

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PAVILLON DES FROISSEMENTS

SUIVI DE MARCHER SUR DES CENDRES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

CHRISTINE LALUMIÈRE

AOÛT 2011

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 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

L'écriture de ce mémoire n'aurait pas été possible sans le soutien de mes parents qui n'ont jamais cessé de voir en moi une littéraire. Je tiens aussi à remercier mes amis qui m'ont encouragée et qui m'ont lue. Le plus grand des mercis revient à madame Denise Brassard et à la rigueur de ses nombreuses lectures sans lesquelles l'achèvement de ce mémoire n'aurait pas eu lieu.

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création est constitué de deux parties. La première est une suite poétique intitulée *Pavillon des froissements* et composée de courts poèmes en prose. Ces poèmes narratifs retracent le parcours d'une jeune femme qui traverse trois deuils. Il s'agit tout d'abord de la mort du père, puis d'une rupture amoureuse et finalement de la folie. Au fil de ces épreuves, le personnage est peu à peu amené à se recomposer. Adoptant une tonalité intimiste, les poèmes sont le reflet de l'intériorité du personnage, qui se voit confronté à des événements lui rappelant sa fragilité, mais qui lui permettront finalement de s'émanciper totalement. Le dossier d'accompagnement du mémoire, *Marcher sur des cendres*, est un essai présenté sous la forme d'un journal, et qui propose une réflexion sur différents aspects de l'écriture en lien avec le recueil de poèmes, dont la place de l'Autre dans le processus créateur, le choix du matériau et l'écriture de la mémoire. La première partie, *Visage manquant. Corps sensibles*, s'intéresse aux concepts d'«Autre» et de «visage» chez Levinas. La deuxième partie, *Travailler à partir de cendres encore chaudes*, s'élabore à partir d'un questionnement sur la mémoire en tant que matière créatrice. En fin, la troisième partie, *Du ventre à la main*, propose une réflexion sur l'écriture en tant que médium. Ce sont donc autant les sources d'inspiration ou les déclencheurs de l'écriture que les formes qu'elle peut prendre qui sont convoqués ici.

Monts-clés : Deuil, séparation, altérité, mémoire, poésie, journal.

TABLE DES MATIÈRES

Pavillon des froissements	p. 1
Marcher sur des cendres	p. 58
Bibliographie	p. 101

Pavillon des froissements

PAVILLON I

Les cris ouvrent aux pleurs, aux larmes de bonheur. Trop tôt, les veines se vident. Elles se remplissent à nouveau. En même temps, les crânes s'ouvrent et se referment. Puis, les os se fragilisent, les bronches font du bruit. Un jour le coeur arrête: le silence d'un père. Dans les dédales de tout ce carnage, il y a des paroles, des photographies, des visages reconnaissables et méconnaissables: un début non daté de la présence de la mort.

Il y a eu du sang, bien sûr, ainsi que des points de suture, sans oublier la douleur, celle du corps qui ne sait plus se tenir, les dents se resserrant, laissant quand même passer les cris de ma mère. Il y a eu mon père, debout, impuissant dans l'attente de mon visage. Puis il y a eu un silence et mon cri. Nous étions alors une famille partageant des larmes de bonheur. Ensuite, la vie semble s'éloigner.

Longtemps la mort a porté un visage sur lequel je pouvais reconnaître la couleur de mes yeux. Ce visage, aux joues couperosées, un jour si creuses qu'on n'en remarquait plus la couleur, j'en ai gardé quelques photographies, sans compter celles des bâtiments historiques prises avec d'autres hommes quand il fallait que je fuie la métamorphose de ce visage.

Des fragments de verre agglomérés: petites statues transparentes. Au fil de la conversation, on me dit que cela est beau quand je m'éloigne du sujet des petites filles qui ont l'air douces. La voix me casse quand je tente de leur dire que je suis encore une petite fille qui aime un homme malade, encore et toujours mon père.

Très tôt, l'écriture d'un journal: enfance, adolescence. Dater la crise. Catalogue de crises. Le tracé point par point des incertitudes et de la présence de la mort. Mon corps en garde aussi les marques, s'épaississant et se resserrant sur lui-même, suivant mon propre désir d'effacement et ma peur de sa mort.

Brusque réveil. À 8 ans, 11 ans, 17 ans, 19 ans, 26 ans. Sur mes chaussures, mon regard rivé. Brusque réveil alors que je tente de lever les yeux sur cet homme qui me fait face et dont je ne peux apercevoir ni les joues couperosées ni le visage éblouissant de santé, comme si ce souvenir, trop loin, m'avait été définitivement enlevé.

Une odeur d'encens flotte. Les gens sont inquiets: leur habillement convient-il? Un homme est mort. Mon âge ou presque. Sa mère, sans me connaître, me dit: Il lui restait tant à vivre. Je me pince les lèvres. Désir d'effacement. Jalousie. Nous pleurons.

Mon père, dans une chambre, ne bouge pas. Le visage incliné vers la fenêtre, il paraît déjà prêt pour l'ailleurs alors que j'oublie de lever les yeux au bruit des pas de mon fils qui approche. Je ne sais où je suis quand la vie et la mort sont si proches – le flux et le reflux de l'océan me bercent.

Je suis content de me réveiller, dit-il. Je souris. Il s'endort à nouveau. Je me crispe aux saccades cycliques de son souffle: ronflement, bref silence. Trait commun chez les gens de ce lieu, à ce qu'il paraît. Je n'écoute pas tout de suite les autres chambres, concentrée sur le son de la mort qui approche.

Des mains amaigries s'accrochent au métal du lit. J'accours au bruit de mon père – paralysé dans un lit – qui n'en peut plus de mourir avec ses os se fragilisant un à la fois, cet homme dont j'ai besoin vivant, encore et encore.

Les souvenirs jaillissent par les pores de la peau sur laquelle le soleil ne se posera plus. Un mur de photographies dans chaque chambre. Pour certains, seules présences physiques des proches. Quelque chose a donc eu lieu même si, déjà, rien n'est plus; il n'y a qu'à voir le corridor traversé de maris, de femmes et d'enfants appelés par la vie, ailleurs.

Mon père se réveille la nuit au retour de vieux cauchemars; moi, au son de mains amaigries sur le métal du lit. Il se rendort. À nouveau les saccades cycliques d'un souffle et mon corps qui se crispe suivant le rythme de la mort imminente.

Je vais vers le son du corridor et des autres chambres. Des râles, encore et toujours les longues plaintes de l'air s'échappant des corps. La mort n'est pas silencieuse. Sur mon visage, mes cernes d'enfance –celles du père manquant, celui pris par les piqûres et les interventions au crâne– rien qu'à le regarder, prêt ou non pour l'ailleurs.

Un jour, les muscles se décripent, le coeur arrête. Silence de courte durée. Les mouvements se mettent en branle pour rétablir l'ordre dans la chambre. Et mon regard ne sait quoi exprimer alors que ma mère pose sa main sur ma petite épaule. L'attente, nous y sommes, celle du départ du corps, enveloppé dans une pellicule, comme si on pouvait encore en faire quelque chose ou comme s'il fallait toujours le protéger.

PAVILLON II

Les bouteilles se vident et se remplissent à nouveau. Trop tôt, les draps sont froissés. En même temps, les chuchotements cèdent leur place aux murmures. Un jour, les paroles cessent. Ce n'est pas un silence véritable puisqu'elle leur parle encore. Qui sont-ils? Cela, elle ne pourrait le dire. Probablement des apparitions non datées, les traits multiples du deuil.

Les bouteilles semblaient se multiplier, les paroles aussi. Seulement une impression. Au contraire, les mots devenaient moins nombreux, comme s'ils les déposaient un à un autour d'eux, entourés de leur silence. Elle lui disait les bruits sourds de la mort; lui, le corps qui se fige quand on comprend que notre mère ne sourira plus jamais. Il y aurait eu encore beaucoup à dire: l'itinéraire de l'angoisse, les tremblements dont elle fait vibrer le ventre, le souffle qui devient saccadé et toujours ce goût âcre dans la bouche; l'immobilité de la honte, les mâchoires serrées et le front plissé, le corps qui se ramasse de plus en plus souvent sur lui-même, surtout lors des anniversaires et du Nouvel An.

Mais non. Le silence s'était attaché à cette absence définitive de sourire. Que dire à ça? Que pouvait-elle dire à cet homme en face d'elle, cet homme dont les mains avaient dû parcourir le corps de différentes femmes, dont les pas avaient foulé sable et pavé? Elle ne devait surtout pas sourire.

Elle avait voulu être tout près, faire place au silence, lui répondre par une multitude de souffles. Elle s'est approchée de lui comme d'un tableau, sans bruit et le regard attentif au moindre changement. Il ne bougeait pas. Un mot: Non.

Son corps a alors réagi. L'impression de manquer à la vie. Au plus vite chasser cette secousse qui aurait pu faire descendre les épaules, tourner le visage sur un autre profil. Et lui, il a parlé: l'instinct de chasse, la conquête. Le corps avait compris déjà. Il lui donnait un cours d'histoire dans lequel les femmes n'apparaissent pas. Non, aurait-elle voulu crier.

Elle a fait ce qu'il y avait à faire, le regard fuyant malgré elle quand il lui a dit à bientôt.

La sonnerie a mis fin au questionnement qu'exprimait tout son corps : ses sourcils légèrement arqués, un pli à la bouche et sa main tortillant une mèche. Elle était ainsi depuis deux jours, depuis qu'il lui avait dit s'intéresser à elle. Elle n'avait rien ajouté. Ni la peur ni le désir.

Elle a sorti ses vêtements pour le lendemain: une jupe et un chandail. À nouveau, elle a ouvert la penderie et y a choisi un jean et une tunique. Au cas, ne sait-on jamais. Elle s'est rendue au travail, a cuisiné des pâtes pour le souper, ouvrant même une bouteille de rouge. C'est alors qu'elle prenait sa première gorgée qu'une pensée l'a immobilisée, le verre encore tout près des lèvres.

Le son de la musique a empli la cuisine, allant jusqu'à enterrer le bruit des enfants jouant à la cachette dans la ruelle et celui des téléviseurs des voisins qui fuyaient leur propre vie.

L'attente. Elle la devinait déjà. Celle des corps, celle d'une voix en fin de soirée et encore celle du corps sans lequel le sien allait devenir inutile et même inexistant.

Son visage s'est approché du sien. Ce n'était pas encore assez. Il aurait fallu cette courbure exacte pour que leurs bassins s'ajustent l'un à l'autre. Il aurait aussi fallu qu'elle soit franche, qu'elle lui dise savoir déjà qu'il allait partir un après-midi ou encore un matin alors qu'elle serait au lit. Ainsi, le moment aurait eu quelque chose de vrai quand elle lui demanderait de rester.

Ils en sont encore aux chuchotements, de ceux qui en attirent d'autres, qui incitent aux mains passant de la tempe au menton. Elle lui dit la peur de la perte et du départ, mais aussi la perte et le départ, quand il ne reste qu'une boîte, de carton ou de bois, dans laquelle on ne peut insérer ni l'odeur d'un souffle ou de la peau sous les ongles, ni les bruits sourds de la mort. Ils parlent ainsi de choses devenues peu à peu communes. Elle lui montre alors ses albums d'abandons. Il ne comprend pas pourquoi une photographie d'elle s'y trouve.

Les vêtements tombaient un à un. Une pulsation de vie, rythmée comme la pluie au printemps, une promesse. Désordre d'une intimité où tout se met en place quand elle lui dit avoir envie de lui, sachant à quel point un corps nécessite parfois un autre souffle pour exister.

Un univers, à elle, à lui. Comment savoir quand leurs gestes s'emmêlent et que d'y changer quoi que ce soit suffirait à les briser? Et pourtant il en sera capable, rien qu'en mettant le pied hors du lit, sans autre bruit que celui du contact des vêtements sur sa peau.

Les gestes s'étaient éteints, les corps ne servaient plus à rien. Tout tenait désormais dans leur voix. Elle lui disait les blessures de toutes sortes, celles qui se taisent soudainement, celles dont l'écho forme à présent des traces à la naissance de ses paumes. Lui, il disait les corps aimés. Les corps laissés. Comme si la vie n'était qu'une suite de marques sur la peau ou encore de corps, figés dans les pertes et les départs. Elle voyait alors son corps sans le sien, oubliant la courbure exacte pour que leurs bassins s'ajustent l'un à l'autre. Que faire de toutes ces présences maintenant entre sa bouche à lui et son corps à elle?

Elle avait cru un instant que son corps ne répondrait plus, n'essaierait pas de s'interposer entre lui et cette petite catastrophe. Mais à regarder son ventre redevenu plat, elle savait que sa présence lui manquerait, que longtemps elle prononcerait son nom en souhaitant qu'il ne veuille plus rien dire, incapable d'accepter le deuil de l'enfant ou, plutôt, celui d'un nouveau visage à coup sûr souriant.

Il y avait de ces matins où l'aube s'étirait. Elle lui confiait alors les bruits persistants qu'elle tentait de ne plus écouter : ceux d'un corps inerte que l'on retourne à intervalle régulier. Ceux de la mort qui vient. Elle ajoutait les bruits de l'enfance et les cris qui en découlent puisqu'une enfance est nécessairement malheureuse. Elle lui disait aussi avoir aimé son père plus qu'il ne l'a aimée. Il tendait sa main et caressait son visage de la tempe au menton. Comme si ce geste pouvait ramener un peu de silence.

Certains après-midis, malgré les vêtements de la veille toujours posés sur la chaise de bois, elle avait réellement peur qu'il ne parte. Elle s'attachait alors à recenser les objets indiquant leur vie commune: la serviette, la brosse à dents, certains aliments même. Tout ce qu'il laisserait là, le moment venu.

Après le désir et les gestes, ils semblaient encore liés. Elle posait son visage contre son torse, sa jambe droite se nouait à la sienne, comme si leurs corps était inextricables: la position exacte de sa peur de le perdre, malgré les projets communs, les familles devenues la leur et les objets partagés.

Ses parents n'accrochaient jamais ses dessins ni ne les conservaient dans une boîte. Elle l'a laissée sortir tout simplement, cette phrase. L'image d'une maison sans marque de l'enfance s'est alors imposée à lui. Il comprenait peu à peu sa passion pour les albums de toutes sortes, une manière de ne pas oublier ce qui a été, qui elle a été.

Il reste bien assis. Il la regarde et elle ne sait plus rien de ses mains posées sur elle. Elle écaille son vernis à ongles, retient son souffle, se concentre sur le son venant des téléviseurs des voisins. Il n'a pas un mot à dire : elle sait déjà l'abandon.

Bien sûr, ça ne changeait pas grand chose. C'était visible depuis longtemps. Les rires s'éteignaient tranquillement sur le balcon, la chambre baignait plus tôt dans l'obscurité, la cuisine s'emplissait de plus en plus souvent d'amis.

Épuiseraient-ils encore longtemps les possibilités du simulacre? Ils semblaient bien y réussir; leur visage, un peu moins.

Il n'échangeait plus de sourire avec les inconnus de la rue, le regard tourné vers l'intérieur, comme s'il y avait encore quelque chose à y voir. Elle, elle évitait d'aller faire les courses quand les enfants jouaient à la cachette dans la ruelle.

La situation aurait pu passer inaperçue encore un certain temps. Mais leur timbre de voix s'en ressentait, les mots étaient désormais murmurés, les gestes esquissés avec méthode.

Un jour, une certaine fin d'après-midi, un geste puissant est devenu nécessaire. En mettant ses mains sur ses épaules, il avait prononcé ces mots : Je ne t'aime plus.

Son départ. Elle aurait imaginé qu'un son l'accompagnerait, le bruit d'une dent qu'on arrache ou celui d'un accouchement. Forcément ce son aurait eu quelque chose d'organique, quelque chose d'animal aussi, bien que la douleur soit proprement humaine, que l'on ressent à l'intersection du corps et de l'âme.

Le son d'une goutte d'eau dans le fond d'un évier, comme le supplice des Chinois, aurait aussi pu faire l'affaire. Elle n'aurait pas bougé, rassurée par cette durée, son univers persistant à marquer l'absence.

Il aurait aussi pu s'agir d'une porte que l'on claque, qu'il aurait claquée, délimitant un seuil infranchissable que le temps construit quand on le laisse faire. Un son net qui marquerait son désir de quitter ce lieu qu'ils partageaient.

Mais non. Elle n'a entendu que le froissement des vêtements, leur contact avec sa peau. Bien sûr, il n'a rien oublié cette fois. Elle, elle a oublié ce que l'on doit dire quand le corps sait que tout vient de s'écrouler, surtout la force de se lever.

La Suède à venir, leurs familles respectives devenues la leur, la vieille chaise de bois dans le coin de la chambre sur laquelle s'empilaient les vêtements de la journée. Pourtant, elle n'a pas su le retenir. Combien de fois a-t-elle fixé son dos? Chaque fois qu'il l'a quittée, chaque fois autre quand on l'a quittée et qu'elle ne savait que regarder la neige tomber, pensant que le temps arrangerait tout. Ensuite, les traces à la naissance de ses paumes.

Elle avait déjà imaginé, car il existe forcément de ces moments, la fin, le dernier au revoir, le regard attaché au vide. Pas qu'il lui laisserait toutes les photographies ni qu'elle ne saurait comment les classer au milieu de ses albums d'abandons.

C'est ainsi que je la retrouve, accroupie par terre, le cendrier débordant de mégots, entourée de tous ces résidus de leur histoire. Quelque chose a eu lieu, elle peut en être certaine maintenant. Avec lui, elle a été cette femme arpentant les rues de Londres. Elle a déjà été cette femme endormie dans la matinée alors que lui la photographiait. Cela a bel et bien été.

Là, dans la lumière du petit jour, elle est méconnaissable. Chronologiquement, ces souvenirs deviennent la trame d'une rupture, du corps qui ne sait plus se tenir ni même crier, car c'est ce qu'il aurait fallu pour ne pas entendre le bruit des vêtements qu'il a remis comme un geste définitif.

Le réel tient désormais à cette seule chaise vide quand elle lève les yeux. Encore l'odeur du café sans la sienne, sans rien d'autre à faire que de commencer à oublier. Mais d'abord avec lenteur. Revivre le désir, retrouver cette courbure exacte pour que leurs bassins s'ajustent l'un à l'autre, les ongles agrippant le corps même si la peau résiste, mais aussi la peur de la perte et du départ. Et l'attente. Encore et toujours. La perte et le départ et le corps qui devient inutile et même inexistant.

Évitant toute parole, sans faire de bruit, il l'a remise au silence des draps. Elle a eu beau se retourner de tous côtés, elle n'a pas réussi à faire taire quoi que ce soit: ni les chuchotements de toutes sortes ni son désir de gestes emmêlés.

Elle apprend tranquillement à distinguer le jour de la nuit, à faire ces petits gestes que tous partagent : ouvrir les rideaux, boire un café. Après, elle hésite. C'est le moment où il sortait de la douche.

Assise calmement dans le salon, elle égraine quelques souvenirs, ses albums d'abandons. À côté de l'album du père rempli de photographies sur lesquelles son visage n'est jamais le même est rangée l'image de l'enfant qu'ils ont refusé, celui aux contours flous sur le moniteur, petit amas de courbes qu'elle a demandé à l'homme de bien regarder avant que son ventre ne redevienne plat. Il y a aussi les photographies de multiples amours. Ces images, elle les passe rapidement.

Soudainement, aux cris des enfants jouant à la cachette dans la ruelle, elle a relevé le col de son manteau. Elle a su: tout était terminé, malgré l'odeur de l'autre encore présente sur sa peau. Ses pas se sont allongés, comme si c'était elle qui le quittait, laissant là la peur, le désir et l'attente, mais aussi le silence de sa main.

Faire une petite boîte de carton, apposer son nom dessus, y mettre sa brosse à dents et sa serviette puis la ranger avec les vieilles poupées et les cartes d'anniversaire, tout ce dont elle n'a pas besoin pour vivre. Mais comment enfermer l'odeur d'un souffle ou de la peau sous les ongles? Rien. Rien qui lui permette de prétendre savoir ce qu'est le silence de sa main passant de la tempe au menton.

Bientôt, ce sera fini. Elle fermera les yeux, prendra une grande respiration, comme quand on veut entrer sous l'eau. Elle en aura terminé avec les inventaires, les mégots et les boîtes, les albums de toutes sortes.

PAVILLON III

Les voitures se précipitent, se font rares ensuite, par moments. Sans cesse leur lumière m'aveugle et me pousse à baisser le regard. Trop tôt, le visage de la gentillesse apparaît, trait par trait, sur le mien. En même temps, les murmures et chuchotements des autres deviennent dialogues et conversations. Un jour, le froissement de mes papiers s'accroîtra jusqu'au cri dont je ne connais pas encore le son.

Depuis peu, les voitures se sont mises à m'entourer. Des bras protecteurs, peut-être. Avec le temps, il est toujours difficile de savoir, car elles changent. Des voitures déjà nom et prénom : Mercedes, Lincoln. Magnifique, me dis-je.

On m'a donné une chambre où me tenir loin des voitures. On m'a donné une chambre pour me ramener à la réalité : paraît-il que c'est possible à cet étage où la folie porte des jaquettes bleues. Je suspends mes vêtements aux cris d'un homme, mon voisin, qui hurle les numéros de la loterie.

Je réussis encore à marcher la tête haute. On me dit que tout cela est faux : personne ne veut me prendre mon fils ni m'enlever la vie, quoique ce soit du pareil au même. Je marche la tête haute, précipitant mon pas lorsque j'approche des fenêtres.

Un homme, dans un excès de joie –ici rien ne s’explique– me serre dans ses bras. Petite statue, me dit-il. Il se rappelle ainsi les petites poupées avec lesquelles ses sœurs jouaient et sa solitude de petit garçon. Il me lance alors un adieu, comme si je m’apprêtais à quitter le lieu.

Lorsque le fumoir ouvre, je me lève. Tous les matins à 5h20. Déjà, la folie circule, ses multiples visages plissés par les draps. Je baisse les yeux, j'évite les miroirs.

Trop tard, l'écriture de certains poèmes : déjà bafoués, trop lus par d'autres yeux. À la femme qui m'a montré ce qu'écrire signifie, je dis : «Protège-les, protège-les de moi, qui ne sais plus comment les prendre.» La poésie ne nous épargne pas la folie, pourrais-je aussi lui dire. Maintenant je le sais, puisque je suis ici avec tous mes poèmes.

Profond sommeil : pas de rêve, pas de cauchemar, quand je dors. Des hommes habillés de blanc veillent sur moi. La nuit seulement? Je me le demande tout au long du jour, alors que les infirmières tentent de me faire parler des voitures, de mon fils, de ma peur des fenêtres. J'écaille le vernis de mes ongles.

J'apprends à nouveau les gestes de tous les jours : ouvrir mes rideaux, prendre une douche. C'est ce qu'on attend de moi. Pas que je m'enferme dans la salle de bain quand j'entends un homme prendre une voix de petit garçon pour se crier des insultes.

Mes yeux ont vu cette rivière –par le passé : adolescente, enceinte, à la mort de mon père. D'autres regards s'y sont jetés, je le sais, mais aujourd'hui c'est un autre épisode : celui d'une femme qui voulait, veut et voudra vivre; celui d'un petit bonhomme qui doit tituber un certain temps loin de sa mère. Et j'écris, j'écris parce qu'on m'a dit un jour que je serais belle, encore belle, quand je serai vieille.

Une femme assise dans une chambre écrit. J'ai jadis pensé que je serais elle : assise à un bureau tôt le matin, pendant une heure. Je n'ai pas réussi cette gymnastique. J'écris maintenant les heures du jour –si longues. Je m'accroche aux images défilantes de toutes ces femmes dans des chambres et j'oublie de toute la puissance de mon sang la femme aux poches remplies de cailloux.

« J'ai peur de m'endormir », me dis-je tous les soirs, quand les pilules embrouillent les images de ma tête et fourmillent dans mes mollets. Le sommeil vient, malgré les litres d'eau et les longueurs de corridor –sans rêve ni cauchemar.

Les ventres se gonflent pour aboutir à la guérison, paraît-il. Surtout ne pas parler de ma peur des ventres trop difficiles à amincir ni de ceux redevenus subitement plats, avec pour seule image un cœur qui bat et ne battra plus. Encore moins murmurer le prénom donné à un ventre explosant pour laisser place à la voix tremblante : Christophe.

Face à la rivière, les souvenirs de toutes provenances émergent puis se cristallisent. Minuscules cailloux devenus roches. Seulement pour respirer je tente d'avancer vers la rivière, entourée de menhirs.

Là, dans la lumière du matin, brusque réveil dans lequel se confondent deux époques. Soudainement, je ne peux plus faire la différence entre la mort de mon père et ma folie. La maigreur et le corps crispé –cela ne peut tromper : ce que je lui ressemble. Et je ne sais quand je pourrai quitter ce lieu, prénom et nom, Albert Prévost.

Je vais vers le silence de la rivière en enfonçant chacun de mes pas dans l'épaisseur de la neige. Je n'entends pas le bruit : les paroles des autres et leur rythme me portent vers ces profondeurs que je ne peux pas encore comprendre.

Un jour, je sortirai d'ici. « Je suis encore vivante », crierai-je ou, plutôt, je ne dirai rien. J'écouterai l'harmonie de mes pas synchronisés à ceux de mon fils. J'en pleurerai, de ce son d'une parfaite justesse.

Marcher sur des cendres

Visage manquant. Corps sensibles.

Le 10 août 2010

Je me suis levée et j'ai vu mon visage dans le miroir. J'ai pris mon temps pour mettre mon maquillage avec ses crèmes et ses couleurs. Je me suis appliquée parce que tout commence par un visage : la vie, l'écriture, donc tout.

Un enfant naît et son premier rapport au monde passe par la lecture d'un visage, soutient Suzanne Jacob¹. Ce visage qui lui est présenté, nous pouvons l'imaginer habité d'une volonté de prendre soin du petit être. De visage à visage, une relation se tisse à coups de regards, de moues et de sourires. Cette relation existe d'abord sans parole, bien que la mère raconte probablement ses gestes à l'enfant, qui comprend d'abord bien plus ce qu'il voit que ce qu'il entend : on ne se pose pas de question face à un sourire. Quand j'imagine ces visages, je revois celui de mon fils et le mien, mais aussi celui de ma mère et le mien.

Je ne veux pas réduire l'image de Jacob, mais mes réflexes et mon imaginaire m'y poussent, me rapprochent de moi-même et de ceux que j'aime. Voilà peut-être pourquoi l'écriture m'interpelle tant : l'aspect autobiographique de mon écriture me permet d'atteindre des parties de moi oubliées dans la vie de tous les jours et de réinventer mon entourage. Ce que je retiens surtout de cette histoire de lecture, c'est que naître et écrire partagent ce même point de départ : le visage. Dans la vie, le visage est celui de l'enfant alors que dans l'écriture c'est celui du lecteur éventuel.

¹ Suzanne Jacob, *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 2001.

Le 13 août

Le visage qui m'intrigue le plus présentement est celui d'un lecteur potentiel, car même s'il ne m'apparaîtra jamais concrètement sous les yeux, ce visage est celui que je tente de rencontrer par le biais de mon écriture. Pour faire sa rencontre, je dois donc d'abord construire un canal de communication, ici l'écriture. Or, choisir ce canal est déjà me donner à l'autre, sans question sur son identité. Je crois que l'écriture est le moyen de rencontrer l'autre qui exige le plus de modestie. Ici, pas de maquillage ni de parure, seulement mon visage et celui des autres que je porte en moi.

Le 14 août 2010

Ici, pas de fleurs ni d'arbustes. Encore moins de sentiers. L'espace se compose de nombreux visages. Certains de face, d'autres de profil, cela est sans importance. Au fil des jours, le vent en raffine les traits. Je pose les doigts sur chacun d'entre eux et ce n'est qu'à ce geste que je les reconnais et que je me reconnais : «C'est seulement en abordant Autrui que j'assiste à moi-même.»² J'entre dans l'écriture, j'y plonge dans un mouvement tout d'abord violent, m'arrachant à tout ce que j'ai de connu et de sécurisant. J'avance ensuite lentement dans des chemins que j'invente au fil de mes pas et de mes retours sur mes pas pour offrir mon écriture à l'Autre, ce lecteur potentiel.

² Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 194.

Le 18 août 2010

Le premier personnage qui apparaît dans mon recueil est le père, la première partie racontant son séjour en soins palliatifs ainsi que sa mort, avec les rituels que cela implique. Je me suis longtemps acharnée à l'exclure de mes écrits, mon père. Or, je voulais illustrer le deuil et je ne pouvais le faire sans parler de mon père, celui qui m'a fait approcher le deuil dès mon plus jeune âge : il a quitté ma mère alors que j'étais bébé. Mon enfance s'illustre donc, en partie, par les départs et les retours de cet homme dans mon quotidien. Puis, lors de mon adolescence, cet homme devient celui que je peux perdre à tout moment en raison d'un cancer au cerveau. Pendant plus de dix ans, il s'acharne à vivre dans un combat qui nécessairement l'affaiblit progressivement, jusqu'à ce que son cœur s'arrête et l'arrête. Il est donc l'homme aux mille visages, celui que j'ai aimé sous toutes ces formes. L'instabilité comprise dans l'idée du visage chez Levinas me parle probablement en raison de l'expérience d'un visage qui change constamment. Ainsi, le visage brouille l'idée qu'on peut s'en faire : «Le visage d'Autrui détruit à tout moment, et déborde l'image plastique, l'idée à ma mesure et à la mesure de son *ideatum* — l'idée adéquate.»³

Le 19 août 2010

Il y a un an, moi. Moi aux funérailles de mon père. Un cercueil fermé en bois massif : il n'aurait pas permis autre chose. Respectez le corps du mort, disait-il, m'ordonnait-il. Une seule photographie auprès d'immenses bouquets de roses rouges sur laquelle je ne reconnais pas le premier homme de ma vie. Tous complimentent ma belle-mère d'avoir fait le choix de

³ *Ibid.*, p. 43.

représenter mon père par cette image datant de l'époque de sa santé, celle où il agençait ses bas et ses complets, paraît-il. À la même époque, je m'achetais un nouveau sac à dos pour commencer mes études secondaires. Je ne connais pas cet homme, aurais-je voulu crier, mais je n'ai fait que le chuchoter. À ce moment-là, j'aurais aimé composer un mur de photographies avec différentes images de mon père. On aurait ainsi su que cet homme tant aimé est celui qui se transforme constamment, celui qui sait vivre dans la maladie et qui, par conséquent, nous y plonge tous. Ça ne s'est pas passé. Avant de devenir cendre, mon père est devenu un homme inconnu à mes yeux, un homme que moi seule, trop jeune, n'ai pas connu, un homme dont la responsabilité induite par le visage n'était plus nécessaire. J'ai alors compris ce que Levinas soutient quand il affirme qu'«[a]utruï m'individue dans la responsabilité que j'ai de lui. La mort d'autruï qui meurt m'affecte dans mon identité même de moi responsable»⁴. J'ignorais alors l'endroit où je devais me placer, sachant seulement que mon père n'avait pas besoin de moi à ses côtés. Cela opérerait une rupture radicale avec les dernières semaines, celles où je l'avais veillé toutes les nuits dans un centre de soins palliatifs.

Le 27 août 2010

La mort prend beaucoup d'importance dans mon recueil. Il y a la mienne, c'est-à-dire celle que j'ai voulue un certain temps et qui est illustrée dans les poèmes par la référence à l'effacement. Il y a aussi celle du père, inévitable, dont le récit occupe la première partie du recueil. L'existence de l'Autre tient alors beaucoup à la possibilité de sa mort. Levinas affirme que le vivant de l'Autre équivaut à une expressivité qui nous est donnée : «Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours.»⁵ La mort,

⁴ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 21.

⁵ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 92.

elle, «est la disparition, dans les êtres, de ces mouvements expressifs qui les faisaient apparaître comme vivants — ces mouvements qui sont toujours des *réponses*. [...] La mort est le *sans-réponse*.»⁶ L'abandon est aussi un sans-réponse, volontaire de la part de l'Autre. Dans les deux cas, la mort et l'abandon, il y a une impossibilité de lecture de l'Autre. Mon personnage, en faisant des albums de toutes sortes dans lesquels on retrouve autant des photographies du père que celles des hommes jadis aimés, cherche dans le passé une manière de continuer à lire. Elle nie ainsi l'absence de l'Autre, l'impossibilité de la lecture de l'Autre.

Le 28 août 2010

Peut-être que la mort est si difficile à accepter parce qu'elle rappelle l'impossibilité de fusion entre deux êtres : «La mort est écart irrémédiable»⁷. Or, c'est peut être aussi parce que, par elle, la distance inévitable entre deux êtres n'est plus interrogeable, elle est affirmée et proclamée. L'abandon sème davantage le doute puisqu'il laisse place au silence : «Le monde silencieux est un monde qui nous vient d'Autrui... Le silence n'est pas, ainsi, une simple absence de parole... Il est l'envers du langage : l'interlocuteur a donné un signe, mais s'est dérobé à toute interprétation — et c'est là le silence qui effraie.»⁸

⁶ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 91 et 92.

Le 2 septembre 2010

Si l'idée du visage chez Levinas m'intrigue tant, c'est qu'elle permet de matérialiser l'altérité, un concept qui m'a paru tout d'abord fort abstrait. Elle me rapproche de ce que l'écriture met en branle en moi. Alors que l'écriture semble dans un premier temps être ce qu'il y a de plus solitaire, j'ai plutôt tendance à croire qu'elle implique beaucoup d'agents, beaucoup d'Autres. Bien que le geste d'écrire exige un retrait provisoire du monde, il est ce qui me le fait découvrir. Mettant en scène des êtres disparus, l'écriture rend présents des êtres disparus, ce que j'ai d'ailleurs expérimenté dans mon recueil en mettant en scène mon défunt père. Ce travail me permet aussi d'accéder à une autre en moi et m'amènera progressivement à un contact avec l'Autre, le lecteur.

Le 8 septembre 2010

Je m'aperçois aujourd'hui que je n'ai pas décrit un seul visage complet dans mon recueil, seulement les joues du père, les cernes de la narratrice et ses yeux dits de la même couleur que ceux du père. Et pourtant, je dialogue depuis plusieurs années avec Levinas, chez qui l'idée du visage est fondamentale, car c'est à partir d'elle que se fonde le concept d'altérité. Je me relis et je remarque que tous mes personnages prennent corps dans la lecture des sens de la femme : le physique du père est représenté par le son de mains amaigris sur le métal du lit d'hôpital, la mère est une main sur une épaule, l'homme se matérialise dans des chuchotements et murmures et, finalement, les bruits de ses pas désignent l'enfant. Paradoxalement et étonnamment, je sais que, de cette manière, je représentais des visages. En effet, tous ces personnages, par leur lien étroit et leur relation avec la femme du recueil, rendent cette idée de responsabilité impliquée par un visage : « Quelqu'un qui s'exprime dans la nudité — le visage — est un au point d'en appeler à moi, de se placer sous ma

responsabilité : d'ores et déjà, j'ai à répondre de lui.»⁹ Bien sûr, l'enfant est probablement le personnage à partir duquel la responsabilité est la plus évidente, le père malade aussi. Or, tous les personnages impliquent une responsabilité qui s'appuie selon Levinas sur ce premier commandement : «Tu ne tueras point»¹⁰.

Un visage pose des exigences très fortes que je ressens. Quand je marche sur un quai de métro et que je croise des gens, je ne suis pas insensible. Leur vie ressemble-t-elle à la mienne? Se sentent-ils parfois anéantis, les épaules lourdes et le corps lâche? Se rendent-ils au travail ou bien vont-ils rendre visite à un parent malade? Peut-être vont-ils tout simplement faire une promenade dans un quartier qui n'est pas le leur. En signe de reconnaissance, j'esquisse un sourire quand je croise un regard qui, le plus souvent, se détourne de mes yeux, comme si j'avais été trop familière.

Je ne suis pas non plus insensible à l'Autre quand j'écris ou plutôt quand je réécris, puisque l'écriture est un geste tourné vers lui. Ce geste n'est pas une main tendue mais un regard, un bref sourire rendant compte du fait que je sais son existence et que je lui fais d'abord don de moi, de mes paroles et de mes silences : «Signifier, c'est faire signe, et on ne fait jamais signe qu'à l'autre.»¹¹

⁹ Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 21.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 93.

¹¹ Benoit Jutras, «Nous serons sans voix suivi de Home», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, p. 87.

Le 10 septembre 2010

Parce qu'il me semblait complexe, l'Autre de Levinas m'a intriguée et m'intrigue encore. Si complexe qu'il est ardu de bien le saisir : je m'acharne aujourd'hui encore à le percevoir sous toutes ses facettes. Je suis fascinée, fascinée par son importance dans l'expérience de la constitution de l'identité, rendant dramatique, voire fatale, l'absence de l'Autre pour le sujet. En effet, Levinas considère l'Autre comme fondamental à la constitution du moi : «Le moi ne pointe dans son unicité qu'en répondant d'autrui dans une responsabilité à laquelle il n'y aura pas de dérobage [...] Le moi est identité de soi-même qui se ferait par l'impossibilité de se faire remplacer»¹². Ainsi, la constitution du moi requiert l'Autre. En effet, seul l'Autre, par la responsabilité qu'il assigne au moi, le rend unique, d'où la gravité du deuil.

Cette nécessité de l'Autre apparaît aussi dans la composition d'une œuvre, bien que plusieurs feignent de ne pas y accorder d'importance. Je me reprends : même si j'ai tendance à faire taire cette obsession en moi, je me demande constamment comment sera reçu ce que j'écris. J'aimerais dire que je n'écris que pour moi, me donnant par là la même fierté que lorsque je me maquille pour rester à la maison. Or, ce n'est pas le cas. Cette relation de dépendance entre mon recueil et le lecteur m'a été révélée chaque fois que j'ai tracé un trait sur un mot pour le remplacer par un autre, chaque fois que je me suis relue. Je vais donc dans le sens de Paul Ricoeur quand il affirme qu'«[a]u moment où l'œuvre se détache de son auteur, tout son être est recueilli par la signification que l'autre lui accorde. [...] Cette manière pour l'œuvre de ne tenir son sens, son existence comme œuvre, que de l'autre souligne l'extraordinaire précarité du rapport entre œuvre et auteur, tant la médiation de l'autre est constitutive de son sens.»¹³ Ainsi, tout comme le moi implique nécessairement un

¹² Emmanuel Levinas, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Grasset, 1993, p. 29.

¹³ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 185.

Autre, l'œuvre nécessite un lecteur. Ce lecteur, je ne le connais pas encore, d'où la difficulté à faire certains choix, parfois.

Le 15 septembre 2010

Le personnage que l'on suit tout au long de mon recueil est un personnage cassé, voire fragmenté en raison de la perte de l'Autre. L'Autre est multiple : c'est tout d'abord le père, ensuite l'homme aimé, puis elle-même dans la folie. Bien que les deux premiers acteurs impliquent deux types de relations bien différentes, il demeure que la perte entraîne une remise en question totale de l'identité de la femme, redevenant jeune fille à la mort du père et coupée du monde dans la seconde partie, tout comme dans la troisième. Ces pertes rappellent que l'Autre est toujours autre et jamais moi, peu importe l'intimité partagée : «Autrui ne peut être contenu par moi»¹⁴.

Le 18 septembre 2010

L'altérité suppose une certaine distance et une approche se révèle essentielle pour qu'il y ait relation avec l'Autre. Le langage est dès lors paradoxal. Ainsi, «le rapport du Même et de l'Autre –auquel nous semblons imposer des conditions si extraordinaires– est le langage.»¹⁵ Cependant, «le langage se parle là où manque la communauté entre les termes de la relation,

¹⁴ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 256.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

là où manque, où doit seulement se constituer le plan commun¹⁶». Tout en permettant une relation entre le moi et l'Autre, le langage témoigne et rend perceptible la distance entre ces deux acteurs. En illustrant, en deuxième partie de mon recueil, l'acte amoureux par des gestes emmêlés, je tentais de montrer la manière dont la relation amoureuse abolit cette distance, mais ce, de façon provisoire, puisque les gestes finissent par s'éteindre. Le langage, par chuchotements et murmures, revient aussitôt s'interposer entre les deux amants, motivés à poursuivre un contact dans la distance.

Le 19 septembre 2010

Plusieurs acteurs disent que la personnalité de leur personnage prime sur leur propre personnalité lors d'un tournage. Si j'ai déjà remarqué des similitudes entre moi dans mes périodes d'écriture et mon personnage féminin, d'autres points communs restent à explorer. La solitude que je vis lorsque j'écris s'apparente à celle du personnage qui est aussi seul dans son expérience du deuil. Or, il n'y a que l'écriture qui permette d'assembler ces différents moments de solitude et de faire de celle-ci une expérience partageable : «Comme tout sentiment, la désespérance est éprouvée *singulièrement*. Et son expression est à chaque fois le fait d'*un seul*. Chacun seul : ça ne s'additionne pas. Ça se communique : oui. Mais comment ? Quelqu'un crie sa peur ou sa rage. Directement, comme ça lui vient. Et un autre l'entend.»¹⁷ Même si elle apparaît tout d'abord comme le summum de la solitude, l'écriture est peut-être le moyen le plus sûr de la combler et de rejoindre l'Autre.

¹⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 70-71.

¹⁷ Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeurs, 2004, p. 47.

Le 20 septembre 2010

«Et un autre l'entend.»¹⁸ Sans cet Autre, rien ne serait possible. Qui est-il? Je ne le sais pas. Je ne le saurai probablement jamais et cela n'a probablement aucune importance. Je n'ai qu'à savoir que j'écris toujours à quelqu'un, que l'écriture est toujours tendue entre deux corps, le mien et celui de l'autre. Ainsi, je tisse une relation à coups de signes graphiques qui, eux, impriment une sensibilité. Je sais qu'il y aura quelqu'un quand j'avance sur la pointe des pieds dans le territoire de l'écriture.

Le 25 septembre 2010

J'ai illustré l'intimité du couple de mon recueil par des confidences sous forme de murmures, de chuchotements et de gestes amoureux. Ces deux manières d'approcher l'Autre renvoient aux sens, ici à l'ouïe et au toucher. Ainsi, le corps prend de l'importance dans la communication, dans la parole : «la parole est de toutes les fonctions du corps la plus étroitement liée à l'existence en commun»¹⁹. Ainsi, en même temps qu'elle dit la distance entre l'Autre et moi, elle y dessine un pont, une manière de nous rejoindre. «Parler c'est rendre le monde commun, créer des lieux communs»²⁰, et c'est grâce à nos sens que nous y parvenons : «Avant d'avoir du sens, le langage fait du bruit.»²¹

¹⁸ Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeurs, 2004, p. 47.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, p. 198.

²⁰ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 74.

²¹ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelles, 1985, p.153.

Le 2 octobre 2010

On dit souvent que la littérature est une manière pour l'auteur de donner à lire sa subjectivité. Par exemple, Noël Audet soutient que «[l]'écrivain [...] cherchera, dans la masse du connu, ce qu'il peut apporter d'original, ce qui est propre à son monde ou à sa vision du monde.»²² J'approuve cette vérité générale précisant que la vision du monde doit d'abord transiter par le corps : «il n'y a rien dans l'intellect qui n'ait d'abord passé par les sens.»²³ Le corps est donc le premier lieu de l'écriture. Rendant le sensible de l'auteur, l'écriture travaille tout d'abord avec des impressions que le corps a emmagasinées : «Le sensible est ce qu'on saisit avec les sens»²⁴. Le corps prend ainsi une grande place dans ma relation à l'écriture, autant mon propre corps que celui des mes personnages. Mais c'est le mien qui prime parce qu'il est le seuil à partir duquel toutes mes impressions s'enregistrent.

Le 4 octobre 2010

Sentir, ce n'est pas rester immobile et concentrée sur la sensation, les yeux fermés et les bras le long du corps. Aussi, lorsque je parle de la sensibilité traduite par l'écriture et rendue au lecteur, je ne veux surtout pas figurer l'auteur comme un être rêveur et entièrement perdu dans ses perceptions. Je veux dire que l'auteur donne son corps à lire, puisque «mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et m'y met en situation.»²⁵

²² Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, XYZ, Montréal, 2005, p. 51.

²³ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelles, 1985, p. 213.

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 203.

Le 5 octobre 2010

Je pourrais être plus précise et avouer que c'est de ma peau qu'il s'agit. Chaque fois que j'écris, c'est elle que je mets en jeu. Écrire n'est pas qu'un simple mouvement de la main, cela implique tout ce que je suis et étais, puisque je travaille principalement à partir de ma mémoire, mais aussi tout ce que je peux devenir. On ne passe pas sans risque dans cet univers où la solitude nous fait entendre autre chose que le bruit de fond de la vie, nous fait entendre une parole qu'on ne saurait dire à l'Autre, mais qu'on sait écrire. En effet, je ne dirais pas à un inconnu les tristesses qui me tenaillent ou ce qui me fait tenir le coup dans cet univers de vacarme. J'écris l'inconfort du monde et en même temps je le vis avec plus de puissance, car je ne fais pas que le sentir, je tente de le traduire. Je me concentre alors sur ce senti et je tente d'en faire quelque chose de partageable. Or, il peut parfois être difficile d'aller ensuite faire le souper en chantonnant. Et pourtant, c'est ce que la vie exige.

Il s'agit de ma peau. J'ai d'abord cru qu'en écrivant je donnais à lire les visages de ceux qui font ce que je suis, qui expliquent qui je suis : mon père, un homme aimé, mon fils. Par eux, j'attribuais un caractère fort intime à l'écriture. Surtout, j'ai cru que je donnais mon visage à lire. Ainsi, l'écriture devient le lieu et de mes vivants et de mes morts. Il s'agit de bien plus encore. Donner à lire sa peau implique une nudité totale, c'est-à-dire que la perception des faits prime sur les faits eux-mêmes.

La peau est le «lieu où le dialogue de fond avec les choses et les autres arrive et d'où il brille»²⁶. Donc, donner à lire sa peau implique qu'il ne reste plus rien de la parure, car c'est ainsi qu'il en va de l'écriture intime, c'est-à-dire dépouillée des mots inusités appréciés seulement pour leur originalité de même que des figures des plus étranges. Cette écriture que

²⁶ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelles, 1985, p. 60.

je pratique n'utilise que le strict minimum, où «[é]crire un poème, c'est tout dire en une page de son rapport au monde»²⁷.

Le 7 octobre 2010

«Le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie. C'est à lui que l'objet perçu et le sujet doivent leur épaisseur»²⁸, affirme Merleau-Ponty. Je sens ainsi que le monde a besoin de moi et que j'ai besoin de lui. Dans cette relation, entre moi et le monde, il y a tout d'abord ma peau, il y a mon corps.

J'ai remarqué il y a quelque temps que les personnages de mon recueil apparaissent toujours par les sens de la femme. Ainsi, les personnages existent en fonction de la protagoniste et celle-ci existe en fonction d'eux. En effet, on remarque qu'elle se cherche dans l'épreuve du deuil, qu'avant d'entamer une relation amoureuse elle prévoit déjà les manques à venir, les deuils à faire, et pourtant cela ne l'empêchera pas d'aimer, de vivre ce à quoi elle devra ensuite renoncer. C'est seulement après avoir fait l'épreuve de la folie, donc de la perte totale d'elle-même, qu'elle devient libre, choisissant sa vie, c'est-à-dire une vie avec son fils, au lieu de la subir au gré des rencontres et des départs.

Chacun des personnages existe ainsi en fonction de cette femme, cette femme dont le modèle est ma personne. Cela me donne le sentiment d'être fort égocentrique; or, je ne sais

²⁷ Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, XYZ, Montréal, 2005, p. 62.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, p. 79.

comment faire autrement. Ce que j'ai à donner à l'Autre, à lui présenter ne peut être que ce que je suis, ce qui bien sûr est travaillé par et dans la littérature et, par conséquent, jamais tout à fait moi. Ce que j'ai à donner à l'Autre, c'est donc un à peu près moi, un pas tout à fait moi et pourtant ce don est ce pourquoi je trace des lettres bien rondes à différentes heures du jour.

8 octobre

J'ai parlé du don. Il m'apparaît maintenant que dès qu'il y a don, il y a corps. On dit souvent de l'acte amoureux qu'il est don de soi alors que c'est principalement le corps qui s'engage. Cet acte peut probablement être déclaré comme le plus intime de notre vie et il se produit grâce au corps. De même, j'écris toujours avec mon corps, c'est-à-dire à partir de mes perceptions. Je n'en ai pas conscience, pendant que j'écris, puisque mon corps ne m'est pas visible, il est ce qui me supporte, ce dont je ne peux jamais me séparer : «Dire qu'il est toujours près de moi, toujours là pour moi, c'est dire que jamais il n'est vraiment devant moi, que je ne peux pas le déployer sous mon regard, qu'il demeure en marge de toutes mes perceptions, qu'il est avec moi.»²⁹ J'oublie, en raison de sa permanence dans tout ce que je fais, mais aussi parce qu'il m'est en quelque sorte invisible, son importance. Alors que l'écriture est cette rencontre entre deux corps, les deux corps s'effacent de ma réflexion pendant que j'écris.

²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, p. 119.

Travailler à partir de cendres encore chaudes

Le 2 novembre 2010

Les publicités de voitures se ressemblent toutes, avec leurs routes désertes aux courbes à perte de vue. Une image de la liberté. Pourtant, peu importe où je conduis, une phrase m'apparaît sans cesse : «Je me souviens». C'est la phrase par laquelle mon peuple a choisi de se représenter, sans savoir de quoi il faut se souvenir : nous sommes reconnus pour mal connaître notre histoire nationale, ce qui expliquerait, entre autres, notre éternelle quête identitaire.

«Je me souviens» est surtout pour moi la phrase guidant mon écriture puisque celle-ci s'élabore à partir des traces de mon passé. Une mémoire, c'est pratique quand on n'a pas d'imagination, tout est là : décors, personnages, émotions. J'y puise mes principaux matériaux et j'écris. J'écris autre chose que ce qui a été.

Le 3 novembre 2010

Travailler à partir de ma mémoire me rapproche de la sculpture, de la terre glaise qui prend forme par la chaleur et l'agilité des mains, car les souvenirs deviennent matière malléable. Cette impression quant aux souvenirs, je l'ai d'abord eue en lisant *Enfance*, de Nathalie Sarraute. Dans ce roman autobiographique, l'auteur narre différents événements passés, et ce, non pas en suivant la chronologie, mais selon l'ordre dans lequel ils se présentent à la

mémoire de la narratrice. Structurés selon cette organisation particulière, les souvenirs ne présentent donc pas une histoire de la formation d'un caractère ou d'une personnalité, mais celle d'une remémoration. De plus, l'auteur axe principalement son récit sur les impressions qu'elle a ressenties au moment où ces événements se sont produits et remarque qu'elle n'aurait pas les mêmes aujourd'hui, c'est-à-dire au moment de l'énonciation. Par exemple, racontant qu'une poupée l'avait entièrement fascinée enfant, elle note ne pas comprendre ce sentiment aujourd'hui : «Il est difficile de retrouver ce que cette poupée de coiffeur avait de si fascinant.»³⁰ De même, certains jugements n'apparaissent que par ce regard après-coup qu'est la remémoration : «C'est la première fois que j'y pense, jamais dans ce temps-là cela ne me venait à l'esprit, tant cela me paraissait naturel, allant de soi»³¹. Ainsi, la signification des événements narrés paraît varier entre le moment où ils se sont produits et celui où ils ressurgissent.

Penser retrouver son passé intact est un leurre, une utopie : «Le rappel d'un souvenir demande un travail de l'esprit. Mais on retrouve moins qu'on ne reconstruit. Il n'y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passée»³². Ainsi, je tente d'attraper quelque chose qui m'échappe constamment, que je frôle seulement et qui, par cette seule tentative de contact, se modifie et me modifie. Je suis probablement plus malléable que mes souvenirs puisque que je ressors toujours nouvelle de mes périodes d'écriture, plus fragile aussi.

³⁰ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 178.

³² Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

Le 5 novembre 2010

Il existe bien évidemment une limite à la mémoire, des époques dont je ne peux me souvenir, mon père avec un visage en santé, par exemple, comme je le dis dans la première partie de mon recueil. Et bien que je sache que cela a été, puisqu'on me l'a dit et répété, former ce visage dans ma tête relève de l'imagination pure. Cette image qui me permettrait probablement de voir une plus grande ressemblance entre mon père et moi, je l'ai oubliée. Et pourtant, ma mémoire a enregistré des événements plus éloignés de mon passé.

Mon souvenir le plus lointain se rapporte à une punition que je ne méritais pas. J'avais quatre ans, environ. Ce souvenir, bien sûr, n'en est pas un heureux. Il démontre que la remémoration n'est pas forcément une action volontaire ni sélective. La remémoration a tout à voir avec l'émotion puisque seuls les événements nous ayant immédiatement marqués risquent d'échapper à l'oubli : «le poids du facteur émotionnel dans l'acquisition des souvenirs est important»³³. Ainsi, quand je retrace mon passé, je suis en train de relire bien plus mon émotivité que ma vie. Toutefois, je ne crois pas que le retour de ces souvenirs ouvre sur les émotions d'origine et c'est ce que j'ai exploré par l'écriture de la partie création de mon mémoire. La grande différence réside dans la lucidité du regard après coup. Quand j'écrivais la maladie du père, je savais la mort avec les lèvres bleutées et la peau tendue, alors qu'elle était abstraite quand je vivais ce moment. Alors que j'écrivais la deuxième partie de mon mémoire, je savais le départ de l'homme, mais aussi que la douleur de la rupture cesse un jour et qu'on s'étonne même d'avoir tant aimé. En ce qui concerne la troisième partie, le moment narré ne provenait pas d'un passé suffisamment lointain pour que je puisse juger d'un réel décalage en ce qui concerne mes émotions. Ce décalage entre l'émotion vécue sur le moment et celle provenant du recul opéré par le temps est probablement ce qui rend possible

³³ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 15.

de travailler à partir de mes souvenirs : je sais par l'émotivité dont ils relèvent qu'il y a de la matière, tout en ayant alors la capacité psychologique de le faire.

Si j'ai choisi d'écrire à partir de ces trois épreuves de ma vie, ce n'est pas par pur masochisme, mais parce que j'avais besoin de décharger l'émotion que, malgré tout, persistaient à me faire vivre ces moments. L'écriture a donc été un exutoire, un lieu pour que le deuil s'accomplisse. En effet, je pouvais alors revenir en toute liberté à des moments et des pertes que je n'avais toujours pas acceptés et tenter d'y voir plus clair, tenter d'y voir la fin et de cesser de la nier.

Le 8 novembre 2010

«Quand tout a été enlevé de la demeure [...], demeure la mémoire et sa grande collection d'image»³⁴. Je vois alors ma tête comme un immense musée aux murs remplis de photographies. Assurément, si la mémoire se matérialisait, chaque souvenir ne pourrait être autre chose qu'une photographie, art de l'arrêt sur image, de l'arrêt du temps, «l'acte de prendre une photo manifest[ant] un intérêt pour la préservation des choses telles qu'elles sont, pour que le statu quo ne change pas»³⁵. C'est ainsi d'ailleurs que se présentent à moi mes souvenirs, quand je tente d'aller vers eux : une série d'images visuelles, des flashes. Je m'en approche sur la pointe des pieds. Cette avancée a quelque chose de religieux, du moins qui appelle au recueillement, car il faut être profondément en paix pour affronter ces vestiges d'émotions. Écrire exige cette sérénité, car ce qui apparaît dans le tracé des signes graphiques

³⁴ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Minuit, Paris, 2001, p. 86.

³⁵ Suzanne Sontag, citée par Martine Delvaux, *Femmes psychiatisées femmes rebelles*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 40.

peut réellement être bouleversant, et ce, même si le récit ne rend plus l'évènement tel qu'il était, car l'écriture engage toujours de l'émotion de la part de l'écrivain.

Le 9 novembre 2010

Même s'ils engagent souvent de fortes émotions, parfois douloureuses, j'aime travailler à partir de mes souvenirs. Je suis constamment surprise par leur tendance à se modifier, à se renouveler selon ma disposition d'esprit. C'est dire qu'ils sont travaillés ou plutôt façonnés par la perception que j'en ai au moment de la remémoration, mais aussi par la perception que j'ai de moi-même : « nous reconstituons et transformons, insensiblement mais sans cesse, notre passé en fonction de notre personnalité présente et de notre projection vers l'avenir »³⁶. La narratrice du roman *Ma mère et Gainsbourg* porte à l'attention du lecteur cette continuelle variation dans la relecture du souvenir de la mère morte : « Ce que j'en dis aujourd'hui ne vaut également que pour aujourd'hui. Demain, dans cinq ans, ma mère pourra bien me sembler tout autre. »³⁷ Ainsi, tout comme le présent, le passé est travaillé par une dynamique. Cette dynamique pourrait expliquer la difficulté de faire le deuil d'un parent, tel qu'il est présenté dans le roman. Il demeure que c'est surtout la mésentente des deux femmes qui le rend difficile, le fait qu'il n'y ait plus de possibilités de réconciliation. J'ai voulu montrer dans mon recueil cette dynamique engagée en grande partie par le sujet. C'est ce que montrent diverses scènes de la deuxième partie, dont le moment où le personnage féminin, à la suite de la rupture de son couple, étale dans le salon des photographies, se demandant dans quel ordre les placer.

³⁶ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ Diane-Monique Daviau, *Ma mère et Gainsbourg*, Québec, L'Instant même, 1999, p. 48.

Le 10 novembre 2010

L'album que la femme compose à partir de photographies prises au cours de la relation amoureuse illustre et matérialise la relecture des événements passés qu'exige le deuil, comme s'il fallait se rappeler pour oublier, pour passer à autre chose. Mon recueil constitue d'ailleurs une sorte d'album, chaque poème étant un cliché d'une étape vers un deuil, celui du père, celui de l'amoureux puis celui de la raison. Je ne sais encore si cela suffit au deuil.

Le 11 novembre 2010

Mes souvenirs se brouillent par moments et je ne vois plus rien. J'ai parfois l'impression qu'il n'y a jamais rien eu avant ce jour. Cela n'a rien d'heureux. Je suis alors perdue, car s'ils impliquent ce que j'ai de plus fragile, mes souvenirs font aussi ce que je suis. À ce titre, Jean-Yves et Marc Tadié notent que «la description de la maladie d'Alzheimer montre que la personnalité ne survit pas à la destruction de la mémoire. C'est donc tout l'homme qui dépend de cette fonction»³⁸. L'écriture de mon mémoire traite de différents moments de mon passé, autant ceux de ma jeunesse que ceux de mon adolescence et de ma vie de jeune femme. Ainsi, parce qu'il engage mon passé, mon recueil m'a permis de me constituer à nouveau comme sujet avec cette part grave de moi-même que j'ai tendance à masquer.

³⁸ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 16.

Le 15 novembre 2010

«Je me sens exclu du monde, car le monde a une archéologie et moi pas. J'ai effacé mes traces comme un criminel en cavale. [...] [L']oubli protège de la douleur»³⁹, dit le narrateur d'*Un roman français*. Je m'arrête sur ces mots. Je les comprends trop bien, j'ai moi-même tissé un passé laissant quelques espaces pour que la douleur n'y tienne pas de place. En parlant de «petite construction fictive»⁴⁰, Jean-Bertrand Pontalis souligne un point important de la mémoire, c'est-à-dire la part active du sujet dans la reconstitution de son passé ainsi que la déformation probable des souvenirs. En effet, il en est des souvenirs comme des rêves, c'est-à-dire que, à partir de quelques images, le sujet trace une ligne narrative qui rend le tout cohérent et lisible. S'il en est ainsi pour la lecture du passé, ce l'est davantage pour son écriture. Écrire son passé nécessite tout d'abord sa relecture qui, déjà, implique une part de fiction. À la suite de quoi le tout doit devenir lisible pour le lecteur, ce qui engage forcément quelques variations. Finalement, il ne reste peut-être pas beaucoup d'éléments réels dans le produit final. Je peux ici prendre comme exemple la deuxième partie de mon recueil qui, puisant dans différentes relations que j'ai eues dans le passé et condensant les moments les plus forts, expose une relation qui n'a jamais existé comme telle, bien que, pris séparément, chaque événement ait réellement eu lieu.

³⁹ Frédéric Beigbeder, *Un roman français*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2009, p. 20 et 22.

⁴⁰ Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Gallimard, Paris, 2000, p. 109.

Le 20 novembre 2010

Si écrire à partir de la mémoire est ma manière d'entrer dans l'écriture, ce n'est pas que parce que je n'ai pas d'imagination. Ce serait trop simple, trop évident et cela supposerait de la remémoration qu'elle n'agit qu'à titre d'inspiration. Ce n'est pas non plus parce que je souhaite retourner dans le passé ou encore le ramener dans le présent, d'autant plus que je choisis d'écrire des moments tristes. La raison fondamentale en est que l'écriture est le territoire même du deuil.

Je pense souvent que la vie et l'écriture se ressemblent, entre autres par le fait qu'elles impliquent toutes deux une avancée dans un territoire inconnu, une grande part de solitude et un rapport étroit avec le langage. Dans les deux cas, il faut faire des choix : rationnels et pratiques dans la vie, esthétiques dans l'écriture. Or, si la vie tout comme l'écriture nous apprend à faire des deuils, l'écriture peut bien en faire son point de départ : «Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l'empire de la destruction : règne des cendres, recours au deuil, retour des fantômes, nécessaire pari sur l'absence.»⁴¹

Ainsi, écrire consiste à marcher constamment sur des cendres, des cendres encore chaudes sur lesquelles j'enfouis mes pieds un à la fois et à regarder ce qui est alors soulevé. J'accepte ainsi de me salir, voire de me brûler, et, en même temps, de déplacer les cendres, d'y laisser la trace de mes pas. Or, cette avancée par l'écriture dans les départs successifs du père, de l'homme aimé et de la raison favorise le deuil. C'est ainsi qu'il devient possible pour la femme du recueil après qu'elle ait fabriqué son album photo. En effet, c'est à partir de ce

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 9.

moment qu'elle cesse de ne vivre que dans le passé pour progressivement se tourner vers le présent.

Le 21 novembre 2010

Si l'écriture me permet de faire des deuils, c'est parce qu'elle extériorise les épreuves en formant des histoires. Le philosophe Paul Ricœur affirme que «c'est à l'aide des commencements narratifs auxquels la lecture nous a familiarisés que, forçant en quelque sorte le trait, nous stabilisons les commencements réels»⁴². Il en découle que mes qualités de lectrice ne s'attachent pas qu'à la littérature : elles atteignent ma manière de lire mon passé, c'est-à-dire de le réécrire, lors de la remémoration d'évènements. En effet, on l'a vu, ce seul acte implique de la fiction parce qu'aucun souvenir ne nous parvient intact : «Tout souvenir est entaché d'imprécision, d'effacement, de lacune, c'est-à-dire de formes d'oubli»⁴³. On peut imaginer que ces «trous» seront comblés grâce à l'imagination et, surtout, par la logique. C'est ainsi que j'écris une histoire. Cette histoire n'est pas celle qui a été, bien que je finisse par y croire. Et cette histoire que je crois réelle est probablement bien plus cohérente que celle que j'ai vécue : il y a nécessairement distorsion entre l'évènement et son récit. L'écriture de cette histoire me permet d'en faire le deuil puisque, une fois terminée, l'œuvre échappe à son créateur, elle est livrée au monde tel un enfant à qui l'on donne naissance. Et c'est par ce détachement que j'accepte que l'histoire ait été et ne soit plus, c'est lorsqu'elle ne m'appartient plus, lorsqu'elle est partagée qu'elle trouve sa propre fin et me permet de passer à autre chose.

⁴² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 191-192.

⁴³ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op. cit.*, p. 213.

Le 22 novembre 2010

J'ai parlé du deuil comme de quelque chose de déjà connu, qui va de soi alors que c'est en fait tout le contraire : ma propre résistance au deuil m'accable bien souvent. Or, je sais que c'est de cette résistance que se nourrit mon écriture, aussi je ne la vois pas nécessairement de manière négative. Qu'est-ce que le deuil? Je ne saurais le dire autrement que dans le processus qu'il fait intervenir en moi, lequel m'échappe aussi : longue marche sans fin sous un soleil plombant lors de laquelle je rencontre des côtes abruptes qui font tanguer mon corps vers l'arrière. Il en est ainsi du deuil : s'il m'épuise, il ne s'épuise pas à être vivant alors que, paradoxalement, il signe la mort de ce qui ne saurait être ou de ce qui ne sera plus.

Le 23 novembre 2010

Dans mon recueil, j'ai écrit le deuil. Les passages sur le père signent probablement le deuil le plus intense ou du moins le plus courant parce qu'il est provoqué par la mort. La mort octroie au deuil une force particulière parce qu'elle nie tout espoir : il n'y a aucune chance que la personne revienne. Incarnée par le père, la mort a ici quelque chose de très symbolique, le père étant considéré comme le premier grand amour de la fille, et aussi de la femme selon le complexe d'Œdipe. Ainsi, la perte est double : elle est celle d'un être proche et celle d'une possibilité d'amour.

La gravité de cette mort pour la femme se voit lorsqu'elle s'engage avec un autre homme. En effet, cette mort la fragilise à un tel point que, engagée dans une relation amoureuse, elle sent constamment la rupture approcher, se rassurant par la présence dans la

maison d'articles personnels de l'homme. Cette fragilité, voire cette obsession de la fin, trouve sa source dans le deuil encore non accompli du père, dans le refus de son départ, comme si la maladie n'avait pas été pour elle un présage de mort lui permettant de se préparer à l'inévitable : la jeune femme transpose l'idée de la perte d'une relation à une autre. De plus, il ne faut pas oublier que c'est cette mort qu'elle murmure à l'homme lors des moments de confiance, rendant ainsi présent le père dans l'intimité du couple.

Le 26 novembre 2010

Je suis encore étonnée de ce paradoxe du deuil : il faut se rappeler la douleur pour l'oublier ou, du moins, pour la rendre silencieuse. Or, rester dans la mémoire la ravive et indique, par le retour du sujet sur les territoires du passé, une négation du présent et, par conséquent, de la perte, même si c'est elle qui est constamment racontée. C'est ce que signifie pour moi écrire à partir de cendres encore chaudes : les cendres renvoient à la disparition, à ce qui n'est plus et ne sera plus alors que la chaleur évoque que ces cendres n'ont pas suffisamment reposé et qu'elles peuvent encore susciter une réaction chez qui s'en approche. Cette chaleur s'explique d'ailleurs non pas par la proximité dans le temps de l'évènement narré, mais plutôt par la similitude dans l'émotion provoquée. Je sais que je ne suis pas passée à autre chose chaque fois que je nie encore la mort de mon père, comme je l'ai fait dès qu'il a cessé de respirer.

Le 27 novembre 2010

J'ai parlé de deux figures du deuil : ce qui ne sera plus (incarné par la mort du père, le départ de l'homme et la perte de la raison) et ce qui ne saurait être. Dans les deux premières parties de mon recueil, la perte est celle d'un homme. Dans la troisième partie, c'est un homme, son fils, qui permet à la femme de passer à autre chose, de tendre vers l'avenir : elle s'imagine la guérison par une marche aux côtés de son fils. La deuxième figure du deuil, celle de ce qui ne saurait être, n'est pas représentée dans mon mémoire. Toutefois, elle a grandement pris place dans son élaboration. En effet, écrire exige constamment un lâcher-prise de la part de l'écrivain.

J'ai dû apprendre au cours de l'écriture à accepter de faire autre chose que ce que je souhaitais. L'idée de départ du recueil était le matricide. Je voulais étudier ce geste contre-nature qui est de mettre à mort la chair de sa chair. De cette manière, l'écriture devenait exploration, puisque, bien sûr, pour ma part, ce geste relève de la fiction. Toutefois, je n'ai jamais réussi à mettre en scène cette femme. Pire, je n'étais même pas en mesure de la peindre. Peut-elle être consciente de ce qu'elle a commis? Si oui, y pense-t-elle constamment dans un regret indescriptible ou avec une douleur si intense qu'elle en engourdit la sensibilité? Je ne savais trancher sur ces questions et, pire, j'avais l'impression de tricher, de tenter de porter un déguisement qui ne serait pas à ma taille. Peut-on vivre un plus grand sentiment d'imposture? Ce sentiment, je l'ai toujours en période d'écriture, puisque je cherche une certaine légitimité et que je ne sais où la trouver. Toutefois, cette imposture n'intervient que dans mes réflexions, non pas au moment même de l'écriture, comme c'était le cas quand je tentais de construire ce personnage. Donc, j'ai dû renoncer à cette femme et, à ce moment-là, j'ai ressenti une grande désolation : avant même d'être entamé, mon projet devait prendre une autre direction. Sur le plan formel aussi, j'ai dû apprendre à faire des deuils : j'ai appris à renoncer à une écriture formaliste pour me tourner vers une écriture de l'intime. Ainsi, tant sur le plan du contenu que sur le plan thématique, l'écriture m'a posé des

limites et m'a fait renoncer à ce que je prévoyais faire, mais aussi à ce que je désirais. Je le répète, je me répète : l'écriture est le territoire même du deuil.

Le 28 novembre 2010

J'ai l'impression de ne pas parvenir à parler de manière suffisamment personnelle du deuil, de ce renoncement. Peut-être est-ce que ces mots doivent être chuchotés seulement, avec une voix aussi basse que celle que nous utilisons quand nous nous recueillons à côté d'un cercueil fermé. Si l'écriture est bel et bien le territoire du deuil, c'est probablement par ses similitudes avec la mort, elle lui est une réponse possible. Face à la mort, il ne reste peut-être qu'à écrire. Si j'ai tendance de prime abord à associer le geste de la main au rythme de la vie et à son prolongement, il demeure qu'il tient son aspect rituel bien plus de la mort et de ses cérémonies que de la vie. En effet, l'écriture a tendance à prendre forme dans un silence particulier, c'est-à-dire non pas le silence de l'environnement, mais celui, intérieur, qui permet à une autre parole de naître en moi.

Cette parole qui s'infiltré dans mon être dit le vivant dans ce qui est maintenant mort, la chaleur dans ce qu'il reste de cendres : «La mémoire a aussi pour rôle de ramener dans le présent ce qui demeure de notre passé, qui apparaîtrait sans elle comme un grand vide»⁴⁴. Plus forte que la vie, l'écriture, par son travail à partir de la mémoire, réussit où la vie échoue : la résurrection, ramenant vivant le père et la relation amoureuse. Elle rend vivant pour mieux dire la fin : celle du père par le silence et celle du couple par quelques mots : «Je

⁴⁴ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *op.cit.*, p. 11.

ne t'aime plus». Ainsi, elle opère simultanément deux mouvements, un pour la vie, un pour la mort.

Le 30 novembre 2010

Pour mon recueil, je me suis inspirée de moments très intimes de ma vie. Ce travail à partir de ma mémoire a été un exutoire et un territoire pour faire des deuils. Que reste-t-il maintenant que j'ai su dire le départ des hommes et la douleur qui en découle, maintenant que, grâce à l'écriture, je sais ces morts et ce que ça implique de définitif? Il reste en moi probablement une plus grande paix, une plus grande sérénité. Cependant, je dois avouer que j'ai peur. Pour le moment, j'ai l'impression que j'ai puisé dans les moments les plus difficiles de ma vie pour écrire et que je me retrouve maintenant face au vide. De quoi vais-je m'inspirer maintenant? Bien sûr, la vie m'apportera éventuellement d'autres deuils. Il demeure que je ne tiens pas à attendre après eux. J'ai donc une nouvelle recherche à faire, si je veux laisser reposer les cendres.

Du ventre à la main

Le 12 janvier 2011

J'ai choisi d'écrire. J'ai choisi l'écriture alors que j'aurais très bien pu peindre, danser ou jouer d'un instrument. Je sais que je n'ai pas fait ce choix parce qu'il était le plus facile. Lors de ma première année au primaire, j'avais de la difficulté à bien tenir mon crayon. Parce que je suis gauchère, regarder les autres et imiter leurs gestes ne m'était d'aucun secours. J'arrivais alors à la maison avec un cahier dans lequel les signes graphiques dépassaient dans les interlignes, sans compter la main salie par le plomb et les yeux pleins de larmes. Ainsi, le seul geste d'écrire m'a été difficile.

Et pourtant j'ai choisi d'écrire, j'ai choisi ce geste de la main. Par conséquent, j'ai choisi les mots, car il s'agit bien d'un choix. Didier Anzieu place d'ailleurs celui-ci à l'étape trois du processus créateur : «le choix d'un matériau [...] maniable par le créateur»⁴⁵. Je sais dire oui et non, bien que j'opte le plus souvent pour peut-être, et pourtant l'écriture témoigne chaque fois que son matériau me trahit. Parce que je les utilise tous les jours, les mots, j'ai pensé dans un premier temps qu'écrire serait facile, du moins que je resterais dans mon univers confortable. Or, c'est tout le contraire. Écrire me dit chaque fois qu'une autre langue est à trouver, une langue qui saurait dire ce que je ne sais pas encore et qui apparaît par les mots quand j'arrête de parler. Je sais aujourd'hui, pendant que j'écris, que j'ai fait ce choix parce qu'il atteste l'inconnu qui vaut autant pour les mots que pour moi-même.

⁴⁵ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 117.

Le 15 janvier 2011

Parce que l'écriture prend place dans ma vie, le langage est présent à la fois en tant que médium et outil quotidien. Avec lui, je forme des listes d'épicerie et de tâches à accomplir, j'indique un chemin à un passant qui me le demande; avec lui, je décris à mon fils le monde qui nous entoure et, par conséquent, je me le rappelle. Je sais que, même dans les moments peut-être anodins, ma relation à la langue enrichit ma vie puisque «il n'y a pas de nuances dans la vie si elles ne sont d'abord dans la langue, si elles ne sont d'abord saisies par la langue.»⁴⁶ Ainsi, si je connais la différence entre la mélancolie, la nostalgie, la peine et la tristesse, je vis différemment ces émotions. Tel que le dit Noël Audet, «la qualité du sentiment dans la vie [...] est directement proportionnelle au raffinement ou à la pertinence du vocabulaire.»⁴⁷ L'étendue du vocabulaire me permet de vivre particulièrement chacune de ces émotions.

Or, quand je tente de rendre compte de mes émotions, le mot seul ne suffit pas. J'ai alors recours à la poésie, lieu du langage où il faut montrer bien plus que nommer. Levinas affirme que «le langage se parle là où manque la communauté entre les termes de la relation, là où manque, où doit seulement se constituer le plan commun.»⁴⁸ La parole permet ainsi de constituer un lieu commun, un lieu partageable entre deux individus, en même temps qu'elle atteste la distance entre moi et l'Autre. Or, chaque fois que je parle, que je tente de dire à l'Autre ce que je ressens, j'ai l'impression de seulement apposer des étiquettes et non pas de rendre perceptible la sensation. Là est pour moi la limite de la parole. Elle me permet de nommer, mais non pas de donner. Seule la langue poétique, avec son rythme et ses images, me le permet.

⁴⁶ Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, XYZ, Montréal, 2005, p. 22.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, p. 70-71.

Le 20 janvier 2011

Je suis avare de mots, dans ma vie comme dans mon écriture. Toutefois, je sais si j'en ai dit suffisamment par les hochements de tête de mon interlocuteur ou encore je réalise que je n'en ai pas dit assez à voir ses sourcils arqués. Quand j'écris, aucun visage ne me fait face. Doser devient dès lors une problématique importante. Si j'en dis trop, mon lecteur risque de s'ennuyer, voire d'être offusqué de se faire ainsi prendre par la main et, au contraire, ne pas en dire suffisamment risque de le placer dans une confusion inutile. La littérature a sa balance comme la justice, un point d'équilibre qu'il faut respecter : «recourir aux seuls signes nécessaires et suffisants pour que le lecteur reconstitue en imagination la langue utilisée par le personnage, l'accent qui lui est propre, son intonation.»⁴⁹ Je deviens gymnaste sur une poutre chaque fois que j'ajoute un mot ou que je le raye : je m'aperçois que l'équilibre est fragile.

Le 21 janvier 2011

À l'approche de sa mort, mon père dormait énormément. Sans faire de bruit, je quittais sa chambre pour aller fumer une cigarette. Lorsque que je revenais, je me sentais coupable, me disant que j'avais peut-être manqué ses derniers instants. Je tentais alors de rendre mes pas les plus légers possible en progressant dans le corridor. J'entendais alors son souffle bruyant et je savais ainsi qu'il était encore en vie, mais aussi, par les râles émis, que la mort approchait. Par ces saccades cycliques du souffle, comme je les appelle dans le recueil, la vie et la mort étaient ainsi dites : ces sons pourtant non répertoriés devenant aussi lisibles que la

⁴⁹ Noël Audet, *op. cit.*, p. 30.

parole. Bien que la présence du souffle pose la possibilité de la parole, d'un lieu commun, cela était inutile : il y a des moments où il n'y a rien à ajouter, le souffle restant la seule communauté possible.

Parfois, rarement, je parle beaucoup. Je dis la démarche d'un homme, la beauté du jour et celle du sourire d'un enfant, le mien. Didi-Huberman soutient qu'il n'est « [p]as de parole sans souffle, bien sûr. Le souffle est moins suspens ou défaut de la parole que sa condition même.»⁵⁰ Ainsi, quand je parle, je joue de l'air, faisant de ma voix un instrument à vent. Surtout, peu importe ce que je dis, je ne fais que dire que je suis en vie.

Le 26 janvier 2011

Je ressasse l'idée du souffle depuis quelque temps. Je trouve magnifique que le souffle et la parole soient associés, équivalant à la vie même. La parole est la musique que mon corps joue grâce à l'air par laquelle «s'articule, s'accentue, se respire et se module le phrasé de notre parole, de notre pensée.»⁵¹ Ainsi, une grande partie de l'expressivité de la parole se construit dans la simultanéité de son énonciation et cela passe par le corps, par la respiration. L'écriture passe aussi par le corps. Prenant racine dans mon ventre, elle monte à ma tête pour sortir par ma main. Elle emprunte toujours ce même chemin de la pulsion à la réflexion pour ensuite prendre corps. Il apparaît donc que la parole se construit à l'extérieur du corps alors que la poésie s'articule à l'intérieur. Ceci expliquerait peut-être en partie pourquoi ma poésie est plus intime que ma parole.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*, Minuit, 2005, p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 14.

Le 1^{er} février 2011

Il m'arrive par moments de m'observer nue dans un miroir. Je remarque alors les vergetures que des diètes trop rapides ont tracées sur mes hanches et le léger relâchement de mon ventre, suite de ma grossesse. Mon corps parle, il dit ma vie. Ma parole sait dire le monde qui m'entoure avec ses édifices, ses feux de forêts et ce marcheur face à ma fenêtre, mais elle ne sait dire la mort du père. C'est mon corps qui la murmure avec ce serrement au thorax, mes paupières qui s'abaissent et mes dents qui s'entrechoquent. Ainsi, même si je sais dire mélancolie, nostalgie, peine et tristesse, je constate que cela ne rend pas la douleur. La parole ne m'est d'aucun secours : il me faut une autre langue pour traduire ce qu'est cette douleur est cette langue est celle de la poésie, car je peux y traduire tous les signes apparaissant sur le corps et cela fait sens. En effet, je ne parle pas de traces à la naissance des paumes, ni de rides ou de fatigue dans le bas du dos. Je sais toutefois écrire ces marques. Cela ne demande pas à être dit ou entendu, mais à être montré et vu, ce qui est rendu possible par le langage poétique. Le langage poétique s'élabore d'abord à partir du silence : «Selon Pierre Nepveu, le texte poétique moderne "se définit *d'abord* par sa relation spécifique [...] et concrète avec le silence". Silence du locuteur-écrivain qui se tait pour donner prise à l'ailleurs, l'étrange, le neuf, afin que monte en lui un langage renouvelé, "qui tient autant de la musique que de la parole".»⁵² C'est dans cet espace de musique et de parole que ma douleur prend corps.

⁵² Denise Brassard, *Le souffle de passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB, 2000, p. 228. Les citations sont de Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellet, Gaston Miron et Paul-Marie La pointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 199, p. 14 et 9.

Le 5 février 2011

J'ai parfois l'impression d'avoir 16 ans. Je me fige dans le temps, me dit mon amoureux. Se sentir incompris signe souvent les années d'adolescence et, par conséquent, il devient dangereux de se dire ainsi une fois passée cette étape de notre vie. Or, je me sens souvent incomprise quand j'utilise ma langue quotidienne pour me dire. J'écoute alors ce qui se tait en moi et j'écris.

Le 6 février 2011

J'écoute alors ce qui se tait en moi et j'écris. Parfois, je me mens à moi-même, surtout en ce qui a trait à l'écriture. Bien sûr, tout n'est pas aussi simple. Avant même d'écrire, je dois passer par toutes les étapes de la procrastination, allant de la propreté de la maison aux multiples cigarettes fumées à l'extérieur.

Ce n'est pas tant la peur de ce qui s'écrira qui retarde le moment où je m'assois face au vide que de ne pas revenir de cet univers que ma main trace un signe à la fois. Certains écrivent leurs rêves, d'autres leur vision du monde. Moi, j'écris ma douleur, celle passée, mais que je sais encore en moi. Je plonge en elle chaque fois que je me tais pour écrire, que j'accueille ce qui n'est pas encore. Je deviens alors personnage de mes textes, enlisée dans la souffrance. Chaque fois que j'écris, je me retrouve comme dans certains rêves qui semblent si réels qu'ils font alors partie de notre vie. Ainsi, à chaque mot déposé sur la page durant la rédaction de la deuxième partie de mon recueil, je devenais à nouveau cette femme laissée, brisée par la rupture amoureuse. J'étais presque surprise de l'arrivée de mon amoureux le

soir. La première partie, qui raconte la fin du père, me faisait l'effet inverse, elle me détournait de réalités tragiques : elle m'éloignait de la mort pour me rapprocher de la maladie qui, malgré les étapes éprouvantes qu'elle implique, est encore la vie. J'ai longtemps repoussé l'écriture du dernier poème de cette partie, lequel signe la mort du père. Je désirais le savoir vivant, même si ce n'était que fictif. Or, la suite du recueil nécessitait cette mort. L'écriture se compose d'innombrables deuils, d'où le fait qu'assez tôt l'histoire cesse de nous appartenir : elle s'écrit bien plus qu'elle n'est écrite.

Le 11 février 2011

Hier, j'ai passé plusieurs heures à relire les poèmes de la partie création de ce mémoire ainsi que les entrées de ce journal. Je me rends compte à quel point, dans ces deux formes d'écriture, la première personne du singulier, le «je», est prépondérante. Je m'aperçois aussi que l'idée d'un journal intime en tant qu'appareil critique est, de prime abord, étonnante.

Vers l'âge de huit ans, j'ai entamé l'écriture d'un journal. Aussi, est-ce le premier genre que j'ai pratiqué et j'imagine que c'est le cas de plusieurs écrivains. Je le choisissais alors à titre de confident. J'y racontais la remise de notes, la partie de ballon chasseur à l'heure du dîner, la chicane portant sur la gagnante à la corde à danser. J'y racontais aussi mes craintes et déceptions : ma peur de rester grosse ou encore le regard insouciant du beau Philippe. Bien qu'il y en ait eu, peu de moments heureux trouvaient leur place dans mon journal, comme s'ils devaient rester secrets pour continuer à exister. J'ai toujours persisté à pratiquer cette forme d'écriture, même si un long moment peut espacer deux entrées du journal.

Le 12 février 2011

Le journal intime est souvent cité pour ses vertus thérapeutiques, permettant l'unification du sujet. Ainsi, il est probablement le genre littéraire le plus pratiqué dans la société. C'est d'ailleurs vers notre plus jeune âge, soit dès que nous parvenons à rédiger des phrases complètes, qu'il est introduit dans notre vie. En effet, quelle fillette n'a pas reçu d'une personne proche ce livre aux pages blanches en se faisant dire qu'elle pouvait y enfouir tous ses secrets? Il est d'ailleurs intéressant de noter que « [l]e journal, comme la correspondance, a été pendant longtemps un refuge de la créativité féminine privée d'autres modes d'expression littéraire.»⁵³ Il apparaît donc que de tout temps le journal a d'abord été réservé aux femmes. Or, contrairement à la lettre, le journal est un lieu dans lequel la femme a appris à converser avec elle-même. Il est matériellement ce qui symbolise le mieux l'espace intime qu'un être peut habiter.

Ainsi, il va de soi qu'un journal ne vise pas à être lu. Je déroge ainsi à la première caractéristique du journal en en faisant mon appareil critique. Ce qui toutefois m'a fait préférer ce genre se retrouve dans la place qu'il laisse à l'anecdote et au souvenir. Mes réflexions sont toujours empreintes de ce que j'ai vécu, de ce que je vis, et j'ai choisi de ne pas les amputer de ces parties vivantes. Écrire un journal, c'est faire face à la réalité dans toute sa vérité. À la place de livrer mes émotions, j'ai choisi de livrer l'articulation de ma réflexion, laquelle passe par différents chemins, du rappel de vieux souvenirs à des impressions laissées par certaines lectures.

⁵³ Béatrice Didier, *Le journal intime*, PUF, Paris, 1976, p. 17.

Le 16 février 2011

S'il est vrai qu'écrire un journal, c'est transcrire sa vie, alors ma vie serait faite de réflexions. Toutefois, ce n'est pas le cas : le plus souvent, je joue à la cachette avec mon fils ou je cuisine au son de musiques du monde avec mon amoureux. Je marche aussi pour me retrouver dans les dédales de la réflexion. Françoise Simonet-Tenant soutient que «l'écriture du journal survient le plus souvent lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger ou, tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité.»⁵⁴ L'écriture de mon recueil m'a placée dans cette position. Chaque fois que j'imaginai des épreuves pour mon personnage, je revivais ces moments difficiles de perte de l'Autre et de moi-même. J'avais alors besoin de les sortir de moi, voire même de les cracher pour retrouver un peu de paix. Or, les dire difficiles ne suffisait pas au poème, il fallait des mots produisant des images. Ainsi je ne décrivais pas la mort, la maladie, la rupture, la folie, je les construisais par des images. En raison de ces difficultés, il me fallait un support quelconque et je l'ai trouvé dans le journal. Je ne raconte pas ici mes difficultés ou mes déboires de tous les jours, je montre tout simplement comment d'autres voix parlent en moi, ces voix qui me permettent d'écrire. «Lire des centaines d'œuvres, pour apprendre à écrire et, pourquoi pas, apprendre à vivre.»⁵⁵

Le 18 février 2011

C'est en lisant le recueil de poèmes *Territoires fétiches* de Marcel Labine que j'ai découvert la poésie. Les effets miroir de ce recueil ainsi que l'utilisation des trois personnes du singulier

⁵⁴ Françoise Simonet-Tenant, *L'écriture de la vie*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 95.

⁵⁵ Noël Audet, *op. cit.*, p. 24.

(les 1^{ère} et 5^e parties sont écrites à la troisième personne du singulier, alors que les 2^e et 4^e le sont à la deuxième personne, et la troisième partie à la première personne) m'ont fascinée. Je me rappelle avoir été marquée à un tel point par l'utilisation du «tu» qu'il a alors pris place dans tous mes poèmes, comme si cette seule méthode rapprochait mon écriture de celle de l'auteur. Plus tard, j'ai été éblouie par le fait que le «tu» puisse prendre diverses formes allant de Dieu à l'autre et à soi-même, tel que le souligne Jean-Michel Maulpoix⁵⁶. J'ai donc commencé la rédaction de mon mémoire en l'utilisant. Or, il s'est avéré que le «je» produisait un effet plus heureux. Ainsi, il m'a fallu renoncer à ce type d'énonciation, faire un deuil d'une écriture plus formaliste pour me tourner vers une écriture qui me ressemble davantage, celle de l'intime. Parmi les deuils exigés par l'écriture, celui-ci représente un de ceux avec lesquels j'ai eu le plus de difficulté. Longtemps je me suis acharnée à écrire à la manière de mes auteurs préférés, comme si j'avais tous les droits sur mon écriture. Or, on apprend à écrire en écrivant, non pas en tentant de reproduire un style singulier. On apprend à écrire seulement dans un laisser-aller qui, de prime abord, met de côté l'esthétique pour aller vers l'expérience.

Je me suis donc mise à écrire «je» et, étonnamment, cela coïncide avec le moment où j'ai appris à dire «nous», par la venue au monde de mon fils. Or, bien que de prime abord, opter pour des genres intimes tels que le journal et la poésie lyrique semble égocentrique, je crois que c'est tout le contraire. En effet, bien qu'ils soient pour la plupart au «je» et inspirés d'évènements que j'ai vécus, je ne m'écris pas dans mes poèmes, la littérature nécessitant forcément un travail de transposition quand elle s'attaque et s'attache à la réalité. Par conséquent, le «je» autobiographique m'apparaît constamment être un leurre, une illusion. De plus, bien qu'une sensibilité soit subjective, je ne crois pas qu'elle soit unique. C'est par ma

⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, «Énonciation et élévation : deux remarques sur le lyrisme», dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 31-32.

sensibilité que j'appelle celle de l'autre dans «un dialogue entre l'identité personnelle et la nature humaine»⁵⁷.

Le 20 février 2011

J'aurais aimé être témoin de l'effervescence de la poésie québécoise des années 50 à 70, alors que la poésie prenait largement sa place dans les sphères politique et sociale. Les poètes d'alors se donnaient la mission de représenter la population, d'être la voix d'un peuple : «Au cours des années 50 et 60, les poètes québécois ont appris à parler au *nous*. Soucieux de contribuer à l'affranchissement des contraintes idéologiques, politiques et religieuses de même qu'à l'affirmation nationale, ils ont créé entre autres ce qu'on a nommé la "poésie du pays".»⁵⁸ Il me semble qu'à cette époque, se dire poète devait signifier davantage qu'aujourd'hui, où les seuls poètes reconnus sont des chansonniers. À cette époque, ma mère aurait peut-être compris ce que je fais quand mon corps s'incline sur une table : elle aurait su que je contribuais à une identité nationale, en me faisant messagère de la conscience collective. Or, choisir de pratiquer une poésie lyrique implique un autre type d'engagement, lequel est beaucoup moins reconnu que celui qui s'exprimait à la Nuit de la poésie de 1970. Cet engagement qui consiste à partir d'une fragilité pour en atteindre une autre peut d'abord sembler futile. En effet, les thérapies permettant de se retrouver ainsi que les tests de personnalité dans les revues foisonnent. Or, ces moyens visent à élaborer une identité, puis à l'affirmer, alors que la poésie lyrique recompose notre sensibilité en lui donnant de l'espace pour exister. Encore une fois, c'est parce que la parole ne peut suffire à dire l'émotion, ne

⁵⁷ Thierry Bissonnette, «Des *nous* pluriels à la réinvention du groupe», dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Figura, 2007, p. 22.

⁵⁸ Denise Brassard, «Présentation», dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir.), *op. cit.*, p. 7.

peut réellement rendre le monde que nous habitons que la poésie s'impose. Une sensibilité ne saurait prendre toute son ampleur dans un café de quartier. Il faut du silence. Il est à remarquer que la poésie n'offre pas que des mots, elle offre surtout des blancs. Nous n'avons d'ailleurs qu'à feuilleter rapidement un recueil de poèmes pour nous rendre compte qu'il contient davantage de blancs que de signes graphiques : c'est que la poésie ne tend pas à évincer le silence comme peuvent le faire certains types de musique, mais à travailler avec lui et c'est dans ce silence, cette pause du sens que peut se déployer notre sensibilité.

Le 28 février 2011

Il y a quelques années, j'ai suivi des cours de danse contemporaine. Lors du premier cours, la professeure nous a demandé de marcher alors que je m'attendais à pratiquer des mouvements que mon corps ne connaissait pas encore. Elle voulait que nous apprenions à rendre notre corps intact, c'est-à-dire un corps qui ne trahisse pas les difficultés de la journée par l'abaissement des épaules ou alors le stress toujours présent par une rapidité forcée de mouvements. Lors du deuxième cours, elle a mis de la musique et nous devions marcher suivant ce rythme. À ce moment-là, nous commençons à danser et moi je comprenais un peu plus ce qu'est la poésie : un corps jouant de ses multiples articulations par un ou des rythmes internes. Toutefois, je ne savais pas exactement comment faire éclore ce rythme dans un poème en prose. Longtemps, la mesure et les rimes ont dirigé l'écriture de poème, devenant toutes deux des caractéristiques essentielles au genre. Or, le poème en prose s'en détourne : « le poème en prose a rejeté plus complètement les lois métriques prosodiques ; il a refusé obstinément de se laisser codifier. La volonté anarchique, qui est à son origine, explique son polymorphisme et la difficulté qu'on éprouve à le définir.»⁵⁹ Le rythme s'y construit donc différemment que dans les vers, il ne se compte plus ni ne fonctionne par reproduction d'un

⁵⁹ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 11.

son. Il est donc à chercher ailleurs. Lucie Bourassa soutient que ce serait entre autres par «la contrastivité, qui a été identifiée comme une caractéristique essentielle du rythme en tant que "forme mouvement".»⁶⁰ Ainsi, au lieu de fonctionner par rapprochement, voire similitude des sons, comme les rimes le font, le rythme du poème en prose se construirait par opposition. Le poème en prose appelle donc au choc et au contre-choc et c'est dans cette dynamique que se produit le poème, dans le trajet entre mon ventre et ma tête pour s'incarner dans ma main.

Le 1^{er} mars 2011

S'il est bien tel que je le décris, le poème en prose trouverait son équivalent sportif dans la boxe ou du moins le karaté. Il n'en est rien. Le poème joue non pas avec les chocs et les contre-chocs, mais trouve son espace entre les deux. Voilà peut-être pourquoi l'équilibre semble être si fragile pour celui qui écrit, pour moi qui apprend à devenir gymnaste sur une poutre.

⁶⁰ Lucie Bourassa, *Rythme et sens : Des processus rythmique en poésie contemporaine*, Les éditions Balzac, Montréal, 1993, p. 61.

BIBLIOGRAPHIE

Essais et ouvrages théoriques

- Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, 377 p.
- Audet, Noël, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, XYZ, 2005, 158 p.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, 814 p.
- Blanchot, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.
- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 220 p.
- Bourassa, Lucie, *Rythme et sens : Des processus rythmique en poésie contemporaine*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1993, 455 p.
- Brassard, Denise, *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB, 2007, 433 p.
- Brassard, Denise et Evelyne Gagnon (dir.), *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Figura, 2007, 182 p.
- Brault, Jacques, *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, 250 p.
- Cannone, Belinda, *Narration de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, 172 p.
- Chamberland, Paul, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeurs, 2004, 276 p.
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, 310 p.
- Delvaux, Martine, *Femmes psychiatisées femmes rebelles*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, 281 p.
- Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, 205 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, 156 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005, 84 p.

- Duras, Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, 180 p.
- Ehrenzweig, Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974, 366 p.
- Heyndels, Ralph, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, 208 p.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, 154 p.
- Jacob, Suzanne, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, 2001, 147 p.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy (dir.), *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, 445 p.
- Lapierre, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, 97 p.
- Lévesque, Claude, *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB, 1994, 354 p.
- Levinas, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, 183 p.
- Levinas, Emmanuel, *Dieu, la mort, le temps*, Paris, Grasset, 1993, 285 p.
- Levinas, Emmanuel, *Hors sujet*, « De l'intersubjectivité. Notes sur Merleau-Ponty » et « Langage quotidien et rhétorique sans éloquence », Paris, Fata Morgana, 1987, 218 p.
- Levinas, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, 141 p.
- Levinas, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, 92 p.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le livre de Poche, 1971, 284 p.
- Levinas, Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, 252 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, 537 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, 92 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, 211 p.
- Meschonnic, Henry, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, 178 p.
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment*, Ville Lasalle, Hurtubise, 1989, 321 p.
- Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, 91 p.
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000, 173 p.
- Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1966, 163 p.

- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 425 p.
- Serres, Michel, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelles, 1985, 461 p.
- Simonet-Tenant, Françoise, *L'écriture de la vie*, Paris, Téraèdre, 2004, 191 p.
- Sontag, Susan, *La maladie comme métaphore et Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1993, 236 p.
- Tadié, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, 207 p.
- Tadié, Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, 355 p.
- Vadé, Yves, *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996, 347 p.
- Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 355 p.

Œuvres littéraires

- Beigbeder, Frédéric, *Un roman français*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2009, 246 p.
- Daviau, Diane-Monique, *Ma mère et Gainsbourg*, Québec, L'instant même, 1999, 184 p.
- Despatie, Stéphane, *Engoulements*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2000, 70 p.
- Huston, Nancy, *Journal de la création*, Paris, Babel, 1990, 352 p.
- Kane, Sarah, *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche, 2001, 56 p.
- Labine, Marcel, *Territoires fétiches*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, 105 p.
- Lapierre, René, *Love and Sorrow*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998, 73 p.
- Reza, Yasmina, *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer*, Paris, Albin Michel, 2005, 107 p.
- Reza, Yasmina, *Nulle part*, Paris, Albin Michel, 2005, 78 p.
- Ricard, Karen, *Suite pour fantômes*, Montréal, L'Hexagone, 2002, 62 p.
- Rivard, Yvon, *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005, 399 p.
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, 322 p.

Turcotte, Élise, *L'île de la merci*, Montréal, Leméac, 1997, 202 p.

Turcotte, Élise, *Sombre ménagerie*, Montréal, Le Noroît, 2002, 71 p.

Wolf, Christia, *Cassandra. Le récit et les prémisses*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985, 271 p.

Mémoires

Jutras, Benoit, «Nous serons sans voix suivi de Home», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1992, 136 p.

Leblanc, Jérémie, «Mémoire d'ombres chinoises suivi de Portraits de la voix», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 110 p.

Slogar, Mylène, «Carnet de danse suivi de Ici, debout à la fenêtre», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, 183 p.