

Andrée A. Michaud

Deux dans un.
défier les lois du nombre¹

Ceux et celles qui connaissent un peu mon travail se sont peut-être imaginé, à la lecture du titre de cette conférence, que mon propos porterait sur la dualité, la gémellité, le thème du double, ce thème traversant à peu près toute mon œuvre par l'intermédiaire de personnages comme Paul Faber et Charles Wilson, la femme du train et la femme de la plage, Bob Moreau et Bob Winslow, dont les contours flous ou affirmés se répondent, s'opposent et se superposent au gré d'une quête d'identité ne menant parfois qu'à une plus grande confusion, puisque les miroirs, on le sait, ne nous renvoient toujours que le reflet inversé du monde. Qui peut dire avec certitude, lorsqu'il se penche sur une glace, « voilà, c'est moi »?

1. Le texte qui suit reproduit une conférence prononcée par Andrée A. Michaud le 27 janvier 2009 dans le cadre d'une résidence d'écrivaine à l'Université du Québec à Montréal.

Et pourtant, il sera encore ici question du reflet de certains miroirs, miroir de la page, miroir du texte, miroir de l'écrit, car le titre « Deux dans un : Défier les lois du nombre » fait d'abord référence au pouvoir de dédoublement, d'éclatement, de scission et de fusion faisant de l'écrivain un être capable d'étaler sa multiplicité dans une œuvre dont la part fictionnelle n'est jamais étrangère au regard que porte son créateur sur le monde et sur lui-même. Le dédoublement, pourtant, ne sera plus celui des personnages, mais celui de l'écrivain reproduisant à travers eux sa propre dualité.

Ce titre rédigé à la hâte, avant même que ne soit écrite la première ligne du texte dont il devait annoncer la teneur, demeure toutefois incomplet. « Il faut préparer les pinceaux, selon mon père, quand les ombres se font sentir », disait Ying Chen dans *Le mangeur*². Le soleil n'avait pas assez décliné, je crois, quand j'ai arrêté ce titre, car le défi dont j'entends faire état dans les pages qui suivent renvoie aussi au pouvoir que nous confère l'écriture d'explorer des territoires aussi variés qu'innombrables et de défier ainsi les lois relatives à la spatialité et à la temporalité, que j'aurais pu, pour les besoins de la cause, nommer nombre temporel et nombre spatial, ce que je n'ai pas fait, l'expérience m'ayant appris que l'usage de telles formules exige d'être supporté par un discours en justifiant la pertinence et qu'on ne s'amuse ni avec les mots ni avec les nombres impunément.

Avant que l'ombre du texte ne s'étale sur le papier et ne salisse les doigts de la main qui écrit, j'avais aussi pensé donner à cette conférence le titre très pompeux de « L'écriture comme mode d'appréhension de l'insaisissable et substitut du rêve », que j'ai vite abandonné pour des raisons qu'il n'est pas nécessaire, je crois, de détailler. J'avais par la suite opté pour « L'autre en soi. Construire sa maison », que l'autre en moi, fort avisé, a vite rejeté pour l'évidente raison que le concept de l'autre en soi a été utilisé à de nombreuses reprises, de façon parfois très judicieuse, et parce que ce perspicace autre dont je suis l'hôte

2. Ying Chen, *Le mangeur*, Montréal, Boréal, 2006, p. 119.

s'est souvenu à temps qu'Élise Turcotte avait déjà eu recours à une métaphore semblable dans son magnifique recueil intitulé *Pourquoi faire une maison avec ses morts*³. L'antécédent ayant préséance, l'écrivain doit donc faire acte d'humilité quand il se rend compte que d'autres ont marché avant lui sur le petit morceau de quartz dont les reflets au soleil de midi lui avaient pourtant si brillamment cligné dans l'œil.

Il n'en demeure pas moins que ce « deux dans un » qui marque l'inclusion autant que la nature plurielle de l'un n'est qu'une façon détournée, pour moi, de parler non seulement de cet autre, mais de tous ces autres formant l'unicité de l'écrivain et lui permettant de reconstruire, de livre en livre, cette maison dont l'érection devient le substitut du rêve et donne à l'étroitesse de cette vie unique à laquelle nous sommes tous contraints une expansion lui permettant de défier les lois de la spatialité, de la temporalité, de l'unicité.

En termes plus simples, je vous parlerai des motifs qui m'ont amenée à l'écriture et qui m'ont donné envie d'y rester, tâche ardue qui n'ira pas sans quelques hésitations, contradictions et circonlocutions, car, ainsi que le disait si justement Michael Collins dans *La vie secrète de E. Robert Pendleton* : « Réfléchir sur soi c'est comme essayer de se mordre les dents⁴. »

Se pencher sur le processus de l'écriture équivalant, pour l'écrivain, à réfléchir à ce qu'il fait en ce bas monde, je vais quand même essayer, dans les minutes qui vont suivre, de me mordre les dents, ou, plus simplement, de me mettre à nu sans me dévêtir. Je vais même tenter, pour compenser, de faire un peu de littérature.

« L'écriture, c'est comme la beauté ou le bonheur, ça ne se définit pas », écrivais-je récemment à un ami à propos des maux de tête que me donnait la rédaction du texte que j'ai maintenant entre les mains. Il

3. Élise Turcotte, *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, Montréal, Leméac, 2007, 124 p.

4. Michael Collins, *La vie secrète de E. Robert Pendleton*, Paris, Christian Bourgois, 2007, p. 98.

ne s'agissait là que d'une boutade, mais qui n'en reflète pas moins cette difficulté que j'éprouve chaque fois que je dois parler d'écriture, chaque fois que je dois me placer dans la position de l'observatrice, c'est-à-dire me dédoubler non pas pour me projeter dans la fiction, mais pour me regarder écrire. Dans ces moments, le crépuscule ne m'est d'aucun secours, car l'ombre laissée par mon corps absent masque le mouvement de la main progressant de gauche à droite, tout en soustrayant à ma vue le geste concret de l'écriture, qui ne peut se mesurer que de l'intérieur de ce mouvement. De l'action, je passe à la passivité, à la désincarnation, et ne sens plus le frottement de la chair sur le papier. Il est possible, j'en conviens, d'approcher certaines définitions de l'écriture, mais avant d'être quelque chose qui se dit, l'écriture est quelque chose qui se vit. Je m'appuierai donc sur cette réalité pour tenter d'orienter ma pensée dans les marges d'une définition qu'il m'est impossible de fixer.

S'il y a une constante, dans mon existence, c'est l'écriture. J'ai connu quelques villes froides, quelques chambres tonitruantes où penser ne pouvait avoir lieu, j'ai connu quelques morts, bien sûr, qui n'a pas ses morts et ses fantômes, j'ai connu quelques séparations et autant de déchirures, autant de ces séismes capables d'ébranler la foi, mais, pendant que la poussière tombait sur les décombres, parfois si belle dans le calme qu'elle permettait d'anticiper, l'écriture est demeurée là, comme un garde-fou, un appui-tête, une bombonne d'oxygène, et je sais que quand elle disparaîtra, c'est que le reste aura disparu aussi, ou qu'alors j'aurai atteint cette fin ultime où elle ne me fournira plus de quoi respirer et où je devrai trouver ailleurs le petit vent frais qui me sauvera de l'asphyxie.

Dans un article intitulé « Ça suffit, le bonheur! », Louis Hamelin définissait récemment ce qui, à ses yeux, distingue l'écrivain qui n'écrit pas de celui qui écrit.

L'écrivain qui n'écrit pas, disait-il, est en forme, boit plus d'eau minérale que de vin, court les bois, fait de l'exercice, mange bien, a maigri, est amoureux. [...] L'écrivain qui écrit, lui, est un être complètement névrosé, qui croit pouvoir triompher du vieux manque à gagner existentiel endormi au

fond de son subconscient en poursuivant quelque lointaine étoile⁵.

Même si cette description de l'écrivain en être mû par l'angoisse peut faire sourire et, plus encore, emporter l'adhésion de certains, je ne partage pas tout à fait le point de vue de Louis Hamelin, car c'est plutôt quand elle n'écrit pas que l'écrivaine en moi voit se profiler à l'horizon les menaces de la névrose. Or, s'il arrivait qu'un jour je n'écrive plus, la situation n'aurait probablement rien de dramatique. Cela signifierait peut-être, au contraire, que le spectre de la névrose a été pulvérisé par quelque éclair de lucidité inespéré et que je peux enfin vivre sainement sans avoir un crayon à la main. Et il est fort probable qu'à ce moment, s'il se présente, je ne serai pas une écrivaine qui n'écrit plus, mais une femme qui n'est plus écrivaine. En attendant qu'un hypothétique événement me guérisse de la folie dont me protège actuellement l'écriture, je garde un crayon bien aiguisé en main.

J'ai pourtant longtemps vécu sans savoir ce qu'écrire signifiait et j'aurais pu devenir architecte, ébéniste ou agent de conservation de la faune s'il n'y avait eu ces foutus soleils se couchant au bout du premier rang de mon village, derrière la colline des loups, dans des vapeurs de poudrerie belles à vous faire brailler et à vous faire mal, et si je n'avais découvert qu'il était possible de stopper le temps, de suspendre la poudrerie et de s'y promener pendant des heures sans que le soleil ne bouge d'un poil. C'est souvent ainsi que ça commence, par la beauté, par le désir de la retenir et par le sentiment que ce désir ne peut être comblé.

« Sometimes, there is so much beauty in the world. I feel like I can't take it. » Je me remémore souvent cette phrase tirée du magnifique film de Sam Mendes, *American Beauty*⁶, parce qu'elle exprime cette impuissance et ce désir mêlés que nous ressentons devant l'insaisissable beauté qui nous entoure.

5. Louis Hamelin, « Ça suffit, le bonheur! », *Le Devoir*, 30 et 31 août 2008, p. F4.

6. Sam Mendes et Alan Ball, *American Beauty*, États-Unis, 1999, 122 min.

Je peux donc dire que je suis venue à l'écriture, en quelque sorte, le jour où je me suis rendu compte qu'on pouvait agir sur le cours du temps et emprisonner un moment de beauté aussi longtemps qu'il était nécessaire pour en esquisser les contours, qu'on pouvait défier les lois du temps, non pas à la manière d'un dieu, ne mêlons pas les dieux à cela — je déteste ces portraits de l'artiste en dieu —, mais à la manière de ce qu'il faut bien appeler non un créateur, mais un recréateur, l'écrivain n'utilisant pour son travail que de la matière préexistante, qu'il modèle ensuite selon sa plus ou moins grande capacité de création.

Pour les besoins de la cause, j'utiliserai quand même le verbe « créer » et ses dérivés ici et là, étant entendu que la création dont il sera question renvoie à l'usage que fait l'écrivain de la matière du réel se trouvant à sa portée, à la transformation qu'il opère au sein de cette matière, à l'amalgame résultant de son intervention sur un ensemble d'éléments préexistants dont seul l'ajoncement sera le fruit de l'invention.

Même au cœur de l'univers le plus débridé, on ne peut faire abstraction de la réalité, de ce qui sert de support à la perception. Aspirer à une telle entreprise équivaldrait à vouloir recréer tout ce qui sert de modèle et de base à la fiction, à recréer, en somme, des oiseaux, des arbres et des pierres qui ne seraient ni oiseaux, ni arbres ni pierres, à inventer un nouvel homme ou, du moins, une créature pouvant se substituer à celui qui raconte, et, en poussant le raisonnement à sa limite, à recréer le langage en se fondant sur des bases excluant le langage.

La réalité traversant la fiction, quoi qu'on en dise, ne peut être qu'une réalité d'emprunt. Quand j'amorce un roman, j'emprunte à la réalité ce dont j'ai besoin, je puise parmi les choses de ce monde celles qui vont me servir — inutile de réinventer la roue quand il me faut précisément une roue. Si j'ai besoin d'un arbre, je me sers, la chose « arbre » existant déjà. C'est ce que je vais faire avec cet arbre, éventuellement, qui appartient à l'imaginaire ou à la création. Dans *Le ravissement*⁷,

7. Andrée A. Michaud, *Le ravissement*, Québec, L'Instant même, 2001, 215 p.

roman se déroulant dans une enclave au centre d'une forêt nommée les Bois noirs, les arbres s'animent d'une vie propre pour participer de manière active au mystère soutenant le récit. L'orme ombrageant la maison placée au centre de l'intrigue se met à parler le chant de la folie pendant que, dans le verger s'étalant derrière la maison, se faufile une créature immatérielle entretenant peut-être quelque rapport de voisinage avec le serpent d'Adam.

De la chose « arbre », j'ai fait les arbres du *Ravissement*, tout comme j'ai transporté un chêne solitaire au milieu d'une clairière pour que s'y balance le corps fantomatique du *Pendu de Trempe*⁸. Si les ormes, les pommiers et les chênes ne faisaient pas partie de la banque de données à laquelle nous pouvons puiser, je n'aurais pu inventer ces arbres, et l'aurais-je pu, je n'aurais eu aucun intérêt à le faire. Les images que font surgir les arbres — nuits venteuses, déjeuners sur l'herbe, pérennité, force tranquille, chuintements de feuilles contre la fenêtre — ne pouvant être suscitées que par la réalité « arbre », je n'ai d'autre choix que de m'y référer si je veux m'enfoncer dans la forêt. Tenter d'inventer l'arbre dans un monde où celui-ci ne correspondrait à aucune réalité identifiable serait impossible. L'invention qui en résulterait serait impuissante à représenter les nuits venteuses et le lecteur auquel je montrerais cet arbre n'aurait aucun référent, aucun souvenir de longs après-midi ombragés sous les érables, aucune idée de l'odeur du bois, de la rugosité de l'écorce sous la main, aucune forme de rapport symbolique, spirituel, utilitaire, contemplatif, esthétique ou autre avec cette chose inconnue plantée dans la terre meuble ou rocailleuse.

En ce sens, on ne peut s'étonner que, même dans les récits de science-fiction ou d'anticipation, les créatures venues d'ailleurs aient la plupart du temps des traits ou des caractéristiques anthropoïdes et qu'on les fasse s'exprimer dans un langage qui, s'il n'est pas immédiatement compréhensible, passera inévitablement par les voies de la traduction, faute de quoi il tournera à vide et ne servira que sa propre vacuité.

8. Andrée A. Michaud, *Le Pendu de Trempe*, Montréal, Québec Amérique, 2004, 232 p.

L'imaginaire ne peut se fonder que sur le connu. Et l'un des attraits de l'écriture réside justement en ceci qu'elle nous donne l'opportunité de faire du nouveau avec du connu, du vieux, voire de l'usé jusqu'à la corde, en ceci que les usages et combinaisons possibles du connu sont infinis et inépuisables. Qui peut dire, par exemple, que la littérature a épuisé l'amour, qu'elle a épuisé la mort, qu'elle a épuisé l'enfance? L'invention est le seul domaine où l'infinitude ne m'effraie pas mais où, au contraire, elle exerce sur moi la même fascination que, sur l'enfant, les millions de grains de sable à partir desquels il pourra construire un château.

À l'image de l'enfant, je me construis des châteaux, ou, plus humblement, des maisons capables d'accueillir mes histoires, celles que je me forge en regardant des images fixes s'animer, des arbres ployer sous la poussée du vent. Par « maison », j'entends bien sûr ces microcosmes où l'on peut s'abriter de la banalité, où l'on peut stopper la poudrerie pour saisir un instant de beauté, mais où l'on peut aussi comprimer l'espace, le distendre, le recréer et le réinventer. Où l'on peut jouer avec les lois de la physique et s'amuser à capter du temps, à découper de l'espace, à manipuler quelques concepts, pourquoi pas, ou à faire surgir des idées sublimes de la tête d'un fou.

Je n'ai que peu de certitudes, parmi lesquelles plusieurs ne sont que des certitudes molles, que des actes de foi un peu flasques ne résistant pas à l'argumentation, raison pour laquelle mes textes pullulent de « si », de « peut-être », de « probablement », d'« il est possible que » et autres formules témoignant d'une incapacité, ou plutôt d'un refus avoué d'ériger en vérité ce qui ne peut se fonder que sur une connaissance individuelle et, partant, très parcellaire de ce qu'il nous est donné de percevoir.

J'ai par contre la certitude, dure, celle-là, quasi granitique, que si j'ai traversé ma vie en écrivant, c'est que l'écriture me permet ces arrêts sur image au cours desquels il m'est donné de mettre en place les éléments du décor, de les colorer selon l'atmosphère dont j'entends les imprégner, de prêter vie à tous ces autres que je ne suis pas, mais dont

je porte quelques germes en moi, et, surtout, de vivre ces multiples vies qui me seraient autrement inaccessibles.

Doit-on dès lors parler de l'existence de l'écrivain comme d'une existence par procuration, selon la formule consacrée? Doit-on considérer que la vie de la pauvre rêveuse s'enfermant jour après jour dans une tour d'ivoire où toute forme de confrontation directe avec le réel lui est épargnée n'est qu'une demi-vie, un ersatz d'existence dont elle ne récoltera qu'amertume et regrets le jour où elle se rendra compte que ses jours se sont écoulés dans le sang d'êtres fictifs?

Ma réponse est non. Ma réponse est que l'amertume viendrait plutôt du fait d'avoir joué de prudence et de n'avoir pas laissé son existence se multiplier en d'autres existences. Se vider occasionnellement d'une bonne pinte de sang ne peut que permettre à celui-ci de se régénérer.

Et pourtant, il n'est pas totalement faux d'entrevoir l'écriture comme une fuite ou une esquive. Or, et c'est là l'un des merveilleux paradoxes de l'écriture, cette tentative de fuite ne peut qu'entraîner une plus grande collusion avec le réel, non seulement parce que celui-ci servira de matériau dans la construction de l'esquif où s'embarquera le fuyard, mais aussi parce que la fiction oblige à une réflexion constante et continue sur ce qui lui sert de matériau, à un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, et inversement, vouant à l'échec la moindre velléité d'évasion.

Tout récit, qu'il soit inventé de toutes pièces ou qu'il se base sur des faits vécus, oblige celui ou celle qui le met en place à une relation intime avec son sujet, à un rapport d'étroite confiance où il devra, bon gré mal gré, faire face à des questions attendant une réponse, à des problèmes exigeant une résolution.

L'écriture n'est pas une fuite. Elle constitue au contraire une façon d'approcher au près le réel, puisqu'elle n'est en somme qu'une forme de transposition de ce réel à travers des êtres fictifs et des univers inventés, soit, mais modelés sur le réel.

« L'écriture ne sauve de rien, écrit Sylvie Germain dans *L'inaperçu*, elle n'aide qu'à retarder l'instant fatal⁹. »

Si je me suis éloignée de la morosité d'une certaine quotidienneté en écrivant *Portraits d'après modèles*, *Le ravissement*, *Le Pendu de Trempe*, *Mirror Lake* ou quelque autre roman, ce n'était peut-être que pour retarder cet instant fatal car, ainsi que je me plais à le dire en appelant à mon secours les consolations de la pensée magique, tant que repose sur ma table de travail un roman inachevé, je ne peux pas mourir, ce qu'a bellement exprimé Jean-Claude Pirotte dans *Il est minuit depuis toujours* : « Écrire comme tricotent les très vieilles femmes, elle ne veulent pas vraiment finir leur ouvrage : la mort ne survient pas au milieu d'un tricot¹⁰. » Je pense ainsi que les tricoteuses de Pirotte, je commence un nouvel ouvrage sitôt l'autre terminé, confiante que la mort ne peut me surprendre dans l'inachèvement. Mais si j'ai écrit toutes ces pages, c'était aussi pour reconstituer, avant la fin des fins, des petits bouts de pays parfois anonymes où il me serait possible de me pencher sur ce qui fait rire et pleurer les hommes, sur ce qui les unit ou les oppose, sur ces forces qui leur échappent, sur leur fragilité devant la mort.

L'écrivain ne fuit pas. Il s'enfonce tête baissée, au risque d'en récolter quelques ecchymoses, dans des crevasses ou des chemins de traverse que plusieurs préfèrent ne pas emprunter et dont, très souvent, il ne connaît ni la profondeur, ni la topographie, ni l'obscurité. Il se donne pour tâche de sonder ces crevasses, d'explorer ces sentiers raboteux ou sinueux dans lesquels il regrette parfois de s'être engagé, et de réfléchir le monde des hommes à travers la fiction. Je ne soutiens aucunement par là que l'écrivain est un être investi d'une mission le plaçant au-dessus de la mêlée. Je prétends seulement que son étroit contact avec le matériau qui lui sert de base ne lui accorde le droit d'esquiver ni le malheur ni la douleur. Ce que j'appelle par ailleurs les multiples

9. Sylvie Germain, *L'inaperçu*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 181.

10. Jean-Claude Pirotte, *Il est minuit depuis toujours*, Paris, La Table Ronde, 1993, 208 p.

vies de l'écrivain n'exclut pas sa vie propre — oui, peut-on répondre aux angoissés, il y a une vie en dehors de l'écriture, l'écrivain n'étant écrivain que parce qu'il est vivant, dans le plein sens du terme.

Il m'arrive parfois de dire que l'écrivain est une espèce de phénix renaissant de ses cendres après chaque texte, chaque roman, chaque histoire ou série de poèmes, mais il est également un ogre, un être à l'appétit insatiable qui bouffe de tout et qui va jusqu'à se délecter de mets à l'apparence douteuse. La supposée fuite de l'écrivain ne tiendrait donc pas à une forme de frilosité devant la vie, mais à une voracité lui donnant envie de multiplier sa vie, de multiplier ses jours et ses étés.

Dans une nouvelle intitulée « Un chalet, un autre, toujours le même », Robert Lalonde écrivait ceci : « Peut-être chacun n'a-t-il droit qu'à un seul été et que c'est assez¹¹. » La beauté simple de cette phrase a d'abord eu sur moi l'effet d'une gifle, d'une de ces mauvaises nouvelles annoncées dans la pénombre d'une porte entrebâillée et vous ramenant brusquement à la réalité dans ce qu'elle a de plus irrévocable. Puis, le choc absorbé, j'y ai longuement réfléchi, me disant qu'il était possible, en fait, que chacun n'ait droit qu'à un seul et véritable été, qu'il était possible que la vérité de cet été soit suffisante pour combler tous les autres, et que ces deux ou trois mois entourés par le froid aient été empreints d'une plénitude telle qu'elle leur confère le pouvoir de nous faire oublier que l'été est une saison qui ment, un éclair de douce chaleur ne tenant jamais ses promesses. Il n'en demeure pas moins que sous cette phrase se fait jour une cruelle vérité, un état des choses qui, si nous lui accordons quelque crédit, nous oblige, de saison en saison, à nous rappeler ce que fut autrefois l'été, ce que fut notre seul été et, partant, le seul été du monde.

C'est cette perspective, entre autres, de n'avoir peut-être droit qu'à un seul été, qui me fait m'accrocher à l'écriture comme à une bouée ancrée sur les plages d'une saison idéale. Faute de vivre ou de revivre

11. Robert Lalonde, « Un chalet, un autre, toujours le même », *Espèces en voie de disparition*, Montréal, Boréal, 2007, p. 147.

cette saison dans l'actualité du temps, je me sers de l'écriture pour la transposer dans la fiction et la recréer à l'aide de quelques cris d'enfants courant sous les arbres, d'une poignée de sable recueillie dans un bocal, du souvenir d'une senteur d'août figée dans sa couleur jaune.

Et ce qui vaut pour l'été vaut aussi pour toute autre saison, pour tout autre état de l'esprit, pour le souvenir d'un matin d'octobre imprégné d'odeurs de chevreuil et de perdrix, pour ces chaleurs d'avril perdues dans la pesanteur d'un hiver si lent qu'on en arrive presque, d'année en année, à reléguer le soulagement que nous procurent les premiers redoux dans le domaine de l'illusion. Et si ça n'arrivait pas, se dit-on en levant un regard inquiet sur les nuages, et si l'été n'arrivait plus...

Alors on réinvente l'été, on se fait son été à soi, on place un soleil au-dessus d'un lac, on accroche à un transat une chemise trempée de sueur, on vide sur la page blanche le bocal de sable autrefois recueilli en vue de garder l'été captif.

C'est cela que permet l'écriture, de recréer l'été, de remodeler un espace-temps dont la matière se trouve dans la diversité des images et des sensations accumulées, de puiser dans l'été 87 le souvenir d'un orage qu'on associera avec la trace fuyante d'une petite robe rouge aperçue sous la pluie d'un autre été. Et peut-être n'est-il pas besoin d'un été idéal pour arriver à cela. Peut-être n'est-il besoin que d'avoir senti l'été, parfois, une fois, que d'avoir vécu quelques minutes, quelques heures ou journées contenant des parcelles de ce qu'on pourrait appeler l'essence de l'été et de les avoir conservées dans un bocal, de les avoir remisées sur l'établi où l'on range ses outils, puisque la matière de l'écrivain, on n'y échappe pas, est aussi matière de mémoire. Matière de mémoire et de réel s'entremêlant pour former la pâte d'un possible été.

La matière de mémoire à laquelle s'alimente l'écrivain est un condensé s'étalant sur le temps d'une vie, de plus en plus dense à mesure que l'œuvre et la vie courent vers leur achèvement. Un être coupé de son passé ou frappé de totale amnésie ne pourrait écrire l'été, sinon à partir de sa perception immédiate d'une saison ne possédant

aucune forme d’ancrage dans la moiteur de nuits caniculaires. Aussi l’écrivain ne peut-il recréer le réel qu’en s’appuyant sur ce qu’il traîne en lui et derrière lui, et cela, même quand il a pour objectif de décrire l’immédiateté, le moment présent n’existant tel qu’il est que parce qu’il a été précédé d’autres moments. L’usage de cette matière du passé n’implique cependant pas qu’il faille recréer ce qui fut. Il s’agit plutôt, à partir de ce qui fut, de construire de nouveaux espaces, de saisir des morceaux épars du temps, de convoquer des sensations enfouies pour les replacer dans un ensemble n’ayant jamais existé et qui n’existera que dans la fiction.

Cela dit, le rapport au passé que j’évoque n’est pas un rapport nostalgique, même si la littérature nous a donné plusieurs exemples où la nostalgie a pu servir de matière à l’écriture. S’il m’arrive parfois de puiser dans une collection d’images teintées de nostalgie, ce ne sera toujours que de façon épisodique et parcellaire, ce ne sera que pour tenter de mettre au jour quelques accords d’harmonica emportés par le vent, que pour exhumer de la terre du passé ce que le présent n’a pas la capacité d’offrir, pour la simple raison qu’une lumière trop crue ne fait pas le poids devant ses reflets. La nostalgie ne pouvant, me semble-t-il, être définie que comme une perte ou un arrachement, que comme le regret d’une beauté en allée magnifiée par le souvenir, c’est à cela qu’elle me servira, à compenser la perte ou à récupérer l’objet non pas pour le transformer en objet retrouvé à l’ombre des jeunes filles en fleurs, mais en objet appartenant au temps présent de la fiction. La nostalgie n’est pas une fin en soi, mais un moyen, un véhicule servant à réactualiser une couleur, un moment de beauté ou un vieil air de juke-box dans le temps du récit.

C’est pour ces raisons que j’écris, parce que l’écriture me permet de faire usage de tout ce qui me constitue, sensibilité, connaissances, expériences, mémoire factuelle, sensorielle, mémoire immédiate ou mémoire d’antan, pour inventer des lieux, des situations, des personnages à travers lesquels je peux imaginer, rêver, anticiper et réfléchir, à travers lesquels je peux donner la parole à tous ces autres qui habitent en moi, puisque *je*, si je peux me permettre de mentionner

encore Élise Turcotte, cette fois pour la citer, puisque « [j]e n'est jamais aussi singulier qu'il n'y paraît¹². »

Quand je m'installe à ma table de travail, le matin, j'entre dans un univers n'ayant aucun lien avec celui où j'évolue en dehors de l'écriture, si ce n'est que l'écriture s'approvisionne en partie à cet univers. Quand je m'assois devant ma fenêtre, je pénètre tout entière dans un lieu que j'ai inventé comme on construit sa maison, pour s'y sentir bien et pour s'y sentir chez soi, je donne la parole à des personnages n'ayant ni ma voix, ni mon regard, ni mon passé, mais à travers lesquels je peux parfois parler, regarder et me souvenir du fameux orage de l'été 87.

Mais d'où vient le plaisir, me demandera-t-on, de s'asseoir jour après jour dans un lieu où, souvent, la mort et le malheur dominant, car qui dit écriture, cela va de soi, dit également plaisir. Une écriture qui s'enliserait dans l'ennui, l'indifférence ou le tourment serait une écriture vouée à l'effacement, une écriture annihilant sa raison d'être. Le plaisir est une condition *sine qua non* de l'écriture et lui est aussi indissociable que l'arbre de ses racines, je suis la première à le clamer, ce qui ne signifie pas pour autant que l'ennui, le tourment, la mort et le malheur ne puissent servir d'objets à l'écriture et ne puissent participer à ce plaisir qui lui est essentiel. Le plaisir ne tient ni à l'objet ni au sujet choisi, mais au degré d'investissement de l'écrivain dans sa tentative d'en approcher la vérité, dans la satisfaction qu'il récoltera à manipuler cet objet et à le faire tenir dans une histoire. Un livre écrit dans la langueur et l'ennui ne peut être qu'un mauvais livre parce que son auteur y aura distillé son ennui à la manière de l'homme las répandant sa langueur autour de lui.

Le plaisir auquel je fais allusion peut ainsi prendre diverses formes et il n'est pas nécessaire, pour le ressentir, de mettre en scène des amants baignant dans l'allégresse, des familles ployant sous le poids d'un indéfectible bonheur, ou d'écrire des fables dans lesquelles les animaux ne meurent pas et où aucun cours d'eau ne s'assèche.

12. Élise Turcotte, *op. cit.*, p. 77.

Le plaisir que j'évoque est celui que l'on trouve à l'invention, à l'expression d'une idée, à la construction d'une phrase, à l'agencement d'éléments qui finiront par former un ensemble dont la cohérence ne pourra s'effondrer. Ce plaisir, je peux l'éprouver dans le compagnonnage de la mort autant que du malheur, qui ne deviennent ici que des matériaux, que des objets me permettant de m'adonner à ces jeux de construction exigeant que je me fasse architecte, peintre et ouvrier, que je mélange les couleurs, que je calcule les angles, les rapports de masse, et évalue la qualité des pierres qui soutiendront l'édifice. Ce plaisir, je peux l'éprouver dans la tendresse, l'inquiétude, la compassion ou l'anxiété lorsque je me penche sur l'enfant qui pleure pour tenter de comprendre la nature de ses pleurs, et lorsque ensuite je m'élançe derrière l'homme courant vers la rivière parce qu'il ne s'explique pas pourquoi il a frappé l'enfant.

Le plaisir se trouve là, dans l'aménagement d'un espace dont je dois saisir les mécanismes tout en les créant, dans l'ordonnancement de petites sociétés où j'aurai le loisir de m'approcher du monde en inventant des histoires qui lui ressemblent.

Il peut arriver, bien sûr, que je ressente le besoin de prendre congé de la mort, que j'aie envie de marcher loin de l'orage ou qu'une petite balade quotidienne en enfer ne fasse pas partie des perspectives qui m'enchantent. C'est l'état d'esprit dans lequel je me trouvais le jour où j'ai entrepris l'écriture de *Mirror Lake*¹³, dont la trompeuse légèreté me permettrait d'aborder les revers du quotidien avec le sourire grinçant de la lucidité et de m'adonner à une forme d'autodérision qui désamorcerait la lourdeur du drame à l'origine du vitriolique sourire.

Je n'avais toutefois aucune idée, à ce moment, de l'endroit précis où l'histoire de Robert Moreau me mènerait, ainsi qu'il en est toujours quand je pose les bases d'un récit, et n'avais que vaguement esquissé les miroitements auxquels j'entendais soumettre ce Moreau. S'il est

13. Andrée A. Michaud, *Mirror Lake*, Montréal, Québec Amérique, Littérature d'Amérique, 2006, 360 p.

pourtant une chose que je n'avais pas prévue, c'est que des eaux de ce lac continûment limpide s'élèveraient rapidement des vapeurs sulfureuses, preuve qu'on n'échappe pas plus à soi qu'à son ombre ou à son karma, qu'on ne se refait pas avec le temps, qu'un et un font un et qu'il est impossible d'inverser le cours d'une chute.

Preuve que son plaisir, on le prend où on le trouve. En ce qui me concerne, il se trouve dans l'invention, rien que dans l'invention, et dans le mode d'appréhension du monde que permet cette invention, raison pour laquelle je ne fais pas dans ce qu'on nomme l'autofiction, genre qui, à mes yeux d'écrivaine, et non de lectrice, je le précise, ne possède aucun attrait. M'adonner à l'autofiction équivaldrait pour moi à revivre une journée que j'étais bien contente de voir s'achever ou à relire une deuxième fois un mauvais livre (je paraphrase ici Bob Richard, le narrateur de *Lazy Bird*¹⁴, mon dernier roman, à propos de son rapport au journal intime). Je ne rédige donc ni journal ni quelque autre forme d'écrit intime que ce soit, parce que je n'aime m'attarder ni sur mes malheurs ni sur mes joies.

L'écriture ne m'intéresse qu'en tant qu'elle me donne accès à un inconnu dont j'ignore à peu près tout et dont je ne découvrirai la constitution qu'au jour le jour, à des espaces où je peux me promener avec le regard étonné de l'étranger, à des moments ne pouvant exister qu'à l'intérieur des frontières de la fiction. L'écriture ne m'intéresse qu'en tant qu'elle me permet de créer des galeries de personnages dont je m'entourerai pour quelques mois et que je suivrai dans les méandres de cet inconnu où ils prendront forme.

Il est tout à fait réjouissant de se lever un matin d'hiver, de regarder par la fenêtre la neige s'accumulant sur les trottoirs et de se dire que le reste de notre journée va se dérouler loin du froid, loin de tout ce blanc qui rend parfois la pensée stérile. L'ordinaire du quotidien prend une autre couleur quand on songe que son premier café de la journée,

14. Andrée A. Michaud, *Lazy Bird*, Montréal, Québec Amérique, 2009, 424 p.

c'est en compagnie d'un psychopathe, d'un revenant, d'un misanthrope avéré ou d'une créature issue des mythes de l'enfance qu'on le boira.

J'aime à dire, par exemple, que les mois durant lesquels j'ai écrit *Mirror Lake*, je les ai passés ailleurs, dans un autre pays, près d'un lac de montagnes que je n'avais jamais vu auparavant, un lac que j'ai dessiné avec des bouts de lacs et des pans de montagnes glanés dans mes souvenirs, mais qui est devenu à ce point réel dans mon esprit qu'il m'est arrivé de m'y baigner et de voir mon image s'y refléter à côté de celles de Bob Moreau et de Bob Winslow.

Mais il est tout à fait normal, me dira-t-on, que le visage de l'écrivain se reflète dans les eaux où se baignent ses personnages aussi bien que dans les eaux qu'ils brouillent, puisque, même au sein de la fiction, c'est toujours *je* qui écrit, qui patauge ou exécute de périlleux plongeurs. Aussi je ne prétends pas, même en me tenant loin de tout ce qui pourrait ressembler à une forme d'aveu autobiographique, échapper à cette projection de soi inhérente à l'écriture.

Un texte, quel qu'il soit, est un objet où je me réfléchis et qui me réfléchit, et il ne peut en être autrement. Quelle que soit la distance que je prends par rapport à un récit, quelle que soit la part de fiction qui le compose, c'est toujours et encore moi que j'y mets, parce que c'est toujours et encore moi qui l'écris.

Dans un journal rédigé pour une émission radiophonique, Nicole Brossard se posait la question suivante : « Une vie d'auteur est-elle une vie privée?¹⁵ » Même si cette question est rattachée à l'écriture d'un journal, elle me paraît on ne peut plus pertinente, peu importe le genre que l'on privilégie, d'autant plus que Nicole Brossard semble ne l'avoir posée que par principe, cette question contenant déjà sa réponse, en quelque sorte, c'est-à-dire non, la vie d'un auteur ne peut pas être une vie privée, pas tout à fait, pas entièrement.

15. Nicole Brossard, *Journal intime* suivi de *Œuvre de chair et métonymies*, Montréal, Les Herbes rouges, 2008 [1984], p. 37.

Même en créant un personnage ne me ressemblant apparemment en rien, je finis toujours par y mettre une part de moi, ou une part de ces autres composant ma voix, ne serait-ce qu'en fonction du type d'univers où je le fais évoluer, ne serait-ce, à la limite, qu'en le créant, qu'en posant le choix délibéré de faire entrer cet être de fiction dans un récit.

Il me semble toutefois nécessaire d'effectuer ici une distinction entre le privé et l'intime, entre le privé et l'identité. Si l'on s'en tient encore à la fiction, ce n'est pas tant la sphère du privé que celle de l'identité qui se trouve mise à nu dans le texte, en raison des multiples choix opérés par celui ou celle qui écrit. De livre en livre, cette identité se révèle, se précise et s'affermite à travers ce qu'on appelle le style, à travers la phrase longue ou brève, à travers l'atmosphère enveloppant les lieux de la fiction et au gré de la plus ou moins grande violence, tendresse ou cruauté qui s'y manifesteront.

Le lecteur familier avec l'univers de Réjean Ducharme, de Michel Tremblay ou de Marie-Claire Blais reconnaîtra immédiatement, à la lecture de quelques phrases, l'identité de celui ou de celle qui a signé ces phrases. Il ne reconnaîtra pas seulement le nom, il reconnaîtra l'homme ou la femme écrivant sous ce nom, il reconnaîtra celle qui se nomme Marie-Claire Blais et ne peut écrire qu'à la manière de Marie-Claire Blais, à moins de subir un transfert d'âme qui lui fera oublier à la fois son être et son passé.

Sous les traits de crayon, les coups de pinceau plus ou moins appuyés, se trouve un être avec une histoire, avec un regard, un être qui pleure, qui sourit, qui réfléchit et se réfléchit, un être qui, le voudrait-il, ne pourrait parvenir à se cacher entièrement sous le texte. L'être de l'écrivain ne peut se dissimuler dans la fiction. Celui qui tenterait de le faire agirait un peu comme Sundae, mon flamboyant matou, quand il allait se cacher sous les couvertures, croyant se dérober ainsi aux regards, alors que se découpait clairement au milieu du lit la forme caractéristique d'un chat couché. Il serait comme ce personnage, Charlie, que le dessinateur camoufle dans le foisonnement de la page. On n'y aperçoit peut-être pas Charlie tout de suite, mais on finit toujours par le dénicher, quelque part

dans les feuillages ou sous les parasols. À la question « Où est Charlie? », à la question « Où est Sundae? », l'écrivain ne peut répondre « nulle part ». À la question « Qui est Charlie? », il doit subséquentement répondre « présent », car Charlie n'est que le résultat de l'équation permettant la division de l'un, le fractionnement du singulier.

Si j'additionne par exemple Bob Moreau, Bob Winslow et Anita Swanson, trois des personnages de *Mirror Lake*, d'un point de vue purement objectif ou rationnel, j'obtiendrai le chiffre trois, alors que d'un point de vue plus analytique, j'obtiendrai le chiffre deux, Moreau et Winslow pouvant sous un certain angle être considérés comme les deux faces d'un même individu. Si je mets toutefois ces personnages en relation avec l'écrivaine, le résultat de l'équation me donnera le chiffre un, ou plutôt le chiffre un divisé par trois : trois dans un. Si je mélange enfin les lettres formant les noms de ces personnages, j'obtiendrai un nom qui ressemblera étrangement au mien. Je ne suis pas plus Bob Moreau, Bob Winslow ou Anita Swanson que Flaubert n'était Bovary. Et pourtant, Bob Moreau, c'est moi.

Ce personnage, au même titre que Joseph Lahaie, l'empailleur du *Pendu de Trempe*, au même titre que le pendu lui-même, que le coyote se substituant au corps de ce pendu, que la femme de Sath, que la Marnie du *Ravissement* ou que les modèles ayant donné son titre à un autre de mes romans, fait partie de ces multiples autres que j'ai la capacité de faire surgir de la matière du réel, ou, pour le dire autrement, de tous ces autres que ma perception et mon rapport au monde me permettent d'imaginer.

Je ne suis pas Bob Moreau, mais il y a du Bob Moreau en moi. Je ne suis pas habitée par les pulsions meurtrières de l'assassin de Lazy Bird, mais j'avais en moi de quoi créer cet assassin. Je n'ai vécu ce qu'a vécu la Marnie du *Ravissement* que par l'entremise de la fiction, mais je partage l'ivresse qu'a éprouvée cette femme sous les arbres magnifiques, de la même manière que j'ai ressenti son angoisse devant l'orage. Je n'ai jamais mis Dieu au défi de me prouver son existence, mais les tourments de Paul Faber devant l'Éternel sont aussi les miens.

Quand j'écris, je deviens une femme dont l'unicité tient à la fragmentation, je ne suis plus une, mais deux dans une, je suis Andrée A. Michaud et Charles Wilson. Je m'avance aux côtés de Charles Wilson dans les bois de Trempe et, dans la voix de Wilson appelant Anna, il y a aussi la mienne, qui dit qui je suis. Et pourtant, le portrait n'est jamais juste, la ressemblance jamais flagrante. On me trouvera peut-être un petit air de famille avec l'Amelia Landberry d'*Alias Charlie*, mais jamais on ne me confondra avec elle ni avec son double, Emily Eversley.

Et pour cause, car l'écriture de fiction n'est pas une écriture du dévoilement, car celui ou celle qui s'adonne à la fiction n'a pas pour but de se montrer ni de se révéler. Or, bien que ses motivations soient tout autres, il ne peut faire autrement que d'exposer ici l'ombre d'une main, là, la trace d'un pas, à la faveur d'une réflexion prêtée à Marnie, Charlie ou Bobby, des mots employés pour décrire l'heure où un corps trébuche. On ne pourra, bien entendu, reconstituer l'être entier à partir de l'ombre de sa main ni retracer son parcours à l'observation d'un simple pas, on ne pourra deviner la mort du père dans l'agonie du chien fidèle, mais la mort sera là, tenant la main du père aux pieds du chien.

C'est peut-être pour cela, entre autres, que certains choisissent la fiction, parce qu'ils n'ont pas envie de parler de la mort du père malgré qu'elle les hante. Ils lui inventeront alors des substituts et feront valser les fantômes sur une tombe dont la terre ne parviendra cependant pas à s'assécher en dépit des milliers de soleils inventés en vue de faire pâlir la couleur du deuil.

Ils se recréeront des petits mondes, à la mesure de l'oubli, se bâtiront des maisons où ils pourront faire mine de jouer avec ces lois qui condamnent l'un, parfois, à toujours être deux.