votre voix, faites fausse route, trouvez le courage de déconstruire, et recommencez autrement. Ainsi votre voix pourra se soustraire aux attentes, aux pressions qu'elles exercent, au souci de la perfection pour autrui; ainsi votre voix pourra se poser pour vous-même. Ainsi vous respirerez, enfin.

Voilà le chemin de l'expérience qui vous attend.

3

et le souffle

I. L'origine, en dessous

Nous sommes mortels parce que nous vivons dans le passé et le futur – parce que nous nous souvenons d'un temps où nous n'existions pas et que nous prévoyons un temps où nous serons morts.

Jorge Luis Borges

« La voix n'est ni passé, ni futur, elle est le présent à l'état pur. »¹⁹ Un présent qui creuse son chemin jusqu'au centre de la terre, chargé de ce qui l'a précédé et de ce qui le suivra, confondant toutes les époques. C'est le désir d'accéder à cette présence qui fait dire à Pingaud : « Il me semble avancer moins que je ne m'enfonçe, comme s'il y avait toujours, sous ce que l'on pensait déjà, quelque chose d'autre à découvrir, à reconnaître. »²⁰

Creuser, donc, avant de construire. Passer de la voix de tête à la voix de poitrine, puis enfin à la voix de ventre. Descendre. Chercher dans le corps le lieu où la voix « ne sonne pas trop, mais où elle reste pénétrante »²¹. Être sensible aux modulations de la voix et à ses silences, lui donner le temps de se révéler, de résonner à sa manière. Est-ce à ce lieu qu'accède Nietzsche lorsque, parlant de la musique de Bizet, il soutient :

¹⁹ Jean Abitbol, *L'odyssée de la voix*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2005, p.7.

²⁰ Bernard Pingaud, *Les anneaux du manège : écriture et littérature*, p.14.

²¹ Maria Callas, *Leçons de chant : master classes à la Juilliard School, 1971-1972*, p.13.

« Mes oreilles vont fouiller *sous* cette musique, j'en écoute l'origine et la cause première »²²?

Nous convenons aisément que la voix physique trouve son origine dans le corps, y résonne, est portée par un souffle qui le traverse. De telle sorte « [qu'] en quittant le corps, la voix ne l'abandonne pas. Fidèle, elle l'emporte avec elle, le transforme, l'exporte, lui donne la chance d'une seconde vie, élargie aux dimensions du monde »²³. Tout cela, nous l'admettons sans peine pour la voix que l'on émet, qui existe *physiquement*; mais pouvons-nous concevoir qu'il en soit ainsi pour toute œuvre? Que toute œuvre porte un corps, une voix, peu importe qu'il s'agisse d'écriture, de peinture, de danse ou de musique? Pouvons-nous en arriver à dire, comme le soutenait Louis Jovet, que « le texte est une respiration écrite »²⁴? Pourrions-nous, à partir de là, étendre l'enseignement de Maria Callas à d'autres formes d'expression que le chant lorsqu'elle dit : « Toute note doit être chantée en plein centre. Il faut aussi bien délimiter le début que la fin. Entre les deux, votre chant doit créer l'illusion d'un seul grand souffle »²⁵?

La toile, le dessin, le poème, la danse, la pièce musicale, le théâtre sont autant de chants, de constructions de la voix, avec ses variations, sa musique, son souffle. La voix crée cet effet de présence dans une œuvre, marque le rythme, le timbre, le silence de son créateur.

Si l'on ne peut marquer d'un moment précis l'intuition initiale que nous avons d'une œuvre, on ne peut davantage indiquer depuis quand elle se construit en nous. Le

²² Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, suivi de *Nietzsche contre Wagner*, p.17.

²³ Alain Arnaud, *Les hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984, p.28.

²⁴ Cité par Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p.282.

²⁵ Annie Gutmann, « La voix chantée », dans *Le silence : la force du vide*, sous la dir. de Claudie Danzinger, Paris, *Autrement*, Série «Mutations», no 128 (mars 1992), 1999, p.177.

début d'une pensée, d'une voix, le début de l'humanité même échappent à notre désir d'attribuer une origine et une fin à tout. À défaut de pouvoir penser horizontalement, suivant une ligne chronologique, il faut donc creuser. Descendre. Avoir le courage d'aller voir ce qui se cache «en dessous» pour découvrir le lieu fécond qui, dans une physionomie imaginaire, se trouverait dans le bas du ventre, près du sexe, là où la voix a mué, là où l'on cherche, «au fond de soi, à la racine de soi, la stabilité sonore»²⁶.

²⁶ Pascal Quignard, *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987, p.47.

II. S'approcher de l'objet

*De loin on rêve bien plus, de loin on transfigure
bien plus que quand on s'est approché et qu'alors
de vraies portes s'ouvrent.*

Yves Bonnefoy

Nous mésestimons souvent l'importance de prendre son temps dans un travail de création. Nous sommes pressés de produire, et quand nous n'arrivons pas à écrire aussi rapidement ou aussi aisément que nous le souhaiterions, nous en tirons un sentiment d'échec. Nous avons par ailleurs nos modèles, nos références, mais nous ne pouvons pas nous en remettre entièrement à eux lorsque vient le temps de composer. Inutile également de recourir à des trucs ou à des méthodes : toute forme d'imitation nous ramène vers de fausses pistes. Pour arriver à créer, à écrire, il faut trouver le courage et la confiance qui mènent à l'abandon de soi, au deuil de ce que nous connaissons déjà.

Serge Wilfart, dans son approche de la voix, utilise une méthode d'enseignement qui consiste, de manière imagée,

à conduire l'élève face à un mur, à trois ou quatre mètres de lui, à le faire foncer dans la muraille tête baissée, revenir à son point de départ et recommencer jusqu'au moment où il se rendra compte

qu'une porte existe et que c'est bien plus simple d'ouvrir la porte qui est là, tout à côté des points d'impact...²⁷

Bien plus simple, pourrions-nous ajouter, de laisser l'écriture nous mener que de résister à son élan, de la faire dévier vers autre chose. Plus simple, oui, mais pas nécessairement plus spontané. De toute évidence, il faut avoir foncé dans le mur à quelques reprises avant de se rappeler l'existence de la porte.

Et puis il y a encore cette idée de volonté, de « non-paresse », et la fameuse question de la nécessité : même lorsque celle-ci se manifeste, la zone d'inconfort que l'on peut traverser en écrivant nous rend souvent fragile, presque incapable de rentrer ensuite en contact avec le monde, sa violence, ses secousses. La disponibilité et le courage qu'il faut pour écrire, pour laisser les portes s'ouvrir, pour toucher à l'objet qui se laisse peu à peu apprivoiser, demande énormément d'attention et de confiance. Cela risque à tout moment d'être freiné par la peur, par la fatigue, quand ce n'est pas tout simplement par des périodes creuses du fond desquelles on n'a plus le courage de regarder l'objet.

Et puis une fois que l'on a reconnu et accepté enfin la présence de cet objet, qu'on a senti notre voix se poser, comment faire pour supporter les dialogues de sourds autour de soi, les paroles vides et inutiles, les voix inhabitées; comment ne pas se sentir étranger au monde, comment supporter tout ce bruit lorsqu'on est parvenu à entendre le silence au fond de soi?

En observant le parcours de Louis-René des Forêts, qui cessa d'écrire durant des années, Maurice Blanchot se demande ce qui le ramena un jour à l'écriture. Sans connaître la réponse, il suppose qu'il s'est peut-être rendu compte que « pour ne plus

²⁷ Serge Wilfart, *Le Chant de l'Être : analyser, construire, harmoniser par la voix*, p.52-53.

écrire, il faudrait encore écrire »²⁸. Puisque, comme la voix, l'écriture ne s'inscrit pas dans une continuité. Il n'y a pas de réel début à un projet d'écriture, et encore moins de réelle fin. L'écriture est verticale, l'objet est loin en-dessous de ce que l'on croyait être le fond et chaque projet représente une nouvelle tentative de s'en approcher, un nouveau chemin, une nouvelle porte que l'on ouvre.

Alors : pourquoi donc commencer à écrire? Question plus grave encore : comment faire, ensuite, pour arrêter?

²⁸ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, Coll. «Folio Essais», 2002, p.24.

III. S'approcher de l'autre

En lisant un grand poète, nous entendons toujours sa voix. La voix de l'homme a pu s'éteindre il y a des siècles. La voix du poète, elle, ne cesse jamais de nous atteindre et de nous émouvoir.

Claude Roy

Nous écrivons dans la solitude. Nous n'écrivons pas pour un lecteur fictif : il n'existe pas. Nous ne savons pas qui nous lira, ni *si* quelqu'un nous lira – ni quand, le cas échéant (nous serons peut-être morts). Pourtant l'idée de s'investir dans un projet d'écriture est intenable si l'on croit que personne ne nous lira. Quelle motivation aurions-nous à n'écrire que pour soi?

Nous écrivons et nous lisons pour nous approcher de l'autre. Nous acceptons de laisser entrer en nous la voix de la personne qui a puisé dans le silence le plus profond de sa propre solitude : et c'est dans notre silence que la rencontre a lieu ensuite, que la voix de l'autre se fait entendre, résonne en nous, nous habite, nous chavire.

À cet instant où j'ai eu la révélation du fait que la poésie, le langage, n'était pas seulement un moyen de communiquer, mais pouvait être passion et joie, [...] j'ai eu le sentiment que quelque

chose m'arrivait, se produisait en moi. Se produisait non dans ma seule intelligence, mais dans tout mon être, dans ma chair et mon sang.²⁹

La voix écrite, cette voix posée, portée par un souffle venant du bas du ventre, fera son chemin en nous.

Ainsi, la solitude que nous devons supporter lorsque nous écrivons, la distance que nous prenons face à la vie sociale qui suit son cours, ne sert qu'à approcher d'une manière plus intense et plus intime celui qui prendra le temps de s'arrêter et d'entendre, d'accueillir une nouvelle voix. Le murmure alors a bien plus d'impact qu'un cri. De toute façon l'intimité d'une blessure ne se crie pas. Elle se dit à peine.

²⁹ Jorge Luis Borges, *L'art de poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2002, p.11.

IV. Ma mère

Cela fait six ans maintenant que ma mère est décédée.

Mon expérience de sa mort a tout changé. M'apercevoir que le quotidien de tant de gens n'a pas été du tout ébranlé par le décès de ma mère m'a profondément déstabilisée. Et constater que ce sera également le cas lorsque je mourrai à mon tour m'a consternée. L'évidence, oui. À quoi s'attendre sinon que la vie continue, fort heureusement? Bon, d'accord, mais que restera-t-il alors de cette expérience, de cette mort que j'ai goûtée, touchée, ressentie physiquement?

Durant les heures où ma mère mourait, durant ses heures dernières, j'ai pu ressentir une délivrance soudaine de voir que la mort était belle malgré tout, qu'elle appartenait à la vie dans sa douleur même. Le deuil que j'ai dû faire suite à son décès s'est prolongé dans l'écriture de mon recueil, puis de cet essai. J'ai accepté de revivre la douleur de la perte, tout en prenant de longues pauses lorsque cela devenait trop difficile à supporter.

Mon parcours m'a ainsi amenée à échelonner sur plusieurs années la rédaction de mon mémoire. J'avais besoin de temps pour comprendre ce que j'étais en train d'écrire, ce que j'avais à partager. Je n'ai pas l'impression d'avoir tout dit, ni d'avoir si bien dit ce

que j'avais à dire. Sans doute que d'autres auraient mieux fait. Borges dirait qu'« on lit ce que l'on aime, et l'on écrit non ce que l'on voudrait écrire, mais ce que l'on est capable d'écrire »³⁰.

Le chemin peut être bien long pour trouver sa voix, mais je crois maintenant qu'il est possible d'y arriver; qu'après avoir accepté de faire des deuils, les portes s'ouvrent et nous évoluons enfin. Le deuil de nos croyances, de l'image que nous avons construite de nous-mêmes; le deuil de nos craintes envahissantes et de notre rage; le deuil de notre voix au profit d'une autre qui nous incarne davantage. Le deuil de ma mère, Sheila. Le deuil de moi avant, de moi jadis, sa fille, Bernadette.

Vient un moment où l'on abandonne un projet d'écriture un peu comme on est forcé d'abandonner un mourant : résigné, mais confiant que l'expérience nous mènera un peu plus près de l'essentiel, un peu plus près de la vie.

* * *

J'ai de précieux souvenirs de ma mère telle que je l'ai connue durant mon enfance, mais étonnamment, très peu d'images me viennent en tête lorsque je pense à elle. Sa voix, par contre, ne m'a jamais quittée. Le timbre, le rythme, les silences, son accent... Hélas, je ne pourrai jamais reproduire cette voix-là. Elle n'existe que dans ma tête, que pour moi.

Bien sûr, ma mère « existe » à travers moi : j'ai un peu de son accent *british*, de son rire, de ses expressions anglaises, un peu de son humour aussi. Ainsi, à ma façon, je maintiens ma mère dans le monde des vivants; et par l'écriture, je me permets de la

³⁰ Jorge Luis Borges, *L'art de poésie*, p.92.

faire exister autrement, de sortir sa voix de ma tête pour tenter d'en transcrire un peu le souffle sur papier.

Daniel Barenboim, dans *La musique éveille le temps*, fait un parallèle entre le dialogue parlé, dans lequel les interlocuteurs interviennent tour à tour, et le dialogue en musique, où « deux voix dialoguent simultanément, chacune s'exprimant pleinement tout en écoutant l'autre »³¹. Voilà l'impression qu'il me reste maintenant de ma relation avec ma mère : nous ne parlons plus pour nous répondre l'une l'autre; nos voix résonnent en même temps, habitent le même espace. Il s'agit d'une musique que j'entends, parfois, en écrivant et qui agit sur moi comme une forme de réconciliation entre les vivants et le mystère.

³¹ Daniel Barenboim, *La musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008, p.25.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

- Abitbol, Jean. *L'odyssée de la voix*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2005, 515 p.
- Arnaud, Alain. *Les hasards de la voix*. Paris : Flammarion, 1984, 105 p.
- Barenboim, Daniel. *La musique éveille le temps*. Paris : Fayard, 2008, 208 p.
- Barthes, Roland. *Le grain de la voix, entretiens 1962-1980*. Paris : Éditions du Seuil, 1999, 394 p.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, collection « Tel », 2002, 180 p.
- Berberova, Nina. *Tchaïkovski : biographie*. Arles: Actes Sud, 1987, 218 p.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris : Gallimard, 1998, 248 p.
- _____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard, 2002, 154 p.
- Bonnefoy, Yves. *L'alliance de la poésie et de la musique*. Paris : Galilée, 2007, 95 p.
- Borges, Jorge Luis. *L'art de poésie*. Paris : Gallimard, collection «Arcades», 2002, 126 p.
- Butel, Yannick. *Essai sur la présence au théâtre*. Paris : L'Harmattan, 2000, 126 p.
- Callas, Maria. *Leçons de chant : master classes à la Juilliard School, 1971-1972*. Paris : Fayard, 1991, 357 p.
- Chawaf, Chantal. *Le corps et le verbe : la langue en sens inverse*. Paris : Presses de la Renaissance, 1992, 294 p.

- Colloque de Cerisy. *Voix, traces, avènement : l'écriture et son sujet : actes*. Caen: Presses universitaires de Caen, 1999, 227 p.
- Colloque de Montpellier. *Voix et création au XXe siècle : actes du Colloque de Montpellier, 26-27-28 janvier 1995*. Paris : H. Champion, 1997, 321 p.
- Danzinger, Claudie. *Le silence : la force du vide*. Paris : *Autrement*, Série «Mutations», no 128 (mars 1992), c1999, 217 p.
- Dorion, Hélène. *Sous l'arche du temps*. Montréal : Leméac, 2003, 85 p.
- Drolet, Karine, François Gonin et Alexandre Lizotte. *Le dialogue enfoui : exercices de solitude*. Montréal : VLB, 2004, 199 p.
- Goux, Jean-Paul. *La fabrique du continu*. Seyssel: Champ Vallon, 1999, 187 p.
- _____. *La voix sans repos*. Monaco : Éditions du Rocher, 2003, 142 p.
- Huston, Nancy. *Journal de la création*. Paris: Babel, 1990, 352 p.
- Jacob, Suzanne. *La bulle d'encre*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1997, 128 p.
- Juarroz, Roberto. *Poésie et réalité*. Paris : Lettres vives, 1987, 55 p.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard, 1991, 293 p.
- Léger, Nathalie. *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*. Paris : Allia, 2006, 118 p.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982, 713p.
- Nietzsche, Friedrich. *La volonté de puissance I*. Paris : Gallimard, collection « Tel », 2002, 435 p.
- _____. *Le cas Wagner, suivi de Nietzsche contre Wagner*. Paris : Gallimard, 1980, 154 p.
- Novarina, Valère. *Devant la parole*. Paris : POL, 1999, 181 p.
- _____. *Lumières du corps*. Paris : POL, 2006, 188 p.

Pingaud, Bernard. *Les anneaux du manège : écriture et littérature*. Paris : Gallimard, 1992, 250 p.

Pinson, Jean-Claude. *À quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Nantes : Pleins feux, 1999, 66 p.

Prigent, Christian. *À quoi bon encore des poètes ?* Paris : P.O.L., 1996, 50 p.

Rabaté, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris : PUF, 2005, 162 p.

Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris: Gallimard, collection «Folio», 1997, 301 p.

_____. *La leçon de musique*. Paris : Hachette, 1987, 135 p.

Sallenave, Danièle. *Le don des morts*. Paris : Gallimard, 1991, 189 p.

Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix*. Paris : Éditions du Seuil, 1974, 217 p.

Warren, Louise. *Interroger l'intensité*. Laval : Éditions Trois, 1999, 177 p.

Wilfart, Serge. *L'Esprit du chant : le chemin initiatique du Souffle et de la Voix*. Paris : Albin Michel, 1999, 267 p.

_____. *Le Chant de l'Être : analyser, construire, harmoniser par la voix*. Paris : Albin Michel, 1994, 193 p.

Œuvres littéraires

Eliot, T.S. *Four Quartets*. London: Faber and Faber, 2000, 38 p.

Ernaux, Annie. *Une femme*. Paris: Gallimard, 1987, 105 p.

Hesse, Hermann. *Le jeu des perles de verre*. Paris : Calmann-Lévy, 1998, 645 p.

_____. *Siddharta*. Paris : Grasset, 1998, 157 p.

Huston, Nancy. *Désirs et réalités*. Arles : Actes sud, collection «Babel», 2001, 273 p.

_____. *La virevolte*. Arles : Actes Sud, collection «Babel», 2001, 252 p.

_____. *Nord perdu*, suivi de *Douze France*. Arles : Actes Sud, 1999, 130 p.

Jutras, Benoit. *Nous serons sans voix*. Montréal: Les Herbes rouges, 2002, 74 p.

Meschonnic, Henri. *Nous le passage*. Lagrasse : Verdier, 1990, 92 p.

Noël, Francine. *La femme de ma vie : récit*. Montréal : Leméac, 2005, 164 p.

Ouellet, Pierre. *Le premier venu : poétique du passant*. Montréal : Éditions du Noroît, 2003, 153 p.

_____. *La vie de mémoire : carnets, chutes, rappels*. Montréal : Éditions du Noroît, 2002, 101 p.

Rieff, David. *Mort d'une inconsolée : les derniers jours de Susan Sontag*. Paris : Climats, 2008, 181 p.