

Avant de savoir dire

Anne Élane Cliche

Volume 32, Number 1, 2024

Les antichambres du langage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1114609ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1114609ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Santé mentale et société

ISSN

1192-1412 (print)

1911-4656 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cliche, A. É. (2024). Avant de savoir dire. *Filigrane*, 32(1), 109–121.
<https://doi.org/10.7202/1114609ar>

Article abstract

This text is a meditation on poetic writing based on the experience of the writer, experience consisting of capturing what from the original cry has become song, phrase, rhythm, indivisible phrase, the raw material of the world covering the mass of lived experience. By summoning to describe the remarkable poetical works of Pierre Guyotat and Marie-Claire Blais, the author shows that they still bear the traces of a fight to put into words what has no words to say.



Avant de savoir dire

Anne Élane Cliche

Résumé: Ce texte est une méditation sur l'écriture poétique à partir de l'expérience de l'écrivain, expérience qui consiste à capter ce qui, du cri à l'origine, est devenu chant, phrasé, rythme, phrase insécable, matière première du monde qui couvre la masse du vécu. En convoquant pour les décrire deux poétiques remarquables, celles de Pierre Guyotat et de Marie-Claire Blais, l'auteure montre qu'elles gardent les traces d'un combat pour faire entrer dans la parole ce qui n'a pas de mot pour se dire.

Mots clés: écriture poétique ; cri ; pulsion de mort ; parole ; voix

Abstract: This text is a meditation on poetic writing based on the experience of the writer, experience consisting of capturing what from the original cry has become song, phrase, rhythm, indivisible phrase, the raw material of the world covering the mass of lived experience. By summoning to describe the remarkable poetical works of Pierre Guyotat and Marie-Claire Blais, the author shows that they still bear the traces of a fight to put into words what has no words to say.

Keywords: poetic writing; cry; death drive; words; voice

C'est sans doute l'état que j'essaie de rejoindre quand j'écris ; un état d'écoute extrêmement intense, voyez, mais de l'extérieur [...] Il y a des choses que je ne reconnais pas dans ce que j'écris. Donc, elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris, ça je le sais. La prétention c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille, alors que tout vous arrive de tous les côtés. Évidemment les temps sont différents, ça vous arrive de plus ou moins loin, ça vous arrive de vous, ça vous arrive d'un autre, peu importe, ça vous arrive de l'extérieur. Ce qui vous arrive dessus, dans l'écrit, c'est sans doute tout simplement la masse du vécu, si on peut dire tout simplement. Mais cette masse du vécu, non inventoriée, non rationalisée, est dans une sorte de désordre originel. On est hanté par son vécu. Il faut le laisser faire. (Duras et Porte, 1977)

D'où viennent les romans ?

Cette question, je la reprends, pour ne pas dire que je la ressasse, d'un livre à l'autre. Elle me revient encore au moment d'aborder ces « antichambres du langage », alors que m'arrivent des expressions toutes faites : « attendre dans l'antichambre », « antichambre de la mort » ; lieux ou états transitoires qui évoquent un seuil, le pas d'une porte où l'on se tient avant d'entrer en scène ou de dire adieu. Ces bribes de sens parlent surtout d'un temps, celui suspendu et toujours présent, telles ces formules mêmes prises dans la langue apparemment insécable d'une parole d'avant nous dont nous ne sommes pas l'auteur mais, incontestablement, la voix. « L'antichambre de la parole » serait donc un non-lieu, un mythe qui dirait le temps d'avant le temps que certains écrivains essaient de retrouver comme une origine, à écrire. Jamais nous n'avons été dans cette antichambre de la parole puisque la parole nous précède, nous attend. C'est avec elle que s'est joué le corps à corps, l'affrontement où s'est mesurée notre résistance à l'adresse qui, au commencement, nous est faite, nous arrive du dehors et nous arrache à la pure existence ; car le monde est parlé de naissance et c'est la langue qui se souvient de nous. Il suffit de se mettre à écrire pour ressentir cette préséance de la parole qui, au commencement, parle mon cri, le sublime. La parole est d'origine, et c'est le corps qui va devenir, par elle, un corps saisi, entamé, blessé, écrit.

Et pourtant. Cette parole, tissu intarissable qui recouvre de sa trame notre vécu corporel, nous ne l'entendons, occupés à nos récits plus ou moins articulés, agencés à la force du fantasme, que lorsqu'elle s'impose à nous dans la fulgurance, comme descendant du ciel. L'antichambre de la parole n'est donc pas le silence – qui est une densité, une respiration, un recueillement, un vide bordé, une scansion, une brèche pulsatile d'où cette « masse du vécu » peut nous parvenir – ; elle n'est pas non plus le bavardage, ce bruissement qui refoule la misère du subissement en transformant le pâtre d'être parlé en agir, en increvable désir de dire depuis le cri dont l'écho continue de nous parvenir. Elle serait peut-être plutôt la sollicitation à parler qui parfois terrifie et nous laisse sur le seuil, sans mot, dans un babil provisoire qui imite la parole, mais ne la rejoint pas : « en quoi es-tu justifié de parler ? » ; « que dirais-tu si tu pouvais seulement parler ? », mais tu ne peux pas, les mots te manquent.

Le monde est innommable puisqu'il est parole ; et tu dois l'habiter.

On ne sait pas d'où viennent les livres qu'on écrit. Ils émergent parfois d'un fragment de rêve aussitôt effacé, oublié au réveil, retrouvé en plein

jour dans un mouvement du corps, une lumière, une sensation. Alors c'est lui qui nous poursuit, se place brusquement au milieu de la route, exige un effort de mémoire, une association, et ramène au jour un morceau d'histoire sans âge qui ressemble à l'enfance. Son énigme semble avoir frappé un obstacle inaperçu, imprévu, qui le fait éclater, s'ouvrir sur une question jusque-là informulée. Déjà il se transforme, sans qu'on puisse dire encore ce qu'il est ou devient; il s'installe, s'accroche, se développe en nous, comme un enfant dont on ne connaît encore ni le visage ni le nom: quelque chose commence à s'écrire que l'on doit retrouver en le créant pour le rejoindre.

L'écriture, l'écriture poétique, celle qui cherche à dire son acte même, en passant par des détours, des histoires, des voix multiples, tout un roman; cette poésie est une lutte, un combat dont certaines poétiques gardent les traces prégnantes de ce qu'il a fallu briser, casser, arracher pour faire entrer dans la parole ce qui n'a pas de mot pour se dire. Dès qu'on écrit dans cet horizon, celui du cri qui se réverbère en chant, phrasé venu de l'Autre dont l'invocation plonge le corps infans dans le ruissellement de l'ordre verbal; dès qu'on écrit dans cet horizon, le son fait retour, au-devant de toute formulation: la vitesse du son qui rappelle dans l'actualité de la phrase ce qui est en deçà de la pensée, du récit, et qui est mouvement, rythme, texture, motif. La poésie a pour fonction de capter ces fragments de la phrase qui parle en nous sans arrêt, sans qu'on l'écoute; mais c'est une captation difficile dont on n'attrape que le phrasé, la musique, une force d'imposition vocale qui mime les mouvements du corps, et ravive dans l'écrit le souffle qui est tonalité, vibration, percussion ou murmure. La parole est matière du monde, elle couvre le cri, le transpose, s'en souvient, et appelle le corps qui se lève pour répondre; la bouche s'ouvre, mais qui parle? Écrire ce n'est pas transcrire la parole d'origine à jamais perdue, c'est seulement commencer à l'entendre par la voix en nous qui n'est pas la nôtre.

Pierre Guyotat

Au commencement est la répétition, la battue, le contretemps de l'écho qui me renvoie mon cri; cette part du corps résonne avant que je le reconnaisse, et me nomme déjà dans la voix de qui, au-dehors, transmute ce cri en mot. Certaines écritures oscillent, comme suspendues, entre deux registres d'un même jaillissement, vocables hurlés dans une secousse du corps que l'écriture performe pour s'arracher au monde et rester sur le seuil:

pour traduire dans mes fictions ma vision du monde, et y faire parler mes figures, j'ai besoin de transformer ma langue maternelle [...] pour pouvoir faire de cette parole autre chose qu'une simple parole: une émotion, un acte, un événement [...] cette langue que je peux aussi transformer pour le besoin de l'expression, la parole, l'émotion qui me désignerait comme étant hors du commun. (Guyotat, 2006, p. 18-19)

Toute l'œuvre de Pierre Guyotat peut se lire¹ comme l'exploration si ce n'est l'exploitation des puissances du « formidable stimulateur de verbe » qu'est pour lui le corps supplicié. Ce corps omniprésent dès *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, surpeuplant l'espace fictif d'Éden, Éden, Éden, impose sa présence matérielle dans la texture de la phrase elle-même, livrée aux combinatoires et engrenages sexuels, aux fonctions sécrétoires et digestives, aux ruptures, brisures, jusqu'aux démembrements de *Prostitution* et aux chimères anatomiques de *Progénitures*:

m' l' naseau ployer ta ptet' à te, t'chiarcher la triqu' »
 d'entr' patt », sabot, serr' griff' raidis en l'air,
 t'appesantir au gland l' kouça d' ta ptet' à mâchier a'c tant d'couill' »
 retour la forêt, éclats d' fossil », echiard' d' lanç », sangçues, m'attends,
 fillett' » !,
 l'enchèr' t' baisser à-plus bas qu' putain d' bouic,
 femell, d'reproduction, monter t'ouvrir à vie l' bat-flanc pèr'frèr' putains
 monter t'emplir,
 que, d' Justiç' humain », point d'pèr' en sa fill' d'fils en sa mèr' (2000, p. 97)

Guyotat parle de son écriture « en langue » qui restaure – mais pour qui ? – la violence du cri jamais résorbée. Au contraire, le cri en langue de feu – qui sera renommé « chant » après une traversée épique de l'angoisse – impose à l'écrivain d'Éden, Éden, Éden la puissance meurtrière qu'il inflige à qui s'y assujettit comme à un dieu obscur qui promet l'absolu. C'est l'histoire que raconte l'écrivain dans *Coma*, écrit plus de vingt ans après la crise qui l'a mené au seuil de la mort, l'histoire de ce cri devenu pour lui langue, langue de personne, langue d'avant le monde qui force le sujet qui s'y livre à disparaître, rongé par elle, brûlé par la jouissance folle qu'elle procure :

je ne souffre plus que d'une seule douleur, celle de cette langue dont je sais la beauté trop dure déjà pour moi-même, trop forte pour moi, qui

me meut pourtant dedans avec science et plaisir, mais combien plus je me préférerais, usant d'une langue lisible par tous dans l'immédiat (et pourtant...). Cette langue dépasse ma pauvre force, elle va plus vite que ma pauvre volonté. Elle me scandalise, me fait rougir, à d'autres moments rire, non d'une langue de fou, mais d'artiste trop fort pour l'être, humain, que je suis encore ; de prophète de moi-même donc. (Guyotat, 2006, p. 184)

Coma est le premier récit en langue dite « normative » ; mais ce terme ne vise qu'à donner à cette écriture son statut de parole adressée au prochain, et non plus au dieu obscur et terrifiant d'une jouissance dont Guyotat a très bien cerné les enjeux de figuration masturbatoire, indissociables d'un viol subi à l'âge de sept ans et propre à réveiller les morts ; écriture qui le fait se « hâter vers ce qui [le] tue » (2006, p. 141). Jamais cependant l'écriture de Guyotat ne lâchera ce corps supplicié – celui de l'esclave-putain – qui, suivant la logique verbale de ses mutations, reprend à satiété ses figures de l'asservissement et de la subordination. L'opération sacrificielle enclenche la « fantasmagorie des accouplements d'homme à homme », la mécanique des parties mâles et femelles, étrangère à la sexuation, transformant l'abject en langue, puis en rythme que l'auteur renomme, dans un sincère désir d'y parvenir, « verbe », « chant », musique.

Ce chant, sorte de souffle articulé, d'interjection, d'appel, de plainte furieuse ou languissante, de cri tronqué passant de l'agression à la caresse ; cette musique en langue créée profanée, pénétrée par les patois, affectée d'accents régionaux archaïques ou perdus, et parlée par une communauté utopique, n'est pas tant à lire qu'à entendre. Elle ne peut d'ailleurs nous parvenir que depuis des corps rendus à l'état de non-humain, abandonnés au plus immonde. On peut certainement dire que ces textes de Guyotat écrits *en langue*, qui font appel à une vocalité directe, en prise directe sur le corps et ses scénographies, que ces textes à l'écriture folle et indécente attentent à la lecture. Non pas tant parce qu'ils sont illisibles – ce qu'ils sont, mais l'illisible peut aussi bien convoquer violemment et impérativement la lecture – que parce qu'ils forcent à un renoncement. Cette écriture assume du même coup un renoncement à la représentation, à sa capture comme à son déchiffrement. Cette illisibilité saute pour ainsi dire au visage et aux yeux du lecteur. Masse compacte ou versets composés de mots distincts et pourtant désintégrés, césurés par des apostrophes qui forcent la prononciation des consonnes, ce dispositif interdit tout récit qu'il *agit* directement en faisant apparaître des postures mouvantes d'où sortent les voix.

Dès *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, et suivant une amplification qui atteint dans *Progénitures* la défiguration quasi radicale des séquences au profit du cri, la matière écrite accède à sa densité purement sonore pour que s'expose sur la page l'inscription d'un acte avant tout rythmique : enregistrement d'une scansion cardiaque qui cherche à sublimer en souffle et voix la violence des aboutements sexuels semblant provenir d'une scène primitive interminablement décomposée. Une telle tentative – ou tentation ? – a mené Pierre Guyotat à la détérioration psychique et physique, à l'agonie, au coma et à une réanimation à l'hôpital Broussais en 1981. S'il y a un avant et un après de cette dégradation allant jusqu'à la disparition du sujet, moi et je abîmés dans un anéantissement à la fois désiré et redouté, s'il y a pour Guyotat un déplacement subtil qui lui fait, après cette expérience, renommer sa langue de fiction « *verbe* » et « *chant* », c'est que l'œuvre a dû passer par cet anéantissement pour rejoindre ce qu'elle visait depuis son commencement. *Coma*, rédigé plus de vingt-cinq ans plus tard raconte, en un récit initiatique, la crise indissociable de l'effort tenu pendant des années pour transposer la voix intérieure en profération d'un peuple putain témoignant du sujet anéanti. Cette chair théâtralisée dont la trace scripturale est le reste, la notation de ce qui s'impose comme un martèlement de glotte, un cri articulé de gorge en diphthongues, halètements orgastiques, contractions excrétoires, réminiscences jaculatoires dictées jusqu'à l'hallucination ; cette « torture artistique » (2006, p. 93), véritable « faute d'art » (2006, p. 193), a conduit l'écrivain au seuil de la mort. La terreur de n'être que « moi », alors que la soif d'absolu conduit à vouloir être tout pour disparaître d'une disparition hurlante, cette terreur forçant les spectateurs ou les lecteurs à rejoindre l'effarement auquel nul n'accède, voilà comment l'empathie pour le monde, jusqu'à la folie, a rappelé le sujet à cette battue originelle, obligé de trouver seul, ou dans la mort, l'apaisement d'une voix qui parlerait le cri.

Écrire

Pierre Guyotat met au jour dans son œuvre fictionnelle éminemment perverse et, pour cela même, offerte dans sa jouissance ravageante, ce qui agit dans toute écriture poétique. Car il suffit d'écrire pour le percevoir, ce cri, comme un tumulte qui vient, traverse le dit que nous croyons dire pour le détourner et fuir au-devant de lui. On court derrière la phrase quand on écrit. Il faut l'attraper, cette phrase surplombante, pourtant inaudible, que la fiction veut rendre. Je me souviens d'une bouche mienne qui sans doute essayait déjà de la recueillir et n'y parvenait qu'en sécrétant une

salive muette mais visible comme une apparition, une vision hallucinée de sa matière. Peut-être n'y a-t-il pas d'autre matière à écrire, pas d'autres histoires que celle de cette épreuve qui consiste à poursuivre, loin derrière elle et toujours plus près, la phrase. Toutes les histoires sans doute racontent cette course vers ce qui nous a engendrés. Nous avons conservé la mémoire de l'appel qui nous a fait surgir ; la souffrance, la mort, l'effondrement qui nous menacent et nous affectent concernent peut-être toujours le refus de se reconnaître porteurs de ce qui, tant bien que mal, nous a parlé. Si nous sommes restés vivants, c'est qu'il y a eu cette adresse – même folle, délirante, même soufflée par la haine ou les vœux de mort ; si nous ne sommes pas morts, c'est qu'il y a une part de la parole du monde que nous avons prise pour un appel. Et c'est de cela que nous sommes redevables au monde d'avant nous.

Écrire, c'est sans doute parvenir à l'extrême déconcentration. On est traversé par des voix, des phrases, que l'on prend pour siennes parfois, souvent ; c'est sans doute une erreur : ces voix sont en nous mais elles ne sont pas nôtres, elles arrivent d'ailleurs, ou bien, venues de nous, elles sont passées par le dehors et reviennent, méconnaissables. Comment dire la phrase qui arrive ? elle n'arrive pas toute faite, elle arrive par un bout, se déroule, impose son roulement, sa pulsation, et va se perdre, même si on l'attrape, elle ira se perdre au-delà de l'écrit. La phrase, le travail qu'elle impose d'elle-même pour se faire entendre, on l'attrape mal ; alors il faut la faire revenir par la rime, l'assonance, le motif, la répétition. Ça reste une phrase qu'on peut ne jamais finir, ne pas stopper, laisser filer, faire passer d'une voix à une autre.

Marie-Claire Blais

L'œuvre de Marie-Claire Blais se distingue par son style et, pour les derniers romans, par une continuité de la phrase qui se prolonge d'un livre à l'autre et ne connaît presque pas de ruptures, ni paragraphe ni chapitre. Celle dont la mort récente (2021) clôt le cycle entamé avec *Soifs* en 1995, cycle qui recrée et prolonge la narration d'une rare complexité que Marie-Claire Blais avait mise en chantier dans *Visions d'Anna* en 1982. Si les personnages de *Soifs* connaissent, dans la série romanesque qui en a découlé, un déploiement magistral, ce tissage particulier de la voix qui compose une phrase ininterrompue, était déjà à l'œuvre dans la poétique de l'écrivaine. Une poétique où l'énonciation externe prend en charge toutes les voix, selon le principe classique du discours rapporté en mode direct, indirect, indirect

libre, voire direct libre. Mais la puissance de cette écriture permet surtout de faire entendre avec une impressionnante acuité la dimension harmonique (étonnamment harmonieuse) d'une plurivocalité digne d'une partition musicale, dans la mesure où la conduite des voix demeure entièrement régie par un ordre à la fois directionnel et rythmique qui impose une série d'enchaînements. Ces voix suscitent un dispositif scopique complexe et soutenu, puisque ce sont d'abord des *points de vue* qui nous sont transmis dans un parcours qui assume doublement un savoir omniscient apparemment divin et une entière participation, une adhésion manifeste aux subjectivités pensantes et parlantes.

Il faisait ni beau, ni froid, dans le cœur d'Anna, ni frais ou brûlant, c'était le vide, *pensait-elle*, pur et tranquille, une profondeur intacte qu'ils ne pouvaient même pas imaginer, ils, étaient les autres qui la laissaient errer ainsi, sans but, sans raison, parfois ils lui souriaient avec humour, l'effleuraient de leur dérisoire affection, puis ils revenaient à eux-mêmes, à leurs préoccupations d'adultes, ne lui demandant plus ce qu'elle ressentait ou pensait, il y avait longtemps déjà qu'ils n'osaient plus rien lui demander, car dans leur découragement, ils avaient *peut-être* décidé eux aussi qu'elle était entièrement libre [...] *Anna avait beaucoup changé, depuis ces histoires de drogues, disait Raymonde, on ne la reconnaissait plus*, Raymonde, Anna avaient perdu leur refuge, dans le silence de la montagne. (1982, p. 9 et 14 ; nous soulignons)

On entend déjà dans cette ouverture un contrepoint serré où la voix narrative anonyme semble occuper la fonction interprétative, toujours au sens musical du terme. L'effet de lecture est d'ailleurs massif, marqué par une épaisseur sonore qui n'oblige aucun effort pour faire la part des voix. Le dispositif va livrer peu à peu les scansions de sa discontinuité dans une texture de polyphonie continue. Dans ce roman qui raconte l'errance de toute une jeunesse laissée à elle-même, mais aussi le désarroi des mères et des pères, l'écriture semble emportée par une suite d'associations qui fonctionnent comme des souvenirs-visions passant d'une voix à une autre. À l'enchevêtrement des voix, s'ajoute le réseau temporel des différentes mémoires convoquées et des destins croisés. Ainsi, les visions d'Anna sont aussi bien celles que le personnage d'Anna regarde défiler dans sa mémoire, suivant une méditation sur la vie et la mort, que les visions qu'ont d'elle les autres personnages (sa mère Raymonde, son amie Michelle, son père Peter,

américain, *drifter* et objecteur de conscience durant la guerre du Vietnam, Alexandre, l'amant de sa mère, etc.). Les errants nombreux sont renommés *drifters* ou *runaway children*, et ce qui nous est donné à entendre telle une cellule rythmique, c'est, par l'action d'un participe présent, le *drifting away* ou l'infinitif redoublé d'un « glisser, glisser ». Le *drifting away* décrit le mouvement qui entraîne le sujet, porté par la voix, à la dérive, flottant, apparemment déserté, déshabité de lui-même. Cette désertion donne lieu à des images de déliaison, de ruine, d'anéantissement qui, chez Blais, sont d'une force saisissante :

si cette sensation qu'ils avaient connue, dans la fraîcheur de ces lieux où ils se reposaient, cette sensation si envoûtante de leur vitalité, de leur révolte, était encore réelle, rien ne semblait plus les soutenir, sinon cette espérance, errer plus loin encore, surprendre la vie plutôt que la servilité de la prière, leurs pieds traînaient sur l'asphalte chaud, pendant qu'ils longeaient sans souffle, ces murs bas [...] derrière lesquels des *vies muettes étaient suspendues, inertes*, comme ils l'étaient eux-mêmes, le bruit d'une cuillère tombant au fond d'un bol, ou le grincement d'une roue de voiture s'arrêtant devant un magasin où l'on vendait des cercueils d'enfants [...] toutes ces scènes leur semblaient chargées du même anéantissement, de la même *torpeur inorganique*, on eût dit soudain, pensaient-ils, que tout ce qu'ils touchaient [...] s'imprégnait d'une même matière périssable, condamnée à pourrir. (Blais, 1982, p. 97-98 ; nous soulignons)

Ces « vies muettes, suspendues, inertes », cette « torpeur inorganique », bref, ces figures de morts-vivants et d'errants constituent dans *Visions d'Anna* la matière même du récit et en fonde le parcours. Elles tissent la trame narrative emportée dans un mouvement qui est à la fois l'avancée de notre lecture – haletante, mais progressive, nouant petit à petit les voix multiples qui se font entendre – et le retour permanent vers l'arrière que constituent les visions sur lesquelles le texte revient sans cesse dans un effet de répétition qui fait peu à peu éclater une à une les images. Ce livre nous place donc dans un ressac de ré citations fragmentaires, fragmentées et pourtant liées les unes aux autres par un principe musical incontestable qui assure à l'éclatement du désastre sa cohérence, sa splendeur et son intelligibilité.

Le paradoxe de cette écriture est dans l'étrange rencontre entre le *ça*, la chose désolée en train de disparaître qui nous entraîne dans sa déroute textuelle, et la beauté fulgurante, très vivante, des images de mort, du désir de

mort à répétition : « il lui semblait que Liliane, Michelle n'étaient plus dans ce canot qui continuait à glisser seul » (1982, p. 138); « Guislaine entendait ce cri, ce souffle apeuré de Michelle, mais elle était impuissante, pensait-elle, impuissante, le canot s'en allait seul à la dérive » (1982, p. 155); « il lui semblait entendre le cri désespéré de Michelle, soudain seule, à la dérive, sur le canot » (1982, p. 153; « Guislaine sanglotait [...] le canot s'en allait à la dérive, pensait-elle, sous les sapins noirs, dans ce restaurant spacieux où l'on jouait Vivaldi » [1982, p. 165]. On entre ainsi, par exemple, à plusieurs reprises dans le rêve hallucinatoire d'une mère, Guislaine, emportée avec ses deux filles, Michelle et Liliane, dans un même vertige.

et Liliane se mit à parler d'une promenade nocturne sur un lac gelé, ce n'était pas la promenade en canot, pensa Guislaine avec soulagement, mais une nuit où elles étaient sorties ensemble toutes les trois, fuyant pour quelques heures la propriété de campagne de leurs grands-parents, une nuit de Noël, « nous avons vu passer une douzaine de chevreuils, dans les bois », dit Liliane, « et c'est toi qui avais eu cette idée de marcher sur le lac gelé qui craquait, tu te souviens, on sentait l'eau en dessous qui commençait à couler », Guislaine repoussa Liliane en disant qu'elle n'eût jamais été assez folle ou assez follement imprudente pour emmener ses filles, qui étaient petites, alors, sur un lac à peine gelé, dans la nuit, et Michelle dit à Liliane qu'elle se souvenait de cette nuit-là [...] Guislaine n'avait-elle pas eu la certitude que le lac était gelé [...] mais c'était comme le canot à la dérive, dans la nuit, il lui semblait qu'elle était soudain prise au piège, au milieu de ses filles, que des craquements de violence se heurtaient sous la glace fine [...] sous l'apparente surface gelée, des incendies couvaient, et n'était-ce pas là ce que lui reprochaient le plus Liliane et Michelle, de les avoir ainsi lancées à la dérive, dans un canot, au milieu d'une nuit calme qui deviendrait avant l'aube une nuit de férociétés et de sanglantes tempêtes [...] et Guislaine écoutait Liliane en pensant, c'est moi qui me sens persécutée, ce n'est pas raisonnable [1982, p. 146-148]

Dans ce roman, comme dans plusieurs autres de Marie-Claire Blais, on croise un personnage écrivain. Ici, il se nomme Alexandre et veut écrire sur la survie de l'espèce, seul sujet pour un romancier d'aujourd'hui, dit-il. Or ce livre à venir est aussi celui que nous lisons, très proche des constats que faisait le Freud de *Malaise dans la civilisation* [1929], marqué par le pressentiment, la révélation du suicide collectif, de l'apocalypse sociale et

individuelle, déclenchée par la violence des idéaux de la morale. Il faut vraiment éprouver comment la narration de Blais, à la fois continue et discontinue [rythmée par les ruptures de ton et les changements de focalisation], poursuit des chaînes associatives qui la font tourner autour de certaines scènes à répétition. Captation d'une logique pulsionnelle traçant le circuit en boucle d'un retour que les personnages effectuent sur leur histoire, dont celui d'Anna, fugueuse enfuie aux États-Unis, qui revient chez elle après avoir sombré dans la déréliction la plus totale. Le mouvement de l'écriture rejoint donc le récit dans lequel Anna, désarrimée de sa filiation, oscille entre l'errance et l'arrimage. Le retour aux sources du mal et le retour à la vie semblent se nouer pour accomplir un parcours signifiant. C'est dans sa chambre, où elle est de retour, sur son « radeau », « pointe d'île et de mer » que les visions d'Anna reviennent, et que le travail de retour à la vie commence.

Le texte se construit telle une boucle spiralee. Dès le début, Anna est revenue, mais le livre part en sens inverse et raconte le parcours de fuite qui se joue non pas de manière linéaire à rebours, mais suivant une sorte de « valse-hésitation », pour reprendre une expression de Freud parlant de la pulsion de mort ; valse-hésitation qui nous mène buter à répétition sur des scènes qui, peu à peu, se briseront, éclateront en livrant les détails qui les rattachent à la continuité de l'histoire. Ces répétitions constituent, en même temps qu'une fragmentation, un effort de liaison qui construit par à-coups l'historisation du retour. À la dernière page du récit, nous lisons ceci : « car un jour, les visions achevaient sur le mur, pensait Anna, on choisissait sa mort ou son retour ».

Il semble que le personnage d'Anna, qui occupe le centre de ce roman, choisisse ultimement le retour, mais rien n'est moins sûr. Le sens de ce retour est aussi celui d'un parcours en visions analytiques qui lance l'écriture en mouvements circulaires, revenant sur sa source pour repartir encore. Poétique de liaison/déliaison, l'écriture de Blais passe constamment de la dérive vers l'indifférencié et le néant, à cette « agressivité de la vie qui ne s'arrête jamais » [1982, p. 13]. Le propre de l'objet pulsionnel est de n'être pas à la hauteur de l'attente. Mais ce ratage, qui décale le sujet par rapport à son désir, est condition de vie. Dans *Visions d'Anna*, le circuit parcouru par l'écriture/lecture passe par un grand nombre de figurations de la mort en train d'advenir, une mort en cours : « tout semblait se désunir » ; « puisque chacun se devait de revenir, sans le retour c'était l'éblouissement puis l'anéantissement [...] » ; « on peut choisir parfois de revenir dans son

corps» [1982, p. 56-57]; «liée à l'univers, je ne suis plus liée à l'univers, ce n'était plus l'effet de la cocaïne [...] mais une condamnation née de soi-même» [1982, p. 63]; «toutes ces scènes leur semblaient chargées du même anéantissement, la même torpeur inorganique [...] tout s'imprégnait d'une même matière périssable, condamnée à pourrir» [1982, p. 98]; «n'était-elle pas avant tout coupable d'une inertie monstrueuse» [1982, p. 118]; «on était bien, pensait Michelle, grisée par cette somnolence vide» [1982, p. 125]; «une démission souterraine de la vie» [1982, p. 130]; «ce désir [...] que toute sensation de douleur serait désormais [...] expulsée» [1982, p. 179].

Le circuit qui noue entre elles ces figures et tisse le réseau envoûtant et cyclique des visions d'Anna réalise une avancée, un déplacement qui semble, à la fin du livre, conduire Anna à choisir contre la mort le retour à la vie. Cette poétique met en lumière une certaine manière de traiter les rapports de filiation et de transferts que raconte l'histoire, le récit. Et c'est essentiellement l'écriture qui manifeste le mouvement pulsionnel et désirant, les engendrement de vie et de mort à l'œuvre dans la matérialité narrative et vocale. Par cette écriture, le discours trouve des enchâssements multiples et se voit constamment déplacé d'un lieu à l'autre, d'une voix à l'autre en générant un parcours où les liaisons travaillent à résoudre une déliaison toujours en cours.

Ces deux poétiques sont différentes, mais chacune d'elles montre, il me semble, que l'écriture poétique est ce rebours vers le cri qu'il a fallu poétiser pour vivre. L'infans, dans l'écho de sa propre voix, entre par la répétition dans le temps; son cri de douleur puis d'appel reçoit du monde le chant d'une phrase qu'il cherchera toujours à rejoindre. Voilà ce que je voulais penser ici à partir de cette notion d'antichambre. À savoir qu'écrire, c'est tenter de faire entendre ce premier cri que nous ne savons pas crier, mais avec lequel nous avons créé, avant de savoir dire, l'art de phraser au-dessus du néant. Et «si nous admettons l'existence de l'inconscient tel que Freud l'articule, nous devons supposer que cette phrase, cette construction symbolique, recouvre de sa trame tout le vécu humain, qu'elle est toujours là, plus ou moins latente» [Lacan, 1981, p. 127].

Anne Élaïne Clichee
 cliche.anne_elaine@uqam.ca

Notes

1. On pourra lire une analyse approfondie de la poétique de cet écrivain dans mon livre *Tu ne te feras pas d'image: Duras, Sarraute, Guyotat* (Cliche, 2016).

Références

- Blais, M.-C. [1982]. *Visions d'Anna*. Boréal.
- Cliche, A.-É. [2016]. *Tu ne te feras pas d'image: Duras, Sarraute, Guyotat*. Quartanier.
- Duras, M. et Porte, M. [1977]. *Les lieux de Marguerite Duras*. Minuit, 2012.
- Freud, S. [1929]. *Malaise dans la civilisation*. Presses universitaires de France, 1971.
- Guyotat, P. [2000]. *Progénitures*. Gallimard.
- Guyotat, P. [2006]. *Coma*. Mercure de France.
- Lacan, J. [1981]. *Le séminaire. Livre III: les psychoses [1955-1956]*. Seuil.