

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MOI QUI MARCHE À TÂTONS DANS MA JEUNESSE NOIRE
SUIVI DE
LA MEILLEURE SORTE DE CORPS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ROXANE DESJARDINS

MARS 2016

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.07-2011). 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

Merci :

à mes frères, Marius et Raphaël, pour l'adolescence, qu'ils n'ont pas fait exprès de vivre pendant que je travaillais à ce projet, mais qui l'ont alimenté sans le savoir;

à ma sœur, Véronique, pour les souvenirs, pour toutes les fois où on s'est marché sur les pieds, et pour l'accueil;

à Alexis, pour l'écriture infinie des années Mille Milles et Chateaugué;

à mes parents, qui m'ont laissée grandir, mais pas laissée tomber;

à Guy Champagne et à Nicolas Lévesque, pour les encouragements à terminer ce mémoire avant toute chose;

à Florence pour la lecture et pour l'écoute;

à ma sœur (bis) pour la correction et les commentaires;

à Marc André pour les infinies lectures, la patience et l'ouverture;

à Émile pour les idées, pour les images, pour les stylos et le papier; pour le soutien technique, pour le soutien point, pour la vie;

à Karianne

et à Jean-Michel

pour l'amitié.

*Je dédie ce mémoire à mon frère Marius,
qui n'en a pas besoin.*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
MOI QUI MARCHE À TÂTONS DANS MA JEUNESSE NOIRE	1
Comment voulez-vous danser j'ai vu les murs	5
Je me fais des cadavres exquis en attendant le mien.....	29
Et j'aimerais que mon cœur soit intersidéral.....	53
Veux-tu m'astraliser la nuit?	69
LA MEILLEURE SORTE DE CORPS	87
FAIRE CORPS	88
1. À la main	88
2. Comme une peau.....	96
ÉCRITURE-CHAIR, CASE-PEAU, TEXTE-CORPS	100
1. Le personnage défini par son discours	100
2. « Les mots sont la vraie chair humaine »	103
3. La profondeur et la surface.....	110
BIBLIOGRAPHIE	116

Note sur la pagination : Dans la section « Moi qui marche à tâtons dans ma jeunesse noire », le texte étant construit pour être imprimé recto-verso et relié, des pages blanches séparent les chapitres. Pour la même raison et pour en respecter l'esthétique, ces pages sont paginées au centre, en bas, et à la main.

RÉSUMÉ

Moi qui marche à tâtons dans ma jeunesse noire est un recueil de textes graphiques. Tracés à la main, ils témoignent par leur forme autant que par leur propos des inquiétudes et des interrogations d'une adolescente de quinze ans, pas vraiment rebelle, pas vraiment « à problèmes », simplement confrontée au choc d'arriver dans le monde. Le texte montre sa lente déprise de certaines exigences familiales ou sociales, son recours à certaines influences au détriment d'autres. Progressivement, la noirceur de l'angoisse permet à une réflexion sur la mort de s'amorcer. Plus qu'une activité, l'écriture s'impose comme une sorte de façon d'exister, inévitable. Emmêlée à cette « marche à tâtons », la naissance du premier amour ne simplifie pas les choses.

Dans l'essai qui suit, *La meilleure sorte de corps*, je cherche à définir comment écrire peut faire « du corps ». L'écriture manuscrite porte la trace du corps qui l'a exécutée, en même temps qu'elle appelle à observer le corps de la lettre dans toutes ses variations expressives. Le texte de *Moi qui marche...* est entouré de cases, empruntées au cartouche narratif de la bande dessinée, qui forment une peau – à la fois une limite entre le discours de la narratrice et l'extérieur, et un lien poreux qui le met en contact avec le monde. En m'appuyant sur les écrits de Maurice Merleau-Ponty et de Valère Novarina sur la chair et sur la parole, je développe une pensée de l'écriture comme chair, c'est-à-dire relation entre le sujet et le monde, entre le sujet et l'autre, forme de constitution du sujet. Ces considérations sur la chair et sur la peau me permettent de problématiser le rapport entre intérieur et extérieur, entre surface et profondeur, et mènent à reconsidérer ces dichotomies pour les déconstruire et en montrer l'intrication profonde.

MOTS-CLÉS : ADOLESCENCE, ÉCRITURE MANUSCRITE, CHAIR, PEAU, CONTOUR, TEXTE GRAPHIQUE

Moi
qui
à marche
à tâtons
dans
jeunesse ma
noire

Pas pour mon père,
ni pour ma mère,
qui m'ont laissée grandir,
qui m'ont laissée tomber.

Comment
voulez-vous
danser.
J'ai
vu
les
murs

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

J'aimerais avoir
au moins
la certitude
de ce que j'avance

pou-
voir
dire

laissez-moi
traverser

Je sais dire *laissez-moi traverser*

Je ne sais pas dire *pourquoi*

Je suis certaine
de le chercher

l'équilibre impondérable

Mais je n'irais pas
jusqu'à affirmer

je me repose

Les jours d'août
me passent
moites
sur le corps

et
je
suis
inerte

(Je suis saine, inerte.)

Le
chat
se love

et je laisse

le temps

dans mon corps inerte

nous recouvrir

Couchée
sur le
sofa

je vois le soleil arriver

il descend
le long
du mur

il
vient
nous
ca-
res-
ser

le ventre
du chat
sent
plus chaud

plus chat

il vibre et il brille

je mets mon visage dedans

Le soleil continue de descendre

il nous laisse dans l'ombre

dans
son
sillage

J'ai la chair de poule mais je ne bouge pas

toujours pas

Je

ne

bougerai

pas

L'avenir

c'est pour les autres

Moi, je veux qu'aujourd'hui
ce soit aujourd'hui

puis
que
ça
finisse
là

Si quelque chose ne me dérange pas

c'est bien la contradiction

LA CONTRADICTION M'APaise
parce qu'elle ressemble à la vérité

Ce n'est
pas vrai

que le monde tourne rond

ni que le temps avance

(fuck oui puis ça
me fait paniquer)

Ce qui
est vrai :

J'HAÏS

le monde

La pluie
bafouille
aux vitres

Ça
vient

par vagues

Mes fenêtres
sont inondées

IL N'Y A PLUS QUE DE L'EAU DE L'EAU PARTOUT

Une
brise
belliqueuse

Un
beau
bordel

Une
batifolante
beuverie

Je dois ressembler à ça

JE FAIS de la déprime je fais de l'anxiété je fais
des acrobaties mentales je fais des acrostiches je
ne me lève pas le matin j'ai une tête j'ai deux
yeux j'ai dix doigts dont deux pouces et deux
fuck you j'en ai plein mon casque j'ai un poids
au milieu du corps qui me cale dans le fond de
toute je suis sale je suis lavée je suis lourde je suis
tannée j'en ai plein mon casque, bye.

les yeux
à côté de moi-même

Visage
gonflé
dans
le
miroir

les cheveux
gras

la bouche
pincée

À travers moi,
on peut voir
le néant

Je
suis
beige

comme
transparente

« Mon
visage »

ne me dit rien

Les seules particularités de

« mon
visage »

sont les signes que je
ne
l'habite pas bien

JE NE SAIS PAS
par où commencer

par où
me prendre

par quel
bout qui dépasse

(tous, tous, tous mes petits bouts de douleur dépassent)

Quelque part
entre deux rêves
d'incendie

je me suis réveillée

carrément à côté
de la plaque

à côté de moi
même par en joie

Quelque chose m'échappe

Comment
c'était
avant ?

Est-ce que ça m'est
vraiment
déjà arrivé

d'être
doucement emmitouflée
dans les chaudes
couvertes de l'enfance ?

J'ai
quinze
ans

Ça sonne mal

Ça casse tout

Je n'ai pas de grandeur

Je n'ai pas de PROJET

Je n'ai pas d'existence

Je
ne
suis
pas
CRÉDIBLE

Je ne
suis
pas
une
personne

Je suis un âge ingrat

Je suis un âge de souffrance

RIEN

en-
core

n'est arrivé

Et les adultes sont là
à se lamenter car ils sont donc vieux
et emprisonnés
dans la vie qu'ils mènent :

j'ai l'amertume et la jalousie
dans
le
tapis

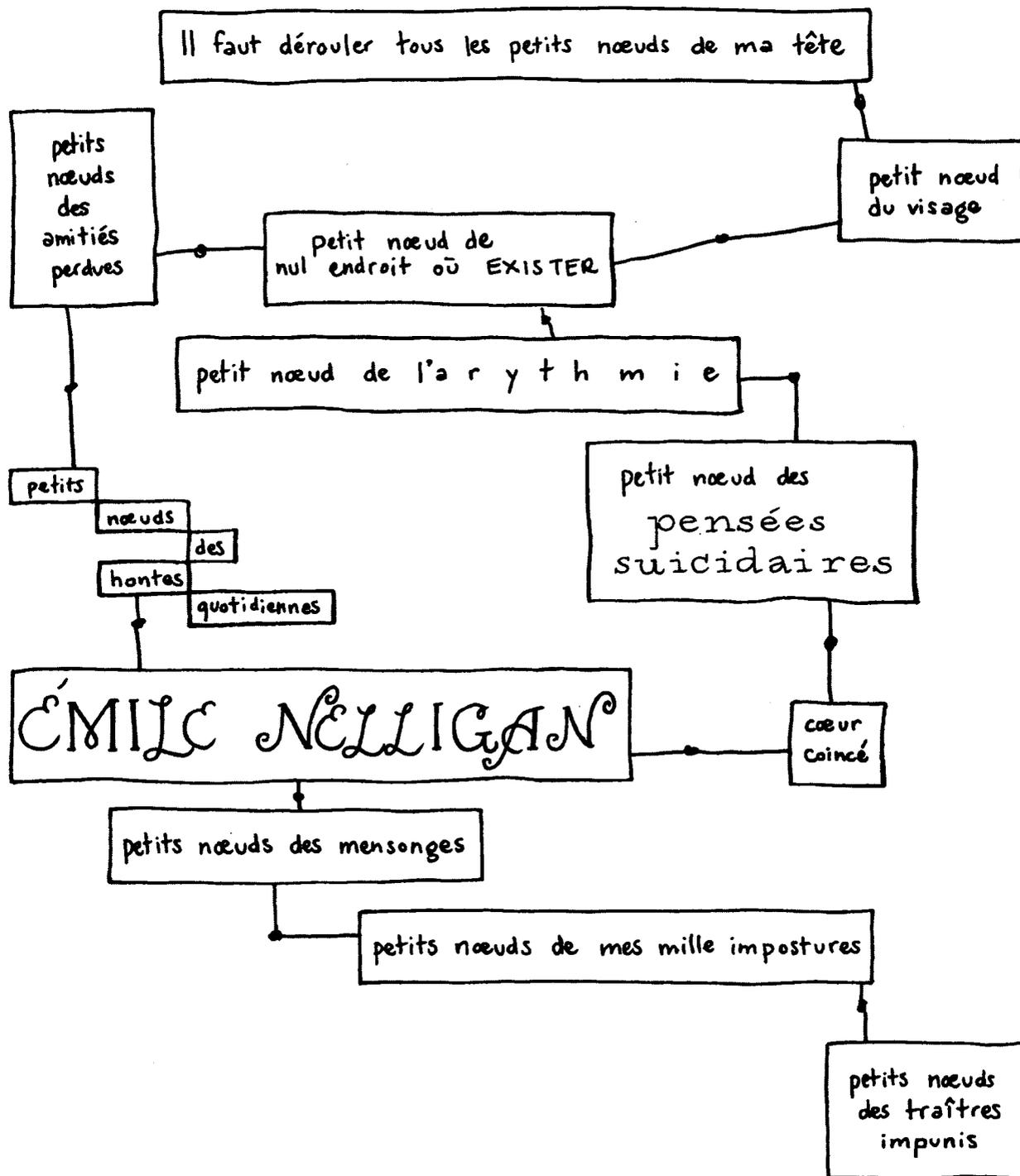
Faites avec ce qui est

faites!

Vous ne vous souvenez pas
de ce que c'est que choisir

parmi
tout ce qui peut être

le cours des choses qui s'accomplira



En théorie

je suis bien entourée

(comment? par des harnais de sécurité?)

J'ai tout

tout

tout ce qu'il faut

un corps

une âme

une maison

un chat

alouette

Mais
même si
- bien évidemment -

ma vie
en
soi

n'est pas commencée

(je suis dans l'antichambre,
je mûris sur mon arbre,
je pourris au purgatoire)

même si j'ai

tellement
de belles
expériences
devant moi!

mê-
me
si

je ne
me
suis

pas encore

barricadée dans un
choix de vie
pas vraiment choisi

AH JE SUIS FATIGUÉE

fatiguée

f a t i g u é e

BIEN OUI HOSTIE

déjà

Nous les jeunes

on a de la difficulté à s'exprimer adéquatement

On a des problèmes de brutalité

Quand on essaie d'éviter
de tout casser

en deux phrases assassines

mal mesurées

ON PASSE COMPLÈTEMENT À CÔTÉ

Cela m'amuse bien gros
de me mettre dans le même panier

que
l'humanité
entière

seulement
en vertu
d'un âge

QUI
NE
ME
VA
PAS

qui ne
m'appartient
pas

qui me repousse

v S i m l o r i r

c'est le contact
que mon regard
parvient à avoir
avec ton visage

toucher ton visage

avec mes yeux

espérer

B
A
S
C
U
L
E
R

Je veux et ce que je veux
n'est pas «toi»

c'est savoir le secret de ta respiration

aller en sachant que je t'ai laissé une couche de peau

aller

un peu nve

avec
le mystère
de ton corps
planqué
dans mon cou

aller

bardée de toi

pour que les chiens qui viennent me renifler

sentent
ton
odeur

Tu **Simon**ses

mon corps t'aime

VRAIMENT
VRAIMENT

Tu réveilles

J'ai l'impression
d'être
une planète

avec des fourmilières

des volcans

plein mes continents

Tu m'embrasses

arrête pas

arrête

pas

Lorsqu'on se
détache

tu
cherches
ton
air

tu changes de cadence

ET LE RYTHME

qui
te
reprend

m'est infiniment étranger

Mais l'amour
me terrifie

Je peux seulement aimer mon état

avec la part de corps
que je suis prête à donner

mes mains
mes bras
mon visage

tout ce qui
se tend
vers l'autre

Le reste est

trop vacillant

trop crucial

trop caché

JE SAIS TENDRE CE QUI SE TEND

(je veux même
le tendre
à outrance)

mais je ne sais pas

avancer ma part d'ombre

C'est trop tôt pour dire je t'aime
Trop tôt pour te l'entendre dire

Simon

J'essaye de voir
dans quelle articulation
de mon corps
tu t'es coincé

J'essaye de voir si je suis capable
de me transformer en statue

Tu me tentes mais d'une façon très cataclysmique

très soudaine

et inévitable

Le reste du temps
je fossilise

Je suis une baleine échouée sur une chaise

L'après-midi se passe
comme si
je n'étais
pas là

le mur
est
sale

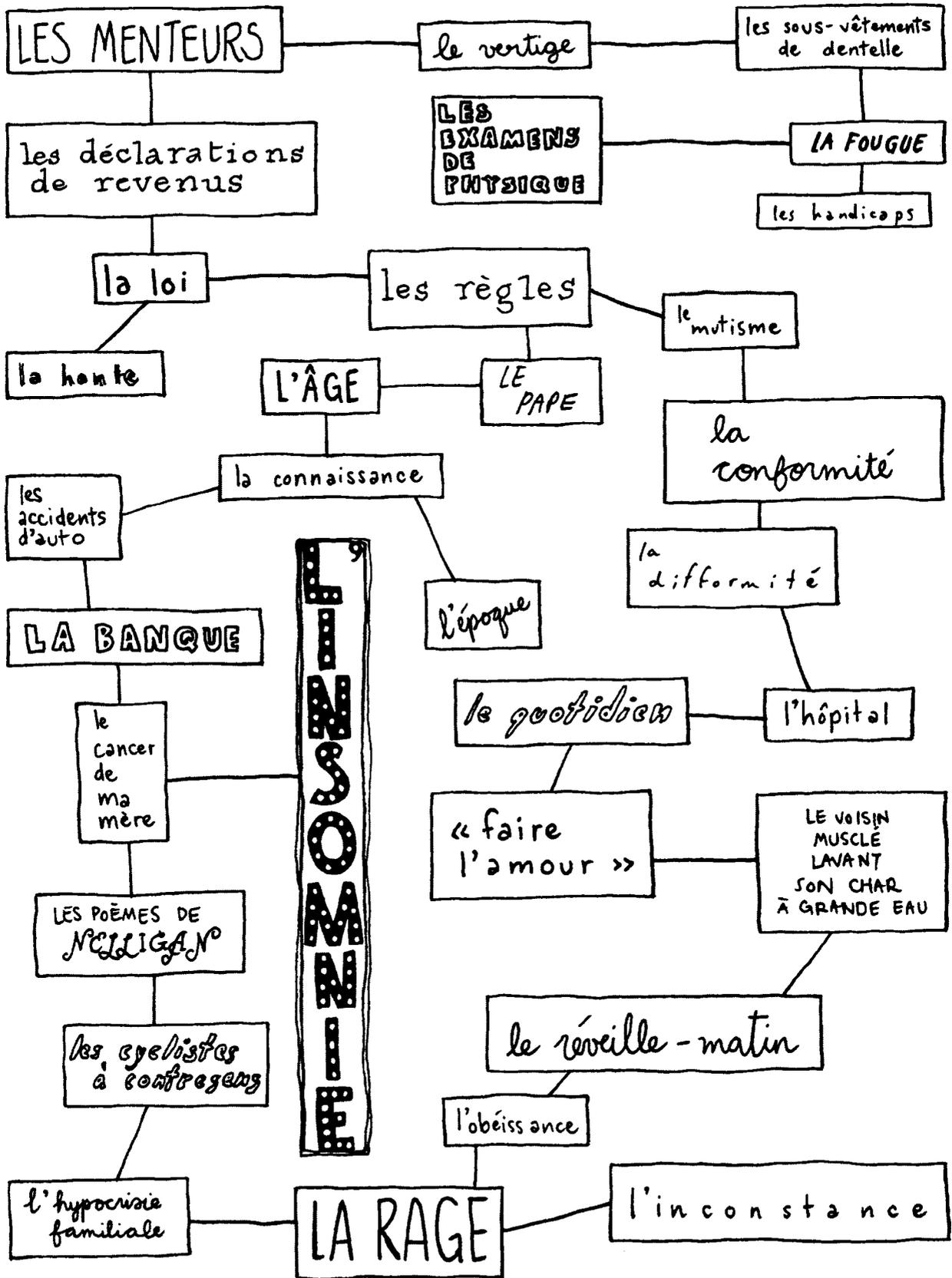
je me laisse

couler

par
la
journée

avec la journée

tranquillement



Est-ce que vraiment toute la joie est fausse?

faussée?

Faut-il que le mal soit à ce point insidieux?

Et écrire

afin qu'un jour, transposée

je sois portée par la danse de ces pas de joie?

Peut-être
que je ne
fais pas bien

les échanges

les opérations

les alchimies

les transfusions
de sang

les déménagements
d'atomes

les jeux
d'équilibre

Peut-être que je n'ai rien compris

MAIS JE N'AI PAS
DE MEILLEUR OUTIL

L'écriture, seulement l'écriture

dans
mon
esprit
décalé

entre mes petites mains gauches

Ce que j'écris tourne
autour de moi

On m'a appris que c'est là
une tare de ma génération

Mais
ÉCRIRE

être le trou au fond du bain
où l'écriture finit par s'écouler
en tourbillonnant

ça me sauve

Ce n'est pas parler de moi c'est

imiter quelqu'un

qui parle de moi

C'EST
SI
RARE

qu'on parle de moi doucement

avec

bienveillance ?

En revenant de la bibliothèque,
quand j'étais petite,
on ouvrait les livres dans l'auto
même si le trajet ne durait
que cinq ou dix minutes

Je commençais
à lire et
on arrivait
comme aussitôt
à la maison

Il allait
fallor
descendre

rapailler
les livres
ouverts

puis manger

ranger ma chambre

appeler une amie

JE VOULAIS RESTER
la fête dans les livres

assise
là

attachée
à mon
siège

dans un habitacle
plein de livres
pas encore lus

JE VOULAIS

que tout s'arrête

Simon

à quelque chose d'absurde:

Je me soupçonne
de ne pas pouvoir

l'aimer

entièrement

En supposant
que l'amour
se fractionne

que c'est possible
d'aimer
à quatre-vingts pour cent

Ce n'est probablement pas comme ça que ça marche

Nous sommes
sûrement
victimes

de nos corps assoiffés

Il faudrait que le temps cesse aujourd'hui

maintenant

moment
parfait

soleil

chat

silence

Or il passe, forcément

inévitablement

une fourmi
va me monter sur la jambe

je vais attraper
une crampe dans le pied

l'équilibre
va être
rompu

Oui oui, même l'équilibre impondérable

peut s'effondrer

(J'écris cela et quelque chose me crie
« tu n'as rien compris, prends ton trou ».)

Mais les moments parfaits

ne reviennent jamais

Nous n'avons
au fond
pas grand-chose
en commun

Or
mon
cœur
débat :

Simon est comme

autre

Et c'est toujours
le même amour

du chat

à Simon

à Gaston Miron

Qu'est-ce qu'il y a derrière l'amour ?

J'ai le cœur
trop grand
pour moi

Je
me
fais
des
cadavres
exquis
en
attendant
le
mien

moi

Est-ce que je tiens dans ce petit mot-là ?

est-ce que je tiens dans cent mille cahiers ?

poème, mon regard,
que tu existes
j'ai tenté

luttant contre
dans ce monde
mon irréalité

je répète luttant contre

ce combat ne veut jamais finir

moi

CE N'EST PAS MOI

je ne tiens pas dans le mot

je suis un pigeon d'argile

je suis déplumée
déplumée

je suis un CHASSEUR sachant CHASSER

je ne suis pas

je ne peux pas être

il faut

appeler cela

au-
tre-
ment

L'ÊTRE
je me stop tatalère

J'attrape au moins ma solitude

En elle peut-être je pourrai me fixer ?

J'existe
à l'intérieur
de moi

détachée des exigences externes

(Il
suffit
de
savoir
comment.)

Ça serait d'adon que je sache

ce
que
j'ai
à
donner

avant de me pointer
chez toi, Simon

et de m'offrir sur un plateau d'argent

Et cependant
dressé en nous

Un homme
qu'on ne peut pas abattre

Et cependant dressée en moi

une bienheureuse

en fouie
sous des kilomètres
de colères sédimentaires

QUAND J'EN AURAI ASSEZ

de tempêter

au bout
du bout
de la tempête

il y a peut-être l'armistice

comme les monstres au bout de la mer

Poème

est un mot effrayant

enivrant

je suis gai je suis gai vive le vin et l'art

qui m'attire

et me dégoûte

POÈME me fait toujours d'abord
penser aux mauvais

ceux écrits pour en être

mais
qui
n'ont
pas
de
cœur

C'est toujours
quand je pense beaucoup
que je me laisse avoir

par l'inertie

Je me sépare
en deux

Mon
corps
est
indigne

Il exige
que je
sorte
de mes pensées

pour manger

pour marcher

pour pisser

Mon corps
est morne
et indigent

Il
m'en-
lise

dans le quotidien

comment me retrouver labyrinthe ô mes yeux
je marche dans mon manque de mots et de pensée
hors du cercle de ma conscience, hors de portée
je marche mon corps secoue son insignifiance
d'une rue à l'autre
j'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
je prononce le mot le plus fort
que je puisse invoquer

Assise sur
le sofa

les pieds sous
le ~~sofa~~

je gruge la peau
qui sépare

mes ongles
de mes doigts

JE N'AIME PAS
mes ongles

boucliers
factices

carapaces
à peau

coquilles
cassantes

Mes ongles se conjoignent mal à ma peau

tout

en moi

est incohérent

Je
suis
un
amoncellement
de
greffes
rejetées
par
le
corps

Je suis correcte

Je ne suis pas dépressive

mais
c'est
pas
tenable

vivre

Geneviève D. écrit

Fourrons la mort

puis elle meurt

Si j'écris

« j'attends la mort »

je ne meurs pas

Le monde
est
bien organisé
pour qu'on
n'y
comprene
rien

Il faut répéter ce qui est vrai

j'attends la mort

Pas avec envie
mais je l'attends

Je
sais
qu'elle
survient

Quand ma mère
avait le cancer

elle aurait pu
mourir

C'est cela le cancer

pouvoir mourir

Bientôt

Par accident

Par dégénérescence

Par fatalité

Cela aurait été un drame.

Ma mère ne pouvait pas mourir.

Elle n'est pas morte

Depuis, j'ai le droit de croire

que la mort
n'advientra
jamais

si je ne suis pas prête

Mais je ne suis pas bête

Je me prépare

J'y pense constamment

Je l'attends la mort

Je lui fais
une petite place
dans la vie

Il y a des jours où

elle passerait

où je
pourrais
mourir

où ça m'irait

Dans ces moments-là
je me fais
accueillante

Je ne résisterais pas

Quand on veut mourir,
on veut toujours mourir
MAINTENANT

On ne veut pas être mort vraiment

absolument mort

C'est ce que disent
les campagnes de préven-
tion du suicide :

le suicide,
pour moi,
ce n'est pas
une option!

Il existe une foule d'instant
excellents pour mourir

Je
chériss
ces
instants

C'est le mieux que je puisse faire

Dieu! Que faites-vous donc de tous ces morts?

Il y a
mille et une façons
de faire
un gâteau

Une
seule
de faire
un enfant

(Il y a mille et une façons de mourir. Une seule de faire un gâteau.)

Fourrons-les de crème
et
fourrons

Fourrons-
les
de
crème
et
mourons

Il y a mille et une façons de vouloir vivre

J'admets que je veux vivre

mais
seulement
sous la
torture

Je n'aime
pas beaucoup
cette idée

Pourtant il faut vouloir vivre

Sinon on est
victime de la vie
qui se déroule
de toute façon

ou encore

suicidé

Je ne suis pas suicidée

Ce doit donc être que je veux vivre

Or
je
ne
veux
pas
avec
beau-
coup
de
force

Je n'ai pas

la vigueur des désespérés

ni l'enthousiasme des amoureux

Ce que j'ai

c'est la curiosité

Je ne peux pas m'empêcher de vouloir
savoir comment ça pourrait, un jour,
être moins pire qu'aujourd'hui

Simon,

Si tu survis à ces douze travaux
de redressement de mon âme

si tu me ramènes de l'Enfer saine et sauve

avec mon cœur
dans les mains

et ma panique
laissée derrière

si
tu ne
perds
pas
au fil
de ces
pages

l'envie de plonger tes mains dans l'eau poisseuse

de mes
pauvres
angoisses

peut-être

POSSIBLEMENT

j'irai avec toi cueillir

au jardin fou de la tendresse

la fleur d'amour qui va s'ouvrir

Je ne sais pas si c'est plus nous (les jeunes)

qui
essayons
la vie

ou la vie qui nous essaye

Si c'est ceci ou cela qui fait que
nous finissons presque nos jours souvent

Que les jeunes gens meurent

Où ne meurent pas
mais viennent
à l'école
les poignets pansés
pendant quelques
semaines

On ne peut pas voir les blessures

mais
on
sait
qu'elles
sont
là

Puis oui

le suicide, pour moi, c'est complètement, absolument une option

Si je n'ai même pas le loisir
de considérer l'option

je suis condamnée
à vivre

C'EST UNE HORREUR!

Dire ça aux adolescents,
nous, les jeunes,
les nouvelles personnes

les personnes à venir!

Tu ne peux pas considérer le suicide!

FUCK!

MA COLÈRE EST VIVANTE

Je rejoue mille fois le lancer de mon verre sur le mur

Le verre veut éclater en mille morceaux

Mon corps veut ne veut pas VEUT

se

fracturer

sur

le

trottoir

Ma colère est plus forte que moi

ESSAYEZ DONC

VOIR

DE M' OBLIGER
À VIVRE

Je ne veux pas me brante-basser suicider

Je veux que
si je vis

CE SOIT DE MA FAUTE

Que ce soit grâce à moi

Que ce soit
pleinement
mon problème

POUR
QUE
J'EN
SOIS
CAPABLE

il vaudrait mieux que
les moments parfaits

(ces hosties-là,
ces paillettes dans les yeux)

r e s t e n t r a r e s

Il vaudrait mieux
tenir toujours
sur la ligne

entre être bien

et être mal

TENIR : là sans appui

Parce qu'il n'y a rien de pire

qu'un moment parfait
qui se termine

ELLE LUT la dernière page du roman.
Il était déjà midi, elle n'avait rien
mangé. La faim lui tenaillait le
ventre. Elle enfouit une dernière fois
le nez dans les couvertures, une
dernière fois avant de se lever, de
manger quelque chose. Le mal de tête
montait, un étourdissement, capiteux,
emballant.

Elle ne se levait toujours pas.

Et
j'aimerais
que
mon
cœur
soit
intersidéral

J'écris
j'écris
je n'en
finis plus
d'écrire

Si c'était léger

j'appellerais cela famine

Or, comme c'est dans la
plus grande des gravités

on peut appeler cela déchéance

Ça
me
va

Je décrois avec élégance :

j'ai mis des boucles d'oreilles

Ma pensée
tourne
en cercles
concentriques

Les cercles extérieurs sont presque dits; avec beaucoup d'efforts, je peux en transcrire des passages. Plus les cercles sont petits, plus ils sont à l'intérieur, plus la langue se dissout dans le sentiment. Les cercles du milieu sont des rondes d'émotions crues et mouvantes.

Le cercle extérieur est outrageusement verbal

C'est là que babille mon narrateur

Il n'a pas de constance

Il va selon ce que je lis

Lorsque je marche dans la rue, ce cercle fait

ELLE MARCHAIT d'un pas vif,
enfonçant les talons dans la
neige durcie, le corps entier
tendu par le froid.

Si j'éteins les autres voix, ma vie
parvient parfois à avoir l'air intéressante

Chaque jour

je suis prise

dans la
même scène

FIGÉE DEVANT LES ÉVÉNEMENTS

avec ma narration
qui galope dans ma tête

moi

poisson
d'eau
douce

bouche
bée

bouche
fermée

pas

capable

d'articuler

UN
MOT

Mon narrateur a toujours une voix puissante

grasse

divine

quand je fais une crise d'angoisse
et que je suis clouée sur place

ELLE SE TORDAIT en sanglots incontrôlables, prise d'une panique sourde, elle croyait sincèrement ne plus jamais parvenir à se lever, elle voyait venir la mort, la honte, la mort. L'air était plein d'une voix énonçant à quel point elle devenait misérable, chaque seconde plus misérable, chaque seconde pire, une loque.

ET TOUT semblait tenir dans cette opposition : gésir ou tenir, être basse, affalée, molle, avec la vie comme un rouleau compresseur aplanissant le corps, rendant le corps inutile, ou se redresser, faire marcher ses muscles, faire de son corps un vivant, un allant, un agissant, un chassant, faire de son corps une force vive.

Lorsque j'essaie
d'écrire une histoire

(je me dis « roman » mais je n'ose
pas l'écrire tellement)

au début,
ça narre bien

Puis, parce que la chair de l'histoire

se dissout
tranquillement
dans l'écriture

parce que mes idées se perdent
pendant que mon satané narrateur

PREND
LE
DESSUS

au bout de dix,
quinze pages

quelque chose
advient

ce n'est plus le récit

j'écris
quelque
chose
qui me
glisse
des
mains

et les personnages
meurent d'une mort brutale

inexplicablement

Alors l'écriture se recroqueville sur elle-même, disparaît
et me laisse sans substance,

vidée

7H14. Son réveil sonna. Elle l'éteignit aussitôt, fit doucement craquer son visage pour l'ouvrir, pour le disposer au jour arrivé. Elle rabat-
tit les couvertures, posa les pieds sur le plancher froid et se leva. En ouvrant les rideaux, elle sentit la douce lumière d'octobre la remplir de joie. Hahaha la joie.

Veux-tu le lire ce roman poche là, Simon?

Es-tu sûr
d'être prêt
à aller
jusque-là?

Si je laisse
le narrateur s'imposer

mes cercles intimes de pensée

les cercles brouillons

flous

les cercles
de mes
tripes

se tordent

Quelque chose cesse de tourner rond

Mes autres voix
grondent dessous

je peux bien me raconter
ce que je veux

ÇA NE LES FERA PAS TAIRE

Je n'ai pas
de voix
propre

Je sais quelle écriture
je refuse de laisser venir

J'essaie la poésie

C'EST UN
VÊTEMENT
TROP GRAND

Je m'approvisionne partout

je saccage les textes

je vole des vers

impunément

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés

L'écriture c'est ci puis l'écriture c'est ça

100% de ce que j'écris est risible

MINABLE

J'essaie d'avoir
le chant bouleversant,
la plainte pathétique

je suis mielleuse cassée oui

je suis au maximum de l'humiliation

qui
est-ce
que
j'essaie
d'atten-
drir?

ÉMILIE NELLIGAN?

PARLONS-EN D'ÉTIQUE NÉLIGAN!

lui aussi

les pieds sur les chenets

cœur d'or

vaisseau d'or

floraison
de
fleurs

vingt
ans

ma mère

mon
âme

comme il sied à l'éphèbe esthétique et bellâtre

lui

aussi

il

se

répète

OK

C'est
un
aveuglement

Ces
vitres
sont
éternellement
embuées

J'écris
j'écris je
trace
des centaines
de lettres

J'observe les lettres grandir et rapetisser
au gré de mes inconvénients

Cela fait
de beaux dessins

Mais j'ai beau
SCRUTER SANS FIN
ces lignes
et ces traits

rien
je ne vois r-i-e-n

Veux-tu
m'astraliser
la nuit ?

Simon

L'amour, ça ne s'invente pas

Est-ce que lorsqu'on peut nommer l'amour,
dire voilà de l'amour, il est déjà trop tard ?

Je t'aime

et aujourd'hui je sais
que je t'aime
depuis longtemps

depuis mars au moins

ou peut-être même décembre

que je me suis endormie tous les soirs
en te tassant dans un coin de mes pensées

et
que
c'était
une
erreur

Mais je t'aime

et il va falloir que cela se termine

Parce
que
c'est
trop
fort

Parce qu'il n'y a plus rien à dire

Même en trouvant
chaque jour
des noms d'animaux
et de plantes

chaque jour des noms nouveaux

pour l'affection que je te porte

je
répète

je répète depuis la première fois que je l'ai su

et

cela s'effondre dans les noms

disparaît sous les noms

Je t'aime feuille tige racine arbre prière velours miel
mais je t'aime trop pour poursuivre

Je suis tellement

INFINIMENT

loin d'être bien

Chaque apparence de paix

chaque ELLE OUVRE les yeux
et sourit au ciel bleu de l'été

chaque L'AMOUR les prit par surprise
et les transforma en pure lumière

cache
son
envers
de
malaise

de
dé-
chi-
re-
ment

Je ne comprends pas
comment je pourrais
à la fois
être moi-même

ET ÊTRE CALME

Tout a toujours besoin de se renverser

de s'inverser

de s'invertir

Je ne peux
faire confiance
à rien

Tu es encore inconnu
et un peu effrayant

J'aime le jeu
de découvrir
qui tu es

Ouvrir tes carnets

voir tes dessins

tes poèmes

étranges, que je ne
comprends pas

Tu es attendrissant
et tu viens d'ailleurs

Tes parents
ne sont pas
mes parents

il nous faut
tout nous expliquer

On peut raconter une belle histoire de soi

et de là

une belle histoire de nous deux

J'aime jouer
à l'histoire
de nous deux

elle est émouvante

et inédite

Je me la raconte pour bloquer la peur
qui m'étouffe quand j'essaye de dormir

Mais mettons que j'aurais écrit l'histoire moi-même

Je n'aurais pas
nécessairement
créé quelqu'un
comme toi

Je ne t'aurais pas imaginé

Tu as de drôles d'intérêts
que je ne partage pas tellement

Et je trouve que le chandail
que tu mets genre
tous les jours
est usé et un peu laid

Il ruine partiellement le tableau parfait

que nous
formons
quand je
me costume

(religieusement)

en héroïne
de roman

Est-ce que les accros de beauté
font partie de la beauté?

« Beau
avec
un
bémol » ?

ILS S'ÉTAIENT REJOINTS dans un couloir hideux du métro, sous les néons, dans une odeur de vieux bas sales. Qu'à cela ne tienne : ils brillaient, leurs souffles créaient un énorme courant d'air, les battements de leurs cœurs résonnaient sur la brique. Quelque chose changeait précisément à cet instant, un accord tacite nouvellement possible : il glissa la main le long de son bras, leurs doigts s'enlacèrent.

Elle pressa fortement sa paume contre la sienne.

Qu'est-ce qu'on a pensé

après ce soir-là
de décembre

pour repartir chacun de notre côté?

DES JEUNES GENS, c'est beau,
ça s'embrasse, ça perd pied,
ça se raconte des histoires.
C'est dangereux.

(On oublie souvent que
les jeunes gens ont peur
d'eux-mêmes, ils ne sont
pas nécessairement fiers
d'être fuckés et pas
trustables.)

On aura craint que ce soit illusoire

que tout tienne à deux visages
qui s'emboîtent bien

Et j'hésitais

infiniment

à t'abandonner
le reste de moi

Alors c'est en mars

le jour de mars où -

ce
jour
béni

qu'on aurait dû
se rendre à l'évidence

On ne peut pas connaître
une telle intensité et se dire

« NON, CE N'EST
QU'UNE BANALE
ATTIRANCE! »

Mais nous sommes donc bien caves

toi
et
moi

d'avoir encore cru à une plate manifestation humaine

Alors que nous étions
devant la transcendance même

devant le
renversement des astres

Le jour où tu m'as déprise, délivrée

où tu as transformé mon corps en explosion de beauté

Et maintenant
« nous sommes
ensemble »

Mais ce moment parfait, je le passe
à tenter de le meubler d'autre chose

L'été
sourit

Me laisse béante

vacante

ouverte

démunie

On se sent toujours un peu ridicule face au bonheur

(Est-ce que je viens
vraiment d'écrire bonheur.)

Je t'aime

et je baigne

dans l'envers désespérant
de la perfection

On vient vers moi.

On vient vers moi.

Je me suis brûlée sur un poêle à vivre.

As-tu toujours
quelque chose
pour moi ?

Il y a des diachylons
qui ne pansent aucune plaie

virevoltant

doucement

afin qu'on
ne les
désapprenne
pas...

Si on joue à la blessure

le rôle du remède inespéré et inefficace
te convient-il ?

Je regrette mais la seule partition que
je sais jouer est truffée de fausses notes

Avant qu'on se connaisse
je trouvais que « Simon »
ça tombait à plat
comme prénom

Maintenant je le répète

sans cesse

Ton nom est le signe de ton existence

Ton existence
est le signe
de la joie

La joie est le maximum de bien
que je puisse produire

Simon

Simon

Simon

Simon

Je prononce ton nom

jusqu'à ce que quelque chose déchire

Toujours répéter les mots exprès

(je t'aime,

je t'aime,

beau,

bel amour,

beauté)

parce que la vérité
nous attend certainement
dans un tournant

mais on ne sait pas lequel

Lorsque j'ai su
que je t'aimais

c'était dans mon ventre

et c'était probablement du désir

(Ce serrement chaud,
coulant,
qui coule,

tord,
glisse,
descend,
chauffe,
coule.)

Mon corps était à la fois

une camisole de force

et un océan

l'océan qui veut toucher ton pied

Quand Simon et moi
on se tient par la main
je vais plus vite,
plus fort,
je suis pleine
et je bats
de partout

Avant toi

chaque erreur faisait une entaille profonde
dans mon orgueil

Avant toi

la beauté
était
imaginaire

Tu as fait de moi une héroïne de roman d'amour

Si seulement on pouvait
arriver bientôt à la fin
du livre

avant que ça change

C'est parce que je sais qu'il faut
un presque rien

pour défaire une nuit
et se perdre au matin...

Je voudrais écrire
une dernière page

en attendant que tout s'effondre

en attendant
de m'enfermer
dans la danse
de ces pas de joie

J'écrirais un texte qui dit oui à ma naissance

une lettre d'amour

une lettre de suicide

un testament

J'écrirais
un texte
émouvant

J'écrirais « je » une fois de plus

une fois de trop

j'irais habiter
dans ce j
et dans ce e

je me blottirais dedans
et
je compterais
sur je
pour l'éternité

LA MEILLEURE SORTE DE CORPS

Faire corps

1. À la main

J'écris à l'écran, je n'ai plus besoin de toucher pour sentir, j'effleure seulement. [...] L'écriture aujourd'hui, moderne poétique de la peau, n'écôrche plus le papier.

Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*

Adolescente, j'ai passé les millénaires de chaque jour d'école recroquevillée sur mon cahier, à écrire : les notes de cours vite-vite, pour en être débarrassée, puis du charabia dans les marges – mon petit journal, mes inepties, mes décisions, les traits qui faisaient passer le temps. J'écrivais l'heure : le temps de tracer « 15 h 34 » la minute avait changé, et je pouvais écrire « 15 h 35 ». J'ai appris à écrire en miroir pour que mes cahiers gardent mes secrets. De confiance en petit récit, de plainte en poème, ces cahiers étaient de plus en plus ressemblants, alors que mon corps, toujours tassé autour du crayon et du cahier (centres de ma vie), n'avait pas bougé, n'annonçait rien, ne défendait rien.

Les cahiers qui ont survécu à cette période, je ne les ouvre qu'avec appréhension, aux deux ou trois ans : rien n'est plus vrai que ces pages griffonnées. À côté d'elles, les photos me semblent montrer quelqu'un d'autre. Les très longues années de mon adolescence ne me reviennent que par mes écrits d'alors.

J'ai un souvenir très prégnant du sentiment d'inadéquation qui ne m'a pas quittée toutes ces années, inadéquation pas nécessairement avec le monde, la société, ma famille, mon milieu, mais avec moi-même. Encore aujourd'hui, évoquer cette époque

en disant « je » est étrange. Je ne m'appartenais pas. Et par-dessus tout, je ne me ressemblais pas.

Dans la douleur d'apprendre à exister, la seule chose à faire était d'écrire. Écrire nommait la blessure, la cachait du même geste; dans le texte, j'étais là tout à fait, et en même temps j'étais déjà ailleurs, mise à distance par ce « je » qui était toujours un peu quelqu'un d'autre.

Ce n'était pas un problème de beauté ou de laideur, c'était le fait même d'exister, de devoir composer avec ce corps, ce visage, cette voix imposés, m'y reconnaître, les investir. Le seul aspect de mon corps que j'ai su m'approprier, c'est ma main écrivante, « mon écriture », comme on nommait la façon particulière qu'avait chacun de tracer ses lettres.

Ainsi, plusieurs années plus tard, lorsque j'ai conçu le désir d'écrire un texte d'adolescence, un texte au « je » où le personnage se construirait en tant que personne au fil des phrases, « monterait » son identité par l'entremise du texte, il m'est apparu évident que ce texte devrait être tracé à la main.

Contrairement au texte typographié, le texte manuscrit demande du temps, et il témoigne de ce temps; au fil des traits, non seulement un texte s'établit, mais le tracé qui le compose se dévoile aussi. Le texte manuscrit se montre laborieux. Il arrive lentement, ne fait l'économie d'aucune ligne, d'aucun point. Devant notre œil habitué à la perfection régulière des caractères typographiques, dont on oublie même qu'ils sont eux aussi des dessins, la variation dans la précision du tracé des lettres est porteuse de sens. Elle dénote une individualité inimitable, elle témoigne de la patience ou de l'impatience de la personne qui écrit, de son habileté ou de sa difficulté.

Il y a résolulement du corps dans l'écriture manuscrite. Elle découle des muscles, de la force, de l'enthousiasme, de l'application. En se glissant dans le trait, le corps se déplace : de sa matérialité malade (mon corps penché enserre le stylo, mon poignet rigide fait monter la tension dans mon coude, vers mon épaule, mon cou, mon dos; mes jambes croisées sont comme mortes, le bas de mon dos est affaissé, ma main gauche s'étale inerte sur le papier, je ne sais plus si je fronce ou pas les sourcils dans ma concentration) à la matérialité jouissive de la lettre et du mot. C'est la meilleure sorte de corps qui reste sur la page une fois le stylo détaché, le corps délié, le corps parti : les boucles, les traits et les points parlent mieux, mille fois mieux que mon visage obtus.

À l'inverse, lors de l'écriture manuscrite, mon corps reçoit, ou plutôt me permet de recevoir le texte. Lorsque je trace lettre à lettre une phrase, je ressens la phrase dans sa construction, des lettres aux mots. Je ressens la rythmique de cette construction. Ainsi, même si l'ordinateur permet des réécritures autrement plus rapides et efficaces, mes textes ne peuvent jamais être finis tant que je ne les ai pas écrits à la main. C'est lors de la transcription manuelle que certaines corrections s'imposent d'elles-mêmes. Retaper le texte n'aurait pas le même effet : il faut voir la forme du mot jusque dans son étrangeté, peut-être même en perdre le sens entre deux lettres, pour ensuite le réintégrer au texte avec la pleine conscience de ce que ce mot implique, sous-tend, dessine.

Reprenant ces notions de Kristeva, Roland Barthes distingue, dans un texte, deux valeurs, qu'il oppose : le « phéno-texte », celui « des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues¹ », et le « géno-texte », où se tient « la signifiante ».

1. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2014 [1973], p. 26.

Il met en parallèle le corps physiologique, ses instincts, son rapport direct à la sensation, et le texte qui touche au but, qui provoque le plaisir, qui fait dire « *c'est cela pour moi!* ». Ainsi, c'est dans le phéno-texte, et non dans la signifiante, que se situe, pour lui, le « plaisir du texte » : « Le plaisir textuel serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique³. »

Pour Barthes, imaginer « l'écriture à haute voix » permet de concevoir la différence que représente ce plaisir par rapport à une lecture intellectuelle ou limitée à la forme du texte lui-même :

Eu égard aux sons de la langue, *l'écriture à haute voix* n'est pas phonologique, mais phonétique; son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage⁴.

Cette énumération enthousiaste des *marques du corps* perceptibles dans un texte qui serait créé dans une forme orale, donc toujours livré par un corps, par une voix, évoque assez bien les marques du corps présentes dans l'écriture manuscrite : du « grain de la voix » à ce que j'ai nommé plus haut « mon écriture » (la calligraphie particulière de chacun), on accède toujours à un aspect qui montre l'interprète (celui qui lit à haute voix, celui qui écrit à la main) dans son unicité, dans l'épaisseur et dans les défaillances de son corps.

Dans son essai *Détournement d'écriture*, Michel Thévoz s'attarde d'abord à retracer une histoire des formes dans lesquelles se manifestent les textes – de l'oralité à

2. *Ibid.*, p. 22. C'est l'auteur qui souligne.

3. *Ibid.*, p. 26.

4. *Ibid.*, p. 89.

l'écriture manuscrite, puis à l'imprimerie, qu'il voit comme un outil de régularisation des formes et de congédiement de l'expressivité – avant d'analyser les œuvres de quelques artistes, souvent plus proches de l'art brut que des arts institutionnalisés, ayant remis en jeu les notions de texte et d'image. Les œuvres qu'il analyse n'ont que peu à voir avec mon projet; toutefois, ses propos sur l'écriture manuscrite sont très éclairants. Thévoz affirme en effet que le corps est partie prenante de l'expression dans l'oralité et l'écriture manuscrite.

Pour Thévoz, l'histoire a accordé une place de moins en moins grande à l'oralité et à l'écriture manuscrite au profit de l'imprimerie (et donc du caractère typographique); cela témoignerait d'un mouvement de répression de l'expressivité physique dans les manifestations textuelles :

[l'imprimerie] a abstrait la visibilité de l'interaction primitive des sens en la codifiant de manière à l'appropriier totalement à l'ordre du concept. Cela a signifié d'abord la répression des valeurs vocales, intonatives et physiologiques de la culture orale, puis des valeurs gestuelles et tactiles de l'écriture manuscrite⁵.

Selon lui, la typographie, en normalisant la forme des caractères, appelle à une lecture qui ne s'attarde pas à l'apparence particulière de chaque lettre⁶; elle repousse l'image de la lettre hors du champ de l'écriture :

[image et écriture] se renvoient dès lors comme un jeu de miroirs le leurre d'une présence pleine, l'image en offrant à l'idéalité du texte la référence réaliste dont celui-ci s'était abstrait, le texte en offrant à l'image la garantie idéologique de sa validité ontologique⁷.

Thévoz y voit un fractionnement des possibilités de représentation : d'un côté l'image, de l'autre le texte, irrémédiablement isolés dans leurs fonctions.

5. Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 13.

6. Dans un texte typographié, tous les *a*, par exemple, apparaissent exactement identiques. On n'est donc pas appelé à les remarquer un à un comme des dessins uniques portant la trace du corps qui les a exécutés.

7. *Ibid.*, p. 13.

Pour moi, la cassure n'est pas aussi nette que l'affirme Thévoz entre typographie et calligraphie; bien qu'elle offre une image régulière de chaque lettre, la typographie reste un art du dessin. D'ailleurs, j'ai eu recours dans *Moi qui marche à tâtons dans ma jeunesse noire* à une calligraphie qui imite une typographie à empattements, inspirée du Garamond. Remettre en jeu les règles de l'une et l'autre pratique me semble pertinent pour en exploiter les valeurs signifiantes : par exemple, la calligraphie qui imite le Garamond est employée dans mon texte pour rendre des citations exactes, ce qui combine le caractère institutionnalisé des textes typographiés et une appropriation de cette institutionnalisation dans un geste qui renouvelle le caractère unique et événementiel de l'écriture.

L'écriture manuscrite est corps, soit, mais pas n'importe quel corps : elle est unique, particulière, personnelle. Thévoz trouve dans les codes institutionnalisés de notre époque une seule situation où l'écriture se fait dessin à nouveau : c'est la signature, vouée à être le signe visuel de l'identité plus que le signifiant transparent du nom (à preuve l'habitude d'écrire le nom de la personne en caractères typographiques sous sa signature dans la correspondance officielle). Pour Thévoz, les œuvres qu'il analyse, qui réinvitent le corps dans l'écriture,

font communiquer le scriptural et le figural; elles sont donc comparables à une signature qui aurait outrepassé l'espace transitionnel qui lui est usuellement imparti dans un coin de l'œuvre, une signature qui s'illimenterait dans les deux sens jusqu'à défaire l'articulation du lisible et du visible⁸

– ou plutôt jusqu'à remettre en jeu le texte et l'image comme notions figées, à réactiver la possibilité que l'une et l'autre se fondent en un seul trait. Dans ce mouvement, c'est mon propre corps, les particularités de mes propres mouvements qui s'inscrivent sur le papier. Il se crée ainsi une sorte d'identité visuelle dont la force

8. *Ibid.*, p. 116.

tient aussi (surtout?) à ce qu'elle « défai[t] l'articulation du lisible et du visible », ramène le texte à sa valeur d'image, de trace, de signature.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, le développement de la bande dessinée comme forme (on attribue généralement la première bande dessinée à Töpffer⁹, dans les années 1830) vient selon moi réarticuler la dynamique entre texte et image. Loin de l'isolement essentiel que voit Thévoz entre l'une et l'autre depuis l'avènement de l'imprimerie, la bande dessinée investit le potentiel narratif de l'image, tout en ayant encore, dans la plupart des cas, recours au texte pour transmettre certains aspects de la narration. Par ailleurs, la bande dessinée a fréquemment recours à l'écriture manuscrite, ce qui restaure partiellement la qualité graphique et corporelle du texte. Il me semble toutefois révélateur que la bande dessinée européenne et américaine ne donne pas vraiment lieu à une analyse de cet aspect graphique de l'écriture¹⁰. Cela porte à croire que, du point de vue du lecteur ou du critique, l'auteur de bande dessinée qui choisit d'écrire le texte intégré à ses planches à la main n'obéit qu'à une logique technique (c'est plus simple¹¹). Pourtant, il y a là l'amorce de ce que Thévoz nomme « réactiver le corps de la lettre¹² ». Amorce que j'espère avoir poussée un peu plus loin en évacuant le dessin de la planche et en confiant le plein pouvoir d'expression et de signification au texte manuscrit.

9. Cf. Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2014, 320 p.

10. Dans le cadre de mes recherches, aucun essai ou conférence portant sur la bande dessinée comme forme n'abordait cette question de façon substantielle.

11. Il faudrait nuancer cette analyse étant donné que l'écriture manuscrite n'est pas la seule technique employée pour ajouter du texte à une image en bande dessinée. Typographie et calligraphie se sont beaucoup influencées, la typographie prenant parfois l'apparence d'une écriture manuscrite normalisée, et, à l'inverse, l'écriture manuscrite étant parfois transformée en typographie (c'est le cas dans plusieurs bandes dessinées où est employée une typographie imitant la calligraphie de l'illustrateur). Je m'intéresse toutefois ici au cas des auteurs et illustrateurs de bande dessinée qui choisissent de tracer toutes les lettres à la main.

12. Michel Thévoz, *Détournement d'écriture*, op. cit., p. 113.

Peu de bandes dessinées exploitent selon moi l'écriture manuscrite à son plein potentiel; il existe cependant un cas remarquable, l'album *Asterios Polyp*, de David Mazzuchelli¹³, qui en fait un riche usage, mettant superbement en lumière la relation privilégiée entre *grain de la voix* et *signature*. Dans ce livre, chaque personnage est dessiné d'une façon différente, qui représente sa personnalité et sa vision du monde – le héros, Asterios Polyp, un architecte très terre-à-terre, est dessiné en formes géométriques, d'un trait bleu; sa compagne, une jeune femme à l'âme plus romantique, moins stable que lui, est quant à elle représentée par un crayonné diffus et rouge. De plus, et c'est là que ce procédé devient le plus intéressant, leurs discours respectifs sont écrits dans une calligraphie différente. À l'instar de ces divers styles de dessin, les calligraphies sont toutes exécutées par l'auteur, elles portent donc l'empreinte de sa main; toutefois, la texture des voix et des discours est matérialisée par celle du texte manuscrit. Cela donne une profondeur supplémentaire aux personnages : cela leur donne du corps jusque dans la voix.

Mon ambition est totalitaire : que le texte fasse corps jusqu'au bout, qu'il fasse corps de la façon la plus palpable, la plus présentable, la plus appréhendable possible. Ce corps que l'écriture compose ne se substitue pas (même de façon métaphorique) au corps humain. Il n'est pas question de faire *un* texte ou *un* livre qui soit un *équivalent de moi*, mais plutôt de créer *du* corps, qui peut s'accumuler en fragments ou en totalités multiples. Ainsi, mes gribouillages dans mes cahiers d'école, mes journaux d'adolescente, sont tous des morceaux d'un moi textuel, jamais terminé d'écrire.

13. David Mazzuchelli, *Asterios Polyp*, New York, Pantheon Books, 2009, [s. p.].

2. Comme une peau

La bande dessinée explore une occupation de la page particulière, bien sûr parce qu'elle y fait cohabiter texte et image, mais surtout parce qu'elle a recours à un usage codifié, extrêmement efficace (et instinctif), de la ligne et de la case. D'abord, la case délimite le dessin et le blanc de la page¹⁴, en quelque sorte le lieu de la narration et son écran. Ensuite, le phylactère, simplement en pointant vers le personnage, signifie « voici ce que ce personnage dit ». Enfin, le cartouche, cet espace souvent réservé au haut de la case pour la narration, ou, comme le nomme Thierry Groensteen, le « récitant¹⁵ » (parfois narrateur, parfois personnage prenant en charge une longue intervention verbale, parfois monologue intérieur d'un personnage-auteur à teneur autobiographique), met le texte qu'il englobe en parallèle à l'image. Ces codes, qui dépendent tous d'une ligne isolant un élément de la page, me semblent accorder au texte et à l'image une sorte de peau – cette limite qui fait aussi interface, qui leur permet d'être appréhendés, rencontrés correctement. Ils rendent caducs les usages courants en prose pour délimiter chaque instance : les guillemets et les tirets, mais aussi des phrases entières au rôle purement technique, dont le texte, en bande dessinée, est aisément débarrassé.

Peut-être parce que c'est la seule forme de littérature qui continue d'exploiter presque systématiquement les richesses de l'écriture manuscrite, peut-être aussi parce que plusieurs auteurs se sont adonnés, par l'entremise de la bande dessinée, à des récits (à teneur autobiographique souvent, mais pas toujours) au « je », très personnels, qui rendent de façon exemplaire le malaise et l'inadéquation dont je souhaitais moi-même traiter¹⁶, j'hérite de la bande dessinée ce système de cases. Cet héritage est tout

14. J'omets volontairement les bandes dessinées qui jouent sur ces conventions, par exemple en présentant des dessins sans cases.

15. Terme proposé par Thierry Groensteen dans *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 95-96.

16. Je pense à *Blankets*, de Craig Thompson, récit d'adolescence, de premier amour et de distance

naturel : devant le vide de la page blanche, les infinies possibilités que représente le fait d'écrire à la main, donc hors de la linéarité qu'impliquent le traitement de texte ou les feuilles lignées qu'on utilise à l'école, la case crée en premier lieu une structure graphique et rythmique. Une page habitée non seulement par des phrases ou des fragments de phrases, mais par ces morceaux de texte encadrés, offre en quelque sorte un guide de lecture. Elle se présente d'abord comme une construction avant de se morceler en plus petits éléments de sens, qui peuvent être appréhendés un à un, à leur tour comme de plus petits tous¹⁷.

Du système de la bande dessinée, c'est le cartouche que je reprends, cet endroit qui laisse toute la place au « récitant », de quelque nature qu'il soit. Je souhaite que le texte s'y déploie comme s'il habitait les cartouches d'une bande dessinée dont on aurait retiré les dessins. Mais plutôt que de dévoiler du vide ou un manque, ce retrait, laissant le blanc de la page tempérer et rythmer le texte, autoriserait l'écriture à s'élever au rang de dessin, certes abstrait, mais parlant, « signifiant », pour reprendre le mot employé par Barthes.

Outre cette structure rythmique et tabulaire, ces lignes peuvent aussi donner prise – donner l'impression qu'on peut saisir le texte, case par case, le sentir. L'appréhender un morceau à la fois, et le laisser respirer entre chacun.

infranchissable; à *Apnée* et à *Le mat*, de Zviane, où elle explore la dépression; au *Journal* de Julie Delporte, à *Justine*, d'Iris, ou encore à la série *Paul*, de Michel Rabagliati. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie.

17. « Dispositif emblématique de la bande dessinée, le multicaadre, c'est-à-dire la page compartimentée en un certain nombre de sous-espaces encadrés, est un *opérateur de solidarité* d'une grande force : en son sein, les images qui se succèdent ne composent pas simplement une suite, elles forment, d'emblée, une totalité. Le lecteur aborde la page à la fois comme un segment de récit et une unité plastique. » Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, op. cit., p. 150.

Mais la vraie prise, on ne l'a pas sur une ligne, sur une case dessinée, imprimée sur une page; ce qu'on touche, c'est la page elle-même, c'est le papier. Le papier qu'on plie, qu'on relie pour faire quelque chose qui se tient (qui se tient tout court, et qu'on peut tenir dans ses mains) : un livre. Si je veux arriver à un texte qui fasse corps, il m'apparaît conséquent que la dernière étape soit de faire relier ces pages pour qu'elles deviennent un livre¹⁸.

Du texte au livre, c'est un processus d'emballage qui a lieu : au texte nu, on offre des pages liminaires, des pages finales, une couverture plus solide; tout un système de péri-texte assure la présentation du texte. Autant matériellement, avec des feuilles de papier supplémentaires qui se présentent comme des couches protectrices, que textuellement, avec la quatrième de couverture, la page-titre, la dédicace, le livre protège le texte et le présente. Pour un texte qui cherche à prendre l'épaisseur propre au corps, cet enrobage est nécessaire : les mots manuscrits se drapent ou s'entourent de cases pour se présenter, pour se rendre accessibles, « touchables ». Le même traitement sera réservé au texte : il sera entouré de ce qui peut faire de lui un tout.

J'aime du livre qu'il présente les pages deux par deux, côte à côte, lorsqu'il est ouvert; et que, fermé, il mette les pages en contact, recto contre verso, face à face; on dirait toujours qu'en ouvrant un livre on brise une intimité qu'il avait avec lui-même. Je crois que cela ajoute à l'impression d'unité que donne le livre, à l'impression que peu importe les éléments qu'il rassemble, il en fait un tout. En livre, *Moi qui marche...* prend résolument une surface de contact, une peau de plus en quelque sorte. Plutôt qu'un texte à l'appartenance incertaine, ce qu'il est si je l'imprime sur

18. Je veux dire « faire un livre », mais pas « publier un livre ». Je parle de l'objet-livre, des feuilles reliées à l'allemande, embrassées par une couverture. Pour les besoins du format mémoire, ce livre sera réalisé *a posteriori*. Le texte qui forme la première partie de ce mémoire est donc présenté dans sa version inachevée.

des feuilles volantes, sorti de nulle part, voué à on ne sait quoi, le livre est un objet complexe et à rencontrer, à toucher, à feuilleter, à ouvrir : un peu comme un corps.

Écriture-chair, case-peau, texte-corps

1. Le personnage défini par son discours

Parce que mon écriture cherche à rendre compte d'un « dedans » de soi, elle a à voir avec certains textes qui ont fait du monologue intérieur leur façon de traduire la vie intérieure. Comme ces textes, le mien se passe d'une narration qui rendrait explicite l'origine, le lieu d'énonciation de ce qui constitue le texte.

Dans *La fin de l'intériorité*, Laurent Jenny analyse *Les lauriers sont coupés* (1887), d'Édouard Dujardin, reconnu comme la première tentative de transcrire un monologue intérieur : on y entre directement dans le discours pensé du personnage principal. Il n'y a pas de narrateur pour établir, hors ce discours, le contexte de son énonciation. Laurent Jenny interprète cette situation comme une « fin du personnage » :

[...] il n'y a plus personne pour « rapporter » les pensées du personnage : celles-ci se profèrent d'elles-mêmes, et il n'est pas moins inexact de les présenter comme des « citations ». En effet, nous n'avons plus affaire à la convention selon laquelle une conscience narrative représente une autre conscience mais à un pur espace de présentation sans « contours extérieurs ».

Cet espace ouvert se constitue sur les décombres du personnage. Effectivement, dans la mesure où le personnage n'est plus arrimé à un nom et à une identité par une instance narrative, plus rien ne garantit que les contenus de conscience qui nous sont présentés renvoient effectivement à une *unité psychique*¹⁹.

Ces propos traduisent une perception du personnage comme « unité psychique », et présupposent que cette unité psychique (qui serait essentielle à l'existence du personnage) est « garantie » par le nom et l'identité du personnage. Jenny appuie

19. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 43.

d'ailleurs sa thèse sur un autre texte de Dujardin, une note prise en marge de l'écriture des *Lauriers sont coupés* qui se présente comme une fiche d'information sur le personnage. Celle-ci donne des informations chères à Jenny pour la définition du personnage : nom, âge, ville, habitudes, apparence. Or, de toutes ces informations, nulle trace dans le texte final : Jenny conclut que l'auteur lui-même avait besoin de se référer à cette fiche pour soutenir son écriture, donc que nom et identité définis sont les piliers de l'existence du personnage. Ce nom et cette identité, souligne Jenny, c'est la narration qui les aurait fournis, sous la forme de « contours extérieurs », assurant ainsi l'unité du discours intérieur, qui aurait alors été rapporté plutôt que présenté. Jenny repère donc une frontière claire entre l'intérieur et l'extérieur d'un personnage, frontière appuyée par la formule « contours extérieurs », un pléonasme encadré de guillemets dans le texte. Il y a quelque chose de délicat dans cette prise de position, parce qu'il s'agit au fond de déterminer ce qui constitue le personnage : son entourage, son milieu, son nom, ou ce qui mijote en lui? Je crois que l'approche de Jenny, très technique dans sa décortication des signes identitaires du « dedans » et du « dehors », dévoile surtout la qualité très conflictuelle de la définition de l'identité du personnage.

Dans un texte qui confirme cette instabilité liée à la notion de personnage, Régis Salado emprunte l'idée de « contours extérieurs » pour analyser un passage en mode « monologue intérieur » d'*Ulysse*, de James Joyce. Plutôt que d'évoquer les « décombres du personnage » et la « fin de l'intériorité », Salado préfère parler d'une « exploration critique de l'intériorité », « qui met en question l'intériorité elle-même en brouillant les lignes de partage entre "intérieur" et "extérieur"²⁰ ». Et c'est cela, en réalité, non les ruines du personnage réaliste, mais le mystère d'un personnage qui ne compte pas sur son nom et sur sa description pour exister, que présentent ces textes. Ce qu'esquisse Salado, c'est une nouvelle définition du sujet littéraire, qui se donne

20. Régis Salado, « Personnages sans contours », dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 488.

« de l'intérieur ». Si l'existence et l'unicité du sujet, selon Jenny, passent par le regard de l'autre (le narrateur, le lecteur), le sujet qu'envisage Salado entre dans l'existence par son discours et ne peut réellement être défini que par ce discours.

Que Jenny choisisse d'appeler le cadre narratif « contour » m'apparaît assez éloquent en ce qui a trait au rapport que nous entretenons avec les codes visuels. Le contour narratif tel que le conçoit Jenny n'a rien de visuel; or, le mot qu'il choisit le compare à une ligne, à une frontière. J'ai évoqué plus tôt le code établi en bande dessinée à l'aide de phylactères et de cartouches, qui forment des contours. Ce « contour », pour Jenny, est composé d'une part de notions qui précisent l'identité – nom, âge, apparence –, d'autre part de l'instance même qui rend accessibles ces notions, c'est-à-dire le narrateur. C'est l'absence de narrateur pouvant livrer ces informations qui lui fait évoquer un « pur espace de présentation sans "contours extérieurs" ». Dans *Moi qui marche...*, ce narrateur est aussi absent, mais les cases (que j'ai comparées plus tôt aux cartouches) en jouent partiellement le rôle, indiquant par référence au code de la bande dessinée que tout le texte contenu dans les cases est émis par le personnage. Ce n'est donc pas au texte d'énoncer les éléments « extérieurs » au personnage qui aideraient à le définir. Pour moi, c'est là que devient possible une écriture du « moi » pleine et sans concessions, où le texte, pourvu de toutes les possibilités parce qu'il n'a pas le devoir de donner des indices de « l'unité psychique » du personnage, peut jouer dans la plus grande liberté, investir le plus directement son expressivité.

2. « Les mots sont la vraie chair humaine²¹ »

Je suis ici et tout ce qui m'entoure soudainement fait partie de moi (je le décide ainsi) et j'imagine tous ces lieux que je connais et où je ne suis pas. Je suis la trace que les autres et les lieux ont laissée en moi et la trace que j'ai laissée (même minuscule et non voulue) en les autres. Je n'ai plus un seul regret, je me fais spectateur dans l'ombre, témoin de votre corps et de votre absence.

Marie Uguay, *Journal*

Dans *Moi qui marche...*, le texte est seul présent : aucun dessin ne figure des personnages, ni des lieux. Le texte apparaît donc comme le seul dessin, dans la variété des types d'écritures manuscrites, simplement accompagné des contours des cases. Ce qui se donne à voir, c'est alors exclusivement la voix du personnage, dans ses variations et ses nuances. Cette voix se constitue dans un rapport particulier à l'« extérieur » et à l'autre.

Dujardin affirme qu'il a tenté dans *Les lauriers sont coupés* de « donner l'impression "tout-venant"²² ». Il a cherché à montrer l'esprit de son personnage, Daniel Prince, ouvert comme des écluses, laissant entrer les discours avec lesquels il est mis en contact au moment où il prononce son monologue intérieur. Ainsi, Prince rapporte ce qu'il voit, ce qu'il entend et, de façon indifférenciée, les paroles qu'il prononce dans le cadre du discours qu'il se tient à lui-même et celles qu'il adresserait à un tiers²³.

21. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010, p. 16.

22. Cité par Régis Salado, « Personnages sans contours », *op. cit.*, p. 489.

23. « Et la maman; une petite rentière; une veuve assurément; une veuve d'officier; la maman qui feint de déchiffrer du Iansen; la romance de l'éternel amour; je serai votre femme; pourquoi pas tout de suite dans la chambre? qu'est-ce alors qu'il eût dit, notre ingénieur? Ah! ah! ah! elles ont joué serré. [...] La porte de ma maison, me voici arrivé... L'amour pour de bon? moi, moi, moi, sacrebleu. » Édouard

Pour Salado, un tel procédé montre que « le jeu de la pensée ne trouve pas son origine dans l'intériorité d'un sujet clos mais se développe selon un constant va-et-vient entre le sujet et son environnement²⁴ ». C'est précisément ce que soutient Maurice Merleau-Ponty : que la pensée prend naissance dans le monde visible et tangible; que les idées sont « l'autre côté ou la profondeur²⁵ » du perceptible.

Fonctionnant d'une façon semblable (mais plus aboutie), le monologue de Bloom dans *Ulysse*

contribue à figurer la conscience comme un espace textuel où sont indifféremment charriés les contenus de pensée les plus intimes comme les éléments les plus impersonnels. Cet effet d'indifférenciation concourt évidemment à ébranler la dichotomie du dedans et du dehors puisque « l'environnement » [...] est ce qui tisse la parole et la pensée du moi²⁶.

Le personnage qui s'exprime est donc montré non dans une intériorité isolée qui serait illusoire, mais dans toute l'action de son rapport au monde, à son environnement; le texte qui représente sa conscience a des sources multiples, il naît dans le monde avant d'être unifié dans la voix du personnage. C'est ce mouvement qui se met en scène dans mon processus d'écriture : autant dans cet essai, où les discours se collent, se fondent et se dissolvent, que dans *Moi qui marche...*, où, avant de tracer ou de « clore » les cases, il a d'abord fallu inviter tout un univers – lectures, discours, amours de la « récitante ».

Dans son essai *Devant la parole*, qui problématise le rapport entre parole et corps, avec une prose très poétique (peut-être la seule forme permettant d'aborder ces questions) qui lui permet d'évoquer la dynamique essentielle dans laquelle ces deux

Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, présentation par Jean-Pierre Bertrand, Paris, GF Flammarion, 2001, p. 61.

24. Régis Salado, « Personnages sans contours », *op. cit.*, p. 490.

25. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1964] 2011, p. 195.

26. Régis Salado, « Personnages sans contours », *op. cit.*, p. 491-492.

formes d'apparition humaine se permettent mutuellement d'exister, Valère Novarina écrit : « Les mots que tu dis sont plus à l'intérieur de toi que toi²⁷. » Cette idée rend caduque la problématisation de l'intérieur et de l'extérieur dans le rapport entre environnement et pensée subjective – telle que l'ont pensée entre autres Jenny et Salado dans les textes évoqués plus haut –, en accordant à l'« intérieur » une sorte de valeur absolue. Mais surtout, dans cette perspective, on reconnaît à la parole le pouvoir de *faire* le sujet, de le composer. Novarina ajoute d'ailleurs que « le langage [...] apparaît soudain *en face et à l'intérieur de nous* comme notre matière même²⁸ ». Le sujet, son environnement et son langage apparaissent de plus en plus noués.

« Plus à l'intérieur de toi que toi », « notre matière même » : de telles formules élèvent le langage à la valeur de moyen d'existence, de contact avec l'autre et de présence au monde. Il ne s'agit pas d'exclure le corps de l'équation, mais de le restituer dans son rapport au langage : « Les mots sont la vraie chair humaine²⁹. » Le corps est toujours là; ce que dit Novarina, c'est que la parole a une plus grande puissance; qu'elle traverse les êtres mais existe en dehors d'eux; qu'elle a le pouvoir d'ouvrir le monde et de le créer.

Au-delà de la lecture selon laquelle cette « chair humaine » serait l'intérieur du sujet, on peut voir cette chair selon le point de vue de Merleau-Ponty, qui recourt à cette notion pour décrire le rapport entre le sujet et le monde dans la perception. Cette relation complexe de définition mutuelle se rapproche pour moi de ce que décrit Salado quant au rapport entre l'environnement et le discours : plus qu'une interaction, il s'agit d'une structure où l'un ne va pas sans l'autre. En effet, pour Merleau-Ponty, le sujet qui voit et les objets qu'il voit (le voyant et le visible) sont liés par un rapport de réciprocité : en voyant, le sujet se définit lui-même comme objet visible. « Si l'on

27. Valère Novarina, *Devant la parole*, op. cit., p. 16.

28. *Ibid.*, p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

29. *Ibid.*, p. 16.

veut des métaphores, écrit-il, il vaudrait mieux dire que le corps senti et le corps sentant sont l'envers et l'endroit³⁰. » Un tel rapport s'établit également avec le sens du toucher : voyant et visible, touchant et tangible sont non seulement liés, ils se font mutuellement exister. Merleau-Ponty fait appel à la métaphore de la chair pour désigner cette relation, qu'il tient à montrer dans son « épaisseur », dans sa spatialité : « C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication³¹. » Cette chair n'est pas une matière, elle est le nom de la coexistence, de la relation intrinsèque entre le monde perçu et la personne qui le perçoit, qui se fondent l'un l'autre. Comme le souligne Jean-Marc Ghitti, il s'agit pour Merleau-Ponty « davantage d'un rapport à soi-même entre le corps et le monde. La relation charnelle consiste à se retrouver soi-même dans le monde³² ».

« Les mots » dont parle Novarina, « véritable chair humaine », seraient eux-mêmes le mode d'apparition de la relation entre la récitante de *Moi qui marche...* et le monde : la matière qu'ils partagent, le rapport qui les définit mutuellement. L'écriture serait donc la forme que prend l'existence du personnage dans le monde. Pour reprendre la formule de Ghitti : l'écriture *consiste à se retrouver soi-même dans le monde*.

La chair est aussi métaphore du rapport entre soi et l'autre. Décrivant la « première rencontre » exemplaire d'un sujet avec un autre sujet, Merleau-Ponty évoque la découverte d'« un moi qui est autre³³ » et explique que le rapport percevant-perçu établit une impossible correspondance entre les sujets : l'autre ne peut pas être objet, puisqu'il agit sur son monde, dans lequel je le perçois, et qui semble être le même que

30. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 179.

31. *Ibid.*, p. 176.

32. Jean-Marc Ghitti, « Maurice Merleau-Ponty. Le lieu à l'œuvre dans la pensée », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2009, p. 296.

33. Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 187. C'est l'auteur qui souligne.

le mien; « autrui donc n'est pas dans les choses, il n'est pas dans son corps et il n'est pas moi. [...] Il n'y a place pour lui que dans *mon champ*, mais cette place-là du moins est prête pour lui depuis que j'ai commencé de percevoir³⁴ ». La chair permet donc à la fois l'identification à l'autre et la conscience d'un décalage irréductible entre soi et l'autre.

Selon la mise en parallèle que j'opère entre chair et écriture, l'écriture serait donc aussi la voie privilégiée de la reconnaissance de l'autre, le lieu où lui voir une place. Cela se manifeste dans mon texte de diverses façons. La présence de personnages directement évoqués, forcément définis par la forme textuelle qui les fait apparaître, donc à la fois « dans *mon champ* » et irréductiblement autres, y contribue. D'autres personnages, non nommés et non invoqués, se manifestent aussi par l'intermédiaire du « discours ambiant » dont la récitante s'approprie ironiquement les formules (« les jeunes », « l'avenir », « les adultes »...). Enfin, le recours à la citation permet aussi d'une certaine façon de ménager « dans *mon champ* » un espace pour la parole de l'autre.

Ainsi, à suivre le fil des métaphores qui se dessinent pour moi de Novarina à Merleau-Ponty, le texte se révèle comme une chair : ce texte est parole (plus ancienne, plus puissante que soi, et créatrice d'existence), mais à plus forte raison ce texte est point de contact, « adhérence charnelle³⁵ » avec le monde. Le texte « auto(bio)graphique³⁶ » est d'abord le lieu où la « récitante » s'inscrit comme intériorité, comme conscience, comme être pensant; mais la pensée, rappelle Merleau-Ponty, est le revers du monde perceptible et sa profondeur³⁷. La conscience

34. *Ibid.*, p. 189-190.

35. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 185.

36. Pour reprendre la formule d'Andrea Oberhuber dans *Corps de papier. Résonances*, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2012, p. 81.

37. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 195.

qu'elle manifeste dans le texte est donc le signe de son être-au-monde. En écrivant, elle existe, elle se montre attachée au monde. C'est là le sens du projet, indiqué dès le titre (le texte *est* « moi »), pour la récitante adolescente qui tente de faire de son texte non le reflet, mais la possibilité de son existence concrète, unique et manifeste.

En faisant mienne la métaphore de la chair, je dirai encore que « corps et choses sont enveloppés dans une seule et même chair, si bien que voir hors de soi, c'est voir en soi³⁸ ». Ce retour, cette possibilité d'exister dans le monde offerte par une écriture-chair qui n'est plus une question de « monologue intérieur » mais de discours, qui n'est plus une question de définir son « dedans », mais plutôt de construire sa voix, la récitante de *Moi qui marche...* en a besoin, son existence même y est mise en jeu. Elle écrit pour « voir en soi ».

Merleau-Ponty lui-même en vient à l'échange verbal, à la parole, après avoir longuement exploré le visible et le tangible :

La réversibilité qui définit la chair existe dans d'autres champs [dans la parole et dans la pensée], elle y est même incomparablement plus agile, et capable de nouer entre les corps des relations qui, cette fois, n'élargiront pas seulement, passeront définitivement le cercle du visible³⁹.

Sorte de « chair par excellence », parce qu'elle dépasse le champ même du visible, la parole se présente chez Novarina comme une « voie grande ouverte⁴⁰ » « au plus profond de nous⁴¹ ». Novarina amène là une dimension beaucoup plus large que le point de vue du sujet que j'ai adopté jusqu'ici. La langue est plus grande que l'individu qui la traverse et est traversé par elle, disent Merleau-Ponty et Novarina;

38. Jean-Marc Ghitti, « Maurice Merleau-Ponty. Le lieu à l'œuvre dans la pensée », *op. cit.*, p. 296.

39. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 187.

40. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 15.

41. *Ibid.*, p. 15.

elle est « quelque chose comme la corporéité anonyme que je partage avec les autres organismes⁴² ».

Ce rapport que la langue dessine entre être et monde n'est pas statique et solide, c'est une dynamique, changeante, fragile, toujours à refaire : « Notre chair la langue ne vient pas nous relier, attacher l'un à l'autre nos sentiments et opinions, mais s'ouvre devant nous comme un champ de forces, comme un théâtre magnétique⁴³. » Dans la dimension intime du rapport à l'autre autant que dans l'inscription de soi dans le monde, hors temps et hors lieu, en parlant je « [m]'offre et [j']offre toute parole à une Parole universelle⁴⁴ ». Sans perdre de vue la dimension personnelle que peut prendre la chair lorsque je la rapporte à l'écriture, la dimension universelle, ouvrante, communicante, qui met en contact et laisse voyager entre les êtres leur substance propre, me semble tout aussi importante. « Il y a un voyage de la chair hors du corps humain par la voix⁴⁵ » – mais la sortie de soi suppose qu'il y ait un soi. C'est dans la chair, substance du contact avec le monde, « voie grande ouverte », que se nouent le fait d'exister en soi, pour soi, et celui d'être au monde, comme percevant autant que comme être perçu.

42. Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 195.

43. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 20.

44. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 200.

45. Valère Novarina, *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 23.

3. La profondeur et la surface

J'ai ressenti le mur de ma peau. Je suis moi.

Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*

La peau est présente, en creux, dans la pensée de Merleau-Ponty : lorsqu'il définit le sujet comme partageant sa chair avec le monde, il suppose toujours une unité du sujet. Il évoque d'ailleurs le fait de se toucher soi-même touchant comme expérience-témoin de sa théorie :

Il faut qu'entre l'exploration et ce qu'elle m'enseignera, entre mes mouvements et ce que je touche, existe quelque rapport de principe, de parenté [...]. Ceci ne peut arriver que si, en même temps que sentie du dedans, ma main est aussi accessible du dehors, tangible elle-même, par exemple, pour mon autre main, si elle prend place parmi les choses qu'elle touche, est en un sens l'une d'elles, ouvre enfin sur un être tangible dont elle fait aussi partie⁴⁶.

Lorsqu'on se touche soi-même, c'est avec son propre contour qu'on entre en contact (comme avec une chose extérieure); en plus de pouvoir toucher, on se révèle à soi-même comme tangible, comme faisant partie des objets qui peuvent être touchés. La peau vient ainsi toujours avec son revers, on la sent du dedans, on la palpe du dehors, mais d'un seul mouvement. C'est « la fine lame d'une feuille de papier qui n'aurait ni envers ni endroit mais un seul bord et une infinité de profils⁴⁷ », ce mince film à la surface de l'être qu'on ressent toujours à la fois comme un intérieur et comme un extérieur.

La peau se révèle par ailleurs une forme représentative de la corporéité; Roland Barthes l'évoquait d'ailleurs dans le passage cité au début de ce texte, dans sa tentative de définir « l'écriture à haute voix » (c'est-à-dire pour évoquer une manifestation non proprement corporelle, mais sonore) : « Ce qu'elle cherche [...],

46. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 174.

47. Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 € », 2011, p. 14.

écrit-il, ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage *tapissé de peau*⁴⁸ [...]. » Dans cet extrait axé sur le son, il m'apparaît évident que la peau s'invite comme signe puissant du corps, qu'elle rend les fantasmes textuels énoncés par Barthes un peu plus concrets, un peu plus imaginables. L'écriture manuscrite témoigne peut-être du *grain de la voix*, mais la peau, elle, s'accôle tout naturellement à l'écriture dans l'imaginaire.

Physiques, vivants, la peau et l'écriture se laissent manipuler et prendre en charge par une grande variété de constructions métaphoriques, qui ont en commun de toujours faire appel à deux aspects de la peau, la contention (la protection) et le contact. Régine Detambel, dans son court essai *Petit éloge de la peau*, où elle explore divers discours littéraires et artistiques sur la peau, relève plusieurs de ces métaphores. À propos de la peau protectrice, elle cite Michel Butor : « Je suis un écorché vif. Les attaques m'ont blessé. Mais la littérature vous fabrique une nouvelle peau⁴⁹. » Dans *Ce que dit l'écorce*, Catherine Mavrikakis et Nicolas Lévesque font eux aussi appel à la peau pour qualifier l'écriture. Pour eux, le papier peut faire office de peau. « Les écorchés, écrivent-ils, font souvent les meilleurs créateurs, mais le péril nu de l'expérience ne va pas sans une douleur souvent invivable. Il faut glisser une feuille entre le monde et soi⁵⁰. » L'écriture servirait alors d'intermédiaire protecteur, le papier sur laquelle elle s'inscrit lui permettant d'être un objet autre, qui met le moi sensible à distance, le protège des agressions du monde. Sans isoler le sujet du monde, l'écriture agirait plutôt dans le rapport organique défini plus haut, c'est-à-dire comme une interface.

Cela dit, dans ma perspective, il faut nuancer cette idée, et adjoindre à la notion de peau celle de chair. Et si, plutôt que de *faire* peau, l'écriture *comportait* une peau?

48. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 89; c'est moi qui souligne.

49. Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, op. cit., p. 69.

50. Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2014, p. 13.

L'écriture, de mon point de vue, est plutôt chair, masse communicante et impropre, fragile tentative d'inscrire ou de figer du langage qui s'échange, qui migre sans cesse. Cette conception est intimement liée à la nature même du sujet adolescent qui, dans *Moi qui marche...*, est lui-même très instable, peu défini, ou en train de se définir.

Si l'écriture est chair, alors la case, le contour, est peau : elle délimite dans la page le champ du soi et le champ du monde, et ferme les vannes ouvertes du « tout-venant ». À la fois, donc, fermeture et ouverture, couche protectrice et interface tangible, la case de mon texte est la peau qui transforme toute cette chair-écriture difforme en corps.

Comme je l'ai évoqué plus tôt, ces considérations sur la peau et la chair se rattachent pour moi à « du corps », et non à « un corps ». Les cases, pas plus que la page ou que le texte entier, ne remplacent pas le corps humain; elles ne jouent pas non plus son rôle. Ce sont les caractéristiques de la peau et de la chair qui rendent concret pour moi le travail de l'écriture, son action, ses propres attributs. La case est telle une peau mais elle n'est pas ma peau.

Par les cases, l'écriture peut agir comme de « petites forges où chacun travaille les émaux, les métaux et les signes qui feront ses armoiries afin de pouvoir mieux, tout à l'heure, se garder à droite, se garder à gauche⁵¹ ». Le texte devient ce qu'on met en avant, ce qui protège la blessure et ce qui la dévoile à la fois. Comme une cicatrice, le texte dit : la blessure est ici, et en même temps la referme, tout en la gardant visible. Le texte manuscrit, parce qu'il apparaît seul – détaché du corps l'ayant produit (de cette personne qu'est l'auteur, personne « civile, passionnelle, biographique⁵² »), mais en portant les marques –, permet une forte présence, celle de la figure de

51. Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, op. cit., p. 69.

52. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 39.

l'auteur (« qui n'est ni sa représentation, ni sa projection⁵³ »), précisément parce que cet auteur est absent. C'est grâce à cette présence-absence que la douleur, la faiblesse, le mal de vivre se montrent, peuvent exister dans le texte.

Évoquant la peau sous l'angle de sa sensibilité, Detambel écrit :

La peau est ouverte. Elle ne se ferme ni aux bruits ni aux voix, pas même aux lumières intenses. Elle ne peut refuser un signe vibratile ou tactile. Elle est sans paupières. [...] La peau est coextensive à notre conscience⁵⁴.

Si elle peut être touchée et sentie de l'intérieur, la peau perçoit aussi : la douceur ou l'âpreté d'un tissu, d'une autre peau; c'est par elle que passent les marques de l'affection, sur elle que glisse le désir, que s'impriment les signes de l'amour. Le texte en cases est ainsi sensible, perméable; la case ne délimite pas brutalement un dehors d'un dedans, mais en permet l'interaction, l'interpénétration. La case est poreuse, elle ne finit pas le texte, elle le commence, elle l'offre à la lecture : elle permet qu'on se l'approprie à son tour pour jouer un nouveau théâtre du langage pris et repris, de la peau percée, ouverte, blessée, refermée, cicatrisée.

J'écris de la chair vers la peau, je m'applique à glisser de mon corps jusque dans le corps du texte, comme ces personnages de science-fiction qui doivent faire glisser leur volonté le long de leur bras jusque dans la lame de leur arme. J'encadre, je trace les contours du corps à offrir, à ouvrir, à abandonner à la lecture de l'autre; je vais vers la surface.

Une jeune fille d'origine hongroise, adoptée aux États-Unis, s'est crue laide jusqu'à ce qu'elle découvre qu'elle a en fait la physionomie typique de la femme hongroise;

53. *Ibid.*, p. 39.

54. Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, *op. cit.*, p. 78.

pour la première fois confiante en sa beauté parce qu'elle se connaît une appartenance, « elle se tiendra désormais à la surface d'elle-même, sans que son nez ne la renvoie à une honte profonde⁵⁵ », analysent les auteurs de *Ce que dit l'écorce*. Faire ce mouvement vers sa propre surface, remonter du fond de soi, ne veut pas nécessairement dire que l'on perd de sa profondeur, mais plutôt que l'on est prêt à se soutenir, à soutenir le regard de l'autre, à entrer en relation.

Fond et surface ne sont-ils pas encore que les deux côtés de la même matière, la peau, qui n'est, comme le souligne Ginette Michaud dans son « Appendice » aux *58 indices sur le corps* de Jean-Luc Nancy, « ni surface ni profondeur, mais le rapport de l'une et de l'autre, leur interface à double face, étirée vers le dehors et remontant du dedans, le filet entre ce que nous voyons et ne voyons pas, entre le viscéral et l'épidermique⁵⁶ »? La peau est plus que point de contact, plus qu'interface entre intérieur et extérieur du corps : elle fait le corps, elle est « la vérité⁵⁷ ». Elle n'est pas trouée pour laisser le monde entrer par les yeux, les narines, la bouche, les oreilles : elle les tapisse, elle se replie pour recouvrir l'intérieur aussi. La peau n'est pas percée de pores : elle est faite en pores. Elle ne s'ouvre pas : elle se replie, sur elle-même, sur moi, à l'infini.

La peau se replie pour faire du dehors un dedans. Le papier peut faire office de « feuille [glissée] entre le monde et soi ». Comme une peau, le papier, replié, fait un tout : la peau fait le corps, le papier fait le livre. Je crois que la peau plisse comme le

55. Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis, *Ce que dit l'écorce*, *op. cit.*, p. 51.

56. Ginette Michaud, « Appendice », dans Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps* suivi de *Extension de l'âme*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2004, p. 94-95.

57. Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps*, *op. cit.*, p. 61.

livre qui accumule les pages les unes contre les autres, « met en contact “un envers avec un endroit, un dedans avec un devant⁵⁸” ».

J'ai voulu dire que j'avais écrit un texte d'intériorité et j'en suis venue à considérer que la seule façon dont cette intériorité peut exister, c'est par l'invalidation totale de la distinction entre intérieur et extérieur, par les métaphores de chair, de peau et de corps qui font coexister invariablement dedans et dehors, jusqu'à les confondre, qui montrent le corps non comme un tout, la peau contenant la chair, mais comme une surface infinie menant le long d'elle-même (sans qu'on ait besoin de la quitter) jusque dans les profondeurs.

Maintenant, au texte de se défendre, d'aller « “se glisse[r] dans la gorge et dans la langue de son lecteur/auditeur”, [...] lui prendre “les mâchoires, les lèvres et le larynx pour le manger du dedans⁵⁹” » : au texte d'aller faire corps ailleurs.

58. Ginette Michaud, citant Georges Didi-Huberman, « Appendice », *58 indices sur le corps, op. cit.*, p. 93.

59. Ginette Michaud, citant Jean-Luc Nancy, *ibid.*, p. 119.

BIBLIOGRAPHIE

1. Essais

Bakhtine, Mikhaïl, « L'auteur et le héros », dans *Esthétique de la création verbale*, traduction du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 25-211.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2014 [1973], 108 p.

Bourassa, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, coll. « L'univers des discours », 1993, 455 p.

Braconnier, Alain, Colette Chiland et Marie Choquet (dir.), *Idées de vie, idées de mort. La dépression en question chez l'adolescent*, Paris, Masson, coll. « Ouvertures psy », 2004, 151 p.

Brouillette, Marc André, « Introduction » et « Chapitre 1. De la spatialité textuelle », dans *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine. Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach*, Québec, Nota bene, 2010, p. 5-52.

Detambel, Régine, *Petit éloge de la peau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 € », 2011, 142 p.

Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sup », 1976, 193 p.

Ghitti, Jean-Marc, « Maurice Merleau-Ponty. Le lieu à l'œuvre dans la pensée », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2009, p. 289-305.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, 216 p.

Groensteen, Thierry, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2011, 212 p.

Groensteen, Thierry, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2014, 320 p.

Jenny, Laurent, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2002, 164 p.

Le Breton, David, *En souffrance. Adolescence et entrée dans la vie*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2007, 362 p.

Lejeune, Philippe, *Le moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1993, 454 p.

Lévesque, Nicolas et Catherine Mavrikakis, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2014, 170 p.

McCloud, Scott, *Understanding Comics*, Saint-Louis, Turtleback Books, 1994, 224 p.

Menu, Jean-Christophe, *La bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, 544 p.

Merleau-Ponty, Maurice, « L'entrelacs – Le chiasme », *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1964], p. 170-201.

Merleau-Ponty, Maurice, « La perception d'autrui et le dialogue », *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 182-203.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2009 [1982], 715 p.

Nancy, Jean-Luc, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, suivi de Ginette Michaud, « Appendice », Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2004, 123 p.

Novarina, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010, 184 p.

Oberhuber, Andrea, *Corps de papier. Résonances*, avec des accompagnements de Catherine Mavrikakis, Nicole Brossard et Verena Stefan, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2012, 238 p.

Peeters, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2003, 193 p.

Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, 163 p.

Rabaté, Dominique, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 1996, 301 p.

Salado, Régis, « Personnages sans contours. Monologue intérieur et porosité des limites », dans Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 487-498.

Simonet-Tenant, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, coll. « L'écriture de la vie », 2004, 189 p.

Stierle, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, nov. 1977, p. 422-441.

Thévoz, Michel, *Détournement d'écriture*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989, 153 p.

Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec / Bordeaux, Nota bene / Presses universitaires de Bordeaux, 2006, 355 p.

2. Poésie, fiction et chansons

*Barbara, « Attendons que ma joie revienne », dans *Dis, quand reviendras-tu? Vol. 3 – 1962-1963*, [disque compact audio], [s. l.], Phonogram, 1992.

*Barbara, « Parce que (je t'aime) », dans *La dame brune. Vol. 6 – 1967-1968*, [disque compact audio], [s. l.], Phonogram, 1992.

Burns, Charles, *Black Hole*, Paris, Delcourt, 2006, [s. p.].

*Dabadie, Jean-Loup (paroles) et Julien Clerc (musique), « J'ai le cœur trop grand pour moi », dans *Amours secrètes... passion publique*, [disque compact audio], [Montréal], Disques Double, [s. a.].

Delporte, Julie, *Journal*, Paris, L'Agrume, 2014, 192 p.

*Desjardins, Richard, « Tu m'aimes-tu », dans *Tu m'aimes-tu*, [disque compact audio], [Montréal], Productions Fukinic, [1990].

Des Roches, Roger, *Boîtà mémoire*, Montréal, La courte échelle, 2014, 127 p.

*Desrosiers, Geneviève, *Nombreux seront nos ennemis*, Montréal, L'oie de Cravan, 1999, 71 p.

Ducharme, Réjean, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1967, 275 p.

*Ducharme, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, 283 p.

Dujardin, Édouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, GF Flammarion, 2001, 179 p.

Iris, *Justine*, Montréal, La Pastèque, 2010, 95 p.

*Leloup, Jean, « Les remords du commandant », dans *La vallée des réputations*, [disque compact audio], Montréal, Audiogram, 2002.

*Leloup, Jean, « Les moments parfaits », dans *Mille excuses milady*, [disque compact audio], Montréal, Grosse boîte, 2009.

Mazzuchelli, David, *Asterios Polyp*, New York, Pantheon Books, 2009, [s. p.].

*Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, 171 p.

*Nelligan, Émile, *Œuvres complètes I. Poésies complètes*, [Montréal], Bibliothèque québécoise, 2007, 262 p.

Rabagliati, Michel, *Paul* (série), 9 t., Montréal, La Pastèque, depuis 1999 (en cours).

Thompson, Craig, *Blankets*, Marietta, Top Shelf Productions, 2003, 592 p.

Uguay, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 336 p.

White, Tracy, *How I Made it to Eighteen. A Mostly True Story*, New York, Roaring Brook Press, 2010, 160 p.

Zviane, *Apnée*, Montréal, Pow Pow, 2010, 82 p.

Zviane, *Le mat*, Montréal, Colosse, 2009, 80 p.

* L'astérisque indique que des extraits de ces œuvres ont été intégrés à *Moi qui marche à tâtons dans ma jeunesse noire*.