

**« Avant la tuerie »
Précédée de
Les enjeux des pronoms et de la structure dans le genre autofictionnel**

Marie Noël Tina Charlebois

Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme de
Maîtrise en français

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Marie Noël Tina Charlebois, Ottawa, Canada, 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Mme Lucie Hotte, sans qui je n'aurais pas pu même envisager ce projet. Sa grande patience, ses conseils judicieux, son encouragement et son encadrement m'ont permis de réaliser ce rêve, de me dépasser, de reprendre plaisir à écrire.

Je remercie aussi mon conjoint, Duncan Finlayson, pour son appui inconditionnel et sa fierté au sujet de cet accomplissement. Il a créé un environnement propice à la réalisation de ce souhait que je traîne depuis plus de vingt ans.

RÉSUMÉ

Cette thèse présente, dans un premier temps, un survol de la théorie de l'autofiction telle qu'elle a été établie par son créateur, Serge Doubrovsky, et étoffée par ses successeurs. L'analyse se base sur trois caractéristiques particulières de la vision doubrovskienne, soit l'homonymie ternaire, l'écriture et le réel. Chacune de ces caractéristiques est développée selon les éléments pertinents à ma propre création, incluant les écritures autobiographique et consonantique, le rapport au lecteur et la dualité inhérente au réel. De plus, j'examine la possibilité d'utiliser le pronom *tu* au lieu du *je* habituel dans l'autofiction, faisant appel, entre autres, aux travaux d'Émile Benveniste.

Dans un deuxième temps, mon récit autofictionnel, « Avant la tuerie », explore la vie de l'autrice/narratrice/personnage, Tina Charlebois, qui doit rédiger une thèse de maîtrise pendant qu'elle ressent le poids de l'âge qui la tourmente. Parallèlement, elle se remémore des moments banaux et plus significatifs de son enfance, comme la séparation de ses parents qui est, encore aujourd'hui, un autre fardeau qu'elle traîne comme un boulet.

Enfin, en troisième partie, je propose une analyse de mon autofiction en misant sur sa concordance avec les théories présentées dans la première partie de cette thèse. Je valide la triade homonymique, l'utilisation du pronom *tu*, l'écriture propre à l'auteur d'autofiction, le lien avec le lecteur et la présence irrévocable de la fissure dans le genre autofictionnel. Il s'agit ici d'un travail soudé par le besoin de se dépasser, de se récrire, de se redonner envie de prendre la plume.

INTRODUCTION

La rédaction d'une thèse comme facteur déclencheur pour renouveler sa propre écriture créative peut paraître comme un non-sens : la recherche universitaire oblige un vocabulaire emprunté, déploie des idées déjà largement appuyées, engage un processus fixe et minutieux. L'« *aventure du langage* » (Dobrovsky, 2001[1977], p. 10¹) est souvent écourtée par l'obligation universitaire, telle la rédaction de rapports de recherche ou la lecture de critiques. On lit, on annoté, on réfléchit, on écrit analyses et débuts de chapitres, mais la création, elle, reste en arrière-plan. Comme si le poids de la recherche écrase l'écrivain aux trapèzes ramollis.

Toutefois, lorsqu'on est confronté à des ouvrages théoriques, on ne peut que se questionner sur ses propres écrits. En tant que poète, je me suis parfois penchée sur mes créations pour juger de leur validité, pour voir si elles valent à être insérées dans l'illustre corpus d'un chercheur ou d'un critique. L'auto-analyse participe habituellement du processus de rédaction de l'écrivain, qu'elle soit formelle comme dans un article ou un entretien, ou qu'elle soit informelle, faisant partie de la révision ou de la planification d'une nouvelle œuvre. Cette auto-critique permet à l'écrivain de renouveler son écriture, de la peaufiner ou de l'ensevelir, selon le résultat de la critique. Pour ma part, mon auto-analyse me laisse souvent frustrée, sceptique de mon habileté à reprendre le stylo. Ainsi, les ouvrages théoriques renouvellent la capacité de l'écrivain de se critiquer différemment et, conséquemment, d'écrire à nouveau.

Changer d'un genre littéraire à un autre se fait facilement pour certains écrivains ; pour d'autres, la transition est plus ardue, parfois même ratée. Afin de m'aider avec ma propre

¹ L'italique est de l'auteur.

transition de la poésie à la prose, j'ai décidé de jouer avec un genre littéraire que j'ai découvert il y a quelques années seulement : l'autofiction. Intéressée particulièrement par les écrits d'Amélie Nothomb, j'ai fait ma recherche à rebours et j'ai découvert que l'autofiction de Nothomb diffère grandement de sa genèse, soit la forme littéraire développée par Serge Doubrovsky en 1977. En analysant mes œuvres poétiques – qui sont fortement fictionnelles – j'ai constaté qu'afin de mieux créer mes personnages pour un texte de prose, je devais commencer avec les personnages que je connaissais le mieux : les gens qui m'entourent dans ma réalité, et surtout, le personnage qui me regarde dans le miroir.

Serge Doubrovsky, auteur juif français ayant survécu à la Deuxième Guerre mondiale (Grell, s.d., [En ligne]), a forgé le terme « autofiction » en écrivant « Monstre », manuscrit qui a ensuite été réduit et publié sous le titre *Fils* en 1977. Dans ce premier texte, les termes « auto » et « fiction » sont reliés par un trait d'union² afin d'« éviter l'amalgame encore inconcevable théoriquement entre l'autobiographie et la fiction » (Grell, 2007, p. 39). En publiant *Fils*, Doubrovsky reprend le terme dans son prière d'insérer, laissant de côté le trait d'union pour en faire un mot qui aidera le lecteur à apprécier ce texte pas tout à fait réel, pas tout à fait faux :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événement et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. (Doubrovsky, 2001[1977], p. 9)³

² « mon autobiographie / sera mon AUTO – FICTION (f° 1637) » (Doubrovsky cité dans Grell, 2007, p. 46).

³ L'italique est de l'auteur.

Avec cette définition du genre autofictionnel, j'ai pu trouver un enjeu intéressant à analyser, et j'ai aussi découvert une voie pour ma voix poétique à l'extérieur de la forme que j'utilise depuis vingt ans.

Reprenons justement chaque partie de cette définition, qui est au fondement du genre pour en souligner le caractère dualiste. D'un côté, l'autofiction entretient une parenté avec l'autobiographie, de l'autre avec la fiction. La tension entre ces deux pôles est au cœur même de la pratique autofictionnelle. Du côté de l'autobiographie. À la fin des années 1970, l'analyse de l'autobiographie se voit ravivée par la publication du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune en 1975, livre dans lequel l'auteur identifie une « case aveugle », soit « une impossibilité logique, une contradiction interne de la théorie, à savoir que le héros d'un roman déclaré comme roman puisse porter le nom de son auteur » (Murzilli, 2006, p. 31). Ici, Doubrovsky a vu un lien avec le texte qu'il était en train d'écrire (qui deviendra *Fils*). En fait, dans sa quatrième de couverture, Doubrovsky maintient que le genre autobiographique est un « *privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie* », et puisqu'il ne se considérait ni une personne influente ni mourante, il ne pouvait, en 1977, écrire une autobiographie. Moi-même ayant 40 ans – il est à noter que Doubrovsky a écrit « *Monstre* » dans sa fin trentaine, début quarantaine – je me vois parfaitement dans cet élément de sa définition. L'autobiographie d'une simple enseignante qui se donne à la poésie dans un milieu littéraire restreint, n'intéresse personne, donc elle ne vaut pas l'effort d'être écrite. Pourtant, il existe dans cette vie des éléments réels qui doivent être écrits, qui sont littéraires dans leur essence : quel défi donc de les écrire.

Le réel étant le *fond* de l'autofiction, c'est le style d'écriture, soit la *forme*, qui définit davantage le genre doubrovskien, du côté de la fiction. Dans sa définition de 1977,

Doubrovsky note que les autobiographies telles qu'elles sont connues jusqu'alors, sont nécessairement écrites « *dans un beau style* ». Il sous-entend que les œuvres identifiées par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (1975) possèdent un style d'écriture raffiné, l'un qui respecte la syntaxe et la fluidité de la langue dans laquelle elles sont écrites. Pour son *Fils*, Doubrovsky se laisse plutôt entraîner par son propre style « *confi[ant] le langage d'une aventure à l'aventure du langage* ». Le texte développe sa propre littéarité – qui le lie à la fiction – au fur et à mesure que l'écrivain l'élabore. Ici, Doubrovsky propose qu'il n'y a pas seulement une façon d'écrire sa vie, que c'est à l'auteur lui-même de trouver sa façon de se dire. Le style doubrovskien repose, entre autres, sur des « *[r]encontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète* ». Quant à moi, le lien entre l'écriture de l'autofiction et de la poésie est évident, ici. Tout comme ma poésie utilise les figures de style pour faire parler la poète, l'écriture d'un récit peut utiliser ces mêmes techniques pour faire parler la narratrice. Ainsi, la transition pour moi comme écrivaine me paraît moins intimidante, plus organique.

Il m'a donc fallu partir de mon style connu pour ensuite m'en éloigner. En identifiant les instantanés de ma vie qui allaient devenir ce récit autofictionnel, j'ai tenté de m'approprier ma propre langue, de « rompre avec la langue "maternelle" » (Gasparini, 2010, p. 88) qui jusqu'alors me servait d'outil d'écriture. Tout comme Doubrovsky, qui a compris, en écrivant son « *Monstre* », qu'il devait aller ailleurs s'il voulait réussir à s'écrire : « *Moi, je veux. Une langue. À moi. Sur mesure. À ma mesure. Si j'écris. Mon autoportrait. Il me faut. UNE LANGUE. À MON IMAGE. Forcément. Pour apprendre. À parler. Ou à écrire. Il faut. Imiter. Écrivain. Original* » (f° 1303 cité dans Grell, 2007, p. 47-48). En m'imprégnant de cette langue de l'autre, j'ai appris à façonner la mienne.

Cette thèse compte donc trois parties. La première est une mise en contexte de l'état de l'autofiction de Doubrovsky à aujourd'hui, celle qui reste fidèle à sa genèse autobiographique. La deuxième partie de cette thèse présente un récit autofictionnel, « Avant la tuerie », dans lequel le personnage principal, Tina Charlebois, anticipe sa crise de la quarantaine en se rappelant la crise vécue à l'adolescence, soit la dissolution de l'unité familiale. Bien qu'il ne soit pas psychanalytique, le récit suit tout de même la découverte du moi en tant que femme et personnage. Présenté sous forme de fragments, d'instantanés, le récit passe du passé au présent, comme des photographies saisies à des moments inopportuns. Racontée à la deuxième personne grammaticale, l'histoire suit le personnage principal et sa relation avec la narratrice comme il découvre le lien entre son enfance, sa relation avec ses parents et sa crise existentielle. En incorporant les thèmes de la famille, de la maternité, de la vieillesse, de la maladie et du silence, le récit propose une vision intime de la vie de l'autrice.

Enfin, en guise de conclusion, la dernière partie de cette thèse présente une analyse d'« Avant la tuerie » en lien avec les critiques rédigées par Doubrovsky et ses définitions de l'autofiction, ainsi que les recherches faites par d'autres experts de l'autofiction. La pertinence du genre autofictionnel devient évidente avec cette analyse, puisque même après plus de quarante ans, la vision doubrovskienne sert de catalyseur pour ce récit dont la littérarité est intrinsèque. L'homonymie ternaire, soit celle qui lie l'auteur, le narrateur et le personnage, de même que l'écriture propre à l'autofiction solidifient le bien-fondé du genre créé par Doubrovsky et perpétué par ses nombreux disciples. Elles servent de pilotes pour le récit « Avant la tuerie », mais ce dernier les transgresse en s'adaptant aux propos d'une autrice en crise.

De plus, l'utilisation du pronom à la deuxième personne du singulier est importante pour le dépassement de ma propre écriture vu que cette dernière a déjà un rapport bien établi avec les personnes grammaticales. À l'aide, entre autres, des articles de Nicoletta Dolce et de Christine Knapp sur ma poésie, j'analyse l'écart entre le « je » de la poète et le « tu » de l'autrice. La relation est plus intime avec la deuxième personne, ce qui permet un rapprochement nécessaire à l'écriture autofictionnelle.

Bref, la juxtaposition des termes « auto » et « fiction » par Doubrovsky en 1977, maintenant irrévocablement unis, a déclenché une nouvelle perception de l'autobiographie, de sa littéarité et de son rapport au roman. C'est à la lumière de cette vision que je propose cette thèse qui contient un texte de création inédit et qui, je le crois, sert d'exemple de la valeur d'un genre littéraire qui dépasse son narcissisme pour s'ancrer dans la littérature comme elle se doit.

PREMIÈRE PARTIE

Entre deux entre-deux : définitions et théories

CHAPITRE I

ENTRE NOMS ET PRONOMS

Julien Serge Doubrovsky a compris tôt l'importance de son propre nom dans sa destinée. Le nom Julien lui a été donné en souvenir d'un cousin tué pendant la Première Guerre mondiale, tandis que le nom Serge devait être utilisé pour l'écrivain que sa mère voyait chez lui, dès sa naissance (Doubrovsky, 2001[1977], p. 293). Dans *Fils* comme dans ses autofictions suivantes, l'écrivain utilise ses prénoms, son nom et ses initiales sous diverses formes afin d'établir le lien entre personnage, auteur et narrateur. C'est selon lui⁴, la caractéristique incontournable de l'autofiction. La corrélation entre l'homme de chair et l'homme romanesque se veut la base de son récit. De plus, Doubrovsky choisit d'écrire à la première personne grammaticale, ancrant davantage le récit dans le réel. Ce chapitre examine l'importance de l'homonymie ternaire et le rôle des pronoms dans la rédaction d'une autofiction.

L'être homonymique

L'onomastique préoccupe les écrivains de prose tout autant que le développement de leurs personnages. Cette composante devient de plus en plus importante dans la critique de l'autofiction puisqu'elle est celle à laquelle tient fermement le père du genre, de sa création jusqu'à ses dernières analyses et entretiens. En fait, dans sa contribution au collectif *Nom propre et écritures de soi*, Doubrovsky revient sur une question que lui avait posée Catherine Cusset : « La question du nom est-elle le critère décisif permettant de définir l'autofiction? », et à laquelle il a simplement répondu : « Absolument » (2011, p. 140). Ainsi, tandis que

⁴ Voir l'entretien avec Catherine Cusset, cité ici-bas.

certain auteurs préfèrent utiliser la troisième personne grammaticale pour écrire leurs autofictions, leur fidélité à l'équation auteur = personnage prouve qu'ils respectent toujours la base de la définition de Doubrovsky. La voix narrative varie, mais le nom des personnages précise le genre.

La « case aveugle⁵ » de Philippe Lejeune qui a inspiré l'auteur français revient dans de nombreuses critiques, autant dans celles rédigées par Lejeune lui-même que dans celles des critiques qui s'intéressent à l'autofiction et à l'autobiographie. En 2007, en revenant sur le travail de Lejeune pour qui il a une grande sympathie, Doubrovsky précise qu'afin d'être en présence d'autofiction, « il faut que le nom propre de l'écrivain soit le nom du personnage. C'est tout ou rien, il n'y a pas de solution intermédiaire... » (p. 59). La concordance auteur-personnage peut s'imposer de diverses façons (initiales, prénoms, patronymes, sobriquets, etc.) ; toutefois, le lien doit y être.

L'identification

Isabelle Grell a montré que le terme « autofiction » n'est pas né en quatrième de couverture mais bel et bien pendant la rédaction même du manuscrit qui deviendrait *Fils*. On voit dès lors que la définition épitextuelle originale de Doubrovsky est fondamentale à son projet d'écriture. Afin de mieux cerner la place du réel dans l'autofiction, il faut d'abord revenir à l'onomastique. Jacques Lecarme maintient que l'autofiction selon Doubrovsky

⁵ Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune dresse un tableau dans lequel il analyse deux critères essentiels à l'autobiographie : « rapport du nom du personnage et du nom de l'auteur, [et] nature du pacte conclu par l'auteur » (1996[1975], p. 28). Ce tableau comporte deux « cases aveugles » qui soulèvent le problème d'une autobiographie dont le héros aurait le même nom que l'auteur et d'un pacte romanesque, ce qui ferait qu'on « n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie; ni vraiment non plus comme un roman; mais un jeu pirandellien d'ambiguïté » (Lejeune, 1996[1975], p. 31-32).

« repos[e] sur une distorsion entre l’homonymie ternaire et la revendication péritextuelle ou épitextuelle du roman » (2011, p. 36). Le lien à l’autobiographie est ici évident, autant dans le texte lui-même que dans les entretiens, les critiques, qui le suivent. Avec l’hypermédiatisation des auteurs, des célébrités – fausses ou réelles – cette relation avec l’épitéxte (soit le discours tenu sur l’auteur et les entretiens qu’il accorde) se voit d’autant plus pertinente. La triade problématique pour Lejeune – A=N=P – est maintenue par ces précisions de l’auteur lui-même.

En fait, l’importance de l’onomastique dans l’autofiction doubrovskienne délimite ses balises. Le personnage *est* l’essence même du récit, son nom autant une caractéristique que son emploi, sa situation personnelle, ses relations interpersonnelles. Pour Doubrovsky, le nom prime. En revanche, pour Gasparini, l’identité de l’auteur peut dépasser la ressemblance des noms (2004, p. 45-50). Ainsi, le nom propre, ses initiales, ou toutes autres versions partielles ou tronquées établissent et renforcent le pacte autofictionnel. Bien qu’ils ne soient pas les seuls identifiants, ils sont toutefois les plus importants. Les problèmes qui découlent du fait de se nommer clairement dans un roman – soit du pacte autofictionnel – peuvent être nombreux, et l’auteur d’autofictions doit faire face à ces embûches ou les ignorer pour permettre à l’écriture de se développer. Par exemple, lorsqu’il cherchait à publier *Un amour de soi* chez Seuil, Doubrovsky a connu un premier rejet, la maison d’édition hésitant devant cette vérité toute crue et nue. L’auteur a alors pu constater le problème de l’homonymie lorsqu’il se met en scène ainsi que d’autres personnes réelles :

L’utilisation du nom propre de l’auteur, transféré au narrateur et au protagoniste, est source d’un malaise, elle est scandaleuse, littérairement et moralement, dans la mesure où [sic] *ce qu’on ne dit pas de soi* (la sexualité notamment) est acceptable chez un personnage fictif, mais inacceptable, lorsqu’il est assumé par l’auteur à titre personnel. Cette révélation de l’intime (forcément jamais très jolie, si elle est sincère)

devient impudeur, narcissisme, nombrilisme, exhibitionnisme, que sais-je encore. Bref, il y a là transgression impardonnable. (Dobrovsky, 2011, p. 136⁶)

Le nom propre, qui fonde l'autofiction, ne peut être contourné, ne peut être remplacé par un autre, ni éliminé complètement, malgré les ennuis qui en découlent. Narcissique, oui, mais nécessaire, l'identification de l'auteur/narrateur/personnage par le nom précis oblige le dépouillement : dénudé, dévêtu, l'auteur endosse la peau translucide de son personnage, et c'est au lecteur et au critique de détourner les yeux si cette nudité les brusque trop. L'auteur autofictionnel qui se nomme croque dans la pomme de l'arbre interdit, mais il ne cherche aucun feuillage pour se couvrir.

Ainsi, l'identification du nom propre ajoute à l'écriture autofictionnelle un lien avec le référentiel que le lecteur ne peut nier. La nature autobiographique est claire, distincte et décisive : le fictif doit se faufiler ailleurs. L'autofiction dobrovskienne met en scène un « héros » qui présente « la médiocrité de la personne transfigurée par sa métamorphose en personnage » (Dobrovsky, 1980d, p. 94), qui, par conséquent, développe une fiction qui s'oppose – ou non – à la vérité du nom propre. L'homonymie établit une certaine distance entre le lecteur et l'écrivain que la fiction supprime. Le jeu est fragile, le dosage, scientifique. Dans son article « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », Dobrovsky exprime sa réticence à ce que le lecteur se glisse dans sa peau : « je ne veux pas que le lecteur me "fasse sien", que *je* devienne *lui* [...] [et c'est pourquoi] le personnage fictif [est] rendu indistinguable de ma personne : noms, prénoms, qualités (et défauts), [...] tout y [est] *mien*, de par le coup de baguette magique d'une référence véridique » (1980d, p. 94⁷). Encore, le fait que l'on colle un nom réel au narrateur/personnage soulève un autre problème, soit l'imbrication du lecteur dans

⁶ Les italiques sont de l'auteur.

⁷ Les italiques sont de l'auteur.

le personnage. L'un ne peut être complètement l'autre, la réconciliation entre les deux semble improbable, voire impossible. Doubrovsky, pourtant, tient au lecteur dans la rédaction de ses textes : y a-t-il donc contradiction entre l'homonymie obligatoire et l'écriture autofictionnelle ? Je reviendrai sur ce questionnement plus loin dans cette thèse.

L'utilisation du nom de l'auteur, pour Doubrovsky, reste liée à la psychanalyse même si, avec le temps, il s'en éloigne généralement. Il y voit le lien affectif entre le nom et le personnage, entre le narrateur et son auteur : « Tout acte psychique est surdéterminé et à cette lecture psychanalytique de mon geste d'écriture se superposent et s'intriquent des raisons différentes. Il y a un rapport émotionnel et historique à son nom propre et à ses connotations » (Doubrovsky, 2011, p. 138). La relation que l'écrivain entretient avec son propre nom façonne nécessairement la manière dont il est utilisé dans le récit autofictionnel et, conséquemment, la façon dont le lecteur perçoit le personnage. Le nom est plus que référentiel : il est vérité et émotion.

Les pronoms

L'homonymie ternaire essentielle à l'autofiction tient non seulement compte de l'onomastique mais du choix des pronoms. Serge Doubrovsky narre ses autofictions au *je*, et l'adoption de la première personne est consciemment liée au pacte autobiographique qu'il emprunte de Lejeune et qu'il transgresse en créant un personnage principal qui concorde avec l'auteur lui-même et son narrateur, ce que Lejeune considérerait ne pouvoir exister dans l'autobiographie. Toutefois, la distinction entre les trois éléments de cette homonymie se fait malgré tout dans la relation avec le pronom. En fait, Doubrovsky distingue ces éléments lorsqu'il en parle : « Quand je parle de mon narrateur, c'est-à-dire de "je", je dis toujours "il" :

ce n'est pas moi, c'est une création langagière que je tire de moi » (2007, p. 62). Quoique le narrateur/personnage/auteur ait le même référent, il peut être identifié par différentes personnes grammaticales. Les relations que l'écrivain choisit de développer soit avec son lecteur, soit avec son personnage ou son narrateur, peuvent être caractérisées par le choix du pronom. Plusieurs auteurs d'autofictions préfèrent le *je* afin de concrétiser le pacte autofictionnel (par exemple, Amélie Nothomb, Christine Angot), tandis que d'autres cherchent à amplifier l'écart (ou à le transgresser) en écrivant au *il* ou au *elle* (par exemple, Catherine Cusset, Régine Robin). Que faire alors avec le *tu*? Si l'homonymie se maintient avec la troisième personne, cette personne si éloignée de son sujet, ne peut-elle donc pas être également maintenue avec la deuxième personne, devenant ainsi une partie intégrale de la triade?

La deuxième personne grammaticale comme voix narrative est empruntée par de nombreux auteurs, dont Michel Butor dans *La Modification*, et Anne F. Garréta dans *Pas un jour*. Ce dernier roman, selon certains critiques comme Anna Kemp⁸ et Marie-Chantal Killeen⁹, correspond en effet aux caractéristiques de l'autofiction et donc montre déjà le rapprochement entre le *je* et le *tu*. Contrairement au *il*, le *je* et le *tu* varient chaque fois qu'ils sont utilisés (Benveniste, 1966, p. 254), permettant ainsi une variation propre à l'auteur d'un récit. Si le *je* de Doubrovsky n'est obligatoirement pas le même que le *je* de Nothomb, il en va pareillement du *tu* de Garréta. La variabilité obtenue par la deuxième personne imite la

⁸ « *Although Garréta does not mention the term 'autofiction' in Pas un jour, many of the texts that constituted the wave of confessional writing that Garréta alludes to have been described as 'autofictional'. Pas un jour itself also conforms to an understanding of autofiction as a text that deliberately blurs the line between autobiography and fiction, cultivating doubt in the reader as to the veracity of the events described.* » (Kemp, 2018, p. 43.)

⁹ « De là découle le choix peu orthodoxe de l'auteure de ranger son texte autofictionnel sous la tutelle de la deuxième personne du singulier. » (Killeen, 2017, p. 183)

fluctuation propre à l'autofiction; le référentiel et le fictif dépendent de l'écrivain. Le réel ne peut se définir qu'en fonction de la première ou deuxième personnes grammaticales, ainsi l'une ou l'autre suffit pour répondre aux exigences doubrovskiennes. Si le narrateur, pour Doubrovsky écrivain, est *il*, logiquement, un *tu* peut être *elle*.

La dualité intrinsèque de l'autofiction – la préoccupation de Doubrovsky avec sa propre binarité de genre, de culture, de langue¹⁰ ainsi que la coexistence du réel et du fictif – constitue un terrain enviable pour les jeux de pronoms. Ce qui est réalité pour l'écrivain ne l'est pas nécessairement pour le lecteur. Ce qui est énoncé dans le roman autofictionnel demeure une fiction « *d'événements et de faits strictement réels* » mais dans une mesure différente pour l'auteur, le personnage, le narrateur et le narrataire. Il en va donc pareillement pour le choix du pronom. Émile Benveniste souligne que la « "réalité" à laquelle se réfère *je* ou *tu* » est en fait une « "réalité de discours", qui est chose très singulière » (1966, p. 252). Le discours choisi par l'auteur donne vie au *je* et au *tu*, rendant ainsi l'un et l'autre uniques (Benveniste, 1966, p. 252). L'unicité du *tu* concorde avec l'homonymie ternaire puisqu'elle est établie par l'auteur qui, lui, choisit son personnage et son narrateur. Lorsque ce dernier raconte à la deuxième personne grammaticale, il interpelle un personnage obligatoirement lié à un *je*; toutefois, rien n'oblige le *je* à être une entité interne à la triade auteur/narrateur/personnage. La réalité – et donc la fiction – est différente pour chacune des parties, tout comme le rapport de chacune

¹⁰ Pris entre deux pays, entre deux langues, entre deux visions genrées qu'il appelait sa bisexualité, Doubrovsky fait souvent référence au fait qu'il possède à l'intérieur de lui des contraires qu'il ne réussit pas à réconcilier. Dans *Fils*, la relation mère-fils souligne cette dualité intrinsèque : « Mon pacte : *serai comme Maman*. Mon serment : *serai jamais comme elle*. Entre les deux. Dans l'entre-deux. J'erre. Je joue le jeu. » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 296). Ailleurs, l'auteur souligne le va-et-vient entre sa patrie et son pays d'adoption : « La vérité, je ne l'ai pas dans la tête, mais dans la poche. La poche-portefeuille. Dans mon portefeuille français. Le noir. [...] Le portefeuille américain, plus petit. En ouvrant, s'allonge. [...] Mon portefeuille américain est pratique » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 195). Plus loin, en analysant *Phèdre* pour son cours à l'université, il explicite sa réflexion sur son être bisexuel : « *mais comme double MONSTRE non pas mi-mâle mi-femelle mais TOUT ENTIER MÂLE ET TOUT ENTIER FEMELLE* » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 531).

avec sa personne grammaticale. Les « termes référentiels » auxquels sont liés le *je* et le *tu* (Benveniste, 1966, p. 257) amplifient le facteur autofictionnel du récit, faisant de la personne un élément indispensable à l'émulation de l'écriture doubrovskienne.

Peu de critiques se sont penchés sur l'utilisation du *tu* dans les écrits autobiographiques, mais Philippe Gasparini y consacre une section dans *Est-il je?* (2004), présentant sa réflexion sous l'intertitre « Tu, vous : voix alterdiégétique » (p. 173-183). Il reprend les propos de Benveniste et établit un parallèle entre le *tu* et le *on* français, dans ce sens où les deux peuvent représenter « un interlocuteur déterminé » ou « une personne "fictive" » (Gasparini, 2004, p. 173). Force est de constater ici le lien avec l'équivoque de l'autofiction, où les personnages sont « fictifs » mais « vrais », et les auteurs sont des autobiographes romanciers. L'« ambivalence » de la deuxième personne « ouvre évidemment des perspectives intéressantes aux stratégies de l'ambiguïté. Car, d'une part, le "tu" va imposer au "je" une forme de dialogue et, d'autre part, le lecteur va être interpellé par sa valeur "indéfinie" » (Gasparini, 2004, p. 173). Voici une proposition intéressante pour contrer le problème de Doubrovsky qui ne veut pas que le lecteur le « fasse sien » : tandis que le *je* est précisé par l'onomastique, le *tu* garde une certaine imprécision qui concorde avec le flou de l'autofiction. Par ailleurs, le discours qu'évoque Benveniste en lien avec le *je* comporte implicitement le *tu*, et ce discours se traduit par un langage assumé par son locuteur (1966, p. 254). Ce langage, assimilé par l'auditeur du discours, est « caractéris[é] par ce système de références internes dont la clef est *je* [...]. Ainsi, les indicateurs *je* et *tu* ne peuvent exister comme signes virtuels, ils n'existent qu'en tant qu'ils sont actualisés dans l'instance de discours, où ils marquent par chacune de leurs propres instances le procès d'appropriation par le locuteur » (Benveniste, 1966, p. 255). Le langage même de l'autofiction établit le référentiel et le fictif, confirmé par

le pronom. Comme le *je* actualise un personnage « fictif », le *tu* peut faire de même; le *je*, logiquement narrateur, entre en dialogue avec le *tu*, ancrant les deux dans une réalité particulière de l'auteur. Le discours *propre* à la personne grammaticale devient aussi discours *entre* personnes grammaticales : l'écriture du récit devient ainsi conscience tangible d'un discours choisi.

Le dialogue entamé par la présence d'un *tu* peut, dans certains cas, établir une distinction entre le narrateur et le narrataire, ce destinataire qu'on « repousse en position de spectateur d'une scène de narration. [...] ce destinataire allégué par le récit » (Gasparini, 2004, p. 176). Gasparini note justement que le personnage d'Ilse dans *Le livre brisé* de Doubrovsky se trouve être le destinataire identifié par la deuxième personne (2004, p. 181). Toutefois, le destinataire n'a pas obligatoirement besoin d'être une personne ou un personnage différent du narrateur; n'est-ce pas qu'en fusionnant le *je* et le *tu* que l'auteur peut souder la fissure propre à l'autofiction? Si le narrateur interpelle son narrataire, l'analysant ne devient-il pas l'analysé, ainsi rendant contemporain cette première caractéristique de l'autofiction : la psychanalyse? L'autobiographe, le romancier autobiographique, l'écrivain d'autofiction – chacun est d'abord et avant tout son propre destinataire, écrivant son miroir avec une langue ambiguë et unique.

La transposition de la première personne à la deuxième correspond effectivement au caractère homonymique de l'autofiction. Jacques Lecarme et Bruno Vercier voient dans le *tu* la possibilité d'interchanger les rôles de la narration tout en engageant le lecteur comme personne externe, surtout dans les textes autobiographiques qui traitent de l'enfance de l'écrivain :

Et si l'on essayait de la deuxième personne du singulier? Rien de plus conforme à la figure classée de la prosopopée ou à celle de l'apostrophe : le *Je* narré devient alors le narrataire, à la deuxième personne, du *Je* narrateur. Un *Je* et un *Tu*, réversibles comme il convient, se dissocient, fictivement, dans le pseudo-dialogue de l'enfance (C. Roy, A. Bosquet). On peut aussi dissocier le narrateur du sujet, introduire un rapport de clientèle entre les deux, sans rompre l'homonymie, en somme parler de soi en feignant que

c'est un double fidèle et fictif qui parle de soi. La feinte est gracieuse, mais ne cherche pas à tromper le lecteur [...]. (1989, p. 66)

Comme Gasparini¹¹, Lecarme et Vercier soulignent l'importance de s'assurer d'avoir la confiance du lecteur, de s'exprimer avec candeur. Il n'y a pas de trahison dans l'emprunt de la deuxième personne puisque l'homonymie est déjà établie, le pacte déjà en place, la relation déjà initiée.

Il est évident que l'homonymie ternaire demeure une caractéristique incontournable de l'autofiction doubrovskienne. Qu'il s'agisse du prénom, du patronyme ou des initiales, les noms dans les récits « sont entièrement textualisés par la fiction » (Dobrovsky, 1980c, p. 176). Il en va de même pour les pronoms liés aux désignations de la triade : le réel est façonné par le fictif, et le fictif par le réel. On ne peut avoir l'un sans l'autre, tout comme l'équation $A=N=P$ ne peut subsister sans sa forme polygonale. Ce que Lejeune avait identifié comme une impossibilité dans l'autobiographie, l'autofiction l'a rendu possible grâce au pacte qu'elle établit entre le lecteur et la triade. En effet, le lecteur d'un récit autofictionnel accepte d'emblée que ce qu'il lit est réel, que les référents sont vérifiables, que le narrateur dit vrai. Et ce, peu importe le choix du pronom. La deuxième personne grammaticale noue les mêmes liens entre narrateur et narrataire que la première personne, ce qui concorde avec la caractéristique de base de l'autofiction, soit l'homonymie ternaire. L'ambivalence du *tu* concorde parfaitement avec celle de l'autofiction, et comme le *on* français, la référence au réel et au fictif se voit dans le choix du pronom; ainsi, l'utilisation du *tu* transmet aussi bien la triade autofictionnelle.

¹¹ « Tout auditeur escompte spontanément de l'autre un discours sincère, une parole fiable. Dans la vie courante, cette compulsion à croire le « je » de l'autre permet les échanges, écarte le soupçon et rompt la solitude. Mais, transportée dans le domaine littéraire, où règne « la mythomanie du texte », elle trahit une certaine candeur. Car le « je » [...] ne cherche à ébranler l'incrédulité du lecteur que pour créer l'illusion d'une communication réelle. » (Gasparini, 2004, p. 167)

CHAPITRE II

ENTRE LANGUE ET PARLER

L'écriture du moi devient de plus en plus populaire, autant en France qu'au Canada français. L'idée d'avoir son propre langage pour se dire, pour se raconter, reflète un certain narcissisme prédominant dans une société où on légitime son histoire avec un clic ou deux. Toutefois, c'est la langue choisie pour s'exposer qui différencie les textes littéraires des simples verbiages. Doubrovsky maintient que la « fiction » dans son « autofiction » est en lien avec la littérarité de ses romans; la qualité de son écriture elle-même justifie, selon lui, la désignation « roman » sur la page couverture de ses publications. Dans ses auto-critiques qui suivent la publication de *Fils*, Doubrovsky revient sur cette composante essentielle du genre littéraire qu'il fonde. De nombreux critiques continueront de valider ce facteur de l'autofiction. La langue, l'écriture, du récit autofictionnel est donc un incontournable du genre doubrovskien.

L'être langagier

Lorsque la « case aveugle » de Lejeune l'interpelle en 1975, Doubrovsky y reconnaît son « Monstre », ce premier texte de plus de 2 500 feuillets sur lequel il travaille depuis quelques années (Grell, 2007, p. 39-40). La concordance de l'auteur, du personnage et du narrateur n'est toutefois qu'une partie de ce projet d'écriture qui se veut cathartique : l'écriture elle-même s'éloigne des restrictions liées à la rédaction d'autobiographies. Pendant qu'il tente de se découvrir par l'analyse psychanalytique avec le docteur Akeret, Doubrovsky se crée une langue qui lui permettra d'« écrire sa psychanalyse » et qui s'ajustera au fil du temps, selon la progression de sa plume.

Dobrovsky raccourcit enfin son « Monstre » pour en tirer *Fils*, ce roman qui se veut une tentative de « faire passer dans l'écrit, ce que fut l'essence ou le vif d'une longue affaire de parole » (1980c, p. 175). Le besoin de mettre en mots ce qui lui est propre, ce qui lui permet de comprendre cette fissure inhérente à sa vie, finit par donner naissance à une écriture qu'Isabelle Grell qualifie d'« écriture propre au manque », soit cet acte d'« écrire pour se situer dans un monde du manque en utilisant la langue et sa vie. Se faire exister » (2007, p. 43). Cette langue, variable comme le *je* et le *tu*, exprime vivement une existence réelle dans un contexte fictionnel. Le désir de « [s]e faire exister » insuffle à l'écriture autofictionnelle un certain narcissisme indispensable à sa réalisation. Un narcissisme qui, toutefois, provient de ce vide personnel que la langue tente de combler. Pour Grell, il s'agit plus « qu'une "auto-contemplation" »; en fait, « l'œuvre est auto-genèse dont le point de départ pourrait se formuler comme suit : étant donné qu'on ne peut pas naître seul, s'autoengendrer, il faut faire parler la mémoire en la réinventant pour soi-même » (2007, p. 44). Cette écriture égocentrique permet plutôt de *se comprendre* que de s'autopromouvoir.

« La conscience de l'inconscience »

Le rôle de la psychanalyse dans la création de l'autofiction ne peut être ignoré, mais il a grandement diminué depuis 1978, notamment en raison de l'importance moindre que Dobrovsky lui accorde. Ce qui a commencé comme une « écriture pour l'inconscient » (Dobrovsky, 1980c, p. 195) est devenu une écriture personnelle, variable, dans laquelle l'inconscient joue un rôle mais dont il n'est pas le seul acteur. L'écriture consonantique dobrovskienne, dont il sera question plus loin dans cette thèse, n'est qu'une composante de cette vocation d'écrire le réel autrement. En fait, le réel comme sujet demeure à la base de

l'autofiction et se transmet par la langue de l'écrivain. Les personnages qui « expriment la conscience de l'inconscience » (Dobrovsky, 2006, p. 17) restent au cœur des préoccupations de Dobrovsky et émanent en effet des premiers écrits autofictionnels. Il n'y a rien de plus réel que l'inconscient puisqu'il existe toujours.

Dès son auto-critique « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », Dobrovsky étudie le lien entre l'inconscient et son choix de langue dans l'écriture de *Fils*, montrant déjà l'engagement conscient de l'écrivain dans sa propre écriture :

Il s'agit [...] de *laisser œuvrer* les processus inconscients dans la production textuelle, comme dans l'expression verbale, mais selon les règles et dispositions spécifiques du champ scriptural. Et l'une des différences essentielles, c'est que l'« écart » où se donne à entendre le discours de l'inconscient, on ne peut attendre qu'il *se produise*, il faut *le produire*; on ne peut se contenter de le *repérer*, il faut l'*inventer*. Cette « invention », pour laquelle il n'est point de recette toute faite, il appartient à chaque écrivain d'en trouver la formule. [...] Plutôt que d'invention d'une langue, il vaudrait mieux parler de *renovation*, par redistribution, réarrangement du champ linguistique. (Dobrovsky, 1980c, p. 195-196¹²)

Il ne s'agit évidemment pas de l'écriture automatique des Surréalistes, où l'on donne libre cours à l'inconscient, mais plutôt d'un pont entre cet inconscient et le « champ scriptural ». Cette passerelle doit être bâtie selon les spécifications de l'écrivain et est propre à son créateur : le pont d'un auteur ne peut assurer le rapprochement chez un autre. Les matériaux peuvent être les mêmes mais la conception technique varie. En parlant de sa propre psychanalyse, Dobrovsky offre tout de même des voies pour que l'écrivain puisse écrire sans y avoir recours – voie qu'il emprunte dans ses romans suivant *Fils*. Ainsi, il est entièrement possible de construire une écriture du réel en utilisant les balises de la psychanalyse mais sans l'interpeller explicitement. Quoiqu'il soit, au départ, fortement inspiré des travaux de Freud et de ses propres rencontres avec le docteur Akeret, Dobrovsky s'en éloigne néanmoins, même si le lien entre l'« expérience du langage » et l'inconscient perdure. En réfléchissant à son propre

¹² Les italiques sont de l'auteur.

parcours critique qui tire à sa fin déjà en 1980, Doubrovsky confirme que l'« expérience du langage ne *traduit* donc pas une expérience métaphysique : elle *est* cette expérience même » (Doubrovsky, 1980b, p. 26¹³). L'idée que l'écriture elle-même soit l'élément catalyseur dans la verbalisation de l'inconscient montre que cette écriture rend réel ce qui ne peut l'être autrement. Déjà en 1980, on voit que l'une des composantes de l'autofiction – la psychanalyse – peut en être extraite sans annuler la validité des autres éléments fondateurs de ce genre littéraire. Dans son article « "L'initiative aux maux" », Gasparini parvient à cette conclusion en liant l'évolution de l'autobiographie à l'écriture du moi :

Ce qui va subsister de cette confrontation de l'écriture du moi avec la psychanalyse, c'est une nouvelle conception du sujet de l'autobiographie. Puisque le continent noir de l'inconscient lui interdit désormais toute reconstruction chronologique, causale et auto-justificative, il va travailler sur des fragments d'expérience qu'il scénarisera en connaissance de cause. Cette mise en jeu s'accompagnera d'une mise en doute constante du discours par le métadiscours et par l'altérité. (Gasparini, 2010, p. 92)

Ce qui a commencé par une réflexion sur l'inconnu se développera en une reconstruction du connu, en passant par cet inconnu. Même si l'écriture n'a qu'un rôle insignifiant dans l'autobiographie, elle devient l'un des éléments-clefs de l'autofiction grâce à son indissociabilité de l'intimité de l'écrivain.

Cette langue adoptée par et adaptée à l'écrivain n'est pas une simple question de style, de rhétorique. Elle fait autant partie du pacte autofictionnel que l'homonymie puisqu'elle transmet le réel et le fictif tout à la fois. Elle déclenche le processus d'auto-analyse intrinsèque de l'autofiction, avec ou sans la psychanalyse. Pour Doubrovsky, il faut que le langage équivaille à l'expérience d'écriture elle-même : « Par un paradoxe qui n'en est pas un, l'originalité de l'écriture est l'unique garantie d'origine. Le reste, fantasmes, souvenirs, désirs, quelles que soient les variantes individuelles, font partie d'un folklore commun »

¹³ Les italiques sont de l'auteur.

(Dobrovsky, 1980c, p. 188). La langue du moi, celle qui englobe la triade et tous ses pronoms représentatifs, est le résultat d'une voix qu'on donne à son personnage et d'une voie que l'auteur emprunte pour revenir sur les moments clés de sa vie. Le langage dobrovskien utilise la psychanalyse pour combiner le référentiel et le fictif, en laissant les mots venir à lui en ce qu'il décrit comme une écriture consonantique. Précisément, cet auteur dit que les mots qui lui arrivent « par la nostalgie » en appellent d'autres, ce qui multiplie les « compossibles »; ainsi, le « souci de référence » de l'autobiographe en lui le guide dans son écriture (Dobrovsky, 1980c, p. 191). Le langage autofictionnel au sens plus large doit combiner ces deux mêmes éléments contraires et tout de même laisser une place à l'inconscient – non sous la forme rigide de la psychanalyse mais en lui accordant le rôle principal dans ce « souci de référence ». Bref, se dire est primordialement s'écrire.

Dans son article sur la littérarité de Dobrovsky, Annie Jouan-Westlund considère l'écriture comme l'aspect fictif de l'autofiction, soit son aspect littéraire :

Telle qu'il la définit dans ses articles, l'autofiction de Dobrovsky ne met pas tant l'accent sur l'invention d'une personnalité ou d'une existence que sur l'invention d'un nouveau langage pour rendre cette personnalité ou cette expérience vécue plus intéressante. En ce sens, le factuel, ce qui rattache l'autofiction à l'autobiographie traditionnelle est sa vie, le matériau de base des écrits de Dobrovsky, mais le fictif, l'invention verbale, ce qui rattache son œuvre au roman, demeure la partie la plus innovante et séduisante de son œuvre. (2010, p. 42)

Innovante, certes, mais également fondamentale à l'autofiction, et non seulement en raison de sa fictionnalité. Cette « invention verbale » découle aussi du référentiel dans ce sens où c'est la vie, ce sont les souvenirs qui guident la plume. L'effet qui en résulte est littéraire, même s'il provient d'une motivation strictement autobiographique.

Les disciples de Dobrovsky cataloguent cette innovation parmi les plus importantes caractéristiques de l'autofiction, et nombre d'entretiens et de critiques montrent la pérennité de cet élément. Cette écriture, cette « invention verbale », illustre la dualité intrinsèque à

l'autofiction. L'écriture utilisée, développée, vécue par l'auteur est autant influencée par la réalité que vit et que se remémore l'écrivain, que par son souci de littéarité. Doubrovsky lui-même, près de quarante ans après la publication de *Fils*, y réfléchit et conclut que les imperfections de la langue autofictionnelle équivalent aux imperfections de la vie et de la littérature :

Je crois que le projet de s'écrire change aussi la syntaxe d'une langue. Il y a des trous, des blancs, des béances, comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées. J'ai essayé stylistiquement de retrouver ce mouvement associatif. En associant les mots, j'essayais de recréer, je ne dis pas de retranscrire. Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d'une vie. Ce n'est pas possible. La vie se vit dans le corps; l'autre, c'est un texte. (2007, p. 63)

L'autre, c'est aussi le texte qui vit et qui se vit.

L'écriture consonantique

Cette écriture reproductive, Doubrovsky la nomme l'écriture consonantique vu qu'elle englobe les divers phonèmes qu'il évoque lorsqu'il laisse venir à lui les mots pour s'écrire. Il répertorie les procédés rhétoriques pertinents, dont les « assonances, allitérations, contrepèteries, calembours, anagrammes, etc. » (Doubrovsky, 1980c, p. 192), qui s'infiltrèrent aisément dans son autofiction, forgeant son propre style. Cette langue transmet le réel du personnage Julien Serge dans son quotidien en multipliant les lectures possibles. Dans *Fils*, dès le début du roman, le narrateur traduit pour son lecteur la longueur des jours qu'il réussit à vivre : « vie sur rails, long tunnel à traverser, tout droit. Sans cesse parti, n'allant nulle part. Jours après mois, damné en années » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 73). Comme les journées s'enchaînent, la damnation du personnage principal l'enchaîne dans un quotidien qui le fissure. Cette succession d'événements réels advient à la suite de consonnes évocatrices.

Lorsque Doubrovsky devient son propre critique de *Fils* pour « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », il distingue son écriture consonantique de l'écriture automatique de Breton : « La production textuelle, pour se vouloir en partie "sauvage", n'en est pas mieux contrôlée; simplement, elle l'est selon d'autres canons que ceux des codes scripturaux et narratifs classiques » (1980c, p. 194). La scission entre les deux *modus operandi* montre justement les complexités de l'inconscient et d'une langue pour le traduire ou le rendre manifeste. L'évolution de cette problématique est due en partie aux écrits portant sur le Nouveau Roman, par exemple, les théories de Jean Ricardou sur l'utilisation des phonèmes :

Ricardou montre très bien que le domaine consonantique [...] a été traditionnellement désigné par ses effets; le renversement opéré par la modernité serait qu'« il ne s'agit plus cette fois de subordonner la consonance à l'antécédence d'un sens : il s'agit de fournir un sens à partir de l'antécédence d'une consonance. Bref, loin d'être un résultat, la consonance, en toute sauvagerie, se trouve ici une cause. » (Doubrovsky, 1980c, p. 182)

La consonance « sauvage » alimente le désir indomptable de l'auteur d'écrire le réel, empruntant du littéraire les outils sans avoir à les utiliser selon la tradition. Doubrovsky appuie donc certaines théories du Nouveau Roman – mouvement dont il maintient ne pas faire partie – et les met à profit dans ses autofictions.

Comme les sons et les mots lui arrivent de l'intérieur, Doubrovsky se permet de détourner les obligations syntaxiques au profit du réel, obligations qu'il traite de « barrières » (1980c, p. 196). En revenant à la matière première des mots, il traduit mieux sa psychanalyse – et donc sa réalité :

j'ai été amené à une destruction systématique de l'ordre syntaxique, par pulvérisation des articulations discursives (typographie à blancs qui remplacent la ponctuation; séquences sans ponctuation; ponctuation simplifiée, hachant le texte en fragments elliptiques et syncopés). Cette destruction est simultanément reconstruction d'un ordre narratif suivant la logique propre au champ de la consonance, qui est justement le champ où l'inconscient travaille le langage au plus littéral. La stratégie visée me paraît être une communication plus directe d'inconscient à inconscient, un retentissement, une sollicitation plus immédiats d'un langage débarrassé de la surveillance restrictive des processus secondaires, rendu, en partie du moins, à une « folie » primaire du verbe, à sa jouissance sauvage. (Doubrovsky, 1980c, p. 197)

Même si Doubrovsky s'éloigne des théories freudiennes avec le temps, le processus d'écriture consonantique reste le même. En détruisant « l'ordre syntaxique », ce style d'autofiction accentue sa littéarité, le rapprochant de la poésie contemporaine. Plus qu'une « communication plus directe d'inconscient à inconscient », l'écriture doubrovskienne assure justement une communication plus intime entre le lecteur, l'auteur et le personnage. Le premier devient complice du jeu du deuxième, et le dernier évolue dans cette intimité. Tous prennent part au plaisir des consonances ludiques : « Tel est bien le plaisir du texte, et pas uniquement du texte tragique. [...] [II] n'en reste pas moins que, corps ou langage, *ce qui meut, c'est ce qui émeut* » (Doubrovsky, 1980c, p. 184¹⁴). La corrélation entre émotion et écriture accentue la littéarité de l'autofiction dans ce sens où elle fait appel aux mêmes enjeux de la poésie : syntaxe éclatée, mouvement fictif, jeux de langue et de langage, etc. Cette personne « *qui meut* », cet écrivain qui ne se compte pas parmi les « *importants de ce monde* » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 10¹⁵) mais qui veut se raconter, devient ainsi celle « *qui émeut* » de par les sons, les phonèmes qui traduisent ses pensées de façon littéraire.

Cette écriture a connu – et connaît toujours – des détracteurs, des critiques qui y voient « plutôt une technique laborieuse qu'un processus euphorique et libérateur » (Gasparini, 2010, p. 91). Pourtant, toute écriture autobiographique se doit d'être « laborieuse »; le travail d'accouchement d'un texte dont on est le sujet est nécessairement un labeur en soi. Ce que Philippe Lejeune qualifie d'une « autobiographie à contrainte » avec des « chaînes de calembours » (cité dans Gasparini, 2010, p. 91), n'enchaîne guère le lecteur dans cet univers fictif : ces calembours et ces contrepèteries délivrent grâce à leur fluidité phonétique,

¹⁴ Les italiques sont de l'auteur.

¹⁵ Les italiques sont de l'auteur.

remplaçant ainsi la lecture lourde et restrictive par un ludisme libérateur. Dans *Fils*, Doubrovsky laisse se fondre l'une dans l'autre les facettes personnelles et professionnelles de sa vie au cours de quelques mots seulement : « Dans professeur, il y a prof. Et fesse. Gagne-pain dépend des filles. Clientes, à quatre-vingts pour cent. Littérature, c'est féminin » (2001[1977], p. 50). L'enchaînement limpide passe par l'impudeur, la dépendance, le réel et le constat – visiblement, le calembour est dépassé. Les jeux de mots accentuent la littérarité poétique du texte en obligeant une lecture plus attentive qu'une autobiographique ordinaire.

Bref, l'écriture consonantique, quoique originellement proposée comme processus à émuler dans l'autofiction, dépend de son écrivain. Définie comme « l'expression d'un individu solitaire » (Gasparini, 2010, p. 87), cette langue mêle inconscient, langage et littérarité afin de permettre à l'auteur de mettre sur papier son propre personnage. En 2010, trente ans après « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse » de Doubrovsky, Gasparini voit dans cette écriture consonantique son dépassement de la psychanalyse et constate son lien avec le projet global de l'autofiction doubrovskienne :

L'écriture ainsi conçue [...] est investie d'une fonction cathartique qui transforme la souffrance tue en plaisir du chant. Elle permet au sujet clivé d'extérioriser les tensions dont il souffre, de leur donner du jeu, et donc, dans une certaine mesure, de se réconcilier avec lui-même. Les passages que Doubrovsky cite « par hasard » montrent que le texte tire sa « dynamique » des contradictions propres à son histoire personnelle. L'ambivalence est le carburant de son moteur dialectique. (Gasparini, 2010, p. 87)

Si la fissure, la contradiction, font partie des restrictions auxquelles Lejeune fait allusion, ce dernier n'est alors pas dans l'erreur en qualifiant l'autofiction d'« autobiographie à contrainte ». Tout comme l'autofiction renverse les notions établies du réel et de la fiction, l'écriture consonantique renverse les notions phonémiques.

L'autobiographie, le roman

L'autofiction, « c'est la forme postmoderne de l'autobiographie », écrit Serge Doubrovsky en mettant « Les points sur les "i" » en 2007 (p. 64). Il y voit une réponse à un besoin toujours aussi contemporain : un texte autobiographique qui « ne saurait être plus "vra[i]" que d'être plus riche. Thématiquement, stylistiquement » (Doubrovsky, 2006, p. 97). Cette conscience du pacte autobiographique – établi par Lejeune et confirmé par la tradition littéraire – se présente autant dans les écrits littéraires que critiques de Doubrovsky depuis la parution de *Fils* jusqu'à son décès. Le besoin de s'assimiler ce genre littéraire « *réserve aux importants de ce monde, au soir de leur vie* » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 9¹⁶), à un moment dans sa vie où il ne se trouve point parmi les plus importants et où il ne fait pas encore soir, montre la richesse à combiner référentiel et littéraire. Dans sa critique auto-théorisée, cet écrivain développe la dualité qui se trouve à la base de sa définition :

La fiction serait donc ici une ruse du récit; n'étant pas de son mérite une des ayants-droit de l'autobiographie, l'« homme quelconque » que je suis doit, pour capter le lecteur rétif, lui refile sa vie réelle sous les espèces plus prestigieuses d'une existence imaginaire. Les humbles, qui n'ont pas droit à l'histoire, ont droit au roman. L'autre raison serait d'écriture : si l'on délaisse le discours chronologico-logique au profit d'une divagation poétique, d'un verbe vadrouilleur, où les mots ont préséance sur les choses, se prennent pour des choses, on bascule automatiquement hors narration réaliste dans l'univers de la fiction. Un curieux tourniquet s'instaure alors : fausse fiction, qui est histoire d'une vraie vie, le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. (Doubrovsky, 1980d, p. 90)

Le réel et le fictif seraient donc intimement liés, les deux faisant partie du même univers. On ne peut alors avoir autofiction sans ces deux composantes qui, elles, s'alimentent l'une l'autre et se justifient réciproquement. Il s'agit d'une conscience de ce qui peut être inconscient, d'une connaissance de ce qu'il reste à connaître, d'une acceptation de l'entre-deux. Dans la définition

¹⁶ Les italiques sont de l'auteur.

doubrovskienne de l'autofiction, l'autobiographie et la fiction partagent à parts égales la fondation du texte.

Cette répartition équivalente s'impose dès l'écriture de « Monstre ». Dans le folio 1645, on voit l'autofiction à sa genèse, née de cette confusion entre le réel et le fictif : « mais un livre c'est jamais RÉEL c'est comme un rêve m'inscrire en livre c'est m'inscrire EN FAUX même si c'est vrai vie qu'on raconte c'est qu'une fiction » (Dobrovsky cité par Grell, 2007, p. 46). Dès l'élaboration de son autobiographie qui n'en est pas une, l'écrivain a de la difficulté à distinguer entre la vérité et le faux – du moins, dans ce projet qui se dresse devant lui. Ce n'est que plus tard, dans ses articles critiques, que Dobrovsky peut vraiment verbaliser ce dualisme, issu du « mouvement et [de] la forme même de la scription » qui forment, en fait, « la seule inscription de soi possible » (Dobrovsky, 1980c, p. 188). Le choix du modèle autobiographique – qu'il détruit afin de le remodeler – fait voir à Dobrovsky que « pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe *avant* son texte; mais la vie de son texte, c'est la vie *dans* son texte » (Dobrovsky, 1980c, p. 188¹⁷). Plus qu'une psychanalyse, l'autofiction permet justement cette vie par l'écriture elle-même : écriture qui baigne dans la littérarité que seule la « case aveugle » favorise. Encore plus intéressant est le fait que l'auteur d'une autofiction doit concéder « [l]a vulnérabilité et [l]es imperfections [de son texte]. Au contraire de l'autobiographie, [...] l'autofiction serait de l'ordre de la parole libérée, où les jeux du signifiant proprement dobrovskiens libèrent du signifié » (Molkou, 2010, p. 24). Le référentiel – quoique obscur dans sa subjectivité – doit être transmis par la fiction du texte, par l'écriture pas nécessairement d'« *un beau style* » mais d'une langue qui se

¹⁷ Les italiques sont de l'auteur.

mêle bien au monde de la fiction littéraire. D'un côté, il y a la « petite histoire personnelle » de l'écrivain; d'un autre côté, « l'auteur se permet de refaire l'histoire à sa mesure » (Molkou, 2010, p. 21). Le référentiel sert donc aux besoins du roman, et vice versa.

Le va-et-vient dans la catégorisation des textes autofictionnels repose évidemment sur le croisement de l'autobiographie et le roman. Ce que Doubrovsky retient de ce dernier – la littérarité – revient à ce que Gasparini décrit comme « l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref, un dessein littéraire » (2004, p. 23). En faisant l'éloge de la littérarité, le critique et le créateur de l'autofiction caractérisent cette particularité de l'autofiction, la rendant indispensable aux écrits qui suivront *Fils*. On voit ici où se creuse le fossé entre la définition doubrovskienne et celle de Colonna. Ce protégé de Gérard Genette soutient que l'autofiction « doit plonger le lecteur dans un monde fictionnel » puisqu'elle n'est qu'« un simple procédé, qu'il identifie partout où un écrivain s'invente une vie » (Jeannelle, 2007, p. 30 et 34). Pour sa part, l'autrice oulipienne, Anne F. Garréta, ne voit la position assurée du créateur « à l'intersection d'un pacte autobiographique (soussigné par la référence du nom propre) et d'un pacte fictionnel qu'en identifiant fictionalité et narrativité (et littérarité), c'est-à-dire en articulant le pacte pragmatique à une détermination poétique » (2007, p. 232). La volonté littéraire de l'autofiction doubrovskienne assure donc la qualité et le prolongement du genre romanesque, renouvelant ce dernier pour ses contemporains.

Enfin, l'insertion de l'Autre dans le roman autofictionnel entraîne divers défis dans l'autobiographie et dans le roman. Les relations entre narrateur, personnage principal et personnages secondaires dans l'autobiographie sont réelles, véridiques, incontestables; le lecteur croit aux échanges, aux querelles, aux déclarations d'amour. Ces mêmes relations, dans le roman, soulèvent ces mêmes certitudes, mais lorsqu'il y a révélations ou allégations

sérieuses, le lecteur n'en est pas outré. Ainsi, l'Autre dans l'autofiction ne peut exister sans le doute créé par la fusion des deux genres. Un personnage secondaire existe de la même façon qu'existe le narrateur/personnage/auteur; ses actions sont soumises aux mêmes manipulations que celles du narrateur.

Le livre brisé de Doubrovsky est souvent mentionné dans les critiques formulées à ce sujet en raison de l'importante contribution de son épouse, Ilse, au texte lui-même. Marie Darrieussecq soulève une nouvelle homonymie dans ce roman, soit celle du personnage et de la lectrice. Ilse contribue donc à la littéarité du produit final en ce qu'elle va à l'encontre du pacte autobiographique, en lisant le récit de vie à l'intérieur du récit lui-même :

La lectrice, qui n'a pas la parole dans la narration première (le récit rétrospectif de la vie conjugale, où elle apparaît comme une « troisième personne »), prend tout à coup la parole pour devenir une *première personne* au même titre (ou presque) que le narrateur. Le personnage d'Ilse devient alors une instance créatrice du livre-même qui la dit. Si l'effet narratif est peu perturbant, l'effet « psychologique » en revanche est fort : cette autobiographie laissée à la gouverne d'un narrateur particulièrement ego-centré s'ouvre brutalement à la voix de *l'autre*. Ilse, de personnage secondaire, prend alors une dimension supradiégétique équivalente à celle de *l'auteur* : elle a accès à un hors texte que le livre réclame pour sa crédibilité, et devient un personnage avec qui ce « livre de comptes » doit désormais compter. (Darrieussecq, 2010, p. 51¹⁸)

Cette ouverture qualifiée de « brutale » par Darrieussecq ne serait point permise dans une autobiographie traditionnelle; le personnage secondaire, dans son statut de lectrice privilégiée, fait le pont entre le lecteur et le narrateur/personnage principal. La littéarité n'en est pas atteinte, et le référentiel est davantage exploité.

Le carrefour autobiographie/roman n'est pas seulement un point de rencontre mais aussi une fusion de deux bases sur lesquels est érigé une nouvelle approche de l'écriture de soi. Nul ne peut nier que l'autobiographie et le roman ne peuvent plus être dissociés du résultat, qu'ils affectent l'écriture même des textes doubrovskiens et de ceux qui les ont suivis. Jacques

¹⁸ Les italiques sont de l'autrice.

Lecarme y voit « le grand projet de l'autofiction : fictionnaliser le nom de personne tout en protégeant sa valeur référentielle et sans renoncer à un modèle d'engagement véridictionnel » (2011, p. 39). Le critique accepte que ce défi est « sans doute impossible, mais l'impossible n'empêche pas d'exister » (2011, p. 39); ainsi, la « case aveugle » est comblée, le pacte est respecté et la littérature est secouée.

L'organisation temporelle

On ne peut ignorer l'organisation temporelle des écrits doubrovskiens puisqu'elle confirme la fiction dans la vocation autobiographique de l'autofiction. Doubrovsky reconnaît qu'il n'est certes pas le premier écrivain à avoir déconstruit le temps pour les bienfaits d'un récit; quoique, dans *Fils*, il ait choisi que le tout se déroule dans une seule journée, l'auteur avoue n'avoir pas « inventé cette disposition du temps » (Doubrovsky, 2007, p. 61). Néanmoins, elle demeure un exemple important de la fictionnalité de son texte. Ainsi, même si elle n'est pas exclusive à l'autofiction, l'organisation temporelle compte, pour le but de cette thèse, parmi ses caractéristiques essentielles.

On a déjà constaté ci-haut que l'autofiction met en scène une relation particulière entre l'écriture, le réel et le fictif. Le temps devient dès lors une représentation de cette relation houleuse mais fructueuse. Doubrovsky lui-même y revient trente ans plus tard :

Tout cela, tous ces détails, sont exacts [...]. Mais tout est réinséré dans une consécution absolument imaginaire, à savoir le cadre de cette journée. Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. (2007, p. 62)

Le temps, la durée de ces « fragments d'existence » fluctue forcément dans l'esprit de l'auteur; toutefois, ils sont tout aussi réels qu'une journée banale dans son existence continue. En choisissant un contexte temporel irréel – celui d'une seule journée – l'auteur se voit obligé

d'affirmer la réalité autrement. Pour Doubrovsky, cette « pseudo-journée » sert « de fourre-tout à la mémoire », tandis que l'« identité supplémentaire de l'écrivain et du critique [lui] permet [...] de garantir la véracité du registre référentiel » (1980d, p. 90). Bref, la distorsion du temps n'est pas unique, mais elle est intimement liée à la dualité innée du genre.

Dans son article « Serge Doubrovsky entre *Fils* et *Livre brisé* : l'écriture de soi du tout au gouffre », Darrieussecq souligne l'utilisation romanesque du temps dans les deux œuvres. Dans *Fils*, elle voit « un livre-système : bâti sur une seule journée, il montr[e] déjà par cette structure globalisante typifiée la volonté de faire de la vie un Livre » (Darrieussecq, 2010, p. 49). L'union vérité-fiction est évidente. En dépit d'une organisation temporelle différente dans le deuxième texte – qu'elle note comme étant un autre « grand topos temporel, christique : les trois jours pour ressusciter » (2010, p. 49) – Darrieussecq lui accorde l'important rôle de représentant de la fictionnalité. Même quand l'auteur ne respecte pas sa propre contrainte du temps en raison du réel, comme dans *Le livre brisé*, il joue avec la temporalité; par exemple, la mort d'Ilse « fait franchir au livre deux ans et demi d'un coup, rendant caduque la fiction des trois jours et sa connotation christique. [...] C'est en effet en mourant qu'Ilse donne à ce livre sa forme et sa vérité » (Darrieussecq, 2010, p. 51). La réalité empêche que le temps continue après la mort, mais le fictif permet la continuité du roman dans une nouvelle construction temporelle. En somme, l'organisation temporelle, quoique fictive, renforce le véridique dans l'autofiction.

La présence du lecteur

L'autofiction, malgré sa part autobiographique, ne peut ignorer la présence du lecteur dès sa publication, voire sa création. Même si l'auteur cherche à se dévoiler, à se comprendre,

à s'expliquer, il ne peut pas tout savoir « sur [lui-même]. C'est une illusion. Chaque lecteur apporte sa part. Il n'y a jamais une lecture qui soit la même, il y a tant de facettes dans un texte littéraire », a déclaré Doubrovsky dans son entretien avec Isabelle Grell (2006, p. 28). Sans cette conscience du lecteur, l'autofiction reste trop fermée, close à l'Autre et, conséquemment, à elle-même, jusqu'à un certain degré. Plusieurs critiques accusent les auteurs d'autofictions de narcissisme, mais ceux qui s'inspirent de la définition doubrovskienne comprennent que le lecteur n'est jamais loin de la triade homonymique. Gasparini note qu'aujourd'hui, le « rôle d'exutoire [de l'autofiction] n'exclut pas un désir de communiquer. Au contraire, tout écrivain du moi est convaincu que plus il est centré sur lui-même, meilleur est le contact qu'il établit avec autrui » (2010, p. 87). Il y a dans cette relation l'une des composantes fondamentales du roman, illustrant davantage la dualité du genre. Tandis que l'autobiographie ne tient pas compte de son lecteur, puisque son auteur se trouve parmi les « *importants de ce monde* », l'autofiction prend du roman son égalitarisme, cet altruisme minimal dans un monde qui pourrait être égocentrique. Pour Doubrovsky, l'identification entre destinataire et destinataire est nécessaire : « Le but de mon écriture est plus pervers : [...] je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre » (2007, p. 54). On revient évidemment à l'importance de la langue – grâce à laquelle on peut rendre possible ce partage. L'intuition de l'écrivain d'accommoder son lecteur, d'une certaine façon, devient donc une des caractéristiques de l'autofiction.

Il ne s'agit pas seulement d'accommoder son lecteur mais aussi de le convaincre. Dans ce que Darrieussecq appelle le « tribunal du récit de soi, le moi est à la fois l'accusé, la défense et le témoin à charge, et toutes les techniques de la *persuasio* sont bonnes pour parvenir à convaincre le lecteur – ou le juge » (2010, p. 47). Cette division ternaire se développe et

s’emmêle devant le lecteur, pour ensuite s’imprégner de lui dans un aveu de disculpation. Le père de l’autofiction tient compte du rôle du lecteur dans la progression du personnage éponyme, et il se sert de cet Autre comme motivation et source de revirement :

Voilà le but explicite de l’autofiction : Doubrovsky veut nous infecter, laisser des traces de lui en nous! Il est loin de vouloir se décrire dans une autobiographie et ainsi en exclure le lecteur. Au contraire! Lui étant possédé par sa mère, s’il met sa voix au service de sa mère, si la langue devient dictée, dictature, S. Doubrovsky cherche à renvoyer ses mots en s’insinuant par le biais d’une écriture autofictionnelle en son lecteur. [...] Serge Doubrovsky veut nous posséder. [...] Soudainement c’est *nous* qui nous retrouvons sur le banc des accusés, responsables du pire crime contre l’humanité, celui de ne pas assez aimer, d’être de profonds égoïstes, responsables d’un monde qui ne tourne pas rond. Serge Doubrovsky nous accuse à travers une pseudo-auto-accusation et s’en tire par un saut acrobatique sur ses propres épaules, nous laissant perplexe, ici-bas. (Grell, 2007, p. 48-49¹⁹)

La vocation morale de l’autofiction – tirée elle-même de la vocation romanesque – l’ancree dans sa littérarité. Le réel de l’auteur/narrateur/personnage dépasse l’apparence narcissique du genre et fait agir le réel du lecteur. Pendant que l’écrivain est lui-même, le lecteur est simultanément le personnage *et* lui-même aussi. Le procès ne se déroule plus dans la cour de l’auteur mais dans celle du lecteur, et l’appel dépend du verdict que le lecteur décide de lui accorder.

La dualité fissurée

La dernière caractéristique de l’autofiction doubrovskienne importante à cerner pour cette thèse se résume par l’idée de la dualité, de l’être fissuré qui vit avec deux réalités. Cette caractéristique revient dans tous les écrits de Doubrovsky, particulièrement dans *Fils* et *Le livre brisé*. Elle est incontestablement liée à la réalité quotidienne de l’auteur; toutefois, je ne peux accepter qu’elle ne soit propre qu’à l’écrivain et non aussi au genre. L’auto-analyse de

¹⁹ Les italiques sont de l’auteur.

Fils, la réalité de l'auteur, les critiques de l'œuvre globale de Doubrovsky, me portent à croire que cette composante est aussi intégrale à l'autofiction que l'homonymie ternaire.

Nombre de chercheurs lient la dualité de Doubrovsky à l'homme lui-même. Vaquant entre l'Amérique et la France, entre l'anglais et le français, entre une épouse et une autre, entre une amante et encore une autre, l'écrivain s'est dit « nulle part enracin[é] » (Doubrovsky, 2009, p. 13) mais toujours divisé. Dans *Fils*, le dualisme touche à toutes les facettes de sa vie : sa patrie, sa famille²⁰, son identité sexuelle. Cette friction des contradictions déborde du référentiel et dévoile le lien entre le dualisme et la fiction :

Aux Français, je parle d'Amérique. À Paris, j'évoque New York. Ma patrie, c'est la France imaginaire. La réelle, par définition, j'y suis jamais. [...] La réelle est irréelle. Située là. Où je serai plus jamais. [...] Je disparaissais dans mon enfance. Je reparais. Où. Sais pas. C'est pas. Réel. Là où je suis. Sans importance. Le réel. C'est JAMAIS RÉEL. (Doubrovsky, 2001[1997], p. 298)

La fissure le hante depuis sa jeunesse : « Mon histoire : une France coupée en deux; moi, retranché de l'espèce humaine, puis réintégré, puis je choisis une profession et puis finalement je fais exactement l'inverse en Amérique » (Doubrovsky, 2009, p. 12). Visiblement, l'autobiographe en lui l'oblige à rester fidèle à cette division, à l'accentuer et à la faire respirer. Toutefois, le romancier la fait vibrer par la langue (l'anglais pour sa première épouse, ses filles, la psychanalyse), par l'écriture (les blancs, l'italique, les majuscules), par les consonances, les assonances, les allitérations²¹. En dépit de la fissure profondément personnelle à la base de

²⁰ « Elle est mon image renversée. Mon pacte : *serai comme Maman*. Mon serment : *serai jamais comme elle*. Entre les deux. Dans l'entre-deux. J'erre. Je joue le jeu » (Doubrovsky, 2001[1997], p. 296).

²¹ « on paie de mots les mots nous paient pèze quelque part c'est produit OÙ y a du RÉEL dans les lointains qui nous fabrique

usine à rêves nous on paie en monnaie de songe on nous paie pas en monnaie de singe QUELQUE PART ça se retourne ce qu'on joue ça devient VRAI

pas été voir je saurai jamais où c'est vérité pas mon lieu mon milieu êtres de papier je m'y projette dans ma profession à la longue forcé on devient FICTIF » (Doubrovsky, 2001[1997], p. 448)

l'autofiction, selon Doubrovsky, le genre est une « sorte d'oxymore théorique, de paradoxe fondamental, qui situe le texte dans l'entre-deux ou l'interface de deux catégories textuelles opposées » (2011, p. 135-136) qui lui permet d'« évoquer et [de] surmonter ses multiples paradoxes » (Jouan-Weslund, 2010, p. 46). Il convient donc de croire que la réconciliation de ces paradoxes est réalisable pour les auteurs d'autofiction qui épousent la définition doubrovskienne.

Pour le créateur de l'autofiction, les thèmes de la division, de la dualité, de la rupture, de la faille, de la déchirure, de la brisure (Pibarot, 2010, p. 114), reviennent dans ses romans puisqu'ils reviennent dans sa vie. Selon Annie Pibarot, cette « division crée chez le narrateur un sentiment d'inexistence et de difficulté à se connaître. [...] À l'idée de la scission, s'ajoute celle d'étrangeté à soi, de méconnaissance de son être » (2010, p. 114). Aussi, c'est en raccommodant les deux côtés de la fissure que l'auteur/narrateur/personnage réussit à se connaître entièrement. Toutefois, l'écrivain – et donc l'homme lui-même – n'y réussit pas complètement, se voyant plutôt « de plus en plus comme un être en morceaux, miettes, ou lambeaux » (Pibarot, 2010, p. 116-117), à force d'avoir écrit ses romans. La fissure, incontournable, marque l'autofiction comme elle marque son auteur – et les auteurs qui suivront.

Outre les éléments autobiographiques qui indiquent la dualité intrinsèque au genre, la polyphonie se présente comme un indice de dualisme chez Doubrovsky. Le recours à d'autres langues – à l'anglais, en particulier – symbolise la division inhérente de l'autofiction doubrovskienne. Sylvie Loignon y voit non pas la « confrontation à l'altérité, qui laisserait intacte celle-ci, mais [l']incorporation au même et à la langue fractionnée, désarticulée de l'écrivain » (2010, p. 62). Le jeu des langues multiples, preuve du référentiel, intensifie la

littérarité du texte, solidifiant davantage le caractère double de l'autofiction. En fait, « ces changements de langue ont aussi une fonction esthétique et connotent autant qu'ils dénotent un univers sous le signe de la rupture et de la dualité » (Pibarot, 2010, p. 108). En ajoutant d'autres langues (par exemple, l'allemand et le yiddish dans *Le livre brisé*), Doubrovsky montre que la fissure n'existe pas seulement entre le français et l'anglais, mais bien entre la langue du personnage-narrateur et celle du référentiel. Il y a donc langue réelle et langue de fiction. Cette polyphonie devient alors un élément romanesque puisqu'elle est « associée chaque fois à un effet de rupture et de changement de niveau narratif, puisque les voix des personnages viennent s'intercaler dans le discours du narrateur situé à un autre niveau de la diégèse » (Pibarot, 2010, p. 109). Le narrateur place son personnage dans une mer de langues qui pourrait le noyer : il doit devenir sa propre bouée de sauvetage. C'est en nageant avec toutes ces langues parlées que le narrateur permet à l'écrivain de perfectionner la langue autofictionnelle – elle qui favorise la fusion des deux côtés contradictoires de l'autofiction et de son auteur.

L'écriture de la conscience et de l'inconscience, l'exploitation du genre, la déconstruction du temps, le rapport au lecteur de même que l'omniprésence de la dualité traduisent par les mots les maux de l'écrivain qui se donne entièrement à l'autofiction. Serge Doubrovsky a défini cette langue de sorte qu'elle dépasse ses propres écrits. Celui qui s'intéresse surtout à la subjectivité de la littérature a proposé cette nouvelle forme d'autobiographie – qui, en fait, n'en est pas une – afin de trouver sa propre façon de faire honneur à ses auteurs préférés :

Dans la littérature, ce que j'ai interrogé, ce n'était pas les structures, mais c'était toujours le projet humain, le sens humain que les grandes œuvres manifestent. Pas en les réduisant à la vie de l'auteur, comme faisait la critique traditionnelle. Une œuvre dit quelque chose, il faut l'entendre. Ce qui m'intéresse, c'est le sentiment de l'existence que peut donner une tragédie de Racine, une tragédie de Corneille, une comédie de Molière, un roman de Sartre, de Proust. Tout cela dans les mots et au-delà des mots, l'œuvre

communique une manière d'être homme, de vivre. Et c'est ce qui m'a toujours intéressé dans mes entreprises littéraires. (Dobrovsky, 2009, p. 19-20)

Ce « sentiment de l'existence », on le découvre par l'écriture autofictionnelle qui a comme fond le référentiel. Cette existence, on y parvient en pensant, en laissant la langue parler, le réel vivre, la littérature respirer. Une multitude de pièces pour former un tout littéraire, « un sujet pensant. *Cogito, ergo sum*. Dans l'acte de penser même, c'est *sum, je suis*, qui compte » (Dobrovsky, 2009, p. 20). Pendant que le « sujet pensant » se sert de l'écriture – consonantique ou autre – pour écrire le réel, il devient le réel littéraire.

C'est en tenant compte de ces caractéristiques que j'ai écrit le récit qui suit, « Avant la tuerie ». Délaissant l'écriture poétique que j'ai jusqu'ici privilégiée dans mes livres, j'ai adopté un langage plus près de celui de mon quotidien, plus près du flux de mes pensées. Au lieu d'une écriture consonantique dobrovskienne, j'ai utilisé une écriture plus structurée, respectant davantage la syntaxe usuelle afin d'ancrer le texte dans la réalité du personnage principal, soit la réalité d'une enseignante et d'une étudiante en lettres françaises qui se voit rassurée par les balises de la langue. J'ai cependant favorisé certaines figures de style dont l'énumération, la gradation, l'accumulation des référents pour dire, littérairement, mon réel.

Comme chez Dobrovsky, la dualité fissurée imprègne cette autofiction : le personnage principal, Tina, erre entre son enfance et l'âge adulte, entre son désir d'accepter son quotidien et le besoin de le rejeter. Les épisodes du passé sont interrompus par des réflexions au présent, comme un album de photographies qu'on aurait voulu oublier et qui, quand on tombe sur lui, nous oblige à faire le pont entre ce passé, le nôtre, et le présent. Tout au long du récit, la narratrice interpelle le personnage principal, l'obligeant à se remémorer le banal et l'insolite également. L'intrigue se déroule sur quelques jours seulement – le temps n'étant pas précisé

puisqu'il se fait ressentir peu importe son passage – et quoique les péripéties du passé ne se suivent pas chronologiquement, elles le font littérairement, selon la logique de l'auteurice qui fait un avec son protagoniste et sa narratrice. La triade homonymique, à l'aide du tutoiement et de sa propre langue, entraîne le lecteur dans sa propre quarantaine.

DEUXIÈME PARTIE

Récit d'autofiction

AVANT LA TUERIE

« La vie passée, [...] elle est là,
donnée fidèlement dans le
présent de l'écriture. »
(Dubrovsky, 1980c, p. 193)

Tu t'assois pour écrire mais tu ne sais où commencer. C'est la peur de la page noircie. Les mots qui te viennent ne sont pas ceux que tu voudrais écrire, ceux que tu devrais écrire, et tu es prise avec un vocabulaire toujours trop limité. Comme ton compte en banque et tes perspectives d'avenir.

Tu te laisses distraire par tes chats. Ils se plaisent à se détester, même après un an de cohabitation. Le plus jeune, le mâle, joue avec tous les jouets que tu lui donnes, tel un enfant obéissant. Il te rappelle que seuls les quadrupèdes sont les enfants que tu élèveras. Ils vivent en accéléré, ce que tu leur envies, non pas pour la mort rapprochée mais pour les stades de vie proprement distingués sur une charte dans la salle d'attente chez le vétérinaire. Les codes de couleur peignent un tableau qu'on ne décapera jamais.

Ton conjoint te laisse son bureau lorsqu'il est parti pour le travail, ce qui te donne un espace idéal pour la rédaction. La fenêtre au-dessus du bureau de bois massif éclaire la pièce – trop, le matin, quant à toi, avec le soleil qui se lève – et te permet de voir les cèdres et les quelques chênes qui parsèment ton terrain. L'hiver, c'est une scène paradisiaque, avec la neige qui alourdit les branches qui ne se plaignent pas, avec le froid qui immobilise l'air et le rend délicieux aux narines fragiles. L'été, on y voit le ciel, un panorama de bleus et de blancs perforé de verts et de bruns. Avant que ton conjoint ne coupe les lilas qui se balançaient à quelques pouces de la fenêtre, on pouvait sentir le parfum des fleurs mauves et blanches si le vent les remuait un peu. Maintenant, la fenêtre est fermée de toute façon, et tu ne sens que l'odeur d'une écriture stagnante.

Les chats entrent et sortent de la pièce comme bon leur semble. Ils se foutent de tes tâches quotidiennes, de tes dates d'échéance, de tes préoccupations humaines. Le clavier ne possède pas la douceur de leurs poils mais tu le flattes avec intention. Tu t'es donné comme

projet la rédaction d'une thèse, la réflexion que tu aurais voulu poursuivre il y a vingt ans. Tu te répètes que c'est ce qui te pousse vers la quarantaine : l'ironie de l'âge n'est pas sans effet. Comme tu t'isoles dans cette minuscule pièce avec son meuble imposant et son éclairage semi-artificiel, tu ressens l'étau du temps se resserrer autour de tes doigts atrophiés.

Tu marchais le long des pistes de tracteur dans le champ du voisin. C'était avant que ton frère et ses amis, tes voisins d'en face, créent la tension avec le fermier qui ensemençait de foin et de paille ces quelques 20 acres qui encadraient ta cour et ta forêt. C'était avant que la rue reçoive un nom – tu vivais sur une concession, ne sachant pas ce que tu devais concéder.

La cassette d'Alanis s'usait doucement dans ton Walkman transparent, acheté fièrement au Consumers Distributing à Cornwall. Tu l'avais encerclé dans le catalogue il y avait plusieurs mois, ce lecteur clair aux manivelles multicolores, tellement plus *cool* que celui de ta grande sœur. De dernier cri, il avait même impressionné ton père, lui qui allait acheter un lecteur de CD dans moins d'un an, toujours à l'affût des grandes tendances technologiques. C'était sa cassette d'Alanis, mais il te laissait l'emprunter, probablement parce qu'il savait que ces promenades t'étaient devenues indispensables.

Tu connaissais les paroles par cœur, et tu te félicitais de connaître même les titres qui ne jouent pas à la radio. La chance qu'avait cette jeune fille d'Ottawa de jouir de tant de popularité te servait de phare pour tes propres rêves de célébrité. Tu arrêtais le Walkman quand l'inspiration te venait et tu composais ce que tu espérais serait le prochain album de cette nouvelle idole – ou même ton propre album. En un été, tu avais rédigé une quinzaine de chansons, toutes aussi notables que les grands succès que tu entendais à la radio.

Seuls les champs les ont entendues, cet été-là. Tu avais compris que pour percer dans le monde de la musique au début des années 1990, tu ne pouvais pas vivre à la campagne d'un petit village est-ontarien, tu devais quitter les pistes de tracteur et partir à la recherche d'un agent, d'une connaissance, qui t'introduirait à cet univers tant convoité. Tu avais compris que tes parents n'avaient aucune idée de tes aspirations, sachant qu'elles auraient été ridiculisées par l'un et ignorées par l'autre, et qu'ils n'établiraient jamais ce contact que tu croyais qu'ils te devaient. Tu avais compris que les seules paroles qui pourraient te rendre célèbre ne se diraient jamais à voix haute, et que ton Walkman deviendrait un jour désuet.

Tu l'as vendu à une vente de garage, flambant ton petit revenu dans un feu vite éteint.

Tes cartes d'identification viennent à échéance cette année. Tu espères pouvoir prendre une nouvelle photo pour ta carte santé et ton permis de conduire : celle que tu as présentement te rappelle quand tu avais essayé de te laisser allonger les cheveux – sans succès – et quand tu avais trente livres de moins. Ton visage ne fait que se boursouffler avec l'âge. Tu sais que ces photos ne sont jamais flatteuses, mais tu voudrais que cette nouvelle image soit plus proche de ta réalité, aussi décevante soit-elle.

Tu anticipes les problèmes que ton nom te donnera chez Service Ontario. Marie Noël Tina Charlebois. Quatre noms pour une personne, mais combien sont nécessaires. Tu penses à Julien Serge Doubrovsky qui avait deux noms pour ses deux vies, et tu te demandes s'il avait autant de problèmes à faire reconnaître son identité auprès des divers ministères gouvernementaux. À la fois fière, honteuse et indifférente à ta lourde signature, tu as depuis peu accepté son immuabilité.

Ta mère, la chef absolue de la progéniture Charlebois, a tenu à ce que tous ses enfants soient baptisés selon la même habitude catholique de son époque, faisant fi du fait qu'en 1971, cette mode devenait désuète en Ontario français. Toute enfant recevait le nom de Marie, suivi du nom de sa mère ou de sa marraine, suivi du petit nom, et enfin le patronyme, hérité du père – on n'unissait pas le nom de fille de la mère au nom du mari, laissant aux frères la tâche de faire vivre l'héritage. Les équivalents masculins étaient donnés aux garçons. Tes deux sœurs et toi aviez donc toutes essentiellement le même nom : Marie Charlebois. Ton frère, l'unique garçon, pouvait se réjouir d'être le seul Joseph de sa génération.

Ta mère tire plus de fierté de ton « Noël » que toi, réitérant à chacun de tes anniversaires comment le fait que tu es née à Noël te rend « spéciale ». Comme si tu avais eu un choix de naître un 25 décembre, et que seul ce choix te donnait de la valeur. Tu n'as jamais eu le courage – ou assez de rage – pour lui dire combien cette répétition te répugne. Tu sais que ta mère y voit une importance par association; elle tient sa propre valeur du fait qu'elle a donné naissance à quatre enfants. Elle se dit mère de quatre enfants, mais tu sais que ce n'est que biologique. Et toi, ayant poussé ton premier cri à 2 h 50 un 25 décembre dans les bras d'un médecin ayant déjà commencé à trinquer aux festivités, tu as hérité du nom de la fête chrétienne comme un rappel éternel de cet acte inconscient qui, selon ta mère, résume ton mérite.

L'épouse de ton père, pour sa part, te rappelle le lien entre ton nom de baptême et l'idole de ton père, Robert Charlebois, et sa célèbre chanson des fêtes, « Marie-Noël ». Longtemps, tu te disais que ce lien était la seule raison pour ton nom, choisissant d'ignorer l'absence du trait d'union, la répétition du « Marie » chez tes sœurs, l'inexistence de l'influence de ton père dans le choix des noms de ses enfants. Au début de votre relation, tu as même dit à ton conjoint que ton nom venait de cette chanson, déterminée à établir une affinité

avec ton père. Mais ton père n'a jamais confirmé l'origine de ton nom de baptême, et tu as inséré la mélodie de Charlebois dans une longue liste de lecture.

Il te semble que seul ton nom de famille ne te cause pas d'ennuis. Commun, farouchement canadien-français, il est habituellement compris – et donc bien épilé – par la langue majoritaire. Maintenant tatoué sur ton avant-bras gauche, il est le nom sur lequel tu insistes que tes élèves t'appellent. L'encre permanente sert de rappel de ta consigne rigoureuse. Ton « Tina » est réservé pour la famille, les amis, les connaissances.

Même lui te pose problème. Tu sais que c'est ta marraine qui te l'a donné, cette ancienne sœur du Sacré-Coeur qui, pendant son travail sur une réserve autochtone, aurait trouvé une enfant du nom de Tina et qui, une fois sortie du couvent, aurait voulu nommer sa fille Tina, mais elle n'a eu que deux garçons. Tu as toujours aimé raconter cette histoire, lui donnant une valeur mythique et inextricable. (À la mort de ta marraine, tu as su qu'elle avait inventé différentes histoires au sujet de sa vie, mais tu refuses encore aujourd'hui de penser que l'histoire de ton nom n'est pas véridique.) Toutefois, c'est la prononciation de ton prénom qui t'oblige à t'identifier selon les attentes du milieu. Ta famille – les seuls francophones que tu as vraiment connus pendant tes dix premières années – a toujours affriqué le « t », ce qui te faisait croire que ton nom était effectivement français. Tu ne connaissais aucune autre francophone du même prénom; il était pleinement à toi, et sa phonétique te semblait naturellement harmonieuse. Enfant, tu avais accepté la consonne dure de tes voisins et amis anglophones, mais tu avais hâte de rencontrer des francophones comme toi qui, sûrement, allaient savoir que ton nom avait un « s » invisible. Il a malheureusement fallu que tu attendes jusqu'à ta dernière année du secondaire pour qu'un de tes enseignants fasse comprendre à tes collègues comment bien prononcer ton nom, et ils ont opté pour son épellation avec un « s »

visible après le « t ». Certains de tes amis refusent d'affriquer cette première consonne – par habitude seulement, tu te dis – mais ton neveu et tes nièces sont vite à corriger ceux qui n'adoptent pas la prononciation familiale. Ils sont tes gardiens sans armures.

Tu sais que l'employé chez Service Ontario – si tu réussis à en trouver un qui parle français – ne comprendra pas ton nom si tu le lui dis comme tu veux l'entendre : tu devras le répéter en anglais. Ensuite, tu devras lui expliquer pourquoi tes noms ne concordent pas sur tes deux cartes, l'une ayant le nom retranscrit de ton baptistaire, l'autre ayant l'ordre que tu préfères. Intérieurement, tu damneras tes parents, croyant que cette complication n'est qu'une autre preuve de leur manque d'empathie envers leurs enfants. Tu choisis d'ignorer qu'ils ont dû vivre ces mêmes accrochages.

Tu n'as pas encore reçu l'avis de renouvellement par la poste. Tu décides de l'attendre avant de faire face aux ennuis inévitables. De toute façon, ces pièces d'identité ne te servent que rarement, enfouies dans ton portefeuille avec tes cartes-cadeaux et les coupons pour un café gratuit. Peu importe le nom, la vie se rachète sans identification.

Le voisin d'en face venait d'acheter une vingtaine de moutons. C'étaient les premiers (et les derniers) du rang, des bêlements nouveaux parmi les meuglements habituels des jerseys voisines. En l'espace d'un kilomètre, deux fermes laitières approvisionnaient le voisinage de lait et, deux saisons par année, de mottes de boue sur la route. Tu essayais d'éviter ces caillots de terre et de fumier quand tu te promenais en bicyclette. Les champs saignaient et tu ne faisais que te plaindre de leurs entrailles puantes.

Le voisin d'en face, un Hollandais marié à une Canadienne tout aussi blonde, avait une ferme, comme tout bon Hollandais immigré. Tu ne savais pas ce qu'il cultivait, ce qu'il élevait,

mais il avait tracteurs, champs et maison qui jouaient le rôle d'une ferme. Les moutons, que tu étais habituée de voir au Upper Canada Village où ta mère travaillait parfois l'été, étaient apparus sans avertissement. Ton frère et toi les épiez à travers la haie ou les fixiez sans gêne du bout de l'entrée, les pieds nus sur l'asphalte chaud et brisé. Vous aviez enfin pu traverser la rue pour les voir de plus près lorsque le voisin vous a fait signe de le rejoindre.

Tu te plaisais à leur flatter la toison sale et huileuse, à regarder les agneaux tomber en courant. Ils étaient aussi maladroits que les veaux que tu soignais quand tu te faisais garder chez la famille Beltman, une des deux familles propriétaires d'une ferme laitière sur ton rang. Les brebis s'attroupaient comme les vaches avec lesquelles tu avais grandi, et lorsqu'elles s'éloignaient pour paître, tu restais quelques instants pour les regarder. Si tu avais eu moins peur du voisin, tu aurais demandé de lui prêter main forte lors de la tonte. Mais tu n'as jamais su comment traduire les conversations dans ta tête à l'oral, alors tu l'as regardé faire avec ses enfants et son seul employé, accotée contre la clôture. À voir la violence nécessaire pour accomplir la tâche, tu étais soulagée de n'avoir pas pu offrir tes services malhabiles. Tu te disais que c'était nécessaire, que cela se passait ainsi depuis des générations, mais tu chuchotais muettement des mots doux aux moutons dénudés.

Les bêtes ne sont restées qu'un an. Peut-être ton voisin n'avait-il pas aimé l'expérience; peut-être n'était-elle pas assez rentable. Tu ne t'y étais pas vraiment attachée alors la peine a été temporaire, minime. Tu pouvais toujours nourrir les veaux chez les Beltman, jouer dans leurs granges à foin, donner du lait aux chatons de ferme. Le champ du Hollandais était vite redevenu comme auparavant, et tu ne t'y attardais plus.

Un jour pour souper, ta mère vous a fait manger une nouvelle viande généreusement offerte par le voisin. Toi qui n'aimais habituellement pas la chair animale, tu avais peu d'espoir

pour cette nouveauté. Lorsque ta mère, toute fière, vous a annoncé d'où elle venait, la viande grasse et huileuse t'avait remplie de répulsion. Tu goûtais la laine corse sur ta langue, la toison prise entre tes dents. Tu voyais les yeux moites des bêtes que tu avais entendues bêler. Tu ne pouvais avaler ce repas trop intime.

Ta mère avait brusquement balayé tes objections, t'interdisant de quitter la table sans avoir tout mangé ton assiette. Ton père avait coupé les morceaux de viande en petits cubes pour que tu n'aies pas à mâcher autant. Tu voyais ce geste plutôt comme un acte de cruauté que de secours. S'il t'avait rassurée, avait compris ta répugnance, tu l'aurais regardé avec les mêmes yeux humides que les moutons. Au lieu, il n'a rien dit, et tu as fini ton souper, seule, dans le silence.

Tu n'es jamais devenue végétarienne, mais tu ne comprendras jamais pourquoi ton conjoint commande l'agneau au restaurant. Les chandails de laine véritable t'irritent : tu préfères la chaleur synthétique.

Tu cherches les souvenirs dans l'album photo emprunté à ta mère. Des photos manquent, des cases vides comme tes souvenirs, et tu espères qu'elle les a mis aux bons endroits, dans les bons cadres rétrospectifs. En assemblant un album souvenir pour ta sœur, elle s'est trompée d'enfant, deux fois. Le reniement de Pierre. Mais elle n'a jamais accepté sa faute. Ta sœur ne la lui pardonnerait pas, de toute façon. Et toi, non plus. Tu te souviens des noms de tous tes animaux de compagnie.

Tu cherches les souvenirs mais il y a trop de sourires, de rires. Que des fêtes, des gâteaux, des cousins, cousines, tantes, oncles, grands-parents. Parfois des voisins. Là, de vrais rires paternels. Les maternels, qu'aux anniversaires de naissance et aux sacrements. La rage

royale en répit. Le sceptre rangé devant les témoins, devant l'immortalité. Elle qui dit n'avoir rien eu a tout voulu. Tu en as été imposée plus que ton salaire. Tu les payes encore, tes impôts, mais il y a longtemps que tu as quitté le royaume. Tu as eu peur de commencer ta propre monarchie; ton trône, tu l'as légué à un homme qui s'y réfugie doucement, le partageant lors des moments altruistes.

Tu refermes l'album, le déposes à tes pieds sur du laminé abîmé. Tu y reviendras quand tu chercheras les illusions de David Copperfield. Elles aussi, te manquent, ces prestidigitations que tu enregistras sur VHS et qui te fascinaient chaque fois que tu les regardais. L'illusionniste te manipulait à coup sûr – la Grande Muraille, les chutes Niagara, Alcatraz – le spectaculaire absorbait la magie. Pendant une heure ou deux, tu te laissais leurrer par les mains trop habiles, par la suave fantaisie que tu tentais d'imiter. Ta gaucherie s'évaporait dans ta tête comme un avion à réaction. Le charmant magicien te faisait croire que la déception n'était pas maléfique.

La sorcellerie a depuis longtemps perdu le sort qu'elle tenait sur toi. Tu bois le philtre de la désillusion quand tu as soif de l'oubli.

Ta mère t'avait demandé quand elle pouvait venir chez toi, offrir ses services comme dame de ménage. C'était son paiement pour l'entreposage de sa moto chez toi. Tu ne lui avais jamais exigé un paiement : elle l'avait offert sans provocation. (C'était toujours mieux que ce qu'offrait ton père pour le même service : une caisse de bière que lui seul buvait.) Tu ne pouvais qu'accepter son aide – tu détestes nettoyer et tu as du mal à décliner une offre qui paraît si généreuse. Tu lui avais donné rendez-vous, elle était heureuse, toi ennuyée, mais elle, heureuse, et ton ennui se gère tellement mieux que son malheur. Lui, tu le déjoues depuis ton

enfance. Ta mère a continué ses paiements pendant deux ans, sans que tu lui envoies une facture.

Ton malheur n'est plus lié au sien, n'est plus la détresse de la bombe à retardement qu'elle tressait dans tes cheveux châtain clair, ceux que tu teins purement par souci d'esthétique depuis l'université. Cent coups de brosse pour une tignasse saine, cent coups parce que c'est le nombre exact qu'on lui a dit de donner, cent coups pour la guerre de cent ans qui perdure toujours. Cent coups que tu as transformés en vingt – en vain – pour lui montrer que les poils de tête ne poussent que de l'intérieur. Cent coups que tu oublies quand tu ne te regardes pas dans le miroir, que tu te remémoires quand un peigne suffit après la douche. Un coup de dents en plastique, mais tu manges à reculons.

Ta mère a arrêté de venir nettoyer chez toi. Tu présumais qu'il s'agissait d'un autre signe de l'oubli qui commence à se pointer plus régulièrement chez elle. Ou peut-être était-elle insultée lorsque tu lui avais déclaré que tu n'allais plus entreposer les motos des autres dans ton garage, question d'espace et d'assurance. Ou encore, peut-être s'attendait-elle toujours que tu l'appelles pour lui dire quand elle pourrait venir chez toi, toi qui détestes les appels téléphoniques et qui ne voulais pas t'imposer. Tu n'as donc jamais demandé pourquoi elle a arrêté d'offrir ses services; inconsciemment, tu ne voulais simplement pas te mettre en colère devant ses raisons qui te paraîtraient immédiatement ridicules.

Ta tante Noëlla, avec qui tu dînes mensuellement, t'a glissé un jour qu'en parlant avec ta mère pendant un de ses épisodes dépressifs, elle avait su pourquoi ta mère avait arrêté de venir faire le ménage. Tu n'as pas voulu lui demander la raison ce jour-là, préférant la douceur de l'ignorance. Tu le lui demanderas peut-être un jour. En attendant, les particules s'accumulent sur tes tablettes, et tu vis bien dans ta poussière.

Cancer. Ta sœur te dit que ton beau-père a le cancer. C'est le mot que le beau-frère a retenu du chirurgien. Une masse. Enlevée. Et un bout d'intestin. Un bout d'organe vital vite rapiécé pour une pièce d'identité interne intact. Pas de sac. C'est déjà prometteur. On attend l'oncologue, pour qu'il dise ce qui est évident, ce qu'on pense savoir. Ce que ton beau-père sait de son corps, et toi, de son fils.

Ta sœur te dit que ton beau-père a le cancer l'instant après que tu as salué ton conjoint qui partait à la pêche avec ton beau-frère. Un petit salut de la main droite, les yeux dissimulés derrière les verres fumés. Un sourire que tu crois sincère mais dont tu doutes la motivation. Un matin comme il les aime, la pêche avec son meilleur chum, ton beau-frère, ce chaînon métallurgique entre vous. Ton conjoint n'a pas voulu interrompre ton sommeil.

Tu es la dernière dans ce chalet rustique à avoir cette nouvelle. Elle te coupe le souffle – comme le fait toujours ce mot damné – et tu vois la figure abattue de ton beau-père. Ce petit homme vigoureux dont l'apparence fait son âge avait perdu de son dynamisme lorsque tu étais allée le voir à l'hôpital il y a quelques jours. À ce moment-là, il s'agissait d'une appendicite ignorée, devenue infectée. Ayant le verbe toujours aussi facile, ton beau-père ne s'était pas empêché de vous raconter, à ton conjoint et toi, tout ce que ta belle-mère vous avait déjà raconté, que votre beau-frère vous avait déjà raconté. Tu l'as laissé parler, l'as laissé conter les mêmes blagues salées qui prouvaient qu'il ne montrerait pas sa défaite devant son premier-né et sa conjointe. Il faisait confiance aux médecins et il savait que son épouse n'était jamais loin.

Là, ce n'est pas une appendicite banale, c'est un cancer féroce. C'est la maladie qui a tué la mère du beau-père et plusieurs de ses cousins. C'est un mot qui enrobe sa bouche d'amertume, comme les mots « socialiste », « séparatiste » et « beurre d'arachides ». Tu

connais l'impact du diagnostic sur ton beau-père, mais pas sur ton conjoint. Il est parti sans te donner cette nouvelle bouleversante, reléguant à ta sœur cette sale besogne. Il a opté pour l'ignorance, pour un salut de la main à 15 pieds de loin. Devant ce diagnostic, ton conjoint a évité de le regarder en plein visage, et par conséquent, de faire face à ton questionnement harassant, ne sachant lui-même pas comment passer à la prochaine étape.

Ton beau-père est peut-être mourant, et tu te laisses ronger par la maladie de l'apitoiement.

Tu écoutes du Francis Cabrel pour masquer le silence d'une maison encore vide. Ta chanson préférée, « Je t'aimais, je t'aime et je t'aimerai », cette énigme de la prononciation, sonne plus fort à tes oreilles que « La cabane du pêcheur ». Tu ne cherches pas à pêcher dans ta tête ces souvenirs poisseux, collés contre les parois de la réminiscence, les leurrant avec des appâts d'oublis. Tu t'es mise toi-même à l'eau, hameçonnée au bout de ta corde.

Tu écoutes du Francis Cabrel, et tu ne te souviens plus où était ton père quand il t'a acheté ce disque compact. Il était souvent parti pendant l'été, des contrats avec SEVEC, d'autres avec le ministère de l'Éducation ou un conseil scolaire. Tu comprenais pourquoi il partait avec la Société éducative de visites et d'échanges au Canada : il aimait voyager, rencontrer des gens et faire partie de la majorité francophone, ne serait-ce que pendant deux semaines. Tu ne comprenais pas, toutefois, qu'il devait travailler pendant l'été pour vous donner, à toi, à tes sœurs et à ton frère, ce que ta mère lui ordonnait de vous donner. Tu ne voyais pas qu'il devait travailler pour se donner la force d'ignorer le supplice qu'était son quotidien familial, pour trouver l'énergie requise pour affronter cette épouse qui n'avait jamais su l'aimer. Tu voyais qu'il ne te voyait pas, même si tu t'enrobais de néons d'obéissance.

Dans la vieille tente des Charlebois dont ton père avait hérité, ce mastodonte jaune et bleu perméable, tu remplissais les cahiers de leçons qu'il te préparait. Un jour, tu suivrais tes sœurs et irais à l'école de langue française, une école dans la grande ville de Cornwall, loin de tes amis, de ta maison, de ta routine en anglais. Ton père élaborait des cours autonomes dans des cahiers qu'il pigeait dans ses propres préparations. Enseignant de français langue seconde, il n'endurerait point que ses enfants ne dépassent pas ses propres élèves. Tu noircissais les cahiers, accordant les articles, les adjectifs, identifiant les noms communs et les épelant sans faute. Tu prenais plaisir à apprendre, comme aujourd'hui; tu te délectais des traces nettes que la mine faisait sur les pages blanches, de la musique des empreintes créées par tes crayons bien taillés. Les preuves de ta valeur intrinsèque.

Tu ne te souviens plus comment tu recevais sa rétroaction. Aucune image de toi à la table, à ses côtés, revoyant l'accord du genre et du nombre. Aucun souvenir de lui dans la tente ni à la table de pique-nique, t'expliquant la corrélation entre les sujets et les verbes. Il faut qu'il y ait eu un retour, tu te dis dans ta voix de pédagogue. Il faut qu'il t'ait expliqué ton progrès, tes fautes et tes erreurs : ton humilité t'empêche de croire que tout s'est fait naturellement. Mais rien ne te revient : seule l'odeur sucrée de la tente légèrement moisie ressurgit, comme une brise adoucie par la haie de cèdre à l'avant de la cour. L'odeur, seule, comme toi les après-midis estivaux quand ton frère jouait avec les voisins. Et quand ton père n'y était pas.

Pourquoi ne retiens-tu point les échanges qui, en toute logique, ont dû avoir eu lieu? Est-ce le brouillard des inhibiteurs qui les masque? Ou ne réussissent-ils pas justement à les dépoussiérer? Tu refuses d'incriminer ton cerveau défectueux, lui qui se construit et se reconstruit quotidiennement. Il en a assez arraché que tu rejettes l'instinct de le réprimander

pour ses lacunes innées. De toute façon, le cerveau a retenu les leçons de français; c'est le cœur qui a oublié l'apprentissage.

Ta tante Lisette t'avait demandé de commencer la préparation d'un pâté chinois pour le souper. Tu te faisais un plaisir d'éplucher les patates, de rôtir la viande hachée avec un montant négligeable d'épices, d'égoutter le maïs en boîte en y enfonçant le couvercle afin de ne perdre aucun grain. Après un mois à garder tes cousines du lundi au vendredi, tu te cherchais des activités – aussi banales qu'elles pouvaient l'être – pour faire avancer le temps. Les soirées du pâté chinois, tu te réjouissais de ta contribution au bonheur familial, celui de cette famille qui n'était pas tout à fait la tienne, mais qui te comblait d'autant plus. Au repas, ton oncle Gerry noyait son pâté de ketchup, noyade que tu attribuais à son amour inconditionnel pour la sauce spaghetti. Un jour, tu l'as imité et tu n'as plus jamais mangé ton pâté chinois sans ce condiment. Ton oncle était fier de cette conversion, et ta tante roulait ses yeux devant sa victoire.

Ta tante et ton oncle te demandaient rarement d'aider avec les repas, ne voulant pas t'imposer trop de tâches pendant cet été de tes 16 ans. Les longueurs de journée à divertir tes cousines – mignonnes, aimables, énergiques – t'ont confirmé, de un, ton amaternité, et de deux, l'anomalie de ton propre milieu familial. Ce que tu avais toujours cru forcé – la bise obligatoire sur la joue, le « t'aime » exigé à la fin des appels, le front uni dans les rassemblements paroissiaux – était confirmé dans son absurdité devant le contraste flagrant avec cette petite famille de quatre. De sept ans le cadet de ta mère, ton oncle avait vécu la toxicité du mariage de ses propres parents, leur consolation dans le liquide; il l'avait vécue, lui avait survécu, et tu n'en aurais jamais deviné ses effets. Ses « Liz ! » lâchés du salon pour que son épouse vienne

s'asseoir avec lui regarder une course Nascar, les « Oui, Gerry ! » d'amour qu'elle lui répondait même si elle n'avait aucunement le temps de se le permettre, étaient les mots les plus révélateurs du bonheur atteignable. Tu ne te souvenais plus, cet été-là, d'un moment pendant lequel ta mère avait dit le nom de ton père sans que le dégoût ne dégoûte de ses lèvres. Tu ne pouvais te remémorer un souper de rires francs et libres autour de la table rectangulaire à Iroquois, mais tu en vivais souvent là, à Cornwall, autour de cette table ronde où tous les chevaliers se rassasiaient.

Tu espères que tes cousines savent qu'elles avaient le Graal devant elles pendant toutes ces années. Tu te dis que tu es encore vivante aujourd'hui, entre autres, parce que tu y as goûté, ne serait-ce que pour un instant.

Tu ne t'abreuves plus à ton propre calice.

Tu as gâté ton beau-père ce Noël. Des livres, des nouveautés et des trouvailles bon marché. Des auteurs préférés et d'autres inconnus. Des bas pour la lecture. Un stylo à l'insigne du clan familial. Ta façon de demander pardon de ne pas lui rendre visite assez souvent, de te laisser entraîner dans ton quotidien tandis que le sien a changé à jamais. Il ne te tient aucune rancune, contrairement à ta mère qui ne souffre que d'égoïsme. Il ne semble exister de cure pour son affliction, non plus. Mais il n'existe pas de société caritative pour l'amour de soi, alors aucun avancement scientifique de ce côté. Le cancer gruge tranquillement le beau-père placide, tandis que la rancune gruge féroce la mère impétueuse. Tandis que le poison chimique donne l'assaut dans ce corps délicatement robuste, l'inimitié se déverse des pores maternels jusque dans les flots familiaux. Tu sais que tu ne pourrais pas prendre la place d'aucun des deux, sachant trop bien que ta propre vigueur ne tiendrait jamais le coup d'une

infirmité prolongée. Toutefois, prise au précipice du choix, à voir les dommages des deux camps, un cancer au stade trois te semble plus récupérable.

Même si tu n'as que des blagues salées et une affinité pour la campagne en commun avec ton beau-père, tu l'affectionnes parce qu'il a légué son caractère obstiné à son fils, qui, lui, en retour, t'a servi de mur de briques quand tu avais besoin d'un arrêt brutal. La physionomie n'est pas à désavouer, non plus : de petites jambes au haut desquelles des fesses presque concaves rejoignent un torse ténu; des lèvres charnues contraires à la race écossaise; d'imposantes mains d'un travailleur qui démentent l'amour des livres et de l'instruction continue. Peut-être ne veux-tu donc pas voir le vieillissement d'un corps trop semblable à celui qui te ronfle à l'oreille, le soir. Peut-être fuis-tu ces visites nécessaires pour attendre l'*après*, le stade après que le stade trois est oblitéré. L'ignorance maternelle s'est transformée en toi, mais elle est toujours présente. Si elle t'évite des malaises temporaires, elle te lie tout autant à ta génitrice.

À deux-tiers du chemin dans son traitement, ton beau-père reprend l'envie de vivre avec chaque dose meurtrière. Ta belle-mère avance dans sa lecture, varie les repas, veille sur son conjoint comme elle l'a toujours fait, une petite gêne en surplus. Ce couple s'est formé il y a plus de cinquante ans, et tu ne peux même pas t'imaginer ce que tu feras à cinquante ans. La faucheuse a peut-être cogné à la porte du beau-père; il n'a pas répondu, alors elle a poursuivi son chemin. S'est-elle rendue chez toi? À quarante ans, tu ne la reconnaîtrais pas nécessairement. Parfois, tu te demandes si elle devrait simplement entrer chez toi, après avoir sonné, son doigt sur le judas.

C'était probablement un dimanche; tu ne peux être certaine. Internet te le confirmerait probablement, mais tu préfères comment ta logique t'a permis d'arriver à cette conclusion, et tu t'en voudrais si ce n'était pas vraiment un dimanche. Pas longtemps, mais tu commencerais à douter de toi-même dans d'autres souvenirs. Et tu n'as qu'eux comme pièces à conviction.

Donc, tu te dis que c'était un dimanche parce que c'est la seule raison pour laquelle vous seriez partis si tard dans la journée, ton frère, ton père et toi. Vous seriez partis après la messe, peut-être celle de 9 h, question de ne pas partir trop tard de la maison. Ton frère et toi auriez été excités d'aller à Montréal pour n'importe quelle raison : toi, pour passer du temps avec ton père, ton frère, pour ne pas avoir à faire des devoirs. Chose certaine, les trois, vous cherchiez à vous évader, à passer une journée sans ta mère, même si c'était pour trois différentes raisons. Solidaires dans la frustration ignorante.

On allait inaugurer le Centre Molson, et avant l'ouverture officielle, on permettait aux amateurs qui voulaient subir l'attente dans le froid de s'y promener gratuitement. Aucun joueur, aucun membre de l'administration ni de l'équipe d'entraînement n'y serait, et la patinoire était interdite. Toutefois, le vestiaire des Canadiens, tout frais, tout dénué de l'odeur de sueur, de polycarbonate haut-de-gamme, de Velcro aseptisé, était accessible; l'émerveillement de ton père dans cette voûte de l'histoire à venir te traduisait ses rêves inaboutis. Pendant que tu contemplais l'extrait d'« Au champ d'honneur » – tu n'appréciais pas encore le poème pour sa valeur métaphorique – ton frère courait d'une cabine à une autre, impatient après la longue attente dans la froideur et l'inactivité. Tu te souviens des gardes de sécurité désabusés, de leur lassitude à son apogée en ce début de soirée. Tu te serais laissée aller au même jeu, mais tu tenais à ne pas ruiner ce que tu croyais être un rêve du paternel.

Tu n'as jamais connu les vrais rêves paternels, donc tu lui en inventais souvent.

La réalité s'est enfin pointée, les jambes d'adolescentes meurtries par l'absence d'un répit. Le retour à la maison en silence dans la voiture – tu étais habituée aux longues promenades sur les autoroutes – résonnait comme tous les autres silences en familiale. Les lèvres de ton père remuaient sans faire de son : l'éternelle conversation unilatérale en mouvement. Tandis qu'il paraissait parti sur une lancée monologale, tu redoutais qu'il jouât aussi le rôle de ta mère, la sempiternelle rengaine apprise par cœur, par force. Tu te demandais s'il sortait gagnant de ces échanges imaginaires ou s'il finissait par accepter son sort, cette défaite dans le match qu'il ne réussirait jamais à disputer.

Il aurait pu vous parler, à ton frère et à toi, vous demander vos impressions, vos préférences. Il aurait pu s'enquérir de vos travaux scolaires, vos projets de la semaine, du mois. Il aurait pu vous avertir de l'implosion à venir et dont il était le co-auteur, aborder les signes précurseurs de l'éruption que ta mère et lui fomentaient. Il aurait pu vous avouer sa raison de vous amener à Montréal cette journée-là : vous étiez son billet de sortie, sa justification pour une journée passée si loin de ta mère et si près d'une vie qu'il désirait tant. Celle sans enfants, sans obligation, avec possibilité de côtoyer la célébrité, la grandeur. Le silence en route disait tout haut que vous étiez des pions pour ses désirs matériels, des jetons pour ses jeux d'enfance inaccomplis. Et comme toute pièce d'un jeu, il devait s'assurer de s'en occuper, de ne pas en perdre.

Tu ne comprenais pas qu'il jouait déjà le jeu; tu attendais qu'il te passe les cartes ou les dés. Comme un pion oublié au temps du rangement, tu as roulé sous le divan et t'es cachée parmi les moutons poussiéreux. Il n'a pas cherché à te trouver; peu après l'ouverture du Centre Molson, il a commencé un nouveau jeu et s'est trouvé un nouveau jeton.

Tu es restée le pion de poussière.

Tu regardes ta collection de livres sur ta table de chevet – certains pour le travail, d'autres pour la maîtrise, trop pour le plaisir – et tu regrettes l'année où tu avais arrêté de lire. Conséquence d'une écœurantite aiguë après deux baccalauréats en littérature. Seuls les *Harry Potter* étaient permis. Tu avais opté pour des reprises d'émissions américaines et des projets d'artisanats à la chaîne. Aujourd'hui, tu ne peux pas te permettre autant d'heures pour ces passe-temps, et tu te demandes si tes capacités de lecture se sont atrophiées pendant ces heures flambées. Tu étais si jeune, à peine nubile, tu aurais dû te marier à la recherche et à l'écriture au lieu de gaspiller ton corps dans un coin de pays rebutant dans son isolement. Tu aurais dû jouer de ta plume afin d'entraîner ta musculature poétique. Tu aurais dû penser au fait que tu allais avoir quarante ans, un jour, et que tu ne saurais jamais comment reprendre le temps perdu.

Tu comptes les livres que tu as de trop, à ta taille et sur ta liste de souhaits. La pile de ta liseuse est morte à force d'attendre ton retour. Doubrovsky n'est pas un meilleur vendeur sur Kobo. Tu débranches le chargeur de ta tablette pour y mettre celui de ta liseuse, et tu ne voudrais pas qu'on compare les heures perdues sur la première avec celles gagnées sur la dernière. Ta mère rappelle à ses sœurs que *sa* fille fait sa maîtrise – selon elle, tu dois obligatoirement dépasser la norme en intelligence – alors tu te sens obligée d'empiler les lectures. À force de répertorier les textes lus et à lire, tu bâtis ta tour de Jenga précaire sur le sol de ta chambre.

Ta mère ne te demande jamais ce que tu es en train de lire. Tu ne lui offres jamais cette information gratuitement. Tu doutes qu'elle sache l'étendue de tes lectures, obligatoires et volontaires; tu sais qu'elle n'y comprendrait rien. Souvent, tu n'y comprends rien aussi.

Tu solidifies ton amaternité avec l'adoption d'un chiot de huit semaines. Les nuits écourtées, les dégâts malodorants, les égratignures aux mains, aux orteils : nul ne peut être effacé par le visage mignon qui te regarde en toute innocence. Ou ignorance. Peut-on parler d'innocence ou d'ignorance dans le monde animal, même si on en fait partie?

Ton chiot grandit presque à vue d'œil, mais tu refuses de jouer à la nouvelle mère en immortalisant chaque changement avec ta caméra. Ton chiot ne connaît pas son rôle de modèle et s'obstine à ne pas tenir sa pose. Ta fatigue et ta frustration t'empêchent de jouir de ces moments dit-on précieux. Après tout, ce n'est qu'un animal : aucune obligation maternelle. Et tu t'en réjouis dans la fatigue.

Tes devoirs quotidiens n'ont pas changé avec l'arrivée de la quarantaine, sauf cette quarantaine imposée par un jeune quadrupède. L'aisance assurée par cette décennie que ta sœur vantait ne s'est toujours pas manifestée, quoique ton compte bancaire absorbe mieux le choc des factures. Tu te lèves le matin pour faire rouler ton train familial, pour côtoyer les collègues et la routine, pour contrer le mal de vivre latent. Tu te permets parfois un *Venti* au lieu d'un *Grande*, plus pour satisfaire ta soif du prolongement que ton ancrage dans le confort financier. Ton café bourgeois te réveille non pas à cause de son taux de caféine mais à cause de son enracinement dans une couche sociétale que tu ne comprends pas complètement.

Si ton chien t'oblige au réel, c'est ton réel qui t'oblige à l'évasion.

Le ru en amont du ruisseau que tu avais suivi avec ton frère et ton cousin devenait parfois une rigole, obligeant le portage des kayaks en plastique. Vous les appeliez vos pingouins, d'après la marque Penguin griffée sur la coque. Refusant d'admettre que vous étiez

perdus, vous continuiez en suivant le cours d'eau qui s'asséchait par endroits. C'était une aventure, et vous refusiez de l'abandonner.

Tu devais avoir treize ou quatorze ans. Tes grandes sœurs travaillant pendant cet été-là, il ne restait que ton frère et toi à la maison, et les voyages familiaux devenaient plus rares. Alors tu t'es retrouvée dans un chalet dans un camp de vacances avec ton père, ton frère cadet, ton cousin Marc, un an plus jeune que ton frère, et ton oncle Guy, père de Marc et meilleur ami de ton père. Tu étais la seule fille. La seule personne qui espérait tomber dans l'œil d'un beau moniteur (il y en avait toujours, à ce camp de vacances – les Québécois, pour toi, possédaient un charme inné et un *look* irrésistible de joueur de hockey). La seule enfant qui devait parfois se divertir en solitaire, pas pour autant déçue de cette solitude. Tu avais la confiance de ton père de pouvoir te promener sans accompagnement, en raison de ton âge et surtout en raison du fait que tu venais à ce même camp au moins deux fois par année depuis trois ans. Les endroits pour la lecture étant nombreux et la cafétéria étant toujours ouverte, tu profitais de tes moments de retraite avant même d'avoir atteint l'âge où ces retraites te seraient salvatrices.

Tu passais tout de même du temps avec ton frère et ton cousin, et ils se pliaient assez bien à tes requêtes. Tu ne te souviens plus qui avait eu l'idée de la randonnée en kayak cette journée-là, mais tu te souviens que ces excursions marines étaient parmi tes préférées sur la rivière Rouge. Vous laissiez votre père et votre oncle dans le chalet, assis à la table de cuisine à jouer aux cartes, la Laurentide dans la glacière, une cassette de George Thorogood en boucle. Vous empruntiez les embarcations et les vestes de sauvetage sans qu'on vous questionne et vous partiez en direction du même ruisseau que vous vous obstinieiez à suivre jusqu'à sa fin. À

cet âge, vous connaissiez si bien votre géographie, vous étiez convaincus que vous ne vous perdriez pas. La perte se faufilait ailleurs.

Tu pagayais à un bon rythme – beaucoup plus rapide qu’aujourd’hui – et tu gardais la cadence des garçons. Vous vous dirigiez vers l’embranchement que vous aviez brièvement exploré l’avant-veille. Tu aimais les arbres qui te couvraient d’ombre, toi qui n’avais jamais aimé le soleil sur ta peau de porcelaine. À la queue de votre parade de fortune, tu écoutais les niaiseries de Marc et de ton frère qui pénétraient dans les profondeurs d’un univers qu’eux seuls pouvaient voir. Il y avait sûrement un He-Man, un Skeletor et un fidèle Battle Cat dans leurs échanges, l’imaginaire étant à la base du réel télévisé. L’énergie nécessaire pour propulser les kayaks ne se voyait jamais interrompue par le dialogue incessant. Tu y aurais certainement contribué, te croyant plus informée qu’eux. Tu ne t’en souviens plus mais tu te connais.

Aucun d’entre vous n’ayant une montre, vous vous fiez à la fatigue de vos bras et de vos jambes pour estimer le temps qui avançait. Le ruisseau se rétrécissait mais vous voyiez, çà et là à travers les arbres plus d’un mètre plus haut que vous, des buildings que vous croyiez appartenir au camp de vacances. Tant que vous vous convainquiez que les édifices vous étaient familiers, vous ne pensiez pas à l’éloignement irréversible. Quand le ruisseau s’est transformé en ru, tu as pris charge et as dit aux garçons de faire un portage comme de vrais explorateurs. Après le troisième portage, ils regrettaient leur Battle Cat imaginaire. Soudainement, vous entendiez des voitures, des pneus sur une route de gravier. Plus aucun building à travers les arbres, plus de rires de plaisanciers. Plus de jeux imaginaires pour vous, non plus. Dans ta tête d’enfant, le soleil tombait et ton père et ton oncle avaient averti les propriétaires du camp de votre disparition, et les renforts commençaient la battue. L’aventure étaient finie et la panique

s'installait. Ton cousin, de nature calme, suivait sans faire de cas, inconscient de l'état de ton cerveau angoissé. Tu savais que ton frère se laissait envahir par cette même peur, mais il la masquait devant ce cousin plus jeune qui, quant à lui, le respectait comme tout bon jeune cousin. Il ne fallait surtout pas que la chicane prenne entre ton frère et toi.

Tu ne te souviens pas à qui était venue l'idée d'abandonner le ruisseau devenu impassible en kayak et de monter le côté du ravin. Tu peux te dire que c'était toi qui en avais eu l'idée, toi la plus vieille des explorateurs, naturellement la plus réfléchie de la triade d'aventuriers, mais tu ne peux nier ton inclinaison naturelle à la panique. Peu importe, vous aviez gravi cette falaise d'à peine quelques mètres, chacun son kayak au bout des bras, par-dessus la tête. C'était avant les chaussures d'eau; les plantes de vos pieds étaient endurcies par tous ces étés bien vécus.

Sortis du boisé qui avait servi d'écran à votre jungle, vous vous retrouviez au milieu du chemin qui menait à l'entrée du camp, à une cinquantaine de mètres de la route principale. Les kayaks toujours en portage, vous êtes arrivés au chalet épuisés et secrètement heureux de voir la fin de cette péripétie. Abandonnant les radeaux sur la pelouse, vous êtes rentrés, prêts à expliquer votre longue absence et à voir l'inquiétude fondre du visage de ton père et de ton oncle.

« On est revenus ! » a lancé ton cousin en ouvrant la porte sans cérémonie.

Les paternels avaient à peine bougé depuis votre départ, toujours assis à la table de cuisine, la bière gardée au froid, les cartes en jeu. Seul Thorogood avait été remplacé par Offenbach. Interloquée, tu ne distinguais aucunement cette panique, cette inquiétude qu'ils auraient dû exhiber, comme les parents dans tous les films que tu avais vus les dimanches après-midi de pluie. Votre absence n'avait guère eu l'effet escompté.

« Avez-vous eu du *fun* ? » avait demandé ton oncle.

Ton frère et ton cousin avaient aussitôt commencé à raconter l'excursion, oubliant l'angoisse que vous aviez tous alimentée il y avait à peine quelques instants. Tu les as laissés en faire le compte rendu et es montée à ta chambre, changer tes vêtements. Tu as refait ta queue de cheval, lissant les cheveux rebelles. Un roman à la main, tu es redescendue au salon et t'es allongée sur le divan.

En suivant un nouveau cours d'eau, tu étais arrivée à ta case de départ, et seule la cassette avait changée.

La fête de la famille se fête seulement en Ontario. On peut y lire une importance accordée au noyau familial qui n'est qu'un écran de fumée politique datant d'un gouvernement avare de belle parure. Tu conçois que certains en profiteront pour commencer ou adapter une tradition familiale qui leur permettra de revivre les échanges des fêtes – sans le stress des cadeaux qui ne plaisent jamais assez – ou de rebâtir les relations affaiblies par ces mêmes festivités affligeantes. D'autres y verront un simple répit des longues semaines hivernales trop froides, trop funestes, trop fâcheuses. Toi, tu l'oublies une année sur deux, et tu la laisses te surprendre comme le nez moite de ton chiot sur ta joue à 5 h 30.

Tout ce que tu espères c'est éviter l'appel ou le texto de ta mère qui ne voudrait pas être seule à la fête de la famille, cette même fête qui existe seulement depuis la dissolution de ton foyer d'enfance. Tu voudrais tant lui souligner l'ironie de la chose. Au lieu, tu joues à l'autruche en gardant ta tête dans la neige et en te préparant à courir dès la sonnerie fatidique.

Cette année, ton conjoint t'évite tout malaise en s'organisant pour que vous alliez voir la belle-famille en ce lundi de congé. Ce sera chez les beaux-parents alors le chiot est invité

(même convoité par le beau-père amoureux d'animaux de compagnie). Les neveux de ton conjoint semblent authentiquement anticiper la rencontre, quoique tu te doutes – en bonne pessimiste en voie de rééducation – des commentaires subtiles qu'ils feront sur les allergies qu'il déclenchera, sur les sauts d'excitation qu'il ne pourra s'empêcher de faire, sur les aboiements qu'il n'a pas encore compris à livrer stratégiquement. Tu décides que tu adopteras le même comportement que ta bête, soit l'indifférence totale devant ce qui n'apporte pas de joie. Ta belle-mère a aussi hâte de rencontrer le chiot, d'appivoiser ce nouvel animal de son fils. Tu ne sais qui elle aimera plus, lui ou toi. Même après près de 18 ans de cohabitation avec son premier-né, tu ne réussis toujours pas à distinguer si elle t'apprécie vraiment ou non.

Te voilà donc chez les beaux-parents, le chiot chaleureusement accueilli, le conjoint et toi aussi. Le plus jeune des neveux a créé un nouveau jeu de cartes, tout fier de partager avec toi sa nouvelle création. La belle-mère a fait un autre copieux repas, fort en viande pour ce futur ingénieur qui ne vit que de chair cuite et de pain. Elle croit penser à tout, oublie la sauce bbq pour les ailes de poulet. Le beau-père lui jappe son oubli, incapable est-il de se lever pour la chercher lui-même – non à cause de son état affaibli par la chimio, mais à cause de son entêtement de mari coléreux. (Ta peau se retrousse chaque fois qu'il lève la voix, qu'il traite son épouse avec insolence – elle endure son air bourru depuis plus de 50 ans, endurance que tu associes à sa sainteté.) Elle va donc lui chercher le condiment convoité, roulant des yeux devant cet homme qu'elle appuie dans tous ses désirs et ses besoins. Tu ne réussis jamais à distinguer si le remerciement du père est sincère ou non; tu espères qu'il l'est mais tu en doutes.

Le repas terminé, la tradition des vieilles maisons chantées dans les chansons à répondre se poursuit dans cette maison de campagne anglo-saxonne : les hommes s'évachent dans les fauteuils du salon tandis que les femmes nettoient la cuisine. Même les neveux

perpétueront cette tradition, jamais obligés de prêter main-forte. Il y a treize ans que tu as accepté la désuétude de ce système et ton rôle à y jouer. Secrètement, tu te félicites de la supériorité de ta vision personnelle du rôle de l'homme et de la femme : chez toi, c'est celui ou celle qui ne cuisine pas qui lave la vaisselle. Jamais n'avouerais-tu à cette famille trop fonctionnelle que tu crois que ta conception d'une relation saine est supérieure.

On reprend une nouvelle partie à la table nettoyée, un nouveau jeu de travail d'équipe découvert par ta belle-sœur. Ta belle-mère se joint à vous, avec réticence, se disant probablement qu'elle doit s'adapter aux désirs des petits-enfants si elle veut bâtir une quelconque relation avec eux, ces deux garçons dont la réalité ne ressemble aucunement à la sienne. Après quelques tours, ta belle-mère ne suit déjà plus, et tu te sens coupable de regretter sa participation. Elle dit qu'elle doit aller à la toilette, qu'elle ne se sent pas bien, et ta belle-sœur et toi ne lui accordez pas plus d'attention. Elle se met en route pour la salle de bain et tu la vois mettre la main sur l'îlot de la cuisine, se pencher tranquillement comme pour ouvrir un tiroir, et tu te demandes brièvement ce qu'elle pourrait bien vouloir dans un tiroir de spatules et de louches quand elle a mal au cœur.

Mais elle ne s'arrête pas au premier tiroir, ni au deuxième. Sa chute continue jusqu'au sol, où elle s'effondre sans faire trop de bruit, sans connaissance. Instinctivement – quoique complètement inutilement – tu cries le nom de ton conjoint, affairé à discuter de politique avec les autres hommes de la maison. Ta belle-sœur se lève d'un coup, se rue vers sa mère, répétant : « *Mom, Mom* » de sa voix aussi calme que d'habitude. Tu ne sais où te tenir pour laisser la place à ceux qui savent quoi faire en cas d'urgence, comme ton beau-frère qui traverse la pièce en quelques pas de ses grandes jambes. Ton conjoint, qui s'est tranquillement déplacé vers la cuisine après avoir aboyé un « *What?* » du même ton bourru que son père, est maintenant tout

aussi perdu que toi devant cette femme devenue fragile. Le beau-père, toujours plus lent dans ses déplacements non en raison de la maladie mais en raison de sa lenteur à voir qu'il se passe des choses qui touchent d'autres gens que lui, arrive à petits pas hâtifs. À la vue de sa bien-aimée effondrée, il pousse un « Margaret » d'enfant blessé, les larmes montées dès que le son du « m » a traversé ses lèvres sèches. Il veut se coucher auprès d'elle, la prendre dans ses bras, la tenir par la main comme il le fait tous les soirs en s'endormant – mais tous l'en empêchent, car il est trop frêle lui-même. Tu lui répètes qu'elle est correcte, lui frottant le dos comme tu imagines que les vraies mères font avec leurs enfants en peine.

Entretiens, ta belle-sœur ordonne à son frère d'aller chercher un oreiller maintenant que sa mère est revenue à elle. Cette dernière, les yeux clos, se sent obligée de vous rassurer tous, surtout son mari, à qui elle lâche un « *I'm fine, Allan!* » qui fait rire toute la famille, sauf l'interpellé. Le plus vieux des neveux, effacé depuis la chute, s'est agenouillé à côté de sa grand-mère et, suivant la demande de son père, lui prend la main pendant que ce dernier s'esquive discrètement dans le salon, faire une recherche Google pour les étapes à suivre.

Tu continues de frotter le dos de ton beau-père, et tu ne sais pas si tu le réchauffes ou si tu lui enlèves le peu de la chaleur corporelle qu'il lui reste. Il a laissé couler ses larmes sans gêne; tu retiens les tiennes car tu ne sais à quoi les attribuer. À ta propre gêne d'avoir crié le nom de ton conjoint, ton instinct visiblement inutile? À ta peine de voir la fragilité si tangible et intime? À ta honte de vouloir être ailleurs, seule, sans l'obligation de vivre la suite? Tes yeux moites s'assèchent lentement, sans l'aide d'un mouchoir, desséchant le terrain de ton impassibilité.

Contre l'avis de ton beau-frère – et donc du docteur Google – ta belle-mère se lève tranquillement. On l'accompagne à son fauteuil dans salon, où elle rit du contretemps qu'elle

a causé. Ton conjoint se moque d'elle comme seul il peut le faire, ton beau-frère lui parle de son ton doucereux, et tu regardes la scène en ramenant ton beau-père à son propre fauteuil préféré. On cherche à déterminer la cause de la perte de connaissance, on ressasse tous les mouvements depuis le matin, on enquête sur la perte de sensation dans son bras gauche. L'hôpital est hors de question – les beaux-parents y vont trop souvent comme c'est là. Elle en parlera à son médecin jeudi, pendant son rendez-vous déjà fixé. Elle prend quelques gorgées d'eau, n'ayant ni soif ni même le goût de boire, mais elle en prend pour faire plaisir à ses enfants.

Tu appelles le chien et les neveux pour aller jouer dehors, histoire de te changer les idées autant que les leurs. Après une heure de glissade, vous rentrez dans la maison où l'incident s'est évaporé temporairement. Ta belle-sœur range le jeu de société que personne n'a voulu reprendre; tu te demandes si elle le proposera à la prochaine rencontre. Tu ne sais pas si tu voudras t'y réessayer.

Pendant le long retour à la maison, tu abordes l'incident avec ton conjoint. Sa mère l'a attribué à la déshydratation, et ton conjoint est du même avis. Le sujet est clos aussitôt, tu bois goulûment de ta bouteille réutilisable pendant que ton chiot ronfle sur ton giron.

Tes larmes auront de quoi se former prochainement.

Encore une fois, tu as oublié d'envoyer le cadeau d'anniversaire de ta nièce à temps. Tu étais toute fière d'avoir donné celui de ta belle-sœur avant son propre anniversaire, mais tu n'as pas pu continuer cette bonne habitude. Non, tu es vite retournée à ton habitude de l'oubli, de la fatigue prioritaire. Même qu'une de tes meilleures amies a franchi la quarantaine comme toi et tu ne t'es pas organisée pour lui envoyer tes souhaits à temps. Pourtant, elle était présente

à ta fête surprise, l'an dernier, ayant laissé son mari et ses trois jeunes enfants à une fête familiale, dans le nord ontarien, pour jouer au taxi pour tes trois autres amies, elles aussi venues de près et de loin pour trinquer à ta vieillesse imminente. Et toi, tu n'as pas pu lui poster une carte – en français – tu as su faire cet effort, au moins – avec quelques cartes cadeaux, avant ou même près de sa date de naissance. Tu t'es enfin rendue à une boîte postale trois semaines après la date importante. Tu sais que ton amie te connaît, connaît tes habitudes ô que trop bien, qu'elle ne t'en tient pas rancune; toutefois, tu te déçois par ton manque d'initiative quotidien. Mais la déception n'est pas assez profonde pour provoquer un changement réel.

Donc ta nièce, qui ne te connaît pas vraiment, de toute façon – ni toi ni ton beau-frère ne faites de vrais efforts pour vous parler régulièrement, les différents fuseaux horaires étant l'excuse principale – ta nièce n'a reçu que quelques vidéos de tes animaux domestiques qui lui souhaitent un joyeux anniversaire. Sa carte est sur ta table de cuisine depuis deux semaines, preuve que tu voulais te prendre d'avance cette année. Tu lui as même acheté un chandail à l'effigie du pays, elle qui est née à San Francisco mais qui parle l'anglais avec un accent français trop mignon. Tu garderas le chandail pour sa visite à l'été, ce qui t'oblige à trouver un cadeau en ligne, comme à l'habitude. Tu te dis que c'est un cadeau réfléchi parce que cela t'oblige à faire une recherche sur le quartier de ton beau-frère et de sa famille, de voir cybernétiquement un cliché de leur quotidien. Il serait toutefois beaucoup plus réfléchi s'il parvenait à temps à sa destination.

Un jour, tu trouveras de quoi lui envoyer, peut-être l'an prochain. En attendant, comme le paquet jamais livré, tu te perds en route.

Le latte au lait de poule n'est pas ton préféré, mais tu t'es donné le défi de goûter un nouveau breuvage à chaque visite au Starbucks. Noël approche, et tu essayes d'y trouver sa splendeur outre-commerciale. Quand le barista appelle « Tina » – prononcé à l'anglaise – pour te donner ton breuvage, tu lui souris pour le remercier de son enthousiasme. Tes piles de travaux à corriger se multiplient, l'échéancier de ta thèse te pèse comme la neige collante des journées d'intempérie et le magasinage te harcèle malgré son absence. Tu te réfugies dans ce café populaire comme tous les étudiants huppés et les Cornwalliens qui se croient mondains avec leurs cafés bourgeois et leurs commandes mobiles. Tu sais que tu te plies au stéréotype aussi, mais tu te dis que c'est cela qui t'inspire. L'étudiante que tu refuses d'abandonner à l'âge cherche à s'intégrer – de loin – aux collégiens qui ne veulent qu'apprendre sans apprentissage. S'ils savaient combien ils s'instruisent en se couchant la tête sur leurs cahiers et leurs portables.

Les clientes à côté de toi tricotent le français et l'anglais sans se soucier de la couette qui en sera le résultat. Elles parlent de la profession de l'enseignement, et tu déduis que tu te trouves au même échelon que la plus jeune du duo. Tu te vois mal avoir la même conversation avec une collègue un dimanche matin : les conversations des fins de semaine devraient exiger une limite de temps accordée au travail. Tu entends, par bribes, leurs critiques des changements imposés par le gouvernement provincial, celui qu'on t'oblige à détester. Ton syndicat exige que tu affiches ton mécontentement par le port du noir et d'un macaron qu'il t'a gracieusement fourni (payé par ta cotisation obligatoire, évidemment). L'ironie de ce conflit d'intérêt ne passe pas inaperçue, mais tu tais tout commentaire. Tu prends tout de même au sérieux ton rôle de professionnelle.

Tu te reproches de t'être laissé entraîner par un échange entre étrangères sur un sujet dont tu cherches de plus en plus à t'éloigner. Il existe si peu de moments où tu te permets de te donner à ton écriture, ce passe-temps que tu dis être ton préféré, même si tu passes ton temps à essayer de te convaincre de cette préférence. L'échéance pour la rédaction de ta thèse approche, et tu es davantage en quarantaine qu'au début de ton parcours. Tu as soif de l'allégresse que tu vivais il y a un an : cette prise de conscience libératrice de tes forces et de tes limites, cette acceptation du parcours choisi et de ses restrictions. Tu pensais que ces bornes devaient être affrontées afin de tester leur résistance, et tu t'étais dit que tu les testerais avec force. Aujourd'hui, tu ne peux pas dire que tu t'es dépassée dans ton combat : tu as accepté son issue en te disant que tu as porté fièrement les armes que la vie t'avait fournies.

Est-ce vraiment accepter l'échec si le combat n'a jamais véritablement existé à l'extérieur de ta tête? Tu te dis que ta crise ressemble davantage à celle d'une adolescente qui cherche son identité qu'à celle d'une adulte en quête d'ambition. Difficile de dire si l'une ou l'autre vaut sérieusement la peine d'être explorée, d'être justifiée. Si les deux sont naturelles, se trouvent obligatoirement sur le parcours de tout citoyen nord-américain, qui te dira si la réflexion en vaut la peine? Le regard vitré des élèves – intoxiqués ou non – provoquait autrefois ton désespoir, et tu t'alimentais de l'angoisse que cette désolation faisait germer en toi. Ce désespoir, aujourd'hui transformé en apathie, alimente maintenant la chimère qu'est devenu ton quotidien. Seule la mythologie de la vie parfaite importe sur le quotidien.

Les clientes que tu espionnes maladroitement n'ont pas changé de sujet depuis que tu es arrivée. Tu entends dans leurs propos un mélange de tes propres craintes et exaspérations et des plaintes et agacements hyperboliques de tes collègues. Ceux qui voient le pire chez eux sans avoir même goûté aux défis des autres. Toi qui n'as qu'un compte Instagram te vois tout

de même harcelée par les commentaires malveillants des élus et des électeurs dans les autres médias et sur les diverses plateformes. Ton irritabilité se tient sous la surface de ton rictus, prête à dévorer le pauvre gibier qui oserait se balader devant toi avec son opinion ignare. Encore prise dans cette dualité professionnelle – le refus de te plier à ton syndicat et l’incapacité de tenir la langue devant les ignorants de la réalité de ta carrière – tu n’y vois aucune sortie. Entre la manticore et la chimère, seul le démon en sort gagnant. Et tu voudrais tant pouvoir finir ton chapelet.

En septième année, tu jalousais farouchement ta meilleure amie, Marie-Andrée. Menue, délicate, franche, extrovertie, avec ses longs cheveux blonds ondoiyants et ses habiletés athlétiques et amoureuses, Marie-Andrée se pavane dans la cour d’école comme une déesse consciente de son aura et du pouvoir de son sceptre. Toutes les filles lui parlaient, voulaient être sa partenaire de français; tous les garçons la convoitaient, voulaient être son partenaire d’anatomie. Elle te choisissait deux fois sur trois, sûrement parce qu’elle se nourrissait de ton envie peu camouflée. Tu savais qu’elle oubliait ton existence pendant les fins de semaine parce que vous habitiez à plus de quarante kilomètres l’une de l’autre, rendant presque irréalisables les possibilités de découcher. Tu savais qu’elle vivait des expériences amoureuses que tu ne pouvais même pas imaginer – l’imagination doit tout de même avoir une base, et ce n’était certainement pas ton éducation obstinément catholique qui nourrissait la tienne – et qu’elle te les raconterait toutes, par bribes, du moins, à la récréation le lundi. Si elle se présentait le lundi. Tu savais qu’elle ne te le dirait jamais si elle s’absentait de l’école un jour – par oubli, par égoïsme, par sadisme – et que tu finirais seule pendant le dîner. Tu savais qu’elle ne te dirait jamais la raison de son absence – par oubli, par égoïsme, par sadisme – et que tu ne devais

jamais la lui demander. Même si elle prenait du retard dans ses leçons, tu lui enviais aussi ses absences parce que tu savais qu'elle les passait à la maison, avec sa mère.

Sa mère, de qui Marie-Andrée avait hérité la beauté divine, était l'antipode de la tienne. Non que la tienne était atrocement laide, simplement banale en apparence, insignifiante en physionomie. (L'ironie a fait que tu lui ressembles parfaitement.) Leurs contraires s'étendaient surtout dans leurs rôles parentaux, leurs visions des relations. La mère de Marie-Andrée entretenait avec elle et avec ses quatre autres enfants une relation que tu n'as jamais complètement comprise, trop ouverte et authentique. Celle que tu entretenais avec ta propre mère, dans toute sa vraisemblance, n'était qu'un contrat sanguin que les deux parties avaient signé sans avoir lu les modalités. Les conversations chez Marie-Andrée, franches et fraîches, nourrissaient ta curiosité préadolescente mieux que toutes les leçons péniblement organisées par tes enseignants bien intentionnés. Quoique tu gardais le même silence à la table qu'en classe, tu notais mentalement tes apprentissages, certaine qu'ils te serviraient bientôt. La plupart n'ont jamais servi.

Marie-Andrée pouvait passer ses journées de congé, de maladie, de désintéret, avec sa mère parce qu'elle ne travaillait que peu à l'extérieur de la maison, comme la tienne. Et comme la tienne, sa mère comptait pour l'une des deux parties dans un couple en désintégration. Mais contrairement à la tienne, sa mère subissait la colère, le pessimisme, le contrôle de l'autre partie; chez toi, c'était l'irascibilité de ta mère qui régnait. Tu enviais justement ton amie d'avoir cette partenaire dans les bras de laquelle elle pouvait se réfugier quand l'emportement de son père pesait sur la maison trop petite : chez toi, tu n'avais que ton père, peu présent, contre qui te blottir – et les câlins avaient disparu après l'âge de 5 ans. Marie-Andrée avait une alliée. Tu n'avais qu'un associé dans une entreprise outre-mer.

Votre amitié s'est poursuivie en huitième année, après les vacances d'été. Là que tu avais 13 ans, tes parents te permettaient de découcher à Cornwall. Les quelques fois où tu pouvais passer la nuit chez Marie-Andrée, elle et toi espériez que ton père serait l' élu pour venir te chercher le lendemain. Sa mère aussi. Elle ne se cachait pas de dire combien elle le trouvait de son goût. Tu as toujours été fière d'être la fille d'un si bel homme, jeune d'apparence et de comportement, même si tu étais douloureusement consciente de ne pas lui ressembler. Marie-Andrée aurait pu passer pour sa fille bien avant toi. Cette ressemblance alimentait votre désir, à Marie-Andrée et à toi, de créer le couple parfait en alliant sa mère avec ton père. Depuis la septième année, depuis que tu avais compris que ce que tes parents appelaient un mariage ne concordait aucunement avec sa définition idéale, tu complotais dans ton imaginaire un divorce rapide suivi de la création immédiate d'un nouveau chez-soi avec ton père et une femme à sa hauteur. Avec Marie-Andrée, tu avais trouvé une complice qui te permettait de rêver à voix haute, même si ce n'était que dans sa chambre et dans la cour d'école.

Une journée où ton père devait te ramener chez toi, vous étiez les trois – Marie-Andrée, sa mère et toi – dans la cuisine, à l'attendre. Ce matin-là, tu avais surpris le grand frère de Marie-Andrée quand tu avais préparé ton bol de gruau. Pendant qu'il baignait le sien dans le lait, tu n'y ajoutais que quelques gouttes, lui donnant une consistance d'un pâté pour chats. C'était comme cela que vous le mangiez tous, chez toi, et tu ne comprenais pas pourquoi cette famille-ci ne distinguait pas entre la préparation d'une céréale sèche et d'une céréale bouillie. Le grand frère semblait dégoûté par le mortier à la cannelle dans ton bol, alors tu l'avais mangé en silence, gênée par cette habitude que tu n'avais jamais questionnée.

Vous attendiez l'arrivée de ton père, chacune laissant son imagination jouer au « Quoi si » sans dire un mot. Lorsqu'il était arrivé, la mère de Marie-Andrée s'était inspectée dans le miroir du corridor avant de l'accueillir à la porte. Elle l'avait invité à entrer, à prendre un verre, même si vous saviez toutes qu'il le refuserait. Vos rêves dépendaient de cette invitation car sans elle, la suite ne se produirait jamais. Et il fallait toujours garder espoir pour la suite.

Pendant le trajet de retour – et pendant tous les autres trajets avant et après celui-là – tu n'as jamais dit à ton père que Marie-Andrée et toi aviez trouvé une façon de le rendre heureux, de vous rendre heureuses, de la façon la plus simple possible. Il suffirait que tes parents et ceux de Marie-Andrée se séparent – ce n'était qu'une question de temps, le croyiez-vous – pour que sa mère emménage avec ton père et que vous deveniez belles-sœurs sur-le-champ. Ensuite, son père et ta mère finiraient ensemble, misérables à deux, et lorsque vous seriez obligées d'aller leur rendre visite, au moins, vous ne seriez pas seules et vous n'auriez pas à les affronter quotidiennement. Votre plan sans faille prouvait votre compréhension de la complexité des troubles relationnels.

Votre plan ne s'est jamais concrétisé.

Tu as longtemps envié Marie-Andrée, même après qu'elle a arrêté de te parler quand vous étiez au secondaire. Tu as dû te trouver de nouvelles amies, ce que tu as réussi à faire assez rapidement, pendant que Marie-Andrée demeurait une des filles les plus populaires. Tu lui as envié sa popularité, oui, mais surtout sa vie familiale : ses parents se sont séparés quand elle était en neuvième année. Tu l'avais su en l'espionnant en classe, et tu avais compris que votre plan impeccable n'y était pour rien. Sa mère trouverait un autre homme avec une fille de votre âge, bien plus populaire et mieux acceptée que toi, et les deux prendraient ta place et celle de ton père, vous laissant seuls dans votre maison sans issue. Convaincue que ton père

n'en sortirait point, tu t'es résignée à ne plus jamais comploter son sauvetage, acceptant que tu ne serais jamais sa libératrice. Il devrait dorénavant trouver lui-même sa sortie de secours.

Avant que ton père ait pu se réfugier chez une autre, tu as arrêté d'envier autant Marie-Andrée. Enceinte à 15 ans, elle a quitté l'école pendant un an et vous n'avez plus partagé de classes. Ton envie ne s'est pas dissipée à cause de cette grossesse : Marie-Andrée vivait toujours chez sa mère qui l'appuyait dans ce hoquet de vie, et elle avait une raison de plus de ne plus voir son père. Ton envie est plutôt disparue deux ans plus tard quand, après qu'elle ait donné naissance à un deuxième enfant, que son copain l'ait quittée, la laissant sans diplôme chez sa mère. Même si elle vivait toujours chez sa mère, la rupture avec son propre conjoint mettait ses enfants dans les limbes identiques à celles dans lesquelles vous aviez vécues. Ton amie ne pourrait jamais leur offrir un modèle de relation comme vous l'aviez tant voulu. Tu lui avais secrètement donné cette responsabilité quand elle avait confirmé, en septième année, vouloir ses propres enfants. Maintenant, tu ne lui enviais que son corps de déesse, inchangé après la maternité.

Aujourd'hui, lorsque tu vois Marie-Andrée, c'est aux rencontres des parents-enseignants pour sa dernière-née, son troisième enfant. Les deux années pendant lesquelles tu en étais inséparable ne sont jamais évoquées. Tu sais que sa mère est décédée d'un cancer il y a presque dix ans, mais tu n'as pas eu de nouvelles de son père. Elle n'en demande jamais du tien. Ce qui fait bien ton affaire, car tu ne saurais quoi lui répondre. Même s'il s'est enfin enfui de ta mère, tu n'as pas pu être ta propre bienfaitrice. Ton envie s'est posée ailleurs.

Tes amies te montrent les bricolages et les bouquets de pissenlits qu'elles ont reçus pour la fête des mères. Les photos défilent dans la conversation de groupe sur ton téléphone,

chacune voulant partager avec les quelques résistantes qui n'ont pas de compte Facebook. La traditionnelle carte en forme de pot, dans lequel on insère des fleurs sur lesquelles on a inscrit des tâches ménagères qu'on promet d'accomplir; un presse-papier en argile avec les empreintes des petites mains et peint avec la maladresse obligatoire; le collier serti de Cheerios, de macaroni ou de perles achetées en vrac chez Dollarama. Tu sais que jadis, tu as créé ces mêmes trésors pour ta propre mère et que tu en étais aussi fière que les enfants de tes amies. Tu ne peux t'empêcher d'être fière d'eux aussi, parce que tu reconnais l'authentique plaisir qu'ont ces mères à partager les œuvres d'art de leur progéniture. Tu sais qu'elles vivent une félicité que tu ne connaîtras jamais : tu ne t'en désoles pas.

Comme tu le fais depuis une dizaine d'années, tu n'as pas préparé un cadeau réfléchi pour ta propre mère. Tu agrippes parfois une carte-cadeau pour le cinéma quelques jours avant le jour même, en faisant le plein. D'autres fois, tu lui achètes une bouteille de Pernod au LCBO; tu en profites pour acheter une bouteille de rouge pour l'occasion (que tu boiras seule). Une fois, tu lui as offert une autobiographie d'une célébrité ayant survécu à une pléthore de difficultés. Tu savais qu'elle aimait les non-fictions et tu espérais que le message d'optimisme de l'auteur lui resterait. Une fois sa surprise – sa déception ? – dissipée, elle a semblé apprécier le cadeau. Quelques mois plus tard, elle t'a remis le livre (pour que tu le lises, semblerait-il) et n'a jamais demandé de le ravoir, ne s'est jamais enquis si tu l'avais lu. Il est aujourd'hui classé en ordre alphabétique dans ta bibliothèque.

Cette année, avec ta boîte de thés haut-de-gamme, tu t'es rendue chez ta sœur pour le souper, seule car ton conjoint travaillait à l'extérieur de la ville. Tu ne pouvais donc pas te consoler dans ta bouteille comme à l'habitude. Tu savais que ta sœur ne serait pas plus réjouie de l'occasion, mais ses enfants y étaient et ton frère venait avec ses filles, alors il y aurait des

distractions. Tu n'avais pas parlé à ta mère depuis un mois : tu ne savais pas comment elle réagirait à ton arrivée, à ton cadeau insignifiant. Elle y était déjà quand tu t'es présentée dans la cuisine, à siroter son caribou improvisé.

« Je ne savais pas que tu venais, » t'a-t-elle glissé après le bonjour et la bise obligatoires.

Tu t'es mordu la langue, déjà exaspérée par son manque de tact, de réflexion, de jugement. Évidemment, tu irais à un repas de famille pour la fête des mères : obligation de fille. Tu connais le rôle qu'elle s'imagine que tu dois remplir, et tu le joues quand ta coupe de patience est assez remplie. Peut-être croyait-elle que, comme ton autre sœur et ton frère à l'occasion, tu avais choisi d'arrêter de lui parler, de la rayer de ta vie comme l'enfant ingrate qu'elle vous estimait tous être. Toutefois, tu y étais et tu étais prête à prendre de ses nouvelles et à lui offrir des bribes des tiennes, si elle prenait le temps de s'en enquérir.

Ta nièce, toute heureuse de te voir arriver, a rempli les silences de ses blagues, de ses questions franches, de ses éclats spontanés. Pendant que tu te renseignais sur ses impressions de Queens University, où elle irait peut-être étudier dans un peu plus d'un an, ta mère t'interrompait avec ses propres questions. Elle ne connaissait rien du lieu, des études envisagées, du processus d'admission. Tu lui as donné le dépliant qu'elle a à peine zieuté, trop préoccupée était-elle à participer à la conversation. Ne s'étant guère impliquée dans ton propre cheminement postsecondaire, elle éveillait en toi une rancune que tu croyais étanchée depuis longtemps. Ton avenir et ton passé étaient redevenus flous, une mer brouillée par les déchets oubliés.

Elle a passé le reste de la journée à voleter d'une conversation à l'autre, s'y insérant maladroitement et impoliment, toujours aussi brusque dans son approche. Son manque de

curiosité authentique te grugeait ta bonne humeur, incapable es-tu de lui pardonner ce défaut inné. Enchantée de s'asseoir entre ses deux plus jeunes petites-filles, elle s'adressait à l'une et à l'autre, la bouche pleine, tiraillée entre son désir de leur plaire et celui de les éduquer. Ta belle-sœur étant absente, ta mère en profitait pour reprendre son rôle de chef de famille. De ton côté, tu avais repris ton rôle de bouffon, faisant rire ton frère et les petites, mais n'aidant certainement pas à faire vider leurs assiettes. C'était ta façon de te faire rire, aussi.

Après le repas, tu savais qu'il ne te restait qu'environ une heure à poireauter avant de pouvoir poliment t'esquiver. La voiture de ton frère bloquait ta sortie, mais puisqu'il avait ses filles avec lui, il ne tarderait pas non plus. Tu n'as donc pas pu cacher ton soupir quand ta mère a demandé de voir ses trois enfants, seuls, dans la chambre de ta sœur. Une façon d'attirer l'attention sur elle car elle croyait ne pas en avoir eu assez cette journée-là ? Une autre déclaration banale qu'elle tenterait d'amplifier de ridicule ? Une annonce au sujet d'un parent obscur atteint d'une maladie quelconque, pour qui vous devriez prier ? Elle avait le don de vous annoncer des bombes qui n'en étaient pas, de vous donner des bribes d'information qui n'avaient aucun impact sur votre quotidien. Ce qui envahissait son cortex préfrontal n'était que rarement absorbé par le tien ou celui de ton frère et ta sœur.

À contrecœur, tu es entrée dans ladite chambre où ta mère était déjà assise sur le lit, un sac en lin sur ses cuisses. Tu te disais qu'elle avait fait le ménage et qu'elle avait des trouvailles à partager. Ou qu'elle avait fait une autre dépense de folie. Ou encore, qu'elle vous avait fabriqué des breloques ou quelconque autre pièce d'artisanat, activité qu'elle reprochait à ta belle-sœur mais qu'elle pratiquait tout autant. Tu te préparais à jouer le jeu, selon le truc qu'elle tirerait du sac, l'hypocrisie étant un trait qu'elle t'a légué.

Elle a donc commencé à vous débiter, de façon plus ou moins voilée, les tribulations du procès qu'elle subissait avec ton père. Tu savais qu'ils étaient retournés en cours récemment parce que ton père, après 23 ans de séparation, ne voulait plus lui payer de pension conjugale. Tes parents ne vous avaient jamais parlé de cet arrangement, mais tes sœurs, ton frère et toi en aviez déduit des bribes au fil des ans. L'argent étant une nécessité précieuse pour tes deux parents, tu savais que leurs enfants n'étaient que des pions rémunérateurs. Ta mère a donc répété à deux reprises le salaire de ton père et de son épouse, en articulant clairement les chiffres, souhaitant une réaction d'outrance ou de déception de votre part. Elle se servait de ce fait pour vous montrer, tu croyais, que ton père pouvait se permettre de continuer de lui remettre une part de son salaire, elle qui avait abusé de lui pendant vingt ans, qui n'avait eu qu'un enfant sous sa charge pendant trois ans depuis la rupture, qui n'avait travaillé à temps plein que pendant quelques années, longtemps après que ses enfants étaient partis de la maison, et jamais depuis l'âge de 55 ans. Elle réitérait ces sommes importantes, tu croyais, pour que vous réclamiez à votre père de la laisser garder ce qu'elle croyait ferme mériter. Elle revenait sur ces faits, mais vous n'y réagissiez pas.

Elle est enfin arrivée au but de cette rencontre clandestine : elle devait vendre sa moto, une Victory d'une valeur de 17 000 \$, afin de pouvoir garder le train de vie auquel elle s'était habituée. Tout ce tralala pour une vente de motocyclette qu'elle n'utilisait qu'une demi-douzaine de fois par année. Tout ce mystère pour une bébelle qu'elle s'était achetée seulement après que ton père se soit acheté une nouvelle Harley-Davidson. Toutes ces lamentations pour un bien matériel dont elle ne profitait avec aucun membre de la famille, ni amie, ni connaissance, vu qu'elle ne répondait pas à tes textos quand tu lui proposais une sortie et qu'elle ne parlait plus avec les quelques motocyclistes qu'elle avait connus. Tu ne t'es pas

empêchée de rouler des yeux en regardant ta sœur, et tu as soupiré de soulagement quand ta mère a sorti de son sac des dépliants faits maison dans l'espoir que vous l'aidiez à vendre sa moto. Vous avez tous accepté, et tu savais que tu n'aurais qu'à demander à ton conjoint de s'en occuper ou de t'aider à mettre le tout sur Internet.

De tes yeux, tu as fait signe à ta sœur que tu désirais sortir de cette chambre au plus vite, fière d'avoir refoulé tes commentaires impolis qui auraient sûrement fait dégénérer la rencontre. Mais ton frère se plaçait entre toi et la porte libératrice, et il a bêtement posé à ta mère : « C'est-tu toute? C'est pas grave, ça. »

Ses larmes se sont mises à couler instantanément, puisque vous n'aviez pas compris ce que cette motocyclette représentait pour elle, qu'elle la méritait à son âge. (Elle n'a jamais donné de raisons pour ce présumé mérite; peut-être qu'elle n'en avait pas, peut-être qu'elle les savait sans fondement.) Ton frère a essayé de lui faire comprendre que même avec la perte du revenu octroyé par ton père et avec la vente de ce véhicule trop extravagant, elle pouvait sûrement s'acheter une moto plus facile à conduire à un quart du prix. Incapable de la convaincre, il lui a demandé son propre revenu afin qu'il l'aide à minimiser les ajustements entraînés par l'issue certaine de ce dernier procès. Quand elle l'a enfin avoué, tes propres larmes ont commencé à grossir : elles n'étaient pas des larmes de peine mais de rage.

Cette femme, pour qui la perte d'une motocyclette épelait la fin de son bonheur, faisait plus d'argent par an en travaillant à temps partiel que ton frère – le seul travailleur dans sa famille de quatre – et que tes deux beaux-frères. Cette femme, qui se lamentait de la fin de ses voyages biannuels, exigeait qu'un homme avec qui elle n'entretenait aucune relation depuis plus de vingt ans, lui verse une part du salaire qu'il avait accumulé en travaillant au moins deux emplois par an depuis ta jeunesse. Cette femme, qui avait toujours reproché à son ancien

époux son matérialisme extravagant, devenait devant toi l'égoïsme et l'apitoiement incarnés. Ta rage aux yeux allait se transformer en colère buccale – et tu refusais de la contenir.

Pendant que ton frère lui expliquait comment, mathématiquement, elle réussirait à vivre aisément sans l'apport du père, tu voyais ses yeux s'assécher avec la dureté de son dédain. Elle avait compté sur des réactions d'outrance à l'égard de ton père, mais vous ne lui aviez donné que raisonnement et logique. Tandis que ton frère et ta sœur l'imploraient de couper une fois pour toutes l'attache strictement monétaire qu'elle gardait avec ton père, tu la regardais tenter de se défendre devant cette attaque aux armes en caoutchouc. Tu savais qu'elle en sortirait indemne, et tu ne voulais aucunement lui venir en aide en ajoutant une couche d'acier à son bouclier. Il ne serait même pas égratigné.

Quand ton frère, tout aussi exaspéré que ta sœur et toi, a enfin souligné qu'elle était autant responsable du divorce que ton père, qu'elle vous avait tous empêchés de dormir à un moment ou un autre de votre enfance à cause de ses cris et des querelles qu'elle instiguait avec ton père, la dureté de son visage s'est doublée d'une âpreté évocatrice de Mary Stewart. Tu as alors compris qu'elle ne comprendrait pas, qu'elle ne voudrait jamais comprendre, et que tu ne chercherai plus à la comprendre.

« Tu ne comprendras jamais pourquoi tu as ruiné mon enfance, pourquoi j'ai été longtemps si *fuckée*, pourquoi j'ai essayé d'ouvrir l'étui de fusil de mon chum pour en finir, pourquoi j'ai voulu me reprendre avec des pilules – deux fois ! – pourquoi je n'ai rien voulu de toi pendant trois ans ! », as-tu enfin lâché. La voie de sortie finalement libre, tu t'es évadée de la chambre étouffante en vent d'emportement malsain. Demandant immédiatement pardon à ton beau-frère qui avait dû divertir vos jeunes nièces pendant que les voix s'élevaient dans cette pièce qu'il réservait pour les moments de paix et d'amour, tu as ramassé tes choses,

espérant que ton frère sortirait rapidement de la chambre aussi pour te permettre de quitter. Tu ne voulais qu'être ailleurs, ailleurs, et ne jamais revenir à ce passé qu'elle ignorait.

Quand elle est enfin sortie de la chambre, c'était pour te donner la bise comme si de rien n'était, pour te dire qu'elle passerait par chez toi ramasser un objet oublié, qu'elle t'aimait. Hypocrite, tu le lui as rendu. Le goût amer dans ta bouche n'est toujours pas complètement disparu.

Tu as longtemps aimé les voyages de nuit en voiture. Ils étaient considérablement mieux en familiale qu'en berline d'Oldsmobile, cette voiture bleu marine bâtie comme un char d'assaut familial. Là, prise entre tes deux sœurs qui s'amusaient à « traire la vache » en pressant tes minces cuisses l'une après l'autre, tu ne pouvais leur échapper. Tu le leur rendais toutefois le soir, quand ta mère t'obligeait de dormir pendant le retour à la maison en t'allongeant sur elles, la ceinture de sécurité à la taille n'étant qu'une formalité. À ces moments, tu pouvais regarder les étoiles si ta sœur ne voyait pas tes yeux ouverts, et tu rêvais, éveillée, à un avenir qui t'était inconcevablement réalisable.

Les rêves se sont multipliés dans la familiale parce que tu avais toujours accès à la fenêtre. La vitre froide sur ton front les soirs d'été te rafraîchissait le cerveau, l'imagination. Les rêves des lendemains se ressemblaient sensiblement : une célébrité assurée, un époux calqué sur une superstar de l'actualité, une carrière exotique d'une grande notoriété. Les éléments se dénombraient comme les étoiles visibles sur les chemins de campagne. Tu réussissais toujours à trouver la grande ourse, la perdant à l'occasion, à cause du changement de direction, d'état de conscience, de songe. Cette constellation te servait de point d'ancrage dans un néant inatteignable.

Tu avais arrêté de la chercher, il y a quelques années. Il ne t'importait pas qu'elle soit visible, présente, éteinte ou disparue. Mais depuis quelques mois, tu as recommencé à la saluer. Tu ne sais toujours pas comment trouver son petit, et tu te dis que la progéniture t'intéresse peu. Les soirs où tu n'es pas au volant et où ton conjoint te ramène d'une visite familiale, tu la trouves sans effort, tu la traces de ton œil avant de le fermer; tu te dis que tu n'as plus d'avenir à te créer, et tu dors jusqu'au retour au bercail.

Quand ton frère ne travaillait pas à la ferme et qu'il ne pouvait pas jouer avec les voisins, tu l'achetais en lui promettant un Popsicle à la banane s'il t'accompagnait à la bibliothèque, en bicyclette. C'était ton excursion préférée, l'été, parcourant en bicyclette les huit kilomètres entre ta maison à la campagne et la bibliothèque municipale qui se trouvait dans un des édifices fourre-tout du village : caserne, légion, bureau du maire, salle communale, et évidemment, bibliothèque. Chaque fois, tu choisissais une demi-douzaine de livres – des *Sweet Valley High*, des *Babysitters Club*, des Judy Bloom – que tu dévorais couchée sur le hamac ou dans la tente antique jaune et bleue. Ton frère attendait patiemment que tu fasses ta sélection, ne comprenant nullement ton excitation à dénicher une trouvaille. Ton sac à dos bien fermé, tu enfourchais ta bicyclette et tu suivais ton frère chez Beckers, le dépanneur, parce que ta mère t'avait confié les 50 sous nécessaires pour les deux régals. Parfois, ton frère choisissait un Freezie bleu ou un Popsicle au chocolat, mais tu optais toujours pour celui à la banane. Assise sur le trottoir devant le dépanneur, tu essayais de briser le goûter gelé en deux, à la verticale; s'il se brisait à l'horizontal, c'était la déception. Tu le mangeais tout de même, mais la perfection était ratée.

Pendant le retour, ton frère et toi chantiez les meilleurs succès des films Disney que vous connaissiez par cœur. Vous aviez chacun vos parties et une querelle éclatait si l'un décidait de chanter la partie de l'autre. Mais la plupart du temps, l'exécution se produisait sans heurt, digne d'une production hollywoodienne. Vous harmonisiez vos voix selon vos capacités et, à vos oreilles, il n'y avait pas de plus belle interprétation.

Aujourd'hui, tu connais encore la plupart des paroles de ces chansons. Ton frère aussi. Il les chante pour ses filles, âgées de 6 et 4 ans, mais elles lui disent d'arrêter quand il se laisse emporter. Tu n'oses pas joindre ta voix à la sienne, de peur d'oublier un mot, une partie. Tu chantes seule dans ta cuisine, ton solo dans un film que Disney lui-même n'aurait pas pu imaginer.

L'été, tes parents s'organisaient pour vous offrir un voyage d'une semaine, rempli d'attractions touristiques clichées qui te munissaient d'histoires pour le retour à l'école. Tu sais maintenant qu'ils avaient dû sacrifier une panoplie de dépenses personnelles pour vous donner ces expériences dont tu rêvais quand tu les voyais à la télévision. Quatre enfants trimbalés à Toronto, à Niagara, à Québec, au Saguenay : tu n'as jamais su les coûts, mais tu appréciais les excursions choisies. Dans quelques villes ou parcs d'amusement, tes parents s'entendaient pour se séparer les enfants, certaines attractions plaisant plus aux deux plus vieilles qu'aux deux plus jeunes, d'autres, plus à ton frère qu'aux filles. Tu ne te souviens pas de leurs ententes, mais lorsqu'ils étaient séparés, ils devenaient aussi excités que leurs enfants, vivant pleinement ces moments avec le même émerveillement. Les lieux externes devenaient le chez-soi dont tu rêvais, remplis de lumières multicolores et de rires spontanés.

Quand la familiale a rendu l'âme, tes parents ont acheté une fourgonnette grise, une Astro de Chevrolet, qui rendait les déplacements plus agréables à cause de son intérieur spacieux et de son système de son amélioré. Elle s'est même rendue jusqu'en Floride un hiver, quelques années après que l'inexistence du Père Noël a été confirmée. Tu te plaignais rarement des longues distances en voiture; en dépit des disputes inévitables, la perspective d'une évasion à la fin du trajet te consolait quand la tension suffoquait les passagers. Ta caméra, cadeau de ta marraine, te permettrait de capter seulement ce que l'odyssée familiale avait de plus agréable. Ton journal, par contre, serait le gardien de la vérité.

Ta mère, photographe prolifique dans ta jeunesse, a gardé tous les albums contenant ces souvenirs. Elle ne les regarde plus, sauf lorsqu'elle cherche les photos d'anniversaire de naissance. C'est peut-être pour cette raison que lorsqu'elle se préparait pour son voyage organisé aux chutes Niagara, il y a deux ans, elle s'obstinait à dire qu'elle n'y était jamais retournée après sa première visite à l'âge de 16 ans. Même si ta sœur, ton frère et toi lui rappeliez votre voyage d'enfance, elle n'a pas démordu. Elle le niait comme elle nie encore l'implosion. Tu voulais poursuivre en dénombant les preuves à l'appui, mais sa rage est toujours aussi imprévisible, et tu as appris à ne pas tirer la goupille de la grenade. Oubli sélectif ou non, sa conviction faisait écho à ses déclarations illogiques d'antan. Tu préfères ton assurance du présent.

Certains de ces voyages de famille au Québec ramenaient ton père chez des amis, ces « jumeaux » qu'il s'était fait lorsqu'il travaillait pour SEVEC, à faire des échanges entre les francophones québécois et les anglophones ontariens. Tu rencontrais alors les enfants de ces hommes et femmes qui avaient habité chez toi pendant deux semaines, l'été précédent. Tu ne savais jamais comment interagir avec eux, ta gêne, ton accent trop présents dans ta tête. Mais

tu t'assurais de ne pas brouiller les liens puisque tes parents avaient choisi cet interlude dans votre voyage, et tu leur donnais déjà assez de raisons de te gronder. Une année, vous êtes allés voir Stéphanie, la « jumelle » de ta sœur qui avait participé à l'échange, l'un des derniers échanges de ton père. La cadette de cette famille te ressemblait étonnamment, et tu as appris le mot « sosie » cet été-là. Tu t'es dit que l'univers avait mis ta sœur avec Stéphanie pour qu'elle ne soit jamais loin de toi. Tu te donnais cette importance parce que tu admirais ta sœur comme une idole, même si elle te portait très peu d'attention. Tu avais hâte de vivre cette même expérience, mais ton père a arrêté de travailler pour la compagnie d'échanges deux ans plus tard, et tu n'as jamais pu voir s'il y avait un sosie de ta grande sœur. Les voyages familiaux ont arrêté peu après, les horaires des emplois à temps partiels trop difficiles à jongler. La fourgonnette vous trimbalait d'un job à l'autre, et le retour à la maison n'avait plus la même saveur nostalgique.

Le deuxième amour de ton père, égal au hockey professionnel, a depuis longtemps été la musique. N'ayant aucun talent musical lui-même – il s'amusait à vous chanter, à vous quatre, « Frère Jacques » le plus vite possible à l'heure du coucher – il a toujours su apprécier le talent et l'effort des célébrités. Son artiste préféré, Robert Charlebois, le reconnaît lors de ses prestations puisque ton père l'a vu plus de 40 fois et l'a rencontré à quelques reprises. Tu as longtemps été convaincue qu'il doit avoir un lien familial entre cet artiste, non seulement à cause du patronyme partagé mais aussi à cause du nez protubérant que ton père et lui arborent.

Lorsque tu étais jeune, ton père ne pouvait se permettre des concerts qu'à l'occasion et habituellement, ta mère l'obligeait à amener un ou plusieurs enfants avec lui. Tu ne sais

toujours pas si votre présence amoindrissait son plaisir ou non; toutefois, lorsque tu étais l'heureuse élue, tu savais que tu allais avoir de quoi alimenter tes rêveries pendant des mois.

Il vous avait amenées, tes sœurs, quatre amies et toi, voir un enregistrement de *Laser 33-45* à Montréal. La fourgonnette remplie de sept adolescentes, il vous avait fait découvrir une ville qu'il aurait voulu adopter. Les édifices imposants, les devantures de restaurants redoutables, les citadins audacieux qui comptaient à voix haute : « Une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept... Sept filles ! Oui, monsieur ! » – tu te sentais fébrile devant ce trop-plein de diversité. Tu ricanais quand les plus vieilles ricanaient, tu assimilais les lieux de tes yeux de jeune touriste. C'était une aventure que seul ton père pouvait t'offrir.

Au studio de Radio-Canada, tu ne pouvais pas être près de l'estrade, étant trop jeune pour être captée par les caméras. Ton amie Michelle était restée avec toi, dans les gradins un peu plus haut. Tes sœurs et leurs amies ont pu voir de près René Simard, le groupe Indochine et le groupe French B, et elles auraient pu être vues à la télévision lors de la diffusion. Tu leur enviais leur âge.

À la fin de l'enregistrement, ton père a attendu avec toi pour que tu puisses rencontrer René. Tu lui avais apporté des fleurs en plastique, et ton père n'avait pas eu le cœur de te dire qu'il s'agissait d'un geste futile et ridicule. René Simard a fait de même. Tu as donc eu ta photo avec lui, photo que tu as longtemps gardée dans ta case à l'école. Le retour à la maison était beaucoup plus bruyant qu'à l'habitude : sept adolescentes ayant goûté à la notoriété ne pouvaient contenir leur ébullition. Grâce à la laxité de ton père, vous aviez toutes pu savourer cette liberté montréalaise qui se dissiperait à la frontière.

Avant de vous coucher, les plus vieilles avaient raconté l'aventure, par bribes, à ta mère qui avait souri tout le long. Quand elle avait demandé où vous étiez toutes placées, ta grande

sœur lui a expliqué la chance qu'elle, ton autre sœur et leurs amies avaient eue d'être si proches des vedettes. C'était elle aussi qui lui a dit que ton père était resté avec toi et Michelle, loin de l'action, des vedettes, des étoiles qu'il convoitait. Tu avais tenu cet acte pour acquis, croyant naturel qu'un père reste avec les plus jeunes.

Mais aujourd'hui, à le voir chasser les concerts, les rencontres privées, les contacts à l'improviste, tu comprends le sacrifice qu'il a fait en restant à l'écart. Toi qui as depuis longtemps arrêté de courir les prestations en direct, tu n'es pas convaincue qu'il ait réussi à capter ce même émerveillement qu'il aurait tant voulu savourer. Ni lui ni toi n'avez réussi votre excursion de chasse.

Cancer. Ton conjoint t'écrit un texto pour t'annoncer que ton beau-père n'a plus le cancer. Huit mois de chimiothérapie intensive, avec les effets secondaires envisagés – sauf la perte de cheveux : les cheveux notoirement épais des Finlayson font fi du poison – et la rémission est entamée. Quelques effets resteront, mais ton beau-père a déjà repris son appétit, un peu de son énergie. Les sommes d'après-midi persisteront aussi; toutefois, ils faisaient partie de la routine bien avant l'invasion cruelle – un luxe de la retraite et un autre trait de famille.

Pendant ces huit mois, ton silence sur le sujet ne relevait pas de ton autocensure mais de l'impuissance des paroles perdues. Ce n'étaient pas tes lèvres qui étaient soudées mais ton cœur. Ton incapacité à t'enquérir régulièrement de son état, rejetant la responsabilité des enquêtes sur ton conjoint, a teinté ton changement de décennie d'égoïsme et de déni. La mort évitée du beau-père a permis d'éviter que tu te sentes mortelle.

Le vieillissement te hante depuis que la quarantaine est devenue palpable. Maintenant qu'elle est bien enracinée dans ton corps, tu la laisses ramollir tes muscles, ton entrain, ton esprit. Ton beau-père a recommencé à vaquer à ses occupations pré-diagnostic, à couper des arbres sur son terrain pour en récolter du bois de chauffage, à se balader quotidiennement jusqu'à ses panneaux solaires, à remettre à neuf certaines composantes de sa Thunderbird 1955. Comme tu te résignes à ne rien changer, lui refuse de ne rien changer. Sa maladie étant chose du passé, vous ne parlez que de votre quotidien, dont l'avenir semble sans parole.

Le mutisme dans tes relations avec ces hommes que tu aimes et que tu tiens à distance joue en sourdine quand tu y penses. Le tabou de la réalité dite oralement pèse sur vos rencontres. Tu n'as jamais pu demander à ton père s'il voulait laisser ta mère, s'il savait qu'il y avait une porte de sortie cachée dans son mariage étouffant. Vous viviez tous dans cette maison illusoire, à vous façonner vos propres masques à gaz pour essayer de respirer dans cet habitat toxique. Tu ne pouvais pas lui dire qu'il était ta sortie de secours : il se serait écroulé sous la pression de devoir subvenir aux besoins d'un autre.

Tu tiens ton amaternité de ton père. Toujours plus chaleureux que ta mère dans ses minimales interjections, tu lui accordais les qualités trouvées chez les mères de tes amies. Ses lacunes sont devenues plus claires avec le temps, avec son recul de ta vie, et ta définition de la maternité s'est brouillée. L'altruisme inhérent, ce don de soi obligatoire, t'est aussi artificiel qu'une brise créée par un ventilateur acheté à rabais. Toutes ces années passées à essayer de voler à ton père cette reconnaissance maternelle, t'ont livré comme seul résultat un père absent et une maternité refusée. Depuis quelques années, il essaie de renouer la relation avec ses enfants biologiques; sa paternité semble s'être éveillée depuis qu'il a atteint la soixantaine. La

distinction genrée trop évidente entre paternité et maternité te pèse comme un repas mal digéré, et tu acceptes volontiers la vacuité de ton chez-soi. Si ton père n'a jamais pu être maternel, rien ne t'oblige à l'être.

Le don de toi te contraint à vivre.

Les orages d'été sont devenus tes phénomènes météorologiques préférés pendant cette saison. La chaleur et le soleil te causent un inconfort extrême, te mènent de la fatigue à la nausée aux maux de tête intenses. Mais les orages, eux, promettent délivrance, chambardements, assouvissement et feux d'artifice. Le vent orageux vire les feuilles en toupie, bascule les arbres comme dans un *mosh pit* pour les introvertis. L'odeur de la pluie qu'on attend parfume l'air que tu inspires par la fenêtre. Dès que tu entends les premiers grondements du tonnerre, tu te tranquillises et te prépares pour le spectacle.

La possibilité de la destruction causée par un orage ne t'a jamais traversée l'esprit. La tempête estivale n'enlève rien, elle donne à la terre et à ton âme la possibilité d'une quiétude temporaire. Elle offre un concert pour tous les sens, un chœur autrement discordant qui trouve son union dans le chaos. Tu te souviens de ton oncle Guy, assis dans sa cuisine à regarder un orage par les portes coulissantes. Il était tard, tous tes cousins, cousine, frère et sœurs étaient couchés. Les adultes ne dormaient pas mais aucun autre n'était resté à regarder la merveille météorologique. Quand tu as demandé à ton oncle ce qu'il faisait, il t'a répondu tout naturellement qu'il regardait l'orage. Tu les as regardés brièvement, l'orage et lui, et tu es retournée te coucher.

Ton oncle n'a jamais eu le besoin d'expliquer son désir de s'asseoir dans la noirceur à regarder la pluie, le vent, les éclairs, à écouter les gouttes frapper violemment les planches de

sa terrasse, le tonnerre gronder comme un chat légèrement perturbé. Tes cousins, ses enfants, ne voyaient rien d'anormal à ce comportement – il devait donc y avoir une beauté. Tu as compris plus tard que le comportement importait peu : c'était l'orage qui comptait. Aujourd'hui, ton conjoint et toi éteignez les lumières quand une tempête se rue sur votre terrain, et vous regardez vos six acres d'arbres se battre contre les vents menaçants. Vous laissez la nature se défouler, conscients qu'il n'y a parfois aucune autre manière de se retrouver.

Avant que le 25 septembre ne devienne une fête bien établie dans ta vie, tu fêtais la Saint-Jean-Baptiste religieusement. La date concordait avec la fin de l'année scolaire, le début officiel de l'été, et tes parents amenaient la famille fêter chez ta tante Noëlla à Embrun. Tu y retrouvais d'autres cousins et cousines et tu rencontrais les amis de ceux qui habitaient le village natal de ta mère. La large cour de ta tante, avec sa piscine hors terre, ses arbres à grimper et son accès aux jeux variés, avait aussi un passage rapide au parc municipal. La clôture qui séparait le boisé domanial des cours des habitants avait une ouverture chez le voisin qui, généreux, n'empêchait pas les enfants (et parfois les adultes) de l'emprunter pour se rendre plus rapidement au terrain de jeux. La haie qui la cachait servait de portail vers l'aventure. Tu ne peux pas dénombrer le nombre de fois que tu y es passée; quand la haie a été coupée, le portail a perdu de son caractère mystérieux mais rien de ses possibilités.

Tes parents choisissaient ce lieu de rencontre pour une panoplie de bonnes raisons, dont plusieurs que tu n'as comprises que plus tard. Outre le fait que ton oncle Guy était – et est toujours – le meilleur ami de ton père, que ta tante est l'une des sœurs les plus proches en âge de ta mère, que leurs enfants étaient du même âge que les trois derniers de ta propre famille,

le fait que le village savait célébrer cette seule fête francophone assurait un divertissement gratuit pour les enfants surexcités par la sortie de l'école. Tu n'avais donc pas à t'occuper de ce que faisaient les adultes : ta journée était remplie ailleurs. Que tu fusses à la foire au parc ou dans la piscine familiale, Offenbach suivait Robert Charlebois dans les haut-parleurs, le fil parfois interrompu par les Colocs et Vilain Pingouin. Comme ton père le disait, « ça *rockait* » et il n'y avait pas de meilleure cacophonie.

L'idée que la Saint-Jean soit une fête exclusivement québécoise t'est venue seulement à l'âge adulte, à l'université, où tu as côtoyé des Québécois. Avant ce choc culturel, c'étaient tes cousins et cousines qui venaient du comté de Prescott-Russell qui jugeaient ton accent, et la frontière provinciale, pour toi, marquait seulement l'entrée de la province où se trouvait le meilleur magasinage. La différence entre ces deux provinces se résumait par la langue majoritaire, et tu croyais que la culture francophone était pancanadienne. La fleur de lys était tatouée sur ton âme bien avant que tu la voies sur fond bleu ou vert. Ta famille se réunissait pour souligner la présence francophone dans ce pays, et tu ignorais la tension politique derrière sa survie quotidienne. Tu gobais de la tarte aux œufs, des sandwichs aux fraises et des pets de sœurs en te rafraîchissant avec des *Freezies* et du Coke. Tu étais bien nourrie.

Ta mère conduisait toujours pour le retour après la fête alors ton père en profitait pour libérer son stress – du travail, de la maison, du couple, du prix de la Laurentide à la hausse. Guy et lui coordonnaient leurs consommations et leurs activités. Ils accompagnaient parfois les enfants à la foire en passant par la même ouverture que tes cousins et toi et souvent, ils revenaient bien après que les jeunes étaient tous revenus. Tu ne comprenais pas leurs retards et à les voir rire aux éclats, tu ne ressentais pas l'obligation de t'en occuper non plus. Une fois, ton père est revenu avec le nez en sang; il s'était éraflé la peau en essayant de grimper la clôture

au lieu de prendre le détour chez le voisin. Comme tout bon ami, ton oncle s'était moqué de lui devant tous les invités et les deux s'étaient effondrés en larmes d'hilarité lorsqu'ils s'étaient rassis à la terrasse. Ta mère n'y trouvait rien de comique. Tu ne comprenais pas comment la douleur pouvait être drôle.

C'était probablement la même fois – elles ont commencé à se confondre avec le temps – où vous aviez perdu ton père en fin de soirée. C'était le moment de partir et ta mère vous avait demandé, à tes sœurs et toi, de trouver votre père. Quelqu'un l'a enfin trouvé, couché sous un jeune arbre dans la cour. Lorsqu'on lui a demandé ce qu'il faisait là, il a dit qu'il était étendu à l'ombre. Il devait être près de minuit. Cet incident a longtemps été une blague chez toi; ta sœur et toi l'avez recréé en virant ta première brosse. Un adulte qui avait trop bu n'a jamais été un problème dans ta famille : la bière et le fort coulaient à flots mais les folies qui en résultaient n'avaient comme résultats que des maux de bloc. Ton père, naturellement bouffon dans les situations sociales, rehaussait ses farces pour divertir tous ceux qui étaient présents. Il y avait seulement ta mère, qui devait jouer le rôle de parent, qui riait jaune.

Tu devinais que c'était cette fatigue qui l'avait gardée à la maison le 23 juin 1996. La célébration à Embrun se déroulait la veille du vrai jour de fête, question de logistique, tu devinais. Tu venais de finir ta douzième année, tu avais un copain depuis quelques mois, tu t'amusais à travailler dans une charcuterie où tu étais l'employée de ton futur beau-frère. L'hostilité à la maison était palpable, mais ton frère et toi aviez appris à vivre avec cette lourdeur. Ta grande sœur, celle qui allait se marier en octobre, vivait chez toi à temps partiel, travaillant à temps plein et passant le plus de moments possibles avec son fiancé. Ton autre sœur était de retour pour l'été seulement, ayant fini sa première année à l'université. Vous qui aviez été si proches quelques années auparavant, vous vous étiez éloignées au fur et à mesure

que tu plongeais dans ton adolescence. Son séjour estival ne t'apporterait donc pas le répit de la tension familiale tant souhaité, mais tu aimais bien son copain – amitié réciproque – et tu savais que vous pourriez tout de même vous évader quelques fois pendant les deux longs mois d'été. Justement, le copain de ta sœur avait accepté de vous amener, tes amis et toi, en bateau le surlendemain, puisque tu ne conduisais pas et que ton père ne serait pas disponible. Tu avais tellement hâte d'avoir six de tes meilleurs amis à coucher pour fêter la Saint-Jean chez toi. Vivant à 45 minutes de Cornwall, où habitaient tes amis, tu n'avais pas souvent l'occasion de jouer à l'hôtesse. Tu n'avais pas découvert la raison précise qui t'avait permis de convaincre tes parents de te laisser avoir une telle fête, mais tu présumais que le fait que tes amis et toi aviez payé toute la nourriture que vous alliez consommer et que vous vous étiez arrangés pour que tous les déplacements se fassent sans eux, étaient les meilleurs arguments et qu'ils ne pouvaient pas les réfuter. Quelques années plus tard, tu as saisi leur vrai motif.

Ton frère, ton père, ton copain et toi étiez donc les seuls représentants de la famille Charlebois à se pointer chez ta tante pour la fête annuelle. Tu étais trop vieille pour profiter des jeux organisés à la foire mais tu pouvais tout de même te promener au parc et te baigner dans la piscine de ta tante. Tu étais contente que ton copain ait pu se joindre à toi parce que tu t'étais distanciée de ton cousin du même âge que toi et parce qu'il y avait moins de membres de la famille élargie qui s'étaient montrés cette année-là. C'était le premier signe que les traditions n'étaient pas – ne seraient jamais – intemporelles. Vous avez donc passé la journée à l'écart des jeux des plus jeunes et des discussions des plus vieux. À 17 ans, il n'y avait que le copain qui comptait, de toute façon.

Il y avait eu moins de folies cette année-là, ton père étant le conducteur responsable. Vous êtes restés à Embrun pour voir les feux d'artifice et êtes partis peu de temps après leur

fin. Il n'y avait personne à trouver à l'ombre d'un arbre en pleine noirceur, personne à supplier de sortir de la piscine après une dernière baignade, personne à qui éponger les larmes parce qu'on voulait rester « juste deux autres minutes ». Le retour à la maison s'était fait dans le silence, outre les quelques paroles échangées avec ton copain, qui allait coucher chez toi. Il était entendu que ton copain prendrait la chambre de ton frère afin qu'il puisse fermer la porte pour éviter que le chat, auquel il était allergique, ne s'y faufile pendant la nuit. Ton frère dormirait au sous-sol, où vous dormiez souvent pendant les grandes chaleurs estivales. Tu voulais te coucher en arrivant vu que tu accueillais ton groupe d'amis le lendemain. Ta mère était déjà au lit lorsque vous êtes arrivés mais elle ne dormait pas. Les deux lampes de chevet étaient allumées; elle devait lire. Tu montras la chambre de ton frère à ton copain lorsque ta mère vous a appelés, ton frère et toi, dans sa chambre. Tu as roulé les yeux en regardant ton copain, qui t'a donné un coup d'œil d'encouragement, sachant trop bien combien ta mère et toi ne vous entendiez pas. Contrariée, tu t'es rendue à la chambre de tes parents au bout du corridor, convaincue que tu serais réprimandée pour un acte imaginé.

Ton frère et ton père y étaient aussi, debout. Ta mère restait couchée dans son lit. Il lui manquait la dureté habituellement visible au visage, la frustration normalement palpable de son aura. Il y avait très longtemps depuis que tu l'avais vue rire. Il y avait très longtemps depuis que les raisons de rire étaient disparues.

Elle vous a annoncé que ton père et elle se séparaient, que ton père allait passer la semaine à Cornwall chez un ami qui lui prêtait son appartement pendant qu'il était en vacances. La séparation leur permettrait de prendre le temps, chacun de son côté, de réfléchir à ce que l'avenir réservait à leur couple. Les enfants allaient tous rester à la maison, il n'y aurait pas de changement de ce côté-là. Ta mère vous a dit que vos sœurs étaient déjà au courant de leur

décision, qu'elle la leur avait annoncée plus tôt dans la journée, pendant que vous étiez chez ta tante. Elles n'étaient pas à la maison quand vous étiez rentrés, et tu comprenais enfin pourquoi. Ton père a à peine parlé, le non-dit étant sa langue préférée. Ton frère était incapable de digérer ce qu'on venait de lui servir, et tu étais contente qu'il ne pose pas de questions ni n'explose de rage comme il en était tellement apte à l'époque. Tu ne savais quoi dire. Vous étiez deux à absorber les paroles de ta mère, interrompues par ses larmes qu'elle ne pouvait plus retenir. Sa peine l'avait adoucie, et le pincement de cœur que tu as ressenti t'a pris par surprise : tu voulais la consoler, la rassurer que tu l'aimais et que tout finirait par s'arranger. Tu voulais la couvrir comme une mère, mais tu ne savais comment faire. Tu ne le sais toujours pas. Tu te souviens de l'avoir embrassée, d'avoir embrassé ton père avant de quitter leur chambre, laissant ton frère dans son hébétude. Tu n'as pas pleuré.

Tu es retournée voir ton copain qui avait endossé son pyjama et qui attendait de savoir ce qui s'était passé. Laisant la porte de la chambre ouverte, tu lui as soufflé tout simplement que tes parents se séparaient. C'était la première fois qu'un de tes copains restait à coucher, et c'était la dernière fois que celui-ci allait dormir à ta maison.

« C'est pas ça qui se passe d'habitude. » Tu cherchais à excuser auprès de ton copain le maelstrom dans lequel il avait accepté de rester pour une nuit. Tu ne voulais pas qu'il se sente obligé de te consoler, qu'il se sente gêné d'être témoin de la dernière pierre qui tombait. Il t'a prise dans ses bras. Tu as essayé de pleurer, sans succès.

En fermant la porte derrière toi pour te diriger vers ta propre chambre à coucher, tu as appelé ton chat pour qu'il vienne se coller. Lui seul, avec ses ronronnements et câlins de tête, pourrait étouffer la peine qui commençait à se former. Mais il était parti chasser pour la nuit, pendant que tu étais en proie à ta propre scission.

Lorsque tu habitais dans le sud-est de la Colombie-Britannique, tu avais initié tes voisins à la Saint-Jean en les invitant pour un feu de camp, arrosé de bière d'Unibroue trouvée en Alberta et accompagné de musique rappelant les 24 juin chez ta tante. Tu t'amusais à leur enseigner des sacres et des expressions grossières qu'ils oubliaient le lendemain. Tes voisins unilingues ne comprenaient rien à tes traditions, mais ils les embrassaient avec autant de fierté qu'ils embrassaient leurs propres cultures hétérogènes. Ils aimaient fêter, et toute excuse pour se trouver en groupe était bonne. Entourée d'anglophones canadiens, tu as su t'approprier ta langue et son assaisonnement culturel.

C'est donc dans cette province étrangère que la Saint-Jean est redevenue pour toi une célébration de la partie lumineuse de ton héritage – cette partie qui souligne l'importance des arts dans le couronnement de la vie, qui creuse dans les relations pour te créer une nouvelle famille, basée sur le legs de Bacchus et l'amour d'un parler. Cet héritage infusé de confusion, de traditions floues et de définitions variables. Le temps d'une pause pendant laquelle on se remémore ce qui apporte du bonheur. Le moment annuel où le bilinguisme est fourchu et fier de l'être. Tu as repris ce qui t'avait été arraché non pas par les voisins de l'Est mais par ton père et ta mère. La scission familiale a éclipsé la séparation provinciale. À ta façon, tu colmates les fissures que l'ignorance aggrave.

Tu ne célèbres plus la Saint-Jean, et il y a près de deux décennies depuis que tu es allée au Festival Franco à Ottawa. Habituellement, le 24 juin, tu as trop hâte de passer la journée couchée à lire un roman bonbon ou d'épurer le boisé sur ton terrain avec la scie à chaîne, ton outil préféré. Tu ne cultives que le repos, question d'assainir le corps et l'esprit après une année

scolaire toujours épuisante. Tu sais que tu auras l'occasion de souligner ta culture à l'automne, quand tu seras rafraîchie et quand tu y auras la tête. Parce que la culture exige qu'on s'y mette la tête autant que le cœur. Le 25 septembre 1996, ce n'était qu'un mercredi comme les autres : tu allais à tes cours, tu dînais avec tes amis, tu préparais le spectacle de l'école. Tu évitais ta mère comme la peste, travaillais le plus d'heures possibles. Tu refusais de laisser ta nouvelle réalité te changer, bouleverser l'équilibre que tu t'étais créé. Même si les fêtes familiales allaient changer à jamais, ta solitude t'appartenait et tu la façonnais selon tes envies.

Aujourd'hui, c'est ta solitude qui t'appartient, mais tu ne lui envies pas la tâche de te fabriquer à sa façon.

Tu profites de tes vacances d'été comme tu le peux. Elles sont la pause méritée après dix mois d'heures supplémentaires que seuls tes collègues et ton conjoint comprennent. Tu sais qu'elles prendront fin trop rapidement et que tu devras reprendre le quotidien peu inspirant que tu t'es imposé. L'enseignement n'est certes pas le pire des gagne-pains – tu t'y reconnais une certaine facilité – mais il n'est plus satisfaisant. Tu sais que tu aurais plus de plaisir ailleurs, mais tu acceptes que tes forces sont limitées.

Les rencontres familiales reprennent, chaque membre voulant être l'hôte d'un après-midi inoubliable. Tu te trouveras des raisons pour en éviter quelques-unes, surtout lorsque tu n'auras pas une coupe pleine de générosité pour t'alimenter. Tu te dis qu'à ton âge, tu peux t'isoler pour laisser passer le temps ailleurs. À ton âge, tu peux laisser aller l'implosion, peu importe les séquelles.

En quarantaine, tu ne sais plus si tu veux être guérie.

TROISIÈME PARTIE

L'abîme entre les deux : analyse

CHAPITRE III

PRÉNOMS, NOMS, PRONOMS

On reproche à l'autofiction un narcissisme inhérent, une fierté égocentrique à se mettre à nu pour un lectorat qui, en bon voyeur, ne demande que ce dévoilement. On ne reproche toutefois pas ces mêmes vices à l'autobiographie, et cela vient peut-être du fait que l'autofiction, par sa vocation littéraire, dépasse l'autobiographie. Dans sa typologie, Lejeune a imaginé une case pour un type d'autobiographie que le livre de Doubrovsky a ensuite remplie. Aujourd'hui, on va au-delà de ces premières balises afin de brouiller davantage les frontières entre fiction et autobiographie, entre le littéraire et le documentaire. Moi-même, dans mon récit, j'ai tâché de rester fidèle au pacte de véridicité de l'autobiographie de la même manière que l'autofiction reste fidèle au réel, mais il s'agit aussi, voire surtout, d'un travail d'écriture littéraire. Dans l'écriture de soi, il est donc incontournable que les caractéristiques originales soient entremêlées et adaptées selon le projet de l'auteur et le pacte qu'il souhaite établir avec son lectorat. Dans ces deux prochains chapitres, je ne cherche donc pas à faire mon autocritique comme Doubrovsky l'a fait; plutôt, je cherche à voir comment j'ai intégré les exigences de l'autofiction doubrovskienne et comment, ce faisant, j'ai réussi à dépasser ce que ses critiques lui ont reproché. Moi qui ne suis pas une « *important[e] de ce monde* » (Doubrovsky, 2001[1977], p. 9), j'ai compris que n'est pas en écrivant mon autofiction que je trouverai le sens de la vie : c'est plutôt en déconstruisant les catégories que nous nous sommes imposées dans la littérature – comme dans la vie – que nous arrivons à un éclaircissement vital et littéraire.

Pareillement, le texte doubrovskien ne cherche pas à identifier le sens de la vie, parce que le « sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire* » (Doubrovsky, 1980d, p. 96²²). La construction de ce sens, comme tout projet de construction, commence avec une fondation inébranlable : l'union de l'auteur/narrateur/personnage. En partant d'une base où ces trois composantes principales ne font qu'une dans l'homonymie ternaire exigée par l'autofiction doubrovskienne, on peut bâtir un texte à vocation référentielle.

La triade homonymique : l'être, l'écrivain, l'identité

Nul ne peut nier le « rapport émotionnel et historique à son nom propre et à ses connotations » (Doubrovsky, 2011, p. 138), l'homonymie dans l'autofiction permet donc une dimension affective qu'aucun autre genre ne peut atteindre. Ce baptême incontournable sert de fondation à mon récit et cette fondation soulève un nombre de questionnements nécessaires à l'autofiction. Que mon nom soit explicitement présent dans le texte ou qu'il y soit implicite, il fonde le récit autofictionnel en s'alignant sur le premier commandement du genre.

Dès le troisième instantané de mon récit, j'énonce le nom complet du personnage principal, Marie Noël Tina Charlebois. En expliquant les enjeux liés à chacun de ces noms, je souligne l'importance du référent et des symboles associés à ces noms. J'aborde alors le « rapport émotionnel et historique » à ces identifiants qui ont été choisis par d'autres et que le personnage a dû essayer de rendre siens. Le nom n'appartient donc jamais complètement au personnage principal, mais celui-ci développe une relation différente avec chacun de ces

²² L'italique est de l'auteur.

référents. Les liens familiaux sont intimement reliés aux noms du *tu*, et chaque génération qui entoure le personnage principal joue un rôle dans le rapport entre les noms et le *tu*. Qu'il s'agisse de l'affrication dans « Tina » ou de l'origine du nom de baptême, tous ces éléments ont une incidence sur la vie du personnage. On y voit l'héritage catholique, les relations avec les anglophones dès l'enfance, l'incompréhension des pairs et les problèmes légaux rattachés à l'attribution d'un nom.

Ailleurs dans « Avant la tuerie », l'identification de l'autrice/narratrice/personnage se fait par le prénom usuel seulement – comme au café Starbucks – ou par le patronyme – comme la tente léguée par le grand-père paternel. Mais tel que l'a noté Gasparini dans *Est-il je ?* et que je l'ai souligné dans le premier chapitre de cette thèse, l'identification de l'homonymie ne repose pas uniquement sur l'onomastique (2004, p. 45-50). En fait, l'âge de Tina, son lieu de naissance, le village où elle a grandi, la ville où elle a étudié et les noms des membres de sa famille s'y retrouvent tous; ainsi, l'inscription des villes et villages comme Iroquois et Cornwall sont primordiaux pour la référence autofictionnelle. De plus, les noms des oncles Gerry et Guy et des tantes Lisette et Noëlla s'y retrouvent puisque leur apport à la vie de Tina a concrètement façonné cette vie. Le lecteur note que les noms des membres de la famille immédiate du personnage principal, incluant le conjoint, les parents, les frères et sœurs, ne sont jamais donnés : seuls les noms de Tina et la famille élargie sont précisés. En fait, le personnage principal est si imprégné par sa famille immédiate que ses membres se sont amalgamés à Tina, de sorte que chacun devient en partie homonyme de la protagoniste. Ainsi, ce n'est pas qu'ils ne méritent pas d'être nommés, mais ils sont plutôt des entités floues sans frontière claire entre eux et Tina alors que la réalité est, elle, claire.

Enfin, les références à l'emploi de l'autrice/narratrice/personnage renforcent la véracité de l'homonymie dans ce récit autofictionnel. En tant qu'enseignante, Tina se questionne sur la valeur de sa carrière, et la narratrice insère çà et là des liens avec la réalité de l'enseignement. Qu'il s'agisse du « regard vitré des élèves », de l'insatisfaction à l'égard de cet emploi qui « n'est certes pas le pire des gagne-pains », ou les « piles de travaux à corriger [qui] se multiplient », la narratrice lie le mécontentement placide de l'autrice avec le quotidien du personnage. Vivant dans une société où on accorde une plus grande importance à sa propre carrière qu'à sa valeur comme être humain, Tina ne peut s'éloigner complètement de cette facette de sa vie qui ne fait qu'aggraver sa crise identitaire. Il n'existe pas plus clair référent à la réalité de l'autrice.

La personne, ta personne

Le pacte de lecture que Doubrovsky établit avec ses lecteurs repose également sur l'utilisation du *je*, pour référer au personnage principal. Plusieurs auteurs d'autofiction qui ont épousé la définition doubrovskienne ont adopté ce même pronom, tandis que d'autres préfèrent le *il*. Dans « Avant la tuerie », j'ai choisi le *tu* parce qu'il me permet d'atteindre le même lien avec la réalité que le *je*. En fait, Benveniste maintient que le *je* et le *tu* peuvent être liés à des « termes référentiels » auxquels on ne peut pas lier la troisième personne grammaticale en raison de sa fonction et de sa nature (Benveniste, 1966, p. 256-257). Ainsi, tout ce que le *je* a permis à Doubrovsky de dire, le *tu* me l'a permis, aussi.

Je ne me suis pas imposé la contrainte du *tu* dans mon texte de la même façon dont Butor et Garréta se sont donné cette contrainte. Il s'agit plutôt d'une façon pour moi de me séparer de mon personnage de la figure de la poète dans mes recueils de poésie. Ces derniers

(*Tatouages et testaments*, *Poils lisses*, *Miroir sans teint* et *Conjugaison des leurres*) sont presque entièrement écrits au *je*, dans une voix qui va d'un ton acerbe à velouté, d'un regard méfiant à triste. L'évolution de cette voix se trace d'un recueil à l'autre et le rapport au lecteur varie à l'intérieur même d'un seul recueil. Par exemple, *Poils lisses* et *Miroir sans teint* présentent un *je* qui sous-entend un *nous* rassembleur mais accusateur dans les poèmes qui parlent de la langue, de la culture franco-ontarienne (« La nouvelle orthographe », « Excuse », « Emprunt », « Je suis Franco-Ontarienne », « Rince-bouche » et « Si drapeau » en sont quelques exemples). Dans *Tatouages et testaments*, le *je* est souvent la voix d'une jeune adulte à la découverte de son corps et de sa tolérance dans son rapport à l'Autre (par exemple, « Te dire », « J'accouche », « Vomissement »). Paradoxalement, il existe dans cette première personne un éloignement voulu entre l'autrice et la poète, et quoique le *je* englobe la triade homonymique dans l'autofiction, il ne possède aucunement cette capacité dans ma poésie. Il est, en quelque sorte, un *je* anonyme, jamais nommé, qu'on associe à l'autrice que par le partage de certaines caractéristiques : jeune femme franco-ontarienne. Comme cette jeune Franco-Ontarienne n'a pas de nom, les lectrices et même les lecteurs, surtout franco-ontariens, peuvent s'y projeter et s'y identifier. Conséquemment, l'utilisation du *tu* s'impose, pour moi, pour la rédaction de mon récit autofictionnel car celui-ci me permet de m'adresser à moi-même, de mettre en scène diverses versions de moi, à différents âges et de les mettre à distance pour mieux finalement me les réapproprier. Comme le dit Annie Ernaux, « c'est moi et ce n'est pas moi » (cité dans Lecarme, 1993, p. 230).

En choisissant d'écrire à la deuxième personne, j'ai pu établir la « réalité de discours » dont parle Benveniste au sujet des première et deuxième personnes (Benveniste, 1966, p. 252). Pendant que le *tu* devient « l'individu allocuté » dans cet « instance de discours » (Benveniste,

1966, p. 253), la distinction entre ce que dit le narrateur et ce que fait le personnage est plus claire. Voilà donc un procédé qui met en valeur une des caractéristiques de l'autofiction, soit la dualité innée que vit le l'auteur/narrateur/personnage : quoiqu'ils soient trois réunis en un, ils vivent tous une scission quelconque. Dans mon récit, la narratrice sert de voix omnisciente qui rappelle au personnage les divers instants qui ont contribué à son incapacité de se réconcilier avec l'enfant blessée et l'adulte indécise. Cette même dualité habite l'autrice puisqu'elle choisit d'en parler dans son autofiction (ces « *faits strictement réels* ») et elle habite la narratrice qui, elle, doit choisir quels épisodes de la vie du personnage elle va se remémorer.

Tel que déjà mentionné, l'adoption du *tu*, pour moi, permet une intimité plus authentique avec le personnage, intimité nécessaire à l'autofiction. Utilisé comme le *tu* intime contemporain – le vouvoiement étant en disparition en Ontario français – ce pronom marque l'écart entre ce texte et mes poèmes précédents. Dans son article « La poésie de Tina Charlebois et le "complexe je-tu" », Christine Knapp relève les instances où les première et deuxième personnes interagissent dans mes deux premiers recueils, montrant que le *je* évolue – en fait, elle note qu'il devient « beaucoup plus nomade » dans le deuxième recueil – et que son rapport au *tu* varie d'un poème à l'autre (2013, p. 249). C'est en voulant m'éloigner de cette fluctuation, de cette fluidité que j'ai choisi le *tu* comme pronom pour mon texte. Sachant que, par le passé, mon *je* puisait dans mon réel mais *n'était pas* mon réel, j'ai dû trouver une autre façon d'écrire mon autofiction. Gasparini a bien défini le *je* comme « un séducteur qui, inlassablement, quête l'affection [...] [et qui] ne cherche à ébranler l'incrédulité du lecteur que pour créer l'illusion d'une communication réelle » (2004, p. 167). Ne désirant pas leurrer mon lecteur, le *je* a été mis de côté. Tandis que, auparavant, mon *je* « essa[yait] de se comprendre,

de se trouver » dans sa relation avec le *tu* de mes poèmes (Knapp, 2013, p. 257), le *tu* autofictionnel a mieux réussi cette quête.

Pour sa part, Philippe Lejeune réfléchit à la question du *tu* dans sa chronique « Puis-je me tutoyer ? » (1998, p. 208-210), où il contemple la possibilité d'utiliser la deuxième personne pour écrire le réel. Il y voit un éloignement, une confusion pour le lecteur, une pratique trop près du journal intime. Toutefois, il note que « [s]e dire « tu », c'est se donner du jeu, c'est aérer son « je », le remettre en liberté » (Lejeune, 1998, p. 209). J'ajouterais que dans l'autofiction, il est nécessaire d'« aérer » ce *je* – qu'on peut remplacer par le nom de l'auteur/narrateur/personnage – en faisant du *tu* un pronom possible dans l'écriture autofictionnelle. Le chercheur conclut sa chronique avec une ouverture sur la possibilité du *tu* comme pronom pour se dire soi-même : « Peut-être que, quand on se retrouve avec sa propre vie sur les bras, c'est un coin de palette où on peut prendre des couleurs. Une posture à combiner avec d'autres... Des variantes à inventer... » (Lejeune, 1998, p. 209). Il est donc permis de jouer avec les pronoms attendus dans l'autofiction : si le *tu* me permet de mieux peindre cette vie que je tâche d'écrire, on ne peut être surpris que je l'utilise.

En précisant la triade homonymique tôt dans mon récit, j'ai respecté la contrainte primaire de Doubrovsky. L'identification de l'autrice/narratrice/personnage se confirme également avec les liens à ma réalité, tel l'emploi et la famille élargie, et le patronyme, lié au thème de l'amaternité à travers le père, s'y retrouve à quelques reprises. Où mon récit autofictionnel transgresse les balises doubrovskiennes, c'est avec l'utilisation du *tu* comme voix narrative. Tel qu'établi dans le premier chapitre de cette thèse, Benveniste a montré comment l'essence de la première et de la deuxième personnes grammaticales est la même;

ainsi, il m'est tout à fait naturel d'écrire mon réel sans utiliser le *je*. Christine Knapp a montré que dans mes recueils de poésie, c'est le *je* qui prime; toutefois, je sais que ce *je* répond davantage à la définition de l'autofiction de Colonna, soit là « où un écrivain s'invente une vie » (Jeannelle, 2007, p. 34), puisque ce personnage vit des moments que Tina Charlebois n'a jamais vécus. Bref, l'utilisation de la deuxième personne m'a permis de mieux rejoindre cette autrice/narratrice/personnage que j'ai voulu faire vivre sur papier, comme elle vit en écrivant.

CHAPITRE IV

ÉCRITS ET CRIS

Le chapitre deux de cette thèse porte sur la forme que Doubrovsky a choisie pour développer son genre littéraire. Devenue la « conscience de l'inconscience », l'écriture préconisée par Doubrovsky s'écarte de l'écriture psychanalytique et devient plus ouverte aux désirs de l'écrivain. L'écriture consonantique ne peut pas être reproduite par un autre écrivain parce que, comme le *je* et le *tu* qui changent selon leurs référents, la langue utilisée par un auteur ne peut point dire le même réel qu'un autre auteur. Il n'est pas question de style ici, mais bien de langage élu pour raconter – littérairement – des faits et des moments véritables. Ce langage sert de maille entre l'autobiographie et le roman, tricotant ainsi un vêtement réel qui ne concorde à aucune mode.

Dans le texte qu'il a écrit pour le collectif *Genèse et autofiction*, Doubrovsky résume sa vision contemporaine du genre littéraire qu'il a créé : « L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une *réinvention* » (2007, p. 64²³). En trouvant et adoptant ma propre langue, mon propre rapport au lecteur et ma propre conception de la dualité dans l'autofiction, j'ai pu réinventer ma propre écriture.

²³ L'italique est de l'auteur.

La langue, l'existence

Pendant qu'il travaillait sur « Monstre », Doubrovsky était un critique prolifique, de Proust, de Racine, de Sartre et d'autres écrivains – métier qu'il a tranquillement abandonné après la parution de *Fils* (Gasparini, 2010, p. 84) – qui ne s'attardait pas à créer un langage qui lui soit propre pour ses analyses. Pour écrire sa propre vie, toutefois, la langue est vite devenue un élément fondamental. Reprenons la citation de Jouan-Westlund, dans laquelle elle rappelle que « l'invention verbale [de Doubrovsky] [...] demeure la partie la plus innovante et séduisante de son œuvre » (2010, p. 42). Évidemment, l'auteur d'autofiction est tenu d'en faire de même pour son propre texte. Toutefois, nul ne peut imiter l'écriture consonantique : à chacun son verbe.

Ainsi, ne pouvant pas utiliser la langue que j'avais jusqu'ici empruntée pour ma poésie – remplie d'ellipses, d'allitérations, de blancs – pour écrire mon autofiction, j'ai dû revenir à un style plus limpide et à une syntaxe normative, afin de briser mes automatismes poétiques. Les phrases complètes, les paragraphes bouclés, les subordonnées fluides : tous assurent un écart des vers de mes textes précédents. La langue d'« Avant la tuerie » se veut plus près d'une langue quotidienne, mais soignée, d'un registre courant avec des référents culturels comme points de repères²⁴. Tandis que pour Doubrovsky, ce sont les mots qui lui arrivent « par la nostalgie » et qui multiplient « les compossibles » (Doubrovsky, 1980c, p. 191), pour moi, ce sont les images qui s'appellent l'une à la suite de l'autre, et c'est en raison de ce même « souci de référence » (Doubrovsky, 1980c, p. 191) que j'utilise une langue intelligible pour les

²⁴ Certains référents culturels marquent l'époque (par exemple, Consumers Distributing, Alanis Morissette, les Walkman, l'ouverture du Centre Molson) tandis que d'autres marquent le lien avec le réel du personnage (par exemple, les *Freezies*, le Coke et Upper Canada Village).

décrire²⁵. Quoique cette langue ne soit pas « innovante » de la même façon que celle de Doubrovsky, elle est tout de même novatrice dans mon parcours d'écrivaine.

L'écriture du créateur de l'autofiction inclut un « jeu consonantique (assonances, allitérations, contrepèteries, calembours, anagrammes, etc.) » (Doubrovsky, 1980c, p. 192) qui lui sont propres, et qui sont propres à son inconscience et à ses rêves. Toutefois, ce même jeu – ou un jeu similaire – se retrouve çà et là dans de nombreux textes autofictionnels, dont le mien. Ayant déjà une prédilection pour les allitérations, les assonances et les calembours, je me suis servi de ces figures stylistiques non pas par inconscience mais par souci de rendre vrai et d'enraciner une émotion dans le texte. La référence à un chat « *parti chasser pour la nuit, pendant que [le tu est] en proie à [sa] propre scission* » (p. 100), ou l'image du *tu* qui chuchote « *muettement des mots doux aux moutons dénudés* » (p. 50) transmettent autrement le bris ou la douceur évoqués par des événements anodins. Dans un calembour, la narratrice note que Tina habite « sur une concession » mais qu'elle ne sait jamais ce qu'elle doit « concéder » (p. 45) : l'habitat et l'ignorance du personnage enfant montrent la complexité du réel évoqué.

Des métaphores sont également présentes dans le texte, soulignant non seulement le lien implicite avec ma poésie mais aussi le souci de connoter autrement la réalité du personnage²⁶. Quoiqu'elles ne soient pas appelées par le son comme les figures de style privilégiées dans l'écriture consonantique, ces métaphores confirment la présence de l'autrice dans l'autofiction, elle qui ne peut pas complètement délaissier sa plume poétique pour écrire son réel. Les images restent le moyen le plus juste pour traduire en mots la réalité.

²⁵ Par exemple, l'image du Graal à la fin du passage sur l'oncle Gerry appelle l'absence du calice du *tu* (p. 58). Ailleurs, la chanson de Francis Cabrel commence une chaîne d'images comparant le *tu* à un poisson hameçonné (p. 55).

²⁶ Voici quelques exemples de métaphores : « l'odeur d'une écriture stagnante » (p. 44), « Tu bois le philtre de la désillusion quand tu as soif de l'oubli » (p. 52), « Tu es restée le pion de poussière » (p. 61).

Une autre figure de style prédominante dans « Avant la tuerie » est l'énumération, parfois combinée avec la gradation. Par souci de dire vrai, la narratrice liste des précisions en groupes de trois; ici, la constante de la triade est reprise. Parfois, les énumérations transmettent la réflexion de l'adulte sur des événements du passé : l'amie Marie-Andrée qui prend des journées « de congé, de maladie, de désintérêt » (p. 76) montrent que l'autrice comprend maintenant que celle-ci faisait l'école buissonnière. D'autres fois, les énumérations reflètent la lourdeur d'une situation ou d'une interaction : lors de la fête des mères, Tina devient « exaspérée par [le] manque de tact, de réflexion, de jugement » de sa mère (p. 81). L'accumulation devient un poids pour le personnage qui ne peut pas se redresser complètement devant cette femme qui l'abat petit à petit. En décrivant le réel, ces figures de style décrivent également la vérité impalpable des petites crises que vit la protagoniste.

Il existe des passages dans le récit où les énumérations sont transformées en gradations ascendantes afin de créer un effet d'amplification – de joie, de peine, d'exaspération. La vieillesse qui « ramolli[t] [les] muscles, [l']entraîn, [l']esprit » passe du corps à l'âme (p. 93), illustrant l'envahissement d'une réalité incontrôlable. L'amertume de Tina envers son amie d'enfance se voit dans la gradation de son ignorance créée « par oubli, par égoïsme, par sadisme » (p. 75) – gradation qui est même répétée. Par ailleurs, ces amplifications sont parfois liées aux souvenirs doux-amers, comme les voyages en voiture où Tina cherche la grande ourse, « la perdant à l'occasion, à cause du changement de direction, d'état de conscience, de songe » (p. 86); en passant du concret à l'imaginaire, l'autrice revient sur un moment où l'innocence du personnage enfant laisse une trace d'optimisme dans une situation plutôt sombre.

L'écriture autofictionnelle s'adapte à son auteur, aux désirs de ce dernier; elle aide à délimiter les balises du pacte autofictionnel tel que le conçoit l'écrivain. Qu'elle suive la première motivation de Doubrovsky – l'analyse psychanalytique – ou qu'elle cherche à transmettre une compréhension du réel, cette écriture doit faire partie de la réflexion de l'auteur qui entame la rédaction de sa réalité. Pour Doubrovsky, c'est grâce à ce langage qu'il a pu « gagn[er] sa place en reprenant possession de cette langue qu'on appelle communément « maternelle » » (Grell, 2007, p. 45²⁷). En reprenant un langage qu'il ne croyait pas le sien originalement, il a créé une façon de dire ce qu'il se sentait obligé de dire. Parallèlement, les particularités du langage utilisé dans « Avant la tuerie » me permettent de reprendre possession de mon réel, et en le rendant compréhensible pour mon lecteur.

Enfin, l'organisation temporelle de mon récit n'est pas chronologique, ce qui concorde bien avec la fictionnalité liée à l'autofiction²⁸. Comme Doubrovsky qui raconte une grande partie de sa vie dans l'espace d'une journée dans *Fils*, l'exploration des éléments marquants de la vie de Tina se passe à l'intérieur de quelques mois seulement. Quoique la durée ne soit pas clairement délimitée dans le texte, les nombreuses références à l'échéance de la thèse, à l'année scolaire et à l'âge de la protagoniste²⁹ marquent le passage du temps. Ainsi, les passages liés au présent de Tina sont insérés de façon presque chronologique³⁰, mais les souvenirs remémorés ne suivent pas cette même logique. Néanmoins, ils sont vrais. Ainsi,

²⁷ L'italique est de l'autrice.

²⁸ Au chapitre deux de cette thèse, on a noté la réflexion de Doubrovsky à cet effet : « La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée, qui serve de fourre-tout à la mémoire. [...] L'identité supplémentaire de l'écrivain et du critique me permet ici de garantir la véracité du registre référentiel » (Doubrovsky, 1980d, p. 89-90).

²⁹ Par exemple, au début du récit, on note que Tina est « pouss[ée] vers la quarantaine » (p. 45), tandis qu'après la venue du chien, on voit « l'arrivée de la quarantaine » (p. 63).

³⁰ Comme exemple d'un passage non-chronologique, la réflexion sur le fait que le *tu* ne célèbre plus la fête de la Saint-Jean se fait pendant l'année scolaire, mais il suit logiquement le souvenir du 23 juin 1996.

comme la narratrice relate un va-et-vient entre le présent et le passé, entre les différents moments du passé du personnage, elle ne fait qu'ajouter à l'essence autofictionnelle du récit.

Le lecteur, l'existant

Comme noté ci-haut, la langue de mon récit – facilement accessible au lecteur – exige moins un travail d'interprétation que ma langue poétique. Ainsi, le rapport à l'Autre, soit celui qui lit le texte, se voit vite établi. L'utilisation du pronom, telle que noté dans le chapitre précédent, contribue également à la création du rapport avec le lecteur. Toutefois, contrairement à ma poésie, dans laquelle l'Autre est une personne ou un groupe précis (par exemple, un amant ou les Franco-Ontariens blasés), dans mon autofiction, l'Autre peut être n'importe quel lecteur. Puisque mon réel touche à tant de différents aspects, il est naturel que la narration de ce réel puisse atteindre un auditoire varié. Comme Doubrovsky qui a voulu, en fin de carrière, que le lecteur « puisse partager avec [lui] ce qu'[il a] pu vivre » (2007, p. 54), j'ai voulu que mon lecteur comprennent cette réalité que je vis, ces instantanés qui sont éparpillés sur mon chemin. En tant qu'auteurice d'autofiction dans la lignée doubrovskienne, j'ai cherché à « approfondi[r] [mon] univers personnel » afin d'« atteindre à l'universel » (Gasparini, 2010, p. 87). Parfois visible, d'autres fois sousentendu, le pacte autofictionnel que j'ai établi avec mon lecteur inclut ce dernier dans la réflexion sur la validité des souvenirs et la puissance des moments vécus. La visite au Centre Molson avec le père et le frère se déroule en toute probabilité un dimanche; toutefois, la narratrice ne veut pas confirmer la date à l'aide d'Internet parce que si sa mémoire la trahit, elle voudra abandonner – temporairement – ce

projet d'écriture³¹. La vulnérabilité de la narratrice – et donc de l'autrice, obligatoirement – invite le lecteur à accepter ses propres failles et à les incorporer à ses propres pensées sur son enfance.

Outre la vulnérabilité de la narratrice et la langue accessible, les questions que la narratrice pose au personnage principal établissent également un lien avec le lecteur. Il ne s'agit pas de s'assurer que le lecteur devienne le *tu*, comme le désirent certains auteurs³². Il s'agit plutôt d'un moyen pour la narratrice de faire réfléchir Tina et, par ce fait, d'inviter le lecteur à examiner ses propres idées sur la situation. Par exemple, le questionnement sur la crise de la quarantaine est assez large pour permettre une analyse personnelle, même s'il est spécifiquement construit pour la protagoniste. Par ailleurs, la question de la faucheuse qui s'est peut-être rendue chez Tina soulève le thème de la mort imminente et de ceux qui choisissent d'ignorer son omniprésence. Bref, les interrogations directes de la narratrice au personnage ajoutent au rapport autrice-lecteur de l'autofiction.

La réalité, la fente

L'union de l'autobiographie et du roman a donné naissance à l'autofiction doubrovskienne, et ces deux éléments sont inséparables. Tandis que l'organisation temporelle de mon récit et la langue choisie pour l'écrire – soit la forme – font preuve de la littéarité de

³¹ « C'était probablement un dimanche; tu ne peux être certaine. Internet te le confirmerait probablement, mais tu préfères comment ta logique t'a permis d'arriver à cette conclusion, et tu t'en voudrais si ce n'était pas vraiment un dimanche. Pas longtemps, mais tu commencerais à douter de toi-même dans d'autres souvenirs. Et tu n'as qu'eux comme pièces à conviction » (p. 60)

³² « Le but de mon écriture est plus pervers : je veux que le lecteur s'identifie à moi, que l'écriture soit [...] une forme de partage ; je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre » (Dobrovsky, 2007, p. 54). Cette réflexion est venue trente ans après la parution de *Fils*; il est évident que lorsqu'il a délaissé la psychanalyse, Dobrovsky a utilisé son écriture consonantique pour d'autres buts, dont la mise en place d'un lien avec son lecteur.

mon texte, les moments de ma vie mis en relief dans ce récit – soit le fond – répondent à certaines exigences du pacte autobiographique. Les éléments référentiels abondent dans mon texte, ancrant le lecteur dans le réel qu'il partage avec le personnage principal. Par exemple, les référents culturels qui contribuent à l'originalité de la langue (dont il a été question plus tôt dans ce chapitre) favorisent également l'ancrage dans le réel. La sortie à Montréal pour voir l'enregistrement de *Laser 33-45*, les festivités de la Saint-Jean à Embrun dans les années 1980 et 1990, l'achat du Walkman au Consumers Distributing : tous servent de rappels de la nonfiction du texte. Tandis que Doubrovsky cherche à « refaçonner l'Histoire, en la conformant à sa petite histoire personnelle » (Molkou, 2010, p. 21), Tina Charlebois, l'autrice, cherche à utiliser cette Histoire pour rendre vraie sa propre « petite histoire personnelle ». L'inévitable incertitude de la réalité – toujours transmise par la subjectivité de l'être humain – n'enlève rien au pacte autofictionnel. En me servant de mes souvenirs et de mon quotidien, j'ai pu rédiger un texte qui tient aux exigences autobiographiques du genre. N'étant pas, comme Doubrovsky qui l'a écrit dans son prière d'insérer en 1977, parmi les « *importants de ce monde* » qui écrivent leur autobiographie « *au soir de leur vie* », je me vois obligée d'emprunter cette forme littéraire pour raconter une vie que je cherche encore à comprendre.

On a déjà vu, dans le deuxième chapitre de cette thèse, la prédominance de la dualité dans tous les aspects de l'autofiction doubrovskienne. Cette fissure littéraire et personnelle – flagrante dans les premiers romans de l'auteur – m'a attirée particulièrement en raison de la prémisse de mon propre projet d'écriture : la femme clivée par le bris de la famille et par la vie avant et après la crise de la quarantaine. Huit ans avant sa mort, Doubrovsky reconnaît que « [d]ès le début il y avait une fente en [lui], une fissure » (2009, p. 12); l'on peut dire qu'il y a corrélation avec le début de Marie Noël Tina Charlebois. Quoique la scission ne soit pas aussi

claire, la brisure est indéniable, et elle sous-tend le malaise latent du personnage principal. Comment ce dernier peut-il pardonner à des parents qui n'ont pu s'entendre sur l'origine de son nom? Comment ce nom peut-il représenter un tout qui se voit en pièces? Comme Doubrovsky dont la « vie s'est bâtie sur [d]es oppositions permanentes », (2009, p. 11³³), la mienne s'est développée dans un monde d'oppositions, ce qui a mené, entre autres, à des relations familiales inabouties, à des plans de suicide, à des questionnements sans réponses satisfaisantes. Même la juxtaposition des cultures est une trame du récit, le français et l'anglais étant métissés dans l'apprentissage et le quotidien d'une Franco-Ontarienne qui choisit un conjoint anglophone. La réconciliation, à la fin du récit, ne semble pas atteinte, car Tina ne cherche plus à être guérie. Toutefois, c'est l'acceptation de cette déchirure qui lui permet de passer à la prochaine étape, post-écriture.

L'écriture de son existence n'est pas une tâche facile, surtout si on le fait en toute connaissance de sa littéarité. Si le réel n'est « JAMAIS RÉEL », comme Doubrovsky l'a noté dans *Fils*, il revient à l'autrice, Tina, de trouver la langue pour le décrire; à la narratrice, Tina, de s'assurer que le lecteur se sente inclus dans le récit; et au personnage, Tina, de jongler avec sa dualité innée de sorte qu'il puisse se réconcilier avec lui-même. Éloignée de ma langue poétique par l'adoption d'une syntaxe claire et précise, mon écriture autofictionnelle se rapproche davantage de mon souci de la rectitude en tant qu'étudiante en lettres et enseignante de français. En ayant recours à une structure grammaticale plus courante, j'ai pu donner une

³³ « Le comble était de faire œuvre littéraire, en inventant l'autofiction avec un style et d'avoir un style et un type d'écriture intraduisibles. C'est-à-dire qu'on avait le paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable. Alors là, c'est la fente radicale au milieu. Et peu à peu, ma vie s'est bâtie sur ces oppositions permanentes » (Doubrovsky, 2009, p. 11).

structure littéraire à mon récit qui brise la lignée poétique de mes recueils de poésie. De plus, mon histoire – qui n'est pas des plus « *important[e]s de ce monde* » – devient ainsi plus accessible au lecteur, et accède au littéraire par le biais du travail d'écriture d'une crise personnelle. L'intrigue s'écrit elle-même : je la traduis sur papier en forgeant mon propre dictionnaire. Les référents changent selon les entrées que je fais, mais la référence est incontestable.

CONCLUSION

Le choix d'entamer une réflexion théorique afin de nourrir sa réflexion créatrice se veut un choix qui oblige le mariage de deux de mes visions en tant qu'écrivaine : l'importance de la critique dans l'épanouissement de la littérature et l'obligation du renouvellement continu des auteurs. En poésie, j'aime unir ma conception fantastique de mon quotidien avec une langue qui s'amuse à me surprendre par ce qu'elle éveille en moi. En prose, j'ai découvert la nécessité de mettre de l'ordre dans mon écriture afin de faire face au désordre qu'est la réflexion sur sa vie, à quarante ans.

Le genre autofictionnel m'a premièrement interpellé dans les œuvres d'Amélie Nothomb, et je retournerai toujours à ces écrits pour faire travailler ma pensée critique. Toutefois, c'est vraiment la définition originale du genre qui répond mieux à mon projet d'écriture, ce qui prouve sa validité après plus de quarante ans. Certes, d'autres écoles de pensée se sont établies depuis le prière d'insérer de Doubrovsky, mais quand le créateur du genre a choisi d'« écrire sa psychanalyse », il a établi la base nécessaire pour que ses successeurs puissent dépasser l'analyse freudienne et contribuer à la modernisation de l'écriture autobiographique. Ces éléments fondamentaux se retrouvent dans mon texte, qui n'en est que plus riche à cause de leur présence.

Quand Doubrovsky a voulu publier son deuxième roman, *Un amour de soi*, les Éditions du Seuil l'ont rejeté en raison de l'homonymie ternaire, caractéristique incontournable de l'écriture doubrovskienne. En réfléchissant à ce rejet dans un article publié en 2011, l'auteur constate que

[1] l'utilisation du nom propre de l'auteur, transféré au narrateur et au protagoniste, est source d'un malaise, elle est scandaleuse, littérairement et moralement, dans la mesure où [sic] *ce qu'on ne dit pas de soi* (la sexualité notamment) est acceptable chez un personnage fictif, mais inacceptable, lorsqu'il est assumé par l'auteur à titre personnel. Cette révélation de l'intime (forcément jamais très jolie, si elle est sincère)

devient impudeur, narcissisme, nombrilisme, exhibitionnisme, que sais-je encore. Bref, il y a là transgression impardonnable. (Dobrovsky, 2011, p. 136).

Visiblement, on a depuis longtemps pardonné cette transgression puisque l'autofiction jouit d'une grande popularité en littérature française, canadienne-française et même internationale. En fait, je vois qu'en revenant à une théorie essentiellement aussi vieille que moi, je suis capable de mieux me comprendre en tant qu'autrice, en tant que femme. Je n'ai pas à cacher des éléments de ma vie comme dans une autobiographie puisque tout est permis pour un personnage, et Tina est un personnage.

Marie Darrieussecq résume comment la mise à nu de soi dans l'autofiction est bénéfique à Dobrovsky et, par extension, à ses successeurs : « Tout dire c'est donc essentiellement chercher à faire un Tout : une structure à la fois globalisante et porteuse de vérité, totalité de ce qu'il y aurait à dire et victoire sur l'indicible » (2010, p. 48). Ce que Tina n'a pas pu dire à sa mère à la fête des mères, la narratrice a pu le dire ailleurs dans le récit. Les silences dans les voitures familiales sont remplis de mots que l'autrice leur insuffle. Le non-dit relatif au beau-père se dissipe comme le cancer lui-même, mais la narratrice a pu le capter avant qu'il ne disparaisse. Quoiqu'il y ait eu un choix dans ce qui a été raconté, tout ce qui s'y retrouve est dit en toute vérité.

Cette thèse m'a permis de replonger dans un monde de théories qui s'harmonisent, qui s'opposent et qui sont complémentaires. Parallèlement, j'ai été obligée d'écrire avec les contraintes liées à ces recherches, mais en les ignorant parfois pour mieux faire vivre mon personnage ou ma narratrice, selon le besoin. En réfléchissant à l'auto-théorisation du créateur de l'autofiction, Régine Robin confirme la complémentarité de la critique et de la création : « Au total, fiction, plus exactement autofiction, et travail théorique sont dans une parfaite continuité, voire en parfaite circularité. Les mêmes thèmes, les mêmes obsessions y sont à

l'œuvre » (1997, p. 58). De toute évidence, ma réflexion n'est qu'à son début, mais elle est bien entamée. Tina – l'autrice, la narratrice, le personnage – n'a que quarante ans, et même si la guérison n'est pas voulue, il est temps que cette Tina sorte volontairement de sa quarantaine.

BIBLIOGRAPHIE

Textes sur Serge Doubrovsky :

- DARRIEUSSECQ, Marie (2010). « Serge Doubrovsky entre *Fils* et *Livre brisé* : l'écriture de soi du tout au gouffre », *Dalhousie French Studies*, vol. 91, été, p. 45-53. [<http://www.jstor.org/stable/41705507>]
- DOUBROVSKY, Serge (2011). « Autofiction : en mon nom propre ». Dans BAUELLE, Yves et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p. 135-142.
- DOUBROVSKY, Serge et Elizabeth H. JONES (2009). « Serge Doubrovsky : le paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable ». *L'Esprit créateur*, vol. 49, automne, p. 8-21.
- DOUBROVSKY, Serge (2007). « Les points sur les "i" ». Dans JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles : Academia Burylant, coll. « Au cœur des textes », p. 53-65.
- DOUBROVSKY, Serge (2006). « Sartre : autobiographie/autofiction ». Dans GRELL, Isabelle (dir.), *Parcours critique II (1959-1991) : Serge Doubrovsky*, Grenoble : ELLUG, p. 85-95.
- DOUBROVSKY, Serge (2001[1977]). *Fils*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 538 p.
- DOUBROVSKY, Serge (1989). *Le livre brisé*, Paris : Grasset, 416 p.
- DOUBROVSKY, Serge (1980a). « Préface à face ». Dans DOUBROVSKY, Serge, *Parcours critique*, Paris : Galilée, p. 9-15.
- DOUBROVSKY, Serge (1980b). « Critique et existence ». Dans DOUBROVSKY, Serge, *Parcours critique*, Paris : Galilée, p. 19-33.
- DOUBROVSKY, Serge (1980c). « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse ». Dans DOUBROVSKY, Serge, *Parcours critique*, Paris : Galilée, p. 165-201.
- DOUBROVSKY, Serge (1980d). « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n°3, p. 87-97.
- FUSARO, Anaïs (2016). « Vieillesse, sexualité et abjection – du côté de Serge Doubrovsky ». Dans GRELL, Isabelle (dir.), *Les Enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle*, Louvain-la-Neuve : EME Éditions, coll. « Proximité – Littérature », p. 161-176.

- GASPARINI, Philippe (2010). « "L'initiative aux maux" ». Dans BATTISTON, Régine et Philippe WEIGEL (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, France : Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », p. 83-92.
- GRELL, Isabelle (dir.) (2018). *Pourquoi Doubrovsky ?*, Louannec : Le bateau ivre, coll. « Amarante », 210 p.
- GRELL, Isabelle (2007). « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ». Dans JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles : Academia Burylant, coll. « Au cœur des textes », p. 39-51.
- GRELL, Isabelle (2006). « Entretien avec Serge Doubrovsky, par Isabelle Grell ». Dans GRELL, Isabelle (dir.), *Parcours critique II (1959-1991) : Serge Doubrovsky*, Grenoble : ELLUG, p. 11-30.
- GRELL, Isabelle (s. d.). « DOUBROVSKY, Serge (écrivain) », *Autofiction.org*, [En ligne]. [<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/17/DOUBROVSKY-Serge>] (Consulté le 18 juillet 2019).
- JOUAN-WESTLUND, Annie (2010). « L'autofiction de Serge Doubrovsky. Une entrée en littérature par effraction? ». Dans BATTISTON, Régine et Philippe WEIGEL (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, France : Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », p. 37-47.
- LOIGNON, Sylvie (2010). « Autofraction ». Dans BATTISTON, Régine et Philippe WEIGEL (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, France : Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », p. 61-72.
- MIGUEL-OLLAGNIER Marie (2010). « *Le Jour S* : vers l'autofiction ». Dans BATTISTON, Régine et Philippe WEIGEL (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, France : Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », p. 25-36.
- MOLKOU, Elizabeth (2010). « Serge Doubrovsky : une biographie impossible? ». Dans BATTISTON, Régine et Philippe WEIGEL (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, France : Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », p. 17-24.
- PIBAROT, Annie (2010). « Les formes de l'hétérogène dans l'œuvre de Serge Doubrovsky ». Dans BATTISTON, Régine et Philippe WEIGEL (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, France : Orizons, coll. « Universités / Domaine littéraire », p. 107-117.
- ROBIN, Régine (1997). « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, vol. 33, n° 1, p. 45-59. doi : 10.7202/036052ar.
- VILAIN, Philippe (2005). *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset, 235 p.

Textes théoriques et critiques :

- BAUELLE, Yves et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2011). « Avant-propos ». Dans BAUELLE, Yves et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Québec : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p. 7-15.
- BÉLANGER, David. « L'autofiction contestée : Le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et images*, vol. 40, n° 3, 2015, p.115-130. doi : 10.7202/1032638ar.
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale, tome 1*. Paris : Gallimard, 351 p.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch : Tristram, 250 p.
- DUFFRÉNOY, Alexandre (2016). « L'autofiction au rayon X. Corporalité, hédonisme et libertinage dans les productions féminines contemporaines ». Dans GRELL, Isabelle (dir.), *Les Enjeux (en-je) de la chair dans l'écriture autofictionnelle*, Louvain-la-Neuve : EME Éditions, coll. « Proximité – Littérature », p. 71-88
- DUPRÉ, Louise (1996). « *Le Lièvre de mars*, de Louise Warren. Vers une réalité "virtuelle" », *Voix et Images*, vol. 22, n° 1(64), p. 67-77. doi : 10.7202/201280ar.
- GARRÉTA, Anne F. (2007). « Autofiction : la Ford intérieure et le *self roman* ». Dans JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles : Academia Burylant, coll. « Au cœur des textes », p. 229-239.
- GASPARINI, Philippe (2011). « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n° 97, 2011, p. 11-24. doi : 10.7202/1009126ar.
- GASPARINI, Philippe (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 340 p.
- GASPARINI, Philippe (2004). *Est-il je?*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 393 p.
- GRELL, Isabelle (2014). *L'autofiction*, Paris : Armand Colin, 125 p.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2013). « Le procès de l'autofiction », *Études*, vol. 9, tome 419, p. 221-230.
- JEANNELLE, Jean-Louis (2007). « Où en est la réflexion sur l'autofiction? ». Dans JEANNELLE, Jean-Louis et Catherine VIOLLET (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles : Academia Burylant, coll. « Au cœur des textes », p. 17-37.

- KEMP, Anna (2018). « Oulibertinage: Play and pudeur in Anne Garréta's *Pas un jour* », *Nottingham French Studies*, vol. 1, n° 57, p. 33-48. doi : 10.3366/nfs.2018.0202
- KILLEEN, Marie-Chantal (2017). « Esquives, pièges et désaveux. Les « Anti-confessions » de Nelly Arcan et d'Anne Garréta », *Études françaises*, vol. 53, n° 2, p. 171-187. doi : <https://doi.org/10.7202/1040902ar>
- KNAPP, Christine (2013). « La poésie de Tina Charlebois et le "complexe je-tu" ». Dans MELANÇON, Johanne (dir.), *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury : Prise de parole, p. 241-259.
- LECARME, Jacques (2011). « Hétéronymat, homonymat, anonymat ». Dans BAUELLE, Yves et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Québec : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p. 31-42.
- LECARME, Jacques (1993). « L'autofiction : un mauvais genre? ». Dans DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions et Cie*, RITM, n° 6, Nanterre : Université Paris X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, p. 227-249.
- LECARME, Jacques, et Bruno VERCIER (1989). « Premières personnes », *Le Débat*, vol. 2, n° 54, p. 54-67. doi : 10.3917/deba.054.0054.
- LEJEUNE, Philippe (1998). « Puis-je me tutoyer ? ». Dans *Pour l'autobiographie*, Paris : Seuil, p. 208-210.
- LEJEUNE, Philippe (1996[1975]). *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 381 p.
- MURZILLI, Nancy (2006). « Logique et ontologie de la « case aveugle » : sur le statut du possible en littérature ». Dans ESCOLA, Marc et Sophie RABAU (dir.), *La case blanche : théorie littéraire et textes possibles : actes du colloque d'Oléron (14-18 avril 2003)*, Reims : Centre de recherche sur la lecture littéraire de l'Université de Reims, p. 31-40.
- PHILIPPE, Gilles (2013). « Les deux corps du style », *Les Temps Modernes*, vol. 5, n° 676, p. 144-154. doi : 10.3917/ltm.676.0144.
- VAN GORP, Hendrik, et collab. (2005). *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris : Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 533 p.
- VERCIER, Bruno, Jacques LECARME et Jacques BERSANI (dir.) (1982). *La littérature en France depuis 1968*, Paris : Bordas, 320 p.

Œuvres de Tina Charlebois

CHARLEBOIS, Tina et André CHARLEBOIS (2017). *Conjugaison des leurres*, Ottawa : L'interligne, coll. « Fugues/Paroles », 93 p.

CHARLEBOIS, Tina (2014). *Miroir sans teint*, Ottawa : L'Interligne, coll. « Fugues/Paroles », 57 p.

CHARLEBOIS, Tina (2006). *Poils lisses*, Ottawa : L'Interligne, coll. « Fugues/Paroles », 56 p.

CHARLEBOIS, Tina (2002). *Tatouages et testaments*, Ottawa : Le Nordir, coll. « Actes premiers », 75 p.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
RÉSUMÉ.....	III
INTRODUCTION.....	IV
PREMIÈRE PARTIE	1
ENTRE DEUX ENTRE-DEUX : DÉFINITIONS ET THÉORIES	1
CHAPITRE I.....	2
ENTRE NOMS ET PRONOMS.....	2
<i>L'être homonymique</i>	<i>2</i>
<i>L'identification</i>	<i>3</i>
<i>Les pronoms</i>	<i>6</i>
CHAPITRE II.....	12
ENTRE LANGUE ET PARLER.....	12
<i>L'être langagier.....</i>	<i>12</i>
« <i>La conscience de l'inconscience</i> ».....	<i>13</i>
<i>L'écriture consonantique</i>	<i>17</i>
<i>L'autobiographie, le roman</i>	<i>21</i>
<i>L'organisation temporelle.....</i>	<i>25</i>
<i>La présence du lecteur</i>	<i>26</i>
<i>La dualité fissurée.....</i>	<i>28</i>
DEUXIÈME PARTIE.....	34
AVANT LA TUERIE.....	35
TROISIÈME PARTIE.....	95
L'ABÎME ENTRE LES DEUX : ANALYSE.....	95
CHAPITRE III.....	96

PRÉNOMS, NOMS, PRONOMS.....	96
<i>La triade homonymique : l'être, l'écrivain, l'identité</i>	97
<i>La personne, ta personne</i>	99
CHAPITRE IV	104
ÉCRITS ET CRIS.....	104
<i>La langue, l'existence</i>	105
<i>Le lecteur, l'existant</i>	109
<i>La réalité, la fente</i>	110
CONCLUSION	114
BIBLIOGRAPHIE	117