

L'errance féconde

Tu portes en toi le vestige d'un visage, il te reste l'errance pour arriver jusqu'à lui¹.

Joël Pourbaix
Les morts de l'infini

Je crois qu'on est toujours à mi-chemin entre ces lieux d'où l'on vient et ceux vers où l'on va. On transporte dans ses valises les marques du passé et on conserve des attaches à ces lieux antérieurs. Il est donc toujours question à la fois du désir de se surpasser — et parfois de s'oublier — en jouissant de sa liberté de créateur, et de l'impossibilité de se défaire de l'histoire qui nous a fondés, des vestiges qui nous habitent. Inscrits dans nos profondeurs les plus essentielles, les vestiges sont « ces images minuscules : inaltérables, logées dans la vase de la mémoire, ni enfouies ni totalement récupérables.

1. Joël Pourbaix, *Les morts de l'infini*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, p. 62.

Et pourtant, chacune d'elle est une résurrection éphémère, un instant qui échappe à la disparition² ». Je les imagine comme ces fossiles qui travaillent la pierre ou modifient le relief d'une grotte. Les vestiges sont les preuves d'un soi d'origine.

Dedans / Dehors

On regrette parfois d'être tombés sur ce qui nous fait plonger au plus profond de nous, puis jette un éclairage cru sur ce qu'on ne veut pas admettre. On rencontre des défis qui nous semblent insurmontables et auxquels on ne trouve aucune justification. Si juste que soit le modèle nous apparaissant logiquement comme le bon, il faut l'intégrer, le faire sien, et cela demande du temps. Du temps pour labourer en sens inverse la terre qui nous porte, du temps pour détricoter ce qui a été fait maladroitement, avec amour et foi. Le regard qu'on porte sur soi et sur ses espérances est teinté par sa propre histoire, et de cela on ne se défait jamais vraiment. Non, il n'y a pas de deuxième naissance, pas de traits noirs et gras qui puissent s'écrire aussi intensément que ceux de l'enfance. Et c'est précisément ce qui provoque l'angoisse. Car quoi qu'on fasse, décide ou dise, on demeure toujours aux prises avec ce qui nous manque, avec nos désirs les plus primaires.

[N]ous broyons le noir de nos origines enfouies, d'une naissance inhumée, toute notre vie durant, car c'est un goût de terre qui nous relie au plus lointain passé. Non pas celui qui est hors de nous, derrière nos pas, dans notre dos, mais celui même qui est au-dedans, dans notre bouche et dans nos bronches. Le passé intérieur. Qui coule en nous sa poix de cendres : la bile amère qu'on mâche et puis remâche, rumine et finit par cracher sur un tableau ou un bout de papier³.

2. Paul Auster, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1988, p. 47.

3. Pierre Ouellet, *À force de voir. Histoire de regards*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, p. 21.

D'ailleurs, Roland Barthes affirme que « l'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir⁴ ». Liberté d'invention, de transformation, de métamorphose, d'oubli, liberté d'interprétation. Et souvenir; d'une douleur, d'un temps passé, de bonheurs, de rêves.

Certains éléments de notre histoire reviennent et laissent leur marque, s'enfoncent là où il faut, afin qu'on se rencontre vraiment. C'est sans doute pour cela qu'il se trouve des souvenirs et des états dont on accepte le retour, et d'autres qu'on repousse, refusant de les revivre, en partie parce qu'ils renvoient à un temps qu'on a souhaité définitivement révolu. S'il y a des fois où l'on préférerait être complètement neufs, il faut avouer qu'on s'appuie aussi sur ses souvenirs pour reprendre des forces, pour se consoler, se rappeler à soi et à la vie. Or, la mémoire, dans ses fragiles limites, ne peut tout conserver. Jean-Bertrand Pontalis considère l'oubli comme « nécessaire pour donner de l'épaisseur au temps, pour accéder au temps sensible. [...] La mémoire est ce qui en nous est en sommeil, elle est notre eau dormante⁵ ». Cette métaphore évoque la possibilité d'un recommencement. La chose est là, latente, endormie. Combien d'instantanés passés et éternellement présents patientent en nous?

Dans ce « monde où tout est double, où tout arrive toujours deux fois⁶ », envisager l'existence dans la perspective du recommencement revêt un certain sens. Recommencer, c'est re-partir, se propulser. La mémoire et l'oubli sont les deux côtés d'une même médaille. La médaille qui fournit à la fois la force de ne pas revivre uniquement ce qui a été, et cela en imaginant une suite (l'oubli), et le droit d'être en proie à la crainte de revivre ce qui macère dans cet étang d'eau dormante (la mémoire). Et si cette inquiétude de voir réapparaître quelque chose d'étrangement familier m'empêchait d'écrire? L'acte d'écrire implique de prêter flanc au surgissement, à l'*Unheimliche*. Sans être obsédée

4. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [1953], p. 20.

5. Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 107.

6. Paul Auster, *op. cit.*, p. 132.

par la fatalité du retour, je sais néanmoins que quelque chose est là. Fébrile et divisée entre le besoin de dire et la peur de retrouver « la série intégrale de toutes choses⁷ », je sais la nuit peuplée qui ne disparaît jamais, cette nuit où l'Autre en soi se manifeste.

Deux. L'autre et moi, moi racontée et moi racontant, moi avant et moi maintenant; compléments et contraires, attentes et déceptions, mémoire et oubli. « Dedans. Dehors. Nous nous trouvons toujours à l'intérieur de ce que nous tentons de comprendre, si éloigné de nous qu'il nous paraisse⁸. » Même si je pense être située à des kilomètres de mon sujet, ce sujet qui me concerne à un point tel que je m'acharne à trouver la meilleure manière d'en parler, j'ai toujours les deux pieds dedans. J'imagine que c'est cela, l'inaccessible objectivité dans la création. L'inévitable subjectivité de l'écriture est aussi la réalité d'une création qui me révèle à moi-même. Les vastes territoires inconnus qui me divisent et me (dé)forment engendrent une écriture personnelle. Leur seule présence donne à ma voix une couleur et une texture uniques. La rédaction de *Entre nous, l'instant* m'a contrainte à admettre cela, à y obéir, car en fait il s'agit d'une certitude à laquelle je peux m'accrocher. Celle qui garantit que mon écriture vient de quelque part, qu'elle parle. « Les mots [...] sont à la fois la forêt où nous sommes perdus, notre errance et le chemin pour en sortir⁹. »

Écrire ce qui résiste

Il y a des instants, des jours où les mots me fuient. Je me représente alors un désert immense entre l'écrit et moi. J'ai les mots et les mains liés et ne suis qu'attente; attente d'une parole qui épouserait mes idéaux, ma conception du monde, de l'écrivain, de la littérature. Que d'exigences envers celle qu'on ne sait plus nommer : l'inspiration.

7. Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 26.

8. Alain Médam, *L'oubli prochain. La vie qui va*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2003, p.179.

9. Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991, p. 47.

Elle attend un peu de clémence de ma part. En réfléchissant à ce mot, « clémence », je me dis qu'il occupe une place étrange au sein de notre vocabulaire : un mot sous-utilisé, ayant donné son nom à celle qui pardonne et consent à l'apprentissage. Oui, la clémence dans l'écriture facilite l'accueil de ces choses recroquevillées en moi. La clémence gonfle l'espace destiné à recevoir les fruits de ce qui est fécondé jour après jour et qui fait l'unicité de mon écriture. Dans ce contexte de liberté, le surgissement — l'avènement incontournable de la création, sans égard pour le sens ou la pertinence de la matière qui se pointe, mais seulement pour son authenticité — peut advenir plus aisément et plus fréquemment. Le surgissement est cette grâce espérée depuis qu'elle nous est apparue, ne serait-ce qu'une seule fois. Elle me propulse dans un espace-temps où je suis en accord avec ce que je fais et ce que je suis : l'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur ou la sensation reposante de ne pas devoir comprendre, puisque ce qui se produit relève de l'évidence. C'est le geste d'écriture qui s'est mis en branle.

De fait, certains mots émergent sans d'abord cogner à la tête; ces mots-là sont des mots passion, des purs, des forts, de ceux qui n'ont pas besoin d'approbation, qui connaissent avant de naître le sens de leur existence. Ces mots passent par des souterrains sur lesquels je n'ai aucun contrôle, je ne décide pas du moment de leur apparition; je fais avec leur venue, surprise mais heureuse de savoir que tout ne dépend pas du travail conscient, et que certaines choses surviennent sans mon intervention, voire malgré moi. D'autres mots sont lents à se former, tels de petits êtres lovés contre leur mère, attendant d'être prêts à se détacher, à devenir des morceaux de vie indépendants et signifiants en eux-mêmes. Ces mots-là sont attendus, chéris, patiemment encouragés à se dévoiler. Le surgissement implique parfois de longs moments d'apparente immobilité. Écrire sur des flots continus, c'est à cela que j'aspire. Non pas travailler à une écriture prévisible, sans rebondissement et sans magie, mais arriver à concevoir l'écriture comme une « dérive qui n'est pas menaçante¹⁰. » Se laisser dériver signifie composer avec des

10. Jean Pierre Girard, *Le tremblé du sens. Apostille aux Inventés*, Montréal, Trait d'union, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 65.

données nouvelles, accepter de mettre de côté le besoin irréprouvable de tout prévoir, de tout savoir, au cas où cela me conduirait ailleurs, dans un endroit qui risque de me relancer. Un lieu virtuel qui m'ignore et fuit dès que je l'approche, attendant de m'avoir vue déployer de multiples efforts pour se laisser aborder, amadouer :

La sagesse de l'incertitude. Il s'agirait de la disposition particulière d'un scripteur à composer avec ce que l'écriture est susceptible de soulever, d'impliquer, de résoudre et *de ne pas résoudre*. [...] L'écriture suppose donc ce nécessaire *dessaisissement de soi*, selon le mot de Blanchot, un nécessaire abandon, une dérive¹¹.

Maurice Blanchot écrit : « Nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes; nous sommes selon ce que nous écrivons¹². » Le travail de l'œuvre est patent. Il agit sur moi et me transforme. Et pour que l'écriture, dans sa plus grande authenticité, puisse advenir, il me faut accepter de plonger dans les eaux troubles de l'œuvre à venir, retrouvant dès lors un *je* sans contours. Dans l'écriture, je ne suis pas la seule dépositaire de mon *je*. L'idée d'un être fixe, établi, connu est perturbée; voué à l'acte d'écrire, le *je* est en constant devenir. À partir du moment où j'accepte de constituer à la fois la source et l'objet de ma confusion, je peux me permettre de laisser sa place au texte, à ce qui est préexistant, mais à découvrir¹³. L'écriture implique des instants de vide angoissant qui, dans l'acceptation de la dérive, se muent en abandon, en risque contrôlé. Il s'agit de risque, de courage et de confiance. La confiance n'est pas la certitude, elle constitue plutôt une « fuite vers la source¹⁴ », ou encore une sorte d'errance vécue à la fois en soi et dans le monde. Cette errance implique le doute, le questionnement, l'indécision, mais aussi la multiplication des possibles.

11. *Ibid.*, p. 118-119. Girard souligne.

12. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], p. 109.

13. Max Bilen, *Le sujet de l'écriture*, Paris, Éditions Greco, coll. « Figures libres », 1989, p. 19.

14. *Ibid.*, p. 19.

Dans l'écriture, le doute sert à quelque chose ou à tout le moins mène quelque part. On ne peut pas écrire sans le doute. Le doute fait qu'on écrit. Il y a celui qui vient de la contestation, au sens d'une opposition, d'une résistance. Résistance face à une incohérence, celle de se sentir en décalage par rapport au monde. Opposition à la difficulté de construire une réalité qui nous rendrait aptes à vivre dans le réel. Et il y a le doute qui prend racine dans une insatisfaction globale, qui nous fait remettre en question la pertinence de la parole en soulevant ses innombrables handicaps ainsi que l'incapacité du langage à dire l'innommable. Douter toujours en générant de multiples possibilités, et par cela inventer, imaginer sans cesse. En écrivant et en réhabilitant son regard, on peut espérer dire un peu de cet Innommable, cette Poésie, ce Quelque Chose qui nous fait tant parler et qui nous échappe — « la majuscule est l'indice de ce que ces noms sont là comme substituts magiques de l'innommable¹⁵ ». Raymond Depardon, photographe et reporter, écrit à propos de son livre *Errance* :

Je crois qu'il n'y a pas de message dans *Errance*, c'est plutôt un questionnement. Je crois que tous les photographes doivent passer par ce questionnement, cette errance à un moment donné, pour voir quel est leur regard à l'état pur¹⁶.

Ce « regard à l'état pur » ne serait pas dans le style ni dans la forme mais dans « l'intention humaine¹⁷ », dirait Barthes. Le regard constitue sa marque à soi, un des outils de l'individu. « Le poète n'a rien de spécial à dire, car tout a été dit. Il n'a pas à se justifier, pas plus qu'à justifier la poésie aux yeux des autres. Il doit l'exprimer, à sa manière et, avant tout, s'efforcer de la vivre, de vivre en poésie¹⁸. » Je crois que vivre, c'est regarder, dans le sens de percevoir par tous ses sens le monde et la vie. Le poète, ici, c'est moi, et vivre en poésie est un peu ma quête.

15. Christian Prigent, *L'incontenable*, Paris, P.O.L., 2004, p. 24.

16. Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 116.

17. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 18.

18. Jacques Flamand, « Poésie et mystique », Jacques Flamand [dir.], *Du vide au silence. La poésie*, Ottawa, Editions du Vermillon, coll. « Essais et recherches », 2001, p. 79.

Errer, c'est savoir que la route mène là où je suis attendue. Errer, c'est avoir confiance en sa parole. Lorsque le photographe invente une réalité par la photo, il donne à voir sa vision à travers elle. L'écrivain, lui, a la parole pour matériau; c'est avec et par elle qu'il tente de se tenir au plus près du réel.

Valère Novarina écrit : « La parole *invente* devant soi que le monde nous apparaît; la parole ne rend pas compte, ne raconte pas, ne rapporte pas, ne récite pas, ne résume pas, ne se retourne pas, ne suit rien : elle *voit* devant elle; elle *marche*, elle fait *apparaître* l'espace devant soi, elle *va* [...]. » Bref, elle met la vue en marche — mettant le monde sous nos yeux et nos yeux au monde dans un même mouvement paradoxal, où elle « invente » ce qui lui « apparaît »¹⁹.

L'acte d'écrire est un acte de création, au sens d'invention. Une chose à faire : mettre au monde du texte, encore et encore, sans jamais céder à la tentation de cesser pour décider et, dans une perspective vouée à l'échec, mettre fin au doute. Sans interrompre le mouvement de la parole ou obstruer la vue, garder active la pensée et observer afin de poursuivre, dans la mouvance de l'écriture, la quête du lieu.

La pensée, le regard

Dans un essai intitulé *La conversion du regard*, Pierre Bertrand affirme qu'il « faut remplacer la pensée par une autre dimension, celle de la perception²⁰. » Il est vrai que la pensée est parfois tonitruante. En créant un bruit ambiant, une bulle opaque dont les parois ne laissent passer aucun stimulus, elle empêche de percevoir, de sentir et même de se sentir au monde. Pourtant il me semble improbable, et non souhaitable, d'arriver à faire taire la pensée. La pensée n'existe pas seule, elle n'est pas logée dans un grenier éloigné de notre conscience et de nos émotions. La pensée est dynamique : elle procède par allers-

19. Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion/Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 247, citant Valère Novarina, « La parole est une image », *Quai Voltaire*, n° 5, printemps 1992, p. 74-75. Ouellet souligne.

20. Pierre Bertrand, *La conversion du regard*, Montréal, Liber, 2005, p. 16.

retours, elle va et vient dans le labyrinthe changeant de nos volontés, de nos croyances, de notre histoire et des conventions qui modèlent nos vies. Penser m'apparaît essentiel dans un contexte de création, voire de disponibilité à l'écriture ou à l'art en général :

Penser signifie user du pouvoir du langage et le déployer; penser signifie dire, décrire, construire et finalement, faisant retour sur l'origine latine du mot, *juger*. [...] Nous avons besoin de juger pour continuer de vivre; non pour nous ériger en censeurs, mais pour comprendre le sens de nos actions, et dans quel monde nous sommes capables de les inscrire²¹.

Comme l'écriture, le mouvement de la pensée est affaire d'errance, de tâtonnements, d'essais, de rencontres, d'éclairs. On ne transcrit pas la réalité dans l'écriture et on n'y calque pas la pensée ou une pensée. On suppose plutôt que l'écriture peut témoigner, voire participer à la construction de la pensée (et à ses tribulations) par un travail du — et avec le — langage. Danièle Sallenave utilise le terme « juger ». Lorsqu'on le dépouille de ses racines, « juger » apparaît négativement connoté. Or, refuser tout processus de jugement revient à insinuer que l'être évolué ne devrait plus émettre une opinion, qu'il devrait comprendre, et non pas respecter, mais accepter les idées de tous. Juger, c'est en fait retourner en soi, se remettre en contact avec ce qui nous fait, notre mémoire, nos désirs, nos préoccupations, nos inquiétudes. Je ne parle pas de pré-juger (préjugés), puisque, pour oser croire à l'avènement d'un monde meilleur, il est capital de mettre fin à toute attitude fondée sur la peur — peur de l'inconnu, peur de la différence, peur de l'autre, etc. — et ainsi de rétablir le jugement, justement. En cessant tout jugement, on risque de ne pas comprendre, et de ne pas se connaître.

Mais quelle importance cela a-t-il dans le fait d'écrire? Lorsque la pensée est placée sous le joug de la peur, elle peut, comme l'écriture, s'emballer et tourner sur elle-même; devenir obscure à en perdre toute signification et toute personnalité. Lorsque le regard se voile

21. Danièle Sallenave, *Le don des morts. Sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1991, p. 152. Je souligne.

sous la pression d'une voix propulsée par l'inquiétude et fermée à tout échange — cette voix qui n'est qu'exigences ne pense pas et est en dehors de la parole, de la perception —, il n'appartient ni à l'expérience, ni à ce qui est vraiment nous-mêmes. Le regard est alors répulsif et rien ne l'atteint ni n'est en mesure de transformer celui qui regarde sans voir. De fait, il ne s'agit pas de mettre de côté l'être en soi qui s'attarde à comprendre afin d'inventer un monde qui lui ressemble davantage, l'être en soi qui insiste pour que l'œuvre (le texte) lui corresponde. Il faut reconnaître la nécessité d'un regard qui soit préhensif et qui participe à construire son rapport au monde :

L'œil n'est pas un organe réceptif, qui se contente de capter les stimuli de son environnement; organe préhensif, il va chercher, chasser, même, puisqu'on parle de capture, au sein du monde dans lequel il baigne, les aspects qui non seulement l'attirent par leur saillance propre, mais qui sont également attirés par lui grâce à sa propre prégnance²².

Écrire, c'est penser; c'est aussi dialoguer. Dialoguer avec cet Autre qu'on porte en soi. Pour Marguerite Duras, l'écriture,

[c]'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. *Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger de perdre la vie*²³.

J'aime cette idée de « faculté », qui sous-entend que ce qui écrit fait partie de moi tout en étant à mes côtés... L'écriture exige une reconnaissance de cet inconnu qu'on a à côté de soi et qui, sans nous enlever à notre pensée, nous offre de nous détourner de cette manie d'exiger sans cesse des réponses, nous offre d'explorer en nous renseignant sur nous-mêmes : « Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait²⁴ ».

22. Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, op. cit., p. 246.

23. Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 52. Je souligne.

24. *Ibid.*, p. 53.

Lorsque Blanchot affirme que « [n]ous n'écrivons pas ce que nous sommes, [que] nous sommes selon ce que nous écrivons²⁵ », il ne s'agit pas de faire taire la voix disant « ce que nous sommes » — d'ailleurs, je ne crois pas qu'elle puisse jamais être dissoute ou disparaître, puisque c'est elle qui procure à l'être multiple une certaine unité. Cela pourrait simplement signifier qu'écrire implique une disponibilité à ces changements nés de l'errance ou de la traversée des territoires inconnus qui nous habitent.

Si Blanchot parle d'être « selon ce que nous écrivons », Paul Auster, lui, affirme « qu'il faut devenir soi-même avant de pouvoir affronter les exigences de la fiction²⁶ ». Devenir soi-même pour pouvoir céder sa place, car l'écriture exige une posture de mise à distance de soi, inscrivant ainsi l'écrivain au cœur d'une cartographie identitaire complexe, bourrée de ratures et d'impasses. Devenir soi-même implique de posséder assez de confiance en soi pour bâtir une certitude nécessaire, celle d'être capable de « revenir » de son écriture, de conserver sa voix à soi, et ce, malgré l'errance et les travestissements inhérents à la fiction. En ce sens, mon geste — celui qui me meut vers l'écriture chaque fois que la parole me porte, que les mots se bousculent, que le doute et l'attente abdiquent devant les symptômes d'une fébrilité montante — témoigne du sentiment que j'ai d'une certaine impossibilité de lier le temps, de m'unir au monde et, parfois, à ma propre vie. Ce geste, écrire, s'impose lorsque mes désirs, mes observations et mes souvenirs glissent dans les mailles de mon incompréhension et m'apparaissent dénués de sens. Écrire m'aide à repérer une cohésion entre les mondes que j'habite, génère des possibilités et propose un ordre : « il n'est point de genre ni de forme qui, dans le néant de toutes choses, ne nous revigore en nous donnant l'exemple d'une ordonnance possible, évidemment fictive²⁷. »

25. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 109.

26. Paul Auster, *Le carnet rouge suivi de L'art de la faim*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 406.

27. Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 125-126.

La poésie dans les genres

Les mots doivent dire l'instant, le fugitif, la disparité, dire ce qui résiste, sans agencer, coordonner, structurer, signifier, car la réalité se charge bien d'homogénéiser, et ce, en nouant entre elles les choses du monde (des liens parfois insensés mais productifs et posés comme naturels). Je donne à « réalité » le sens de construction en même temps que de valeur objective. Le réel, lui, constitue la résistance, le réfugié, l'immortel, le dissimulé, l'impossible, dirait Lacan. Ce réel n'est pas aisément accessible, encore moins dicible, car la réalité construit le masque. Ainsi ce n'est pas tant la réalité que le réel qui se prête au jeu de la fiction en transformant mes observations. L'art existe pour éclairer le réel :

L'art — la fiction — inversent [*sic*] le rapport entre la figure et le fond, le jour et la nuit. Ce n'est plus la lumière qui éclaire les choses obscures, mais l'ombre qui fait apparaître du sens sur un fond de clarté. La nuit qui était à l'intérieur des êtres les rend visibles; les contours de l'ombre, sans rien trahir de leur secret, l'exposent au grand jour²⁸.

C'est en cela que l'écriture de la fiction me semble nécessaire : afin de permettre un jeu dialectique entre réel et réalité. Pas tant pour raconter une histoire, bâtir une intrigue ou inventer une réalité parallèle que pour faire ressentir l'inquiétude, le doute, partager l'incertitude et la résistance. La fiction que j'aime regarde par les mots ce que la réalité ne donne pas à voir. Écrire de la fiction, c'est ouvrir une boîte d'impossibles dans laquelle le monde, les autres, le moi n'ont rien à voir avec un quelconque modèle. Être en mesure de s'approcher du réel est surtout une affaire de regard, et, comme je l'affirmais plus tôt, la poésie est dans le regard et dans la manière. « J'appelle poésie la symbolisation d'un trou. Ce trou je le nomme réel. Réel s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence là où le sens s'arrête²⁹. » La poésie dit cette absence, la part d'ombre cachée par la réalité, qui soulève tant d'interrogations.

28. *Ibid.*, p. 136-137.

29. Christian Prigent, *op. cit.*, p. 17.

Écrire est une façon de composer avec cela qui (nous) pose problème. En ce sens, « la finalité de l'écriture n'est peut-être pas [...] le projet de ressusciter, dans un mouvement de création et de recréation, le réel mais bien plutôt de s'en débarrasser, de l'épuiser³⁰. » Si l'épuisement du réel est utopique, la tentative fait bouger. Là où Dominique Rabaté écrit « réel », on pourrait aussi bien lire *nuit, mémoire, indicible, poésie*. Peut-être est-ce de tenter d'épuiser le réel par l'écriture qui rend plus tolérables toutes les histoires et les marques qui nous entraînent dans une mouvance créatrice.

Tout projet suppose son lot de questionnements. La gestation même d'un projet est souvent caractérisée par des allers et retours, des remises en question. Au début de la rédaction du mémoire, j'ai ressenti le poids de l'inconnu, bien sûr, mais je portais aussi en moi des certitudes qui, d'une façon ou d'une autre, allaient trouver le moyen de se faire entendre. J'avais choisi de travailler sous le signe de la brièveté, de cela au moins j'étais persuadée. J'ai tâtonné à propos des formes, transposant les mêmes contenus dans un genre, puis dans l'autre, revenant au premier, etc. Je ne trouvais pas le contenant idéal, l'enveloppe qui épouserait adéquatement ma parole. Puis j'ai envisagé l'idée d'un recueil hybride, mariant des textes appartenant à plusieurs genres. Je cherchais à écrire des textes qui parviendraient à marier les éléments séducteurs de l'un et l'autre des genres que je pratique (la poésie et la nouvelle). Je ne voulais pas choisir, ne me sentant totalement à l'aise ni dans l'un ni dans l'autre sans doute... Il devait bien y avoir une façon d'écrire ma voix, d'écrire une nouvelle, non pas poétique, mais qui serait un poème. Certains textes pourraient d'ailleurs se retrouver dans un recueil de poèmes en prose. Dans son ouvrage sur le poème en prose, Michel Sandras cite ainsi Suzanne Bernard :

Le poème en prose non seulement dans sa forme, mais aussi dans son essence, est fondé sur l'union des contraires : prose et vers, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art

30. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 133.

organisateur [...], de là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme³¹.

J'ai fait le pari qu'il devait être possible de retrouver cette « essence » dans la nouvelle, laquelle est aussi fondée sur une tension perpétuelle. Les « antinomies profondes », elles, sont dans ma plume.

Bien souvent, l'impossibilité même de dire à quel genre appartient une œuvre est aussi révélatrice, sinon davantage, que l'enfermement dans un genre. En considérant la matière pour ce qu'elle fait et non pour l'étiquette qu'elle commande, il devient possible d'explorer des dimensions qui autrement résisteraient aux implications des termes génériques de « roman », « poème », « nouvelle », etc. La question du genre n'est cependant pas impertinente et inutile, puisque le genre littéraire pratiqué traduit jusqu'à un certain point une lecture singulière du monde. Lorsque j'évoque les genres, les mots « restrictions », « étiquettes », « règles » me viennent à l'esprit. Ces règles sont omniprésentes, à la fois dans le quotidien et entre les lignes du texte. Or, je conçois l'écriture comme un lieu extensible voué à l'exercice de mes désirs, de mes exigences et de mes apprentissages. Il se trouve en moi des interdits avec lesquels je dois composer, que je dois identifier afin de m'en méfier, et ainsi permettre à la création d'advenir. Les règles interviennent entre moi et l'écriture, entre ce qui veut se dire et ce que telle ou telle règle dicte ou condamne. Les règles et les balises sont nécessaires; toutefois, si elles sont respectées sans avoir été remises en question et dépassées, elles se muent en éteignoirs et en carcans. L'écriture nécessite la mise à mort de l'être sourd et aveugle qui obéit.

L'idée de choisir un habit qui me permettrait de procéder à toutes les acrobaties dont je rêve, un habit unique et ajusté à ma taille, corrobore la position théorique de plusieurs chercheurs et écrivains, Bakhtine en tête. Celui-ci affirme que

31. Suzanne Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, cité par Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1995, p. 21. Je souligne.

[l]e vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le choix d'un genre du discours. [...] Après quoi, le dessein discursif du locuteur [...] s'adapte et s'ajuste au genre choisi, se compose et se développe dans la forme du genre donné³².

Je suis convaincue qu'il ne s'agit pas de choisir un genre et de s'y consacrer pour sentir une appartenance avec lui. Il faut ressentir son texte, être habité par lui. Les règles attachées au genre pratiqué sont destinées à être reprises et mises à la main de l'auteur. Il y a donc bel et bien une

troisième voie qui consiste à concevoir toute pratique en tenant compte à la fois de la persistance des formes du discours et de *leur perpétuelle adaptation* ou de leur transformation à l'intérieur de ce qu'on appelle un genre ou une sphère générique³³.

Voilà enfin la possibilité d'un costume caméléon; cette possibilité d'écrire exactement ce qui veut se dire, sans autre contrainte que celle de l'authenticité. Ce « laisser dire » signifie pour moi une incroyable liberté. Au terme de maintes considérations génériques, totalement dénuées de charge créative, soit dit en passant, prenant conscience que mon plaisir se trouvait aussi, sinon justement, dans ce jeu d'équilibre et de contamination entre les genres, j'ai commencé à abandonner la résistance. Je me suis plu à jouer avec la confusion, à faire qu'on n'arrive pas à cataloguer les textes du recueil.

Il m'a fallu du temps pour intégrer l'idée que l'écriture n'était pas d'abord une question générique :

Car le genre n'est jamais à honorer. Voilà une admirable fausse piste d'entrée en écriture. Le genre est à respecter, mais uniquement afin de le *dépasser* — du moins dans une

32. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984 [1979], p. 284, cité par Michel Lord, « La forme narrative brève : genre fixe ou genre flou? Prolégomènes à un projet de recherche sur la pratique québécoise », Agnès Whitfield et Jacques Cotnam [dir.], *La nouvelle : écriture(s) et lecture(s)*, Montréal, GREF/XYZ éditeur, 1993, p. 51.

33. Michel Lord, *op. cit.*, p. 52. Je souligne.

logique de création (je pourrais écrire : d'invention de soi, ou de mise en forme d'un rêve)³⁴.

Cette fausse piste, je l'ai suivie, jusqu'à ce que je parvienne à gagner assez de confiance pour m'abandonner à ma propre parole et à l'évidence de l'efficacité d'une démarche axée sur l'observation plutôt que sur les idéaux. Je devais reconnaître la valeur de mon regard, celui par lequel j'observe le monde et l'interprète. Il existe différentes manières d'envisager le monde et de l'ordonner afin de mieux le comprendre, ou simplement de pouvoir y vivre; diverses façons de l'appréhender, de s'en échapper. Appréhender le monde en poésie signifie porter une attention particulière aux articulations joignant mondes extérieur et intérieur. La poésie trouve refuge dans une voix qui procède par questionnements plutôt que par réponses, qui tisse une toile entre les mots, les objets, dans le rythme des phrases et les silences. L'écriture, au-delà du genre ou de la forme, doit être en mesure de montrer la faille, de dire le doute, de dire ce qui dessine des couloirs entre les êtres, entre les vérités et les sensations.

Finalement, je me suis mise à écrire, seulement écrire, afin de cerner ce qui me concernait au-delà de toute forme, au-delà du langage. J'ai mis de côté la

part de [moi-même] qui n'écrit pas, qui est toujours dans l'altitude de la pensée, toujours dans la menace de s'évanouir, de se dissoudre dans les limbes du récit à venir, qui ne descendra jamais au niveau de l'écriture, qui refuse les corvées³⁵

pour descendre là où ça parle haut et fort. Être à l'écoute de la matière sans trop d'égards pour le genre pratiqué promet alors de donner naissance à une écriture personnelle et libre. Il n'y a là rien d'aisé, puisqu'il s'agit de mettre au jour des réalités qui me soulèvent et me traversent. Rien d'aisé, car le fait de les côtoyer pourrait aussi me transformer... Les textes de mon recueil, rassemblés sous le titre générique de « nouvelles », sont donc avant tout de l'écrit et de la voix.

34. Jean Pierre Girard, *op. cit.*, p. 57. Je souligne.

35. Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 31.