

La présence oblique

Souvent la nuit tu te réveilles, de Geneviève Letarte,
L'Hexagone, 195 p.

Michaël La Chance

Number 193, November–December 2003

La frontière : récits de l'entre-deux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18698ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2003). La présence oblique / *Souvent la nuit tu te réveilles*, de Geneviève Letarte, L'Hexagone, 195 p. *Spirale*, (193), 51–52.

LA PRÉSENCE OBLIQUE

SOUVENT LA NUIT TU TE RÉVEILLES de Geneviève Letarte
L'Hexagone, 195 p.

LE ROMAN de Geneviève Letarte présente une narration très maîtrisée et discrète tout en intercalant des pages révélatrices d'« états limites », des moments poétiques ayant une valeur autonome, où l'auteure donne toute liberté à sa voix. Puis la narration reprend. Nous retrouvons le projet d'autofiction et d'analyse qui constitue le fil conducteur de *Souvent la nuit tu te réveilles*.

Les mécanismes plus conventionnels de la fiction — petits détails servant à rendre les situations plausibles, par exemple — semblent rapidement abandonnés, et pourtant ils restent en place comme l'exhibition du peu d'intérêt de la chose, comme l'expression même de la banalité du quotidien. L'auteure mime le réalisme au risque de perdre son lecteur, comme pour dire : je ne fais pas de fiction, voyez comment cette

fiction (le récit de Simone, une professeure d'université) est sans intérêt, comme une vie qui se déroule sans autres règles. Voyez comment je n'ai eu de cesse d'échapper à cette structure conventionnelle par mes états limites... Quand le désir de fiction trouverait son ancrage dans l'existence même, avant d'obéir à une demande purement littéraire. L'auteure entreprendrait-elle de faire de la fiction avec la volonté de désavouer la fiction? Est-ce vraiment intentionnel? S'emploie-t-elle à faire « réel » et particulièrement pesant ce qui — semble-t-il — serait inévitable quand il s'agit du vécu d'une professeure d'université? Il y a chez Geneviève Letarte un désir d'aller au-delà de la fiction, ce qui n'étonne pas quand on la sait aussi poète et performeuse. Ce n'est pas seulement du monde de l'édition conventionnelle que la narratrice-auteure veut s'échapper, mais aussi du monde de l'université, de l'univers de la bibliothèque, tout en publiant le livre que nous avons entre les mains.

La narratrice nous annonce la magie. À nous de surveiller de quel chapeau elle surgit. Deux arrière-mondes sont évoqués, celui des bêtes sauvages avec ses coyotes et ses chevreuils, et celui des voyages. Dans les deux cas, la mise en scène d'un réel prosaïque permettrait à l'auteure de marquer l'émergence du poétique. Ainsi nous sommes tous prisonniers de la télévision, du banal, de l'ennui, de la fatigue. Par exemple, les secrétaires sont évoquées pour dire qu'elles sont en *burn-out*. Ce qui paraît agaçant dans la mise en scène de notre arrachement du quotidien, c'est que le lecteur est considéré n'être jamais que cela, un être prosaïque, immobile, conventionnel, plat — tout ce que la narratrice-auteure ne veut pas être.

La fiction crée un monde où nous-même, et nos personnages, prenons un certain relief. Ce qui mine d'emblée la pseudo-tentative de fiction, c'est la psychologie simpliste qui fait état de niveaux ou de domaines dans l'humain : s'agit-il d'un effet délibéré de réduire l'humain, de faire le portrait des gens ordinaires, ou plutôt d'une incapacité de donner quelque volume à tout personnage, hormis la narratrice? La tentative de fiction suit une avenue évidente : les personnages sont autant de masques portés par la narratrice. C'est encore l'auteure qui passe derrière ses personnages. Pourquoi la scène du baiser est-elle l'objet d'une substitution? La narratrice peut-elle rencontrer un « autre » qu'elle-même? Il s'agirait des limites du genre romanesque.

Contre la vie prosaïque, l'auteure a vite fait de revendiquer une vie virtuelle dont nous ne



Edward Burtynsky, *Carrière de granit Rock of Ages n° 4, zone abandonnée, carrière Adam-Pirie, Barre, Vermont, 1992*, épreuve à développement chromogène, 86 cm × 69 cm, avec l'aimable permission de Tom Thomson Memorial Art Gallery, Owen Sound, Ontario.

savons trop si elle relève du possible, de l'irréel ou de l'arbitraire. Nous saurons plus tard qu'il s'agit d'un indécidable entre réel et fiction. Une scène fait apparaître l'érotisme comme un moyen d'échapper à la plate réalité : nous roulons dans un paysage magnifique, et tout à coup le paysage disparaît pour laisser place à une description détaillée d'activités érotiques sur une banquette de l'auto, puis retour au paysage et à ses arbres « *toujours endormis* ». L'érotisme est décrit à distance, l'« idée de l'amour » reste extérieure. Nous pensons à la sœur qui veut rester à distance de son enfant et qui voudrait également partir, tout comme la narratrice voudrait rester à distance de ses propres œuvres. Trop d'amour serait étouffant ou plutôt, une possessivité amoureuse serait étouffante. Ce qui semble émerger ici, c'est une relation entre le trop de la présence (par exemple, les parents de la narratrice étaient trop présents, trop intelligents et trop cultivés, ils ont trop voulu son bonheur, etc.) et l'incapacité d'accéder à l'autre, c'est-à-dire de la faire comparaître au plus près comme autre, dans un vide qui se serait creusé en nous. La narratrice engage une réflexion intéressante sur ce « en trop » dont elle est en manque, quand la mère serait ce plein qu'elle porte et qui ne laisse de place à rien d'autre, ou qui laisse une place vide que rien ne peut remplir. Le virtuel romanesque permet d'échapper à ce trop de présence — de proposer une présence oblique? Quelque chose se dénoue ici; la narratrice — et donc l'auteure — peut ou ne veut écrire une histoire parce qu'elle ne peut sortir d'une histoire.

Le regard oblique

Autre trouée du quotidien : la séance de psychothérapie. Le lecteur est de nouveau invité à un voyeurisme, de la banquette d'auto au cabinet du psy, quand c'est au psy que la narratrice-auteure s'expose et non devant son lecteur. Clément Rosset disait que la psychanalyse est un regard oblique sur l'existence : le lecteur est contraint à ce voyeurisme oblique, malgré les provocations frontales de la narratrice. Le rapport érotique avec le chien relève un peu de ce « c'est ça que vous vouliez, en voilà ». Les substitutions relèvent de cette présence oblique des personnages : évocation de Lou à travers Cyrille, évocation du père à travers le chauffeur de taxi, évocation de Simone à travers sa sœur Élia qui contemple un paysage urbain; l'intensité de cette dernière scène fait qu'elle est aussitôt réappropriée par la narratrice qui, depuis toujours, est en compétition avec ses propres personnages. Élia serait plus équilibrée sur le plan affectif, mais elle ne peut cependant envisager d'être abandonnée sans s'effondrer et finalement désirer mourir, exprimant ainsi la position de Simone-narratrice. Certains thèmes seraient trop graves pour être traités autrement que sous la forme du Je : l'abandon en serait un.

Parmi les nombreuses références obliques, certains thèmes rejoignent un traitement plus

direct, telle la déchéance amoureuse qui prime un effet de nécessité aux choses et aussi au mouvement de la phrase, comme cela ressort superbement dans les états limites. Outre cette nécessité de l'amour, tout est déjà déplacé. L'amant de Simone adore une actrice et l'adorerait au point que Simone n'est plus qu'un pauvre substitut. Il est vrai que la passion de Simone pour Andréas est brûlante, même si celui-ci reste absent auprès de Simone et aussi auprès du lecteur lui-même qui ne parvient pas à lui donner quelque étoffe et ainsi prêter, du même coup, quelque réalité à cet amour. Nous en venons à soupçonner qu'Andréas est une de ces présences obliques; Simone s'efforce de le séduire et de le mater, mais Andréas reste incestueusement trop proche et trop lointain, tout occupé à écouter ses disques comme un adolescent.

D'où vient ce besoin de partir à l'étranger, de vivre dans une langue étrangère? Si tout est toujours déplacé ici, pourquoi aller ailleurs? Pour Geneviève Letarte, partir à l'étranger, ce n'est pas être voué à l'errance, c'est trouver enfin sa place. Ici est fiction, là-bas est réel. Quel effort a été fait pour rendre le pays d'ici réel? Ce n'est pas la question : l'auteure témoigne plutôt du privilège qu'elle a eu de pouvoir revenir et recommencer. Bonheur d'une répétition qu'elle trouve ici même. Ici je me sens étrangère, alors je crois que là-bas je me fonds dans le décor? Nous voyageons non pour découvrir, mais pour quitter et nous purifier : quitter le pays, c'est l'anéantir et anéantir aussi tout ce qui pouvait nous atteindre, abandon, saleté et laideur. La fiction du départ introduit une réflexion sur le désir de partir. Cependant, à revendiquer un désir de la marge, la narratrice suscite chez le lecteur une attente : à quoi ressemble cette marginalité? Dans la relation homosexuelle, ou encore dans le rapport zoo-érotique avec le chien? Curieusement, transgresser la frontière sexuelle, franchir la frontière ethnique (Méva est indienne), tout cela ne nous entraîne pas ailleurs, cela reste en rapport incestueux avec l'immédiat.

L'expérience de l'écriture

Un ouvrage tel *Souvent la nuit tu te réveilles*, en offrant ce retour sur quelques stéréotypes de l'écriture romanesque, donne l'occasion de s'affranchir du roman dans la vie. Premier stéréotype : l'angoisse serait utile à qui veut écrire. Serait-ce à dire que nous écrivons comme une façon de cultiver une vie d'angoisse, pour mieux cultiver le narcissisme du « j'écris »? L'écrivain doit-il se rendre la vie plus compliquée? Le fait d'être écrivain est-il une finalité? Le statut d'écrivain apporte-t-il un plein d'existence? Écrivons-nous pour fuir ou bien fuyons-nous pour écrire? Le fait d'écrire exigerait-il au préalable une manière de vivre propice à la création, ou bien — au contraire — faut-il écrire pour se donner une vie d'écrivain? Ce questionnement introduit un témoignage sur la vie d'écrivain comme une « *longue fuite brisée* », ou bien comme une

multiplicité de petites fuites. La narratrice est opprimée par l'idée que tant de fuites et sorties de soi n'auraient conduit qu'à la faire tourbillonner dans son « *ego de narratrice* ». Néanmoins, le lecteur reste assuré que, parmi toutes les échappées possibles, seule l'écriture présente une sortie du familier — et peut-être aussi du familial. Alors, l'acte d'écrire renvoie à des lieux de l'écriture, à l'écriture comme ville étrangère.

Dans *Souvent la nuit tu te réveilles*, les expériences de la narratrice sont souvent obliques : Jamil a agressé une autre femme (dans un escalier et pas dans un lit) et pourtant c'est Simone qui aurait été — indirectement, *obliquement* — agressée. Le chassé-croisé des rapports « obliques » finit par mettre en relief un autre visage de la narratrice. Soudain, celle-ci ne sait plus affronter seule les questions. Tout était si simple auparavant, il suffisait de s'affirmer comme écrivain, en présupposant qu'être écrivain ce serait d'emblée être marginal, une sorte de garantie d'être toujours ailleurs, indéfiniment à côté, perpétuellement en diagonale! Est-ce ce qui expliquerait sa propension à se placer en oblique? L'apparition d'une topologie pronominale montre bien comment une démultiplication de l'auteure en elle-même (entre son « je », son « tu » et son « elle ») lui permet d'échapper au réel trop plein, peut-être aussi trop masculin et trop conventionnel. Cette topologie exclut le lecteur, lorsque l'auteure se dit « tu » à elle-même, comme dans le titre : *Souvent la nuit tu te réveilles*. D'emblée, le lecteur reste exclu de l'errance. Il s'agit d'une affirmation de soi d'une auteure qui aurait la maturité requise pour dicter les conditions de l'écriture : « écrire c'est... ». Ici, pas d'éclatement du sujet, mais une urgence qui place la narratrice en position d'autorité. L'importance de ce qu'on a vécu donne-t-il le droit d'écrire... Avec un droit de vivre pour affirmer ce *scripto*?

Les pages intercalées déplacent le centre de gravité : les textes dits « états limites » ne sont plus des sorties poétiques, mais constituent le texte véritable. Ce qui s'imposait dès le début. Les états limites procèdent de l'irruption d'un illimité : l'inconscient. Comment peut-on se brancher sur l'inconscient? Ce n'est pas quelque chose que l'on fait à volonté, quand bien même l'on croirait tenir le fil rouge dans tout ce que nous entreprenons. Nous pouvons poser la question : en quoi cette (mise en scène de l') irruption de l'inconscient peut-elle intéresser tout le monde, au sens où : tout le monde a des désirs refoulés, tout le monde a une vie à réparer? Le cas échéant, pouvons-nous nous intéresser aux blessures des autres, sinon par curiosité anatomique pour leur processus de cicatrisation? C'est là que l'autre devient palpable, c'est là qu'il nous attend. Ce roman en constitue la leçon sensible et d'autant plus efficace que l'auteure aura su se mettre en cause, sans complaisance envers elle-même.

MICHAËL LA CHANCE