

De l'angoisse, de l'extravagance et de l'écriture

Lucie Lequin

Volume 18, numéro 3 (54), printemps 1993

Littérature, folie, altérité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201057ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201057ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lequin, L. (1993). De l'angoisse, de l'extravagance et de l'écriture. *Voix et Images*, 18(3), 614–619. <https://doi.org/10.7202/201057ar>

De l'angoisse, de l'extravagance et de l'écriture

Lucie Lequin, Université Concordia

La quête du sens, ici démoniaque, là théâtrale, ailleurs méditative et effrénée se déplace dans un espace de plus en plus hétérogène, dans une certaine dérive, brouillant même l'angoisse qui est enfer, mais n'est peut-être aussi que plaisanterie permanente. Trois romans en apparence incompatibles parlent d'angoisse, d'extravagance et d'écriture. Angoisse à liquider, à liquéfier, à jouer, écriture à écouler, à épancher, à jouer.

*Un enfer presque familial*¹, le dernier roman de Lise Harou, s'inscrit dans ce brouillage de l'angoisse qui coule comme un torrent tumultueux. Le « corset d'enfer » qui se relâche ne peut « empêcher les débâcles, n'a pas le pouvoir de faire en sorte que [les] eaux s'abstiennent de ravages qu'il faut ensuite réparer » (p. 25). Écriture donc sous le signe de la fureur des débâcles; le lexique associé à l'eau: mal de mer, noyade, bouée, canaliser, replonger, flot, endiguer, etc., traverse le roman.

Anne Élane Cliche, elle, donne à lire, dans son premier roman *La Pisseuse*², le spectacle singulier de l'encre avalée et écoulée. Le premier paragraphe — la première vision où une héroïne boit une bouteille d'encre — annonce ce double mouvement de l'écriture de Cliche: « Nous sommes à la limite du spectacle. À l'instant insaisissable où le

tragique tourne à la comédie. La vision s'est évanouie. Seul le petit lac d'encre continue de se déverser goutte à goutte» (p. 13). La narratrice d'*Un homme est une valse*³ de Pauline Harvey, pense aussi l'écriture par le biais de l'encre: «Et je pense tout à coup que j'ai, dans ma vie, éjecté plus d'encre à moi seule que mille pieuvres réunies. Qui serait mieux cachée que moi, quel poursuivant pourrait me retrouver, au milieu de ce flot d'encre» (p. 114). L'écriture-écran et l'écriture-théâtre se rejoignent dans ces deux œuvres pour contrer l'angoisse et simultanément célébrer le jeu dans l'image, l'amour ou la création.

Enfer

L'angoisse dans *Un enfer presque familier* pousse Irma, la protagoniste, jusqu'à la folie rageuse qui détruit, hurle, frappe. Ce besoin de faire entendre, de faire voir l'agressivité refoulée est refus de dompter les émotions inavouables, refus des rituels — toilette, repas — refus de la solitude, mais aussi refus des rapports humains superficiels. Irma se sent «annulée. Devenue tout d'un coup gênante, encombrante. Indésirable tout à fait...» (p. 111) et le crie.

Hospitalisée deux fois pour avoir extériorisé sa rage, elle appréhende mal la cause de sa démesure. Il y a certes la douleur de la perte: le mari déserteur, les enfants lointains dont l'absence est inexplicquée, l'éloignement de Jean-Louis V. et celui d'Esther, deux êtres associés à l'amour et à la passion, dissolution donc de la famille et de la passion. Toutefois, c'est au-delà de ces causes tangibles qu'Irma cherche l'origine de sa folie. Dans cette quête, elle se retrouve toujours seule puisque la médecine psychiatrique passe à côté de sa déstructuration: on canalise le torrent de rage par l'ordonnance de médicaments, on impose les rituels sans toutefois saisir la cause de la débâcle hystérique. La médecine alternative, rappelle Lise Harou, peut s'avérer tout aussi inefficace. Un premier acupuncteur n'offre à Irma que mépris; selon ce vieux sage, le mal prend sa source dans l'abandon des tâches domestiques. On tente donc, de part et d'autre, de la maintenir dans la norme, dans le vivier, mot qui nomme la rue parisienne qu'elle habite au début de ses extravagances. Imbriquée à cette critique du monde médical se dessine une prise en charge, par Irma, de sa propre folie: appropriation pour elle, par elle de l'espace et appropriation de son enfer intérieur.

À travers le prisme de la démesure d'Irma, Lise Harou s'interroge sur la folie et la non-folie, sur la mince cloison qui sépare les deux. *Un enfer presque familier* trace également les chemins du deuil; la récapitulation du passé doit déboucher sur une meilleure appréhension du

présent et surtout de l'avenir, engoncée dans la haine, c'est l'étouffement, c'est la mort sans « mot dire ».

Comment juguler cette angoisse au quotidien? Comment s'approprier l'espace, la folie/non-folie et le temps? Dans ce roman narré en partie à la troisième personne et, en italique, à la première personne (extraits du journal intime d'Irma, flux de conscience, lettres), le difficile apprentissage de la mesure prend sa source dans l'art et dans la botanique, deux points d'ancrage dans la réalité, deux sources de spiritualité. D'une part, Irma se rapporte aux arts, principalement à la littérature pour comprendre son angoisse incommensurable. Les œuvres, entre autres de Duras, Hesse, Nabokov, Leduc, Aquin et Lispector lui permettent de deviner le sens et d'élaborer des stratégies de sursis et de survie. Il y a là une victoire certaine de l'art sur la psychiatrie. D'autre part, le roman est sillonné de noms de fleurs qui sont surtout traces de vie, voire élixir de vie.

En épilogue, Irma a réappris à s'émerveiller et l'espoir d'un avenir meilleur se dessine. À l'extérieur de l'aquarium — en dehors de la norme — en compagnie d'Esther, elle regarde la vie. Toutefois le retour d'Esther dans la vie d'Irma et leur passion retrouvée et partagée semblent inopinés, une solution trop facile pour amener le triomphe de l'espoir. Néanmoins, Lise Harou donne à lire de beaux passages poétiques sur la colère, colère de femme, mais aussi colère de tout être angossé, sur la solitude et sur la lutte vers la quiétude, la tendresse et le risque de la passion retraversée.

Retable

Chez Anne Élane Cliche, l'angoisse prend une toute autre forme, quoique comme chez Harou, les références littéraires abondent. Tout le livre d'ailleurs se place sous une épigraphe d'Hemingway où ce dernier s'affirme « techniquement catholique ». C'est également un rappel de *La Pisseuse* de Picasso, sans l'image, dans une interprétation d'une bande-son imaginaire du tableau. Chez Cliche, l'angoisse relève du théâtre, donc du jeu. Livio Violante est-il vraiment le narrateur principal de cette histoire qui n'en est pas une? Quel est le véritable sens de ce récit défait, refait, décalé dans le temps? Serait-ce simplement une célébration ludique de l'interprétation? Outre l'épigraphe d'Hemingway appelant l'interprétation et l'allusion à une bande-son fictive du tableau de Picasso, chacune des quatre parties — quatre saisons, quatre villes — commence par une vision, dans un théâtre: une comédienne, de l'encre ou du sang noir, une flaque, un peu de nudité et de sexualité, les mouvements d'absorption et d'écoulement

constituent des éléments récurrents à (ré)interpréter et situent tout le récit sous le signe du théâtre. À qui mieux mieux, Cliche multiplie les clins d'œil pour rappeler le jeu, le théâtre, le simulacre, la « folie narrative », le fragment.

Au fond, la trame narrative tient à peu. Un cinéaste montréalais se laisse détourner de son suicide par la vision d'une pièce détachée d'un retable représentant l'une des chutes du chemin de la croix, qu'il trouve chez un ami brocanteur. Sur le champ, il demande à une inconnue, Anne et Marie (AMF) d'inventer l'équivalent filmique de cette image, cette pièce manquante. C'est alors une course aux images, un chassé-croisé entre les images d'AMF et celles de Livio, profusion d'images que par la suite Livio transcrit, plagie, signe et déplace dans le temps et l'espace. Dans ces jeux d'images baroques, il cherche une certaine compréhension de lui-même, du désir, de l'amour et de la mort. Il tente aussi de déplier, pour sa fille Milena, le retable familial et d'y placer les fragments que tous deux représentent.

Le symbolisme du retable marque toute l'architecture du livre; chacun des quatre panneaux narratifs entretient un lien étroit avec les autres pour donner une certaine cohésion, au delà du fragmentaire et de la juxtaposition. Sous un mode ludique, le retable du « taureau mystique » imaginé par AMF l'explique: « Chaque panneau n'a de sens qu'en rapport avec la tauromachie centrale, la mise à mort sanglante de la figure mythologique personnelle — [celle d'AMF] — nous avons nommé le taureau » (p. 164). Glissement premier du caractère religieux des retables à cet auto-portrait d'AMF, puis à nouveau glissement vers une histoire de toréador, de taureau, ou plutôt d'une centaure centenaire pour enfin aboutir dans un cours sur les liens entre Dante et la tauromachie. Ce retable imaginaire entraîne AMF — née sous le signe du taureau — dans un enchaînement verbal extatique où les mots prennent la direction du récit et soumettent en quelque sorte la narratrice à leur propre parcours, en dehors de la cohérence habituelle dans une espèce de course à relais entre les fragments. Tout le roman se déroule dans cet art soutenu des glissements de sens juxtaposés.

Cette quête des images, avalées et transposées dans l'écriture ou dans la vidéo, cherche à saisir le temps infinitésimal du faux pas du Christ représenté dans la prédelle. Toute écriture, dit indirectement Anne Élane Cliche, veut traduire cet insaisissable; toute écriture cherche « son panneau central » (p. 164) et ne trouve que des découpages. Cette célébration ludique du fragmentaire se veut une tentative de rendre à l'auteur/e le plaisir des mots et, aux mots, leur potentiel de dépliement de l'imaginaire.

Ce premier roman d'Anne Élane Cliche réinvente l'interprétation, le jeu et la profusion. Déjà, il crée l'attente du deuxième. Il a gagné le prix du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal.

Valse inusitée

Dans son dernier roman, Pauline Harvey cultive les plaisirs de la vie, l'écriture et les hommes. Pour s'éloigner de la dérégulation et de l'impuissance, un « je » féminin quitte Montréal pour s'installer à la campagne. Elle a quarante ans et recherche son âme dans et par l'écriture. Puis, elle est happée par Shelling qui, d'abord, lui écrit et ensuite l'entraîne dans une longue dérive, d'hôtel en hôtel en Europe, à Montréal et à Boston. C'est un récit plein de sourires, de rires, de jeux et, cachée sous le flot d'encre, une certaine angoisse, toujours combattue par le mouvement et le désir de demeurer étranger à l'autre et à l'espace, le désir de rester « fauve ».

Une histoire d'amour, mais aussi une méditation sur l'écriture, sur l'art, sur l'intelligence dont on parle trop, sur le temps de la jouissance, érotique ou artistique. Sous le couvert du jeu et de l'humour, la narratrice s'engage dans une révision culturelle inusitée et fantasque. Elle s'amuse à déranger les centres culturels, à enlever les masques; sa réflexion sur la culture n'est fécondée que par les œuvres elles-mêmes ou encore par son propre imaginaire.

D'ailleurs, la narratrice quitte volontiers la réalité pour vivre la *distraction* inspirée par le contact avec l'art: elle entre dans la danse en écoutant Stravinski; elle voit et vit dans la neige rose de Monet ou encore elle se laisse guider par le *Moïse* de Léonard de Vinci. Ces entrées impressionnistes dans la création d'autrui ont pour but de saisir « le bonheur de l'instant », de le prolonger afin de comprendre, à partir d'une œuvre singulière, les mécanismes de la création, mais dans ces écarts d'avec la réalité, la narratrice-écrivaine veut aussi se convaincre de l'avenir et de la valeur de ses projets d'écriture.

C'est aussi dans un esprit ludique que se développe la relation amoureuse entre la narratrice et Shelling. Ensemble, ils jouent à jouer la jalousie, les ruptures, la domination, la possession, une sexualité généreuse et crue. Quand la narratrice n'écrit pas, elle pense au désir ou encore elle fait l'amour. Sa « seule vérité » est sexuelle. *Un homme est une valse* replace au cœur de la vie la sexualité dont on ne veut pas parler, dont on ne sait pas parler. L'homme comme la femme sont redéfinis à partir de leur sexualité. L'écriture et l'érotisme sont, ici, inéluctablement liés, une même valse autour du monde.

Ce dernier roman de Pauline Harvey a gagné le prix France-Québec. L'imaginaire débordant d'Harvey participe de l'insolite, sans toutefois sacrifier la rigueur de l'écriture. Imperceptiblement, dans le tourbillon effréné de la dérive, Harvey pose des questions essentielles sur la création, l'amour, la vie et la culture (il faut lire, par exemple, la belle description de Montréal en fin d'hiver). «L'histoire est là, elle est belle, il faut la conter» (p. 157), dit Shelling. C'est vrai aussi d'*Un homme est une valse*.

Eau ou encre, l'écriture de ces trois romans participe de la recherche du sens, mais le véritable sens, essentiellement fuyant, échappe puisqu'il n'y a que visions, numéros à jouer ou méditations à poursuivre inlassablement. Cette quête hors de l'angoisse, vers le sens, se vit dans le mouvement et le risque de l'amour ou de la création. Ces trois romans, de façons différentes, sont aussi des parcours dans la pluralité, des lieux, des langues et des cultures.

-
1. Lise Harou, *Un enfer presque familial*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 170 p.
 2. Anne Élane Cliche, *La Pisseuse*, Montréal, Triptyque, 1992, 241 p.
 3. Pauline Harvey, *Un homme est une valse*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 158 p.