

**Université de Montréal**

*L'homme qui buvait dans le noir suivi de  
Le sentiment du réel chez Danielle Roger*

**par  
Amélia Cosimano**

**Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Art (M.A.)  
en littératures de langues françaises

Août 2017

© Amélia Cosimano, 2017

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse à l'écriture du sentiment du réel, exploré dans le texte de création à travers une écriture davantage orientée vers la suggestion et le sous-entendu que l'explicite. L'objectif est de relater les premières décennies de la vie de la narratrice, en n'offrant au lecteur que des fragments d'événements narratifs, des souvenirs rattachés à des photographies. Les différents *patterns* sur lesquelles la réflexion du présent ouvrage se base sont des *patterns* secondaires s'articulant à l'intérieur du *pattern* principal des non-dits de l'écriture de Danielle Roger. Selon la perspective théorique et pratique guidant cet essai, le réel ne peut être dit, il se trouve sous le texte, et Danielle Roger joue abondamment avec cette idée des mots non-dits qui, dans ses textes, ont un impact réel, physique, sur les personnages. Les mots de Danielle Roger sont présentés comme étant des éléments du réel générant des réactions physiques. Elle décrit les états du corps de ses personnages et non les interprétations de ces états qu'en font les personnages. Les interprétations se composent de non-dits, une suite d'omissions significatives. Les états du corps qu'elle représente génèrent une empathie chez le lecteur, les neurones miroir simulant ces états comme s'ils réagissaient à des stimuli réels. Le lecteur investit l'œuvre de Danielle Roger de ses propres expériences grâce à l'ouverture du texte et la narrativité des poèmes. Dans *Éclats de verre en vase clos*, la forte continuité narrative d'un poème à l'autre le pousse à établir des liens entre les différentes parties du recueil, à combler les trous, les non-dits, pour construire une vue d'ensemble de l'enfance de la narratrice. Celle-ci est propre à chaque lecteur, parce que l'interprétation de ce qui se trouve sous le texte, ce qui n'est pas dit par celui-ci, sera différente d'un texte à l'autre et chargée d'un *sentiment du réel* propre au lecteur.

Mots clés : Non-dits, Danielle Roger, sentiment du réel, empathie

## abstract

This thesis focuses on the writing of the feeling of real, explored in the creative part of the text through a writing oriented on the suggestion and the implied rather than the explicit. The objective is to tell the first decades of the life of the narrator while offering to the reader only fragments of narrative events, memories associated to pictures. The different patterns on which this work's reflection is based are secondary patterns that articulate within the main pattern of the unsaid of Danielle Roger's writing. According to the theoretical and practical perspective guiding this essay, the real cannot be said, it is found under the text, and Danielle Roger plays abundantly with this idea of words unspoken that, in her texts, have a real, physical impact on the characters. The words of Danielle Roger are presented as elements of the real generating physical reactions. She describes the state of the body of her characters and not the interpretations of those states that the characters might make. The interpretations are made of unsaid, a series of significant omissions. The states of the body that she represents generate an empathy in the reader, the mirror neurons simulating those states as if they were reacting to real stimuli. The reader invests Danielle Roger's work with its own experiences thanks to the opening of the text and the narrativity of the poems. In *Éclats de verre en vase clos*, the strong narrative continuity from one poem to another pushes the reader to establish connections between the different parts of the book, to fill the holes, the unsaid, to construct an overview of the childhood of the narrator. That overview is specific to the reader, because this interpretation of what is under the text, what is not said by it, will be different from one text to another and charged with a *feeling of real* specific to the reader.

Keywords : Unsaid, Danielle Roger, feeling of real, empathy

## Remerciements

Je tiens à remercier les membres de ma famille, pour leur patience tout au long de la rédaction de cet ouvrage, et mes amis, pour leur soutien. Ma gratitude va tout particulièrement à mes premiers lecteurs, qui m'ont offert leur opinion sans censure. Je remercie aussi mon directeur de maîtrise, Jean-Simon DesRochers, pour avoir banni le verbe « essayer » de mon vocabulaire, le remplaçant par « faire ».

## Table des matières

RÉSUMÉ.....	I
ABSTRACT .....	II
REMERCIEMENTS.....	III
L'HOMME QUI BUVAIT DANS LE NOIR.....	7
Août 1965 .....	9
JUN 1968 .....	12
NOVEMBRE 1961 .....	20
JUN 1967 .....	24
SEPTEMBRE 1970.....	28
DÉCEMBRE 1969.....	31
JUILLET 1976.....	35
NOVEMBRE 1971 .....	43
OCTOBRE 1961 .....	47
FÉVRIER 1980.....	51
JUILLET 1969.....	55

MAI 1983.....	59
JUILLET 1967 .....	63
OCTOBRE 1961 .....	66
JUIN 1988 .....	69
JANVIER 1990.....	72
JUIN 1979 .....	75
JUILLET 1992.....	78
LE SENTIMENT DU RÉEL CHEZ DANIELLE ROGER.....	88
INTRODUCTION .....	89
RÉALITÉ VS. RÉEL.....	92
Définitions .....	92
LES AFFECTS, LE CORPS ET LES SENTIMENTS .....	96
Le réel est l'émotion .....	96
NEURONES MIROIRS ET EMPATHIE.....	99
Empathie.....	99
Simulation à des fins de compréhension.....	102
L'interprétation du lecteur .....	104
LECTEUR ET EXPÉRIENCE .....	106
L'acte de lecture .....	106
Les souvenirs du lecteur .....	107
ŒUVRE OUVERTE.....	109
Suggestion .....	109
Ouverture .....	110
CONTINUITÉ ET NARRATIVITÉ .....	113

Association .....	113
LES NON-DITS .....	116
Le blanc .....	116
Ouverture par sous-entendus .....	118
La négation .....	120
RETOUR .....	122
BIBLIOGRAPHIE.....	123

L'homme qui buvait dans le noir

*Mon histoire s'écrit en points de couleur sur du papier plastifié. Je regarde de loin, plisse les yeux, imagine un peu, et parviens presque à me souvenir. À voir les êtres figés s'activer, se mettre à raconter.*

*Mais l'imaginaire reste mort. Le moment est passé.*

*Je collectionne leurs carcasses, les accumule dans un album à motifs de fleurs. Parfois, je les parcours des yeux, mes souvenirs en 4 par 5. Leur chronologie est trop pure. Une histoire bien ordonnée, mais fausse.*

## **Août 1965**

Deux sœurs sur le bord du trottoir. Sous les plis d'un petit pantalon bleu, on voit que la plus jeune porte encore des couches. Elles mangent des bleuets. Un par un, prenant chaque baie entre le pouce et l'index, le front plissé à la manière d'un chirurgien accomplissant un acte de grande précision.

Elles n'ont rien en commun, sauf leurs têtes blondes.

\*\*\*

Assise sur le plancher de bois franc, le dos contre la porte de la salle de bain, les jambes allongées devant moi, j'écoute. Ça me lève un peu le cœur. Je n'arrive pas à bloquer les sons, peu importe ma concentration.

Du bout du doigt, j'essaie de tourner la poignée, pour la forme. Fermée. Anne verrouille toujours derrière elle après les repas, même si elle dit me faire confiance. J'ai honte qu'une partie de moi en soit soulagée. Si elle ne s'enfermait pas, je serais forcée de débouler à grands pas dans la petite pièce, de la tirer par les cheveux loin de la toilette et de hurler à en faire craquer les miroirs. Question de principes plus qu'autre chose. Si elle veut se retourner les entrailles pour se récurer l'intérieur avec de la limaille de fer, c'est son choix. Il y a des jours où toute la saleté du monde semble incrustée sous notre peau, donnant un teint grisâtre à nos veines. Ça, je le comprends.

Depuis deux minutes, tout est silencieux. J'imagine ma sœur, le front contre le carrelage.

– Anne, tu vas bien?

– Ta gueule.

Anne ne me dit jamais de me la fermer qu'à travers la porte d'une salle de bain.

– Il est où?

Je me redresse, question d'avoir une meilleure vue sur la cour arrière par la porte-patio. Papa travaille dans son coin jardin. Je frissonne en pensant aux légumes trop petits et amers.

– Encore dehors.

Elle ne répond pas et je n'ajoute rien. Je me bouche les oreilles, me mets à fredonner pour ne plus l'entendre, mes yeux ouverts surveillant papa.

\*\*\*

On s'aligne comme des oiseaux sur un fil électrique. Il vente à cisailer l'âme. On reste immobiles. Le monde nous érodera jusqu'à la moelle avant qu'on ne désobéisse.

Ne restera que cette sensation de désarroi, lorsqu'on manque la dernière marche de l'escalier, la nuit, en allant chercher un verre d'eau.

## **Juin 1968**

Une petite fille, souriant fièrement malgré ses cheveux coupés trop courts et son chandail ample. Le soleil la force à plisser les yeux et son petit nez se fronce d'une manière comique. Elle porte ses sandales bleues, celles qui craquent. C'est le premier jour de l'été. Elle semble heureuse.

\*\*\*

Mes yeux sont deux billes noires, dures et lisses. Elles ont été érodées, polies par la vie.

Deux billes de verre sur lesquelles mon père grava son nom avant de cracher dessus et de les renfoncer dans leurs orbites.

Satisfait, mon père se doutait que tout comme les siens, mes yeux ne savaient plus pleurer.

\*\*\*

Je ne sais dessiner qu'une chose. Une tête de chien, sans corps, parce que ma sœur est partie jouer avant de finir de me montrer.

Mme Huguette aime nous faire dessiner. Elle nous installe sur la table de cuisine chaque après-midi, avec une pile de feuilles aussi grosse qu'un bottin.

Les autres se moquent. Je leur en veux. Ce n'est pas ma faute si je ne sais pas dessiner autre chose.

La grosse Virginie, la plus méchante, me pince jusqu'au sang quand notre gardienne nous tourne le dos. Elle interdit aux autres de se montrer gentils avec moi. Selon ma sœur, elle a le droit, parce que sa mère ne l'aime pas assez pour la garder à la maison pendant l'été et que c'est triste. Nous aussi, on passe les journées d'été chez Mme Huguette, mais Anne jure que ce n'est pas la même chose. Une maman, ça doit toujours s'occuper de ses enfants, même fatiguée. Un papa, lui, n'est pas obligé.

\*\*\*

Mon père boit seul, les lumières fermées.

Je l'ai surpris, une fois. Assis à la table de cuisine. Il m'a regardée comme un enfant tombé à la mer.

Je l'ai observé longtemps avant de lui rappeler qu'il savait nager.

\*\*\*

Mme Huguette fume dans le salon d'à côté. Elle regarde la télévision.

Les autres enfants ne dessinent plus. Ils observent la feuille de la grosse Virginie, attroupés. Elle tire la langue en s'appliquant. Ça lui donne un air intelligent. Je l'envie parce que je n'ai pas besoin de tirer la langue pour me concentrer.

Je m'approche, pas trop.

Virginie achève le dessin d'une princesse nue, avec des seins et tout. Un des garçons glousse, les yeux très grands.

C'est laid. Je pourrais sûrement faire mieux, si j'essayais. Ça n'a pas l'air d'une vraie princesse.

Je prends une feuille. Je copie le dessin de Virginie, donnant une plus grosse couronne à ma princesse, lui ajoutant de beaux souliers. Les autres enfants s'avancent et se mettent à comparer. Ils ne se moquent pas. L'un d'eux me sourit, même.

J'entends un reniflement dégoûté. On m'arrache la feuille. Mme Huguette se tient au-dessus de moi. Son visage vire au rouge. Aucun adulte ne m'a jamais regardée comme ça.

Virginie gribouille par-dessus son dessin, en panique. Mme Huguette lui prend sa feuille aussi. Elle se met à crier. Elle fait encore plus peur que dans mes cauchemars, comme celui où elle me force à manger son pâté chinois brûlé, me l'enfonçant dans la gorge avec une pelle rouillée.

Quand le soir arrive et que papa vient me chercher, elle ne lui laisse pas le temps d'entrer. Elle parle très vite, très fort, agitant mon dessin chiffonné.

Papa ne bouge pas. Il ne regarde pas Mme Huguette. Une veine bat au milieu de son front. Je donnerais tout pour que ma gardienne arrête de parler.

Il la coupe au milieu d'une phrase et me rejoint en deux pas. Avant que je puisse dire un mot, il me gifle si fort que je tombe à terre. Mme Huguette se tait, enfin.

Papa me prend par le poignet, me traîne jusqu'à la voiture. Le bout de mes sandales racle le sol. J'ai peur qu'elles s'abiment.

À la maison, il me laisse dans l'entrée, fonce vers la cuisine. Je me demande si Anne est revenue de chez son amie. Je glisse les doigts sur ma joue. Ça brûle. Quand je me regarde dans le grand miroir à côté de la garde-robe, je peux voir une grande marque rougir sur ma peau. J'aimerais pouvoir la peler comme une orange. Tout effacer.

Papa ressort de la cuisine avec un verre dans la main. Il me parle sans me regarder.

– C'est pas contre toi que je suis en colère. Je peux juste pas frapper une grande personne.

Il ne me laisse pas le temps de répondre. Il part s'enfermer dans son bureau, sans prendre la peine d'ouvrir la lumière.

\*\*\*

Deux semaines plus tard, papa m'achète un chien. Je le nomme Popé. Il a un air triste. Au fil de semaines il devient méchant. Il mord un voisin. Je garde les yeux ouverts pendant que papa l'abat avec sa carabine.

Le soir tombe sur son corps laissé dans notre cour arrière. Papa a trop soif pour s'en occuper.

Je demande la permission avant d'aller l'enterrer, entre les marguerites et les plants de tomates.

\*\*\*

Je me suis tricoté une armure avec un peu d'aluminium et de la ficelle.

Les ombres passées ne peuvent plus m'atteindre, ou presque.

Ne reste plus qu'un petit pincement. Des aiguilles plantées entre les mailles de ma nouvelle peau.

Je marcherai ventre en avant, comme les enfants. Je partirai à l'aventure, du sel plein les poches, de façon à faire fondre les éclats de mots étalés dans le gravier.

## **Novembre 1961**

Elle sourit à la caméra, le visage de trois quarts. Les épaules raides, le ventre rentré. Sous le maquillage, une beauté évidente, un brin vulgaire. Elle a le regard d'une femme qui se sait belle. Admirer l'angle de sa pommette ou l'ombre au coin de ses paupière revient à complimenter un charpentier pour un travail minutieux, bien exécuté.

La photo est mal cadrée. On voit à peine le bébé qu'elle tient dans ses bras.

\*\*\*

Je m'ennuie des jours de pluie. Ceux où le bruit des gouttes frappant le toit est trop fort pour qu'on puisse penser.

Difficile de se donner un air mélancolique lorsqu'il fait soleil. S'installer près d'une fenêtre, réfléchir au passé. Se visualiser de l'extérieur comme si on regardait un film dramatique.

Je n'arrive pas à penser à ma mère lors de belles journées. Ça ne vaut pas la peine d'essayer de l'imaginer si le ciel ne m'imité pas.

Quand je demande à Anne, elle affirme ne pas se souvenir. Elle dit aussi que je n'ai pas intérêt à demander à papa.

\*\*\*

Maman devait être gracieuse. Boire son thé avec du lait et tourner la cuillère sans heurter la tasse. Elle pouvait se mettre du rouge à lèvres sans regarder. Devait rire souvent. Son film préféré était *Casablanca*. Elle pleurait chaque fois qu'elle le regardait. Elle ne lisait pas beaucoup. Achetait le journal pour le courrier du cœur. Elle mangeait ses *Whippets* en commençant par le chocolat.

Je parie que son parfum sentait la vanille. Qu'elle nous chantait des berceuses le soir pour nous endormir. Sa voix s'éraillait sans fausser, comme celle d'Anne.

Je l'imagine rentrer nos mitaines dans nos manches de manteau, s'assurant que nos poignets restent à l'abri du froid. Je la vois nous habiller en rose bonbon les 14 février. Souffler sur notre nourriture avant de nous la donner.

Martine me dit que maman nous coupait elle-même les cheveux, nous amenait au parc souvent. Elle s'asseyait peut-être dans le bac à sable pour jouer avec nous, sans s'inquiéter de salir ses vêtements.

Maman devait être forte, digne. Sourire avec modestie quand on soulignait son courage monoparental. Peut-être arrivait-elle fatiguée, le soir, ou était-elle triste les jours de Noël. Il lui suffisait d'aller nous border pour se rappeler que le travail de maman est le plus beau du monde, même accompli seul.

Elle n'a pas dû tenter de le retenir lorsqu'il est parti. Il lui a probablement fait pitié, parce qu'elle savait à quoi il tournait le dos. Si on lui avait prophétisé son retour endeillé, elle aurait haussé les épaules, sans plus.

Maman nous aimait. J'en suis sûre.

\*\*\*

Un vieux cadenas rouille sous mon crâne. Rangé là il y a longtemps, puis oublié, il teinte ma matière grise d'une couleur orangée, sale.

Avec un scalpel, j'essaie de m'autopsier l'esprit. La lame se brise chaque fois contre le métal oxydé.

## **Juin 1967**

Deux fillettes habillées en noir, avec des souliers blancs. L'une, assise à même le sol, arrache des brins d'herbe à deux mains. L'autre tire sur le col de sa robe, la bouche pincée.

Un ciel clair les surplombe, sans nuage.

\*\*\*

Une grosse main emprisonne la mienne. Levant la tête, je vois un menton, une moustache brune, un dessous de nez. Rien qui ne me permette d'associer cet étranger aux photos que maman me montrait. Lorsqu'on s'est rencontrés, il a dit s'appeler papa, sans rien ajouter depuis.

Je regarde Anne du coin de l'œil, de l'autre côté du monsieur, accrochée à sa main comme moi. Elle me fait signe de sourire. On doit avoir l'air heureux, aujourd'hui. Il faut qu'il veuille rester.

Il parle, nous indique de regarder la lune américaine. Un gros truc en métal tout laid. Anne se force à ouvrir de grands yeux. Satisfait, il poursuit son chemin, nous traînant derrière lui. Il ne dit plus rien d'autre.

\*\*\*

Je voudrais voir maman, mais la porte de sa chambre est encore fermée.

Je demande à tante Martine si maman fait une sieste. Martine pleure. Oui. Une sieste. Elle va faire la sieste pendant longtemps.

\*\*\*

Le Soleil gronde. Sa vibration se réverbère dans ma cage thoracique.

Il surveille. Un père soumettant sous sa lumière crue chaque erreur, chaque grain de poussière oublié sur le manteau de la cheminée.

## Septembre 1970

Une photo d'école. Elle est assise sur un ballot de paille, entre un bac de fausses pommes rouges et un bout de clôture en bois. Son père lui a noué un ruban chiffonné dans les cheveux. Des mèches frisottantes s'en échappent.

Elle porte la robe à manche bouffante de sa sœur. Elle se sent comme une princesse. Par défi, lorsque le photographe lui demande de sourire, elle pince les lèvres et fronce les sourcils, comme les durs à cuire dans les films de son père.

\*\*\*

Il s'appelle François. Il a la voix aigüe, plein d'amies filles, porte toujours le même coton ouaté trop ample pour cacher sa maigreur.

Un midi, pendant la récréation, mon amie Émilie vient me donner le bout déchiré d'un emballage de gomme à effacer. Sur le papier, je lis : « Je t'aime ». Je reconnais l'écriture de François, carrée.

Après la récréation, dans l'escalier, je lui demande s'il m'aime en tant qu'amie ou comme amoureuse. Amoureuse. Je laisse échapper un d'accord, moi aussi, parce que ça semble être la chose à dire.

On s'arrange pour obtenir la responsabilité des bacs à lait. Chaque matin, on va chercher les bacs dans le réfrigérateur pour les distribuer aux autres élèves de la classe. Dans les couloirs déserts, avec nos bacs bien remplis, on s'embrasse sur la joue chacun son tour.

En retournant nous assoir à nos places, on se sourit. Sur ma peau s'attarde la sensation d'un secret.

\*\*\*

Un an plus tard, François change d'école. Je pleure tout l'été. L'école recommence. Un autre garçon se porte volontaire pour aller chercher les bacs de lait.

## **Décembre 1969**

Un Père-Noël en papier construction est placardé sur le mur avec du papier collant. Un père et ses deux filles gardent le dos droit, assis sur le divan du salon. Le sourire du père des deux fillettes se tord un peu. L'air surpris par le flash, il regarde sa belle-sœur par-dessus l'objectif. La photo manque de couleur. La fumée de la dinde brûlée flotte encore dans la pièce. Sur la table du salon, on voit des restants de sandwiches aux œufs.

\*\*\*

J'ai de la neige dans les veines. Sous ma peau, mes os sont glacés.

J'attends décembre pour étendre mon corps nu sur ces flocons de sang blancs et craquants, y traçant mon nom du bout des ongles.

\*\*\*

J'ai le rhume. J'aime bien être malade. Tout le monde s'occupe de moi. Je peux manger de la crème glacée. Je fais semblant d'avoir de la fièvre. Papa accepte que je reste à la maison au lieu d'aller à la messe de minuit avec Anne et lui. Ma tante Martine se porte volontaire pour rester et me surveiller.

Anne me jette un regard trahi avant de partir, enviant mon nez qui coule.

Ma tante m'installe dans le salon, pose une petite pile de bonbons à la menthe juste devant moi. *Sissi impératrice* joue à la télé.

À un moment, sans avoir l'air d'y penser, elle me prend dans ses bras, joue dans mes cheveux du bout des doigts. Je ferme les yeux. Je me dis que ça doit avoir l'air de ça, une maman.

C'est mon plus beau Noël.

\*\*\*

Je me réveille un peu lorsqu'on vient m'embrasser pendant la nuit. Je remue sous le geste, comprends qu'à un moment on m'a couchée dans mon lit. Je garde les yeux fermés, contente. Ma tante Martine vient me souhaiter bonne nuit.

Ses baisers piquent. Ma tante devrait se raser.

Sans y penser davantage, je me rendors.

## **Juillet 1976**

Celle sur le côté, à droite, la main posée sur l'épaule d'une de ses amies. Cinq en tout. Toutes jolies. Elle est trop maigre, trop maquillée. Son sourire asymétrique témoigne d'une fierté juvénile. Les yeux fixes à en faire peur.

Cinq heures après ce cliché, elle perdra sa virginité avec le gros William, celui qui fume déjà, ayant redoublé une année. Elle terminera la soirée en se faisant vomir jusqu'à perdre connaissance dans la toilette du deuxième étage.

\*\*\*

Le vernis de mon visage craquèle et jaunit. Ma voix ne porte plus. À force de ne jamais changer, je vieillis.

Si je me brisais en morceaux, on trouverait le petit squelette de chiffon me tenant lieu d'âme. Après un temps, même celui-ci s'userait.

\*\*\*

Ma sœur et moi nous disputons souvent. On module le style et les adjectifs, mais la toile de fond se tisse des mêmes fils.

Je prends le ton qui l'insupporte par instinct, lui dit de se calmer pour l'enrager davantage. Elle hurle que j'ai le cœur froid. C'est sûrement vrai, mais je mens bien, alors peu importe.

Je la traite d'hystérique. Elle fait mine de me gifler, puis se met à pleurer. Pour ne pas être en reste, je m'arrache aussi quelques larmes. J'aurai mal à la tête. Tant pis. Ma sœur tient son amour mort-né au creux de son poing.

Il vient, le thème éternel de nos conflits. Lourd et usé, il pose sur nous ses yeux pleins de suie, laissée par un reste de sentiment sincère et doux qui a brûlé trop rapidement.

On s'accuse en chœur. Je vous trouverais presque belles, sans cette souillure sous notre épiderme. On crie, car on ne sait plus comment parler.

Je l'aime plus qu'elle ne m'aime. Elle m'aime plus que je ne l'aime.

On ment toutes les deux. On s'en moque.

L'important est d'avoir raison.

\*\*\*

Je m'étale de la poudre d'os sur les gencives, me maquille les yeux avec de la cendre.

Mes mains sont percées d'un joli petit crochet. Mes galoches frôlent à peine le sol de bois.  
Tout le monde admire.

Ma perfection est venue avec le temps. Pour y parvenir, je me suis cousu les coins des lèvres avec du fil d'argent. Il ne me reste qu'une petite bouche rouge sang. Je ne peux plus sourire, à peine parler.

\*\*\*

Il est tard. Papa travaille encore de nuit. Le vieux lit à deux étages grince au-dessus de moi. Elle pleure.

Ma tante colle son visage sur l'armature froide du lit, laissant ses genoux parasiter mon champ de vision. De sa voix rauque, elle console, raisonne, amadoue, achète, rabroue. Ma sœur secoue la tête et continue d'hurler

– Tu avais promis! Tu avais promis que tu m'aiderais si ça continuait !

Oui. Probablement. Une promesse échappée comme une balle perdue. Dernier recours pour la faire taire. Ne pas le rappeler à ma tante aurait été du drame gâché.

Ma tante quitte la chambre d'un pas rapide. Elle hurle aussi, maintenant.

Elle revient et jette une bouteille d'aspirine sur le lit. J'entends le bruit du contenant heurtant quelque chose de mou. Ma sœur pleure un peu plus fort.

– Tiens ! Prends toute la bouteille et attends trois jours. Après, tu en auras plus de problèmes.

Temps mort. Je me fais petite dans mon lit. Le silence se lacère à nouveau.

– Ça va faire mal. C'est trop long, trois jours! Tu avais promis de m'aider si rien s'arrangeait. Je veux pas attendre ! Je suis ta nièce, t'as pas le choix de m'aider!

Je voudrais crier moi aussi, mais le quota de décibels du foyer est atteint. Il faut se rationner pour les cas difficiles.

Je cesse d'écouter. Les manipulations perdent l'attrait de la nouveauté à une vitesse désolante. Sans même y penser, mon regard se pose sur la poupée de porcelaine accrochée aux barreaux du lit, juste au-dessus de ma tête. Elle se balance tranquillement sur une petite planche de bois.

Deux fines tresses grises surmontées d'un bonnet bleu à carreaux encadrent son visage blanc cassé.

Je me souviens du jour où ma tante nous l'a donnée. On lui trouvait l'air triste, alors ma sœur avait entrepris de lui étirer le sourire avec un feutre rouge. Les traits maladroits prenaient l'aspect de longues balafres.

Ma tante dit trouver cela mignon, mais je l'ai surprise à frissonner en dévisageant notre jouet. Je ne comprends pas pourquoi. Cette poupée a beau être laide à tuer, sa gaieté monstrueuse est la nôtre.

\*\*\*

Des couches de peinture s'accumulent sur nos yeux. Je voudrais les peler jusqu'à retrouver cette couleur qu'on nous a menées à oublier.

Ma charpente se glace et s'affaiblit chaque jour. Notre enfance nous tourne le dos depuis longtemps.

Un fil s'est rompu à son départ. Un cordon rougeâtre nous liant par le poignet gauche.

Ce reste de menotte effilée me rappelle notre armature tordue à l'avance. Sous ses mots l'abandon se tend et s'étire, comme chez lui.

\*\*\*

Dans ma maison, les murs sont petits et glacés. Le gel a fait éclater les ampoules, il y a un demi-siècle. Leurs débris ne sont plus que du sable blanc entre les craques du plancher.

## **Novembre 1971**

Très petite dans son lit d'hôpital, elle regarde la caméra avec des yeux cernés. Ses cheveux, très longs maintenant, tombent platement sur son crâne. Un soluté dans le bras, une infirmière relève ses signes vitaux chaque quinze minutes. Elle se sent importante, étire son sourire de façon exagérée.

Son père n'est pas là. Il a quitté la pièce en voyant sa belle-sœur sortir son appareil.

\*\*\*

– Papa! Mon caca est blanc, tu as vu? On dirait que le brun est allé dans mon pipi! C'est drôle, non?

– Montre.

– C'est drôle, hein ? Papa ? Non ? Papa ?

Il ne répond pas. Il est parti téléphoner.

\*\*\*

Je n'apprendrai jamais à faire de la compote de pommes. Les autres filles sauront comment. Elles en feront pour leurs petits-enfants quand elles seront vieilles et moi je devrai leur dire : « petits-enfants, désolée, endurez ». Je tente de l'expliquer à papa. Il ne comprend pas. Selon lui, il suffira de demander à Mme Robert de me montrer après la classe, demain.

J'aime l'école. Je ressens un soulagement quand je passe les portes pour aller m'asseoir à mon bureau. Ça sent bon les crayons aiguisés. Il fait chaud. Ils nous prêtent des ballons durant la récréation, prennent soin de nous quand on tombe et que ça fait mal. On ne nous chicane jamais trop fort.

Ma tante Martine m'avait acheté des pommes rouges en prévision de la leçon d'aujourd'hui, en me faisant promettre de lui rapporter de la compote. Peut-être que papa m'en veut de ne pas lui avoir promis à lui aussi. Peut-être qu'il me punit. Après tout, on peut aller à l'hôpital tous les jours. Apprendre à faire de la compote à l'école, ça ne se présente qu'une fois comme occasion.

Au début, je trouvais ça drôle que papa vienne regarder chaque fois que j'allais aux toilettes. Ça devient très vite lassant, par contre. Je ne vois pas pourquoi il s'obstine à continuer, il ne réagit même plus. Pas besoin de s'inquiéter, qu'il répète. On dirait qu'il me trouve ennuyeuse.

Encore l'hôpital, avec les ascenseurs qui tremblent, les toilettes qui sentent le chimique. Ils me font subir plein de tests et Anne ne peut pas venir avec moi. Le médecin parle à papa comme si je n'étais pas là. Quand je demande qu'on m'explique, papa hausse les épaules en disant : « rien d'important, tiens-toi tranquille ».

La prochaine fois, je garderai la couleur de mon pipi pour moi.

\*\*\*

Poignardez-moi quatre fois dans le ventre. Transformez-moi en pelote d'épingles. Trouvez-moi un air tragique. Coiffez-moi, couvrez-moi d'un drap usé. Je veux me nommer martyr.

On me baptise à l'eau de javel. Me tend dans les airs comme un cerf-volant. En écartant les bras, j'observe la petite ficelle qui me retient encore. Elle commence à s'effiler.

## Octobre 1961

Un père tient sa fille sur ses genoux. Il la regarde comme un animal exotique dont il ne voit pas l'utilité. C'est son premier enfant.

Elle semble trop calme. Les yeux secs, une rigidité dans la posture. Elle ne ressemble pas à un véritable bébé.

La poupée grandeur nature le dévisage, sourcils froncés. Elle paraît dire : « On m'avait promis un vrai papa, pourtant ».

\*\*\*

Se noyer sur la terre ferme. Pas d'autre moyen de le décrire, d'après ma tante. Elle aussi s'asphyxie dans le noir.

Je ne peux plus respirer. La chaleur m'étrangle pendant que je grelotte. Quelque chose me prend à la gorge. Je peux presque sentir des doigts trapus la serrer.

Anne siffle.

– Arrête! Tu fais trop de bruit.

– Je meurs!

– Arrête de faire ta dramatique. Tu sais que non.

Mais si. Je meurs. Mon torse se serre avec une telle force, je m'étonne de ne pas entendre les os craquer.

Anne descend du lit à deux étages pour me rejoindre. Son poids me fait basculer vers le mur. Je voudrais qu'elle me prenne dans ses bras. Elle plaque plutôt sa main sur ma bouche. Je gémis, elle claque de la langue, m'enfonçant davantage dans mon oreiller.

– Calme-toi! Ça va passer, tu le sais. Ça passe toujours.

Mes mains lui entourent le poignet, tentant de la dégager. J'écrase mon envie de lui enfoncer les ongles dans la peau. Un son de cloche résonne dans mes oreilles. Le ton d'Anne est précipité.

– Arrête! Les Desbois ne pleurent pas!

J'ai tellement entendu cette phrase qu'elle m'écorche les oreilles. Je voudrais prendre chacun de ses mots et les chiffonner entre mes doigts. Les entendre tomber sèchement au sol.

– Tu vas le réveiller!

Je me fige. Le noir me prend encore à la gorge, mais ma peur vrille plus calmement dans mon estomac. Anne me lâche. Elle m'embrasse sur le front, presque violemment, puis retourne dans son lit.

Je me roule en boule en m'enserme de mes bras comme une camisole de force. Je me noie toujours, sans bruit.

\*\*\*

Mon costume d'enfant rétrécit la nuit, m'étouffe. Étirez-moi la peau. Faites-moi immense, monstrueuse s'il le faut. Peut-être arriverai-je à respirer.

## **Février 1980**

Une fille et un garçon. Le bras de l'un entoure les épaules de l'autre. Ils semblent mal à l'aise, tentant un peu trop d'avoir l'air naturel. Le garçon porte les dernières traces de l'adolescence sur son corps, où les membres, ayant poussés trop vite, s'étirent encore de façon disproportionnée.

Ils ne regardent pas l'objectif, chacun profitant du clic de l'appareil pour observer l'autre à la dérobée.

\*\*\*

L'embrassant pour la première fois, je me dis que certains instants mériteraient d'être gardés en réserve dans un sac en plastique. Je garderais tout, même le moment un peu gênant où ni l'un ni l'autre ne savait composer avec nos lunettes qui s'entrechoquaient. J'aurais dû les enlever. J'avais trop peur de gâcher la magie. Un premier baiser doit être spontané.

Le film continue de jouer en arrière-plan. Je me sens un peu mal de parvenir à suivre l'intrigue malgré ses mains sur moi. Au moins, je ne vois aucun rire nerveux dans mon horizon. Je déteste cette habitude.

Je me demande combien de temps un premier baiser doit durer. J'espère qu'il ne me délaissera pas au bout de deux minutes pour écouter le reste du film.

J'espère que demain il me prendra par la main dans les couloirs de l'école. S'assoira avec moi à l'heure du lunch. Ne partagera ses notes de cours avec personne d'autre.

Qu'il rêvera de moi cette nuit. Qu'il parlera de moi à sa mère.

J'aimerais ne pas avoir peur. Être certaine que ce moment va durer.

\*\*\*

Embrasse chaque pointe de ma colonne vertébrale. Râpe la peau avec tes dents. Bois mes frissons.

Mon sang bat à un rythme nouveau. Se disperse et s'accumule en unisson avec une percussion tactile. Il brûle tant, je peux presque sentir mes veines se racornir. Je m'en moque. Derrière mes paupières fermées, je vois aussi loin que le bout de ma langue.

Je pense avec mes pieds, mes mains, ma poitrine. Je me laisse guider, la tête vide comme un ballon prêt à éclater.

\*\*\*

J'ai des échardes dans le cœur. C'est ma faute, je ne pense jamais à le protéger des intempéries. Je le traîne sous le bras comme une sacoche bon marché. Le pose sur la table à l'heure des repas, à côté de mes lunettes, que j'enlève à la moindre occasion, maintenant. J'ai tout jeté à la poubelle, une fois. Lunettes, cœur et restes de repas. Il m'a fallu fouiller chaque sac de vidanges, en m'en rendant enfin compte.

S'il ne s'était agi que de mon cœur, j'aurais laissé glisser. Mes lunettes, elles, ont coûté cher. Papa ne me l'aurait jamais pardonné.

En le rangeant sagement dans ma poitrine, le soir même, je l'ai frotté avec le coin de ma manche, espérant que l'odeur de déchet dont il s'était imprégné se dissiperait avec le temps.

## **Juillet 1969**

Elles tournent le dos à la caméra. Les deux en robes à fleurs, avec des bottes de pluie colorées. La plus petite porte un chapeau de paille cachant ses boucles blondes. Elles se tiennent par la taille, fort. La joue de la plus grande repose sur la paille sèche.

Le ciel est clair, très bleu.

\*\*\*

Le bruit d'une porte qui claque. Je n'arrive pas à l'associer à autre chose.

Le bout de mes doigts me picote. Comme la brusque sensation de douleur lorsqu'on regagne la sensibilité d'un membre gelé.

Un hiver de novembre, boueux et gris, a gagné mes souvenirs d'elle.

Depuis qu'elle est partie, papa reste enfermé dans son bureau tous les soirs. Il ne sort que pour me punir quand je fais du bruit.

Lorsque la maison reste silencieuse trop longtemps, le son de cette porte qui claque derrière elle envahit tout l'espace, m'enveloppant pour m'empêcher de respirer. J'ouvre les fenêtres, la télévision, la radio, démarre le mélangeur.

Je serre les dents, la déteste davantage à chaque coup que je prends pour elle.

Un jour, j'y arriverai. Je ferai tant de bruit qu'il me tuera. J'espère qu'elle saura que ce sera de sa faute.

\*\*\*

Elle m'a envoyé une carte d'anniversaire par la poste. Je l'ai déchirée, mais n'ai pu m'empêcher de garder les morceaux.

\*\*\*

En me cognant le torse du bout du doigt, un son creux s'échappe de ma cage thoracique. Je résonne à la façon d'un gros tambour. L'envie de m'enfoncer de la laine minérale dans la gorge me prend. Mon acoustique frôle la note dissonante.

Je me peins la figure en rouge, mets des souliers qui claquent. Je prends de la place avant de disparaître. D'éclater comme du verre soufflé.

## **Mai 1983**

Elle lit, assise sur un banc proche de l'entrée du pavillon principal. Son cours débute dans quinze minutes. Une mèche de cheveux vient de s'échapper de son chignon, la pointe frôlant le haut de la page de son livre. Elle n'a remarqué ni lui ni son appareil, trop concentrée.

En examinant l'angle, le grain de l'image, sa composition, on comprend que, sans s'en rendre compte, elle est devenue le point focal de la vie d'un autre.

\*\*\*

Mon émotion clignote comme un vieux néon. Je devrais appeler quelqu'un pour tenter de réparer ses connexions, mettant de côté le risque du court-circuit.

Mon cœur est couvert d'une couche de cuivre oxydé. Mes membres grincent.

J'y vais à mon rythme, avance toujours, quitte à ramper.

\*\*\*

C'est la première fois qu'un homme me voit nue depuis le secondaire. Une période creuse à laquelle je n'avais pas prêté attention, jusqu'à aujourd'hui.

Adolescent, notre partenaire se compte déjà suffisamment chanceux qu'on s'affirme consentante, il ne regarde pas trop la marchandise. Je ne devrais pas m'attendre à la même naïveté avec lui.

Je suis plus grosse qu'avant. Je n'ose pas me retourner, de peur qu'il voie ma cellulite. Mon derrière s'amuse à calquer les montagnes russes depuis quelques années. Lorsqu'il retire mon soutien-gorge, je me demande distraitemment à quel moment mes seins ont commencé à pendre. Depuis quand les seins pendent à la mi-vingtaine?

Sous mes paupières se dissimule cette image de moi presque enfant, les hanches étroites, le regard avide. Me voir à travers son regard à lui, telle que je suis à présent, contamine le moment, malgré la douceur de ses gestes. Je lui offre un corps qui ne semble pas tout à fait m'appartenir. L'action me paraît scandaleuse.

Lorsqu'il prononce mon prénom, je ne me sens pas le droit de répondre. Je ne peux parler à la place de l'étrangère étendue avec lui.

J'ai peur du moment où la peau trop ample de cette femme sur mon petit squelette bâille, lui révélant une enfant en salopette qui pleure dans le noir.

\*\*\*

Chaque jour, il me surprend par sa présence. Je ne cesse de m'attendre à ce qu'il s'enfuie pendant la nuit, qu'il parte mettre de l'argent dans le parcomètre sans revenir, qu'il change de nom et d'adresse. Il reste là. Incompréhensiblement là.

Peut-être qu'un jour je lui demanderai pourquoi. Pour l'instant, je me contente de l'observer à la dérobée. Question de ne pas l'effrayer.

## **Juillet 1967**

Une tante et ses deux nièces, assises sur des chaises en plastique. Les cheveux blondis par le soleil et des cornets de crème glacée qui commencent à fondre. Elles se ressemblent tant qu'elles font un effet de poupées russes.

Le temps du déclic de l'appareil, elles sourient toutes à pleines dents, sincèrement.

\*\*\*

Tante Martine aime les chats, mais n'en achètera jamais. Se voir devenir un cliché est la pire chose au monde, selon elle.

Elle ne lit que des romans policiers, uniquement ceux où l'intrigue se présente comme une énigme. Elle tricote si vite que, petite, je me surprénais à ne pas voir d'étincelles jaillir du choc des aiguilles. Elle ne porte pas de rose, n'oublie jamais ses boucles d'oreilles quand elle sort. Elle arrose ses plantes artificielles. Elle n'aime pas l'opéra, mais affirme le contraire. Aime Cary Grant, préfère le cacher. Elle possède une perruche, qu'elle déteste et appelle Chipie. Si tante Martine avait bel et bien un chat, elle dit qu'elle plumerait Chipie pour la lui donner à manger. Comme ma tante fuit encore le cliché à toute jambe, l'oiseau continue de gazouiller en pleine nuit.

Elle cuisine tous nos repas, les amenant à papa en grande quantité les mardis et jeudis, pour qu'il les range dans le congélateur. Lorsqu'il travaille de soir, elle vient nous garder, passant la soirée assise à la table de cuisine à lire un Agatha Christie. Parfois, elle écoute un film. Anne et moi pouvons suivre l'intrigue de nos lits, l'oreille tendue.

Chaque Halloween, elle nous confectionne un costume. Elle nous écrit des cartes à nos anniversaires. Nous prend en photo quand on souffle les bougies.

Tante Martine a aimé un marin, un jour. Ou un soldat. Ou un cuisinier. Ça change selon l'heure de la journée. Un jour il la quitte, ou meurt, ou disparaît en mer. Elle se promet de ne jamais aimer à nouveau. Pas pour lui rester fidèle. Plutôt parce que l'amour ne s'apprécie qu'avec une bonne dose de crétinerie. À son âge, la stupidité perd de son charme.

Papa aussi reste seul. Elle dit que ce n'est pas pour la même raison.

\*\*\*

Anne et moi nous disputons en adultes, maintenant. On ne crie plus, préférant s'insulter à voix basse, à coup de sous-entendus.

Je dois en revenir, apparemment. De notre enfance. De maman. D'Anne qui quitte la maison sans prévenir, me laissant subir la peine de papa qui pleure avec ses poings.

Elle ne peut pas comprendre. Papa l'a vue naître, apprendre à marcher, parler. Ça crée un lien. Toutes mes premières fois étaient déjà passées quand la mort de maman l'a forcé à revenir dans nos vies.

Anne croit qu'il m'aime aussi. Tout ça parce qu'elle l'entendait pleurer, la nuit, lorsque j'ai eu mes problèmes de santé. Elle ment. Les Desbois ne pleurent pas.

Je lui demande si elle lui pardonne. Elle dit bien sûr, elle pardonne bien à maman.

Lorsque je l'interroge, elle se contente de répondre que je dois cesser de l'idéaliser.

## **Octobre 1961**

Première photo d'hôpital. Le bébé, encore un peu gonflé, affiche cet air traumatisé propre au choc de la naissance. Recroquevillée sur elle-même, l'enfant se couvre partiellement le visage de ses poings. Sa tuque bleue, trop grande, pend sur la gauche.

\*\*\*

Tante Martine finit par m'expliquer, pour maman. Par me raconter les premières années de ma vie d'une manière qui me fait penser qu'elles lui appartiennent plus qu'à moi.

La première grossesse de maman a pris tout le monde par surprise. Le temps que mon tour de naître ne vienne, papa avait accumulé suffisamment de courage pour partir. La raison, selon maman, se situait entre sa lâcheté et son désir inassouvi d'élever des garçons. Au ton de ma tante, je devine que maman, préférant l'option numéro deux, décida d'haïr notre féminité, à Anne et à moi, l'attribuant au départ de papa.

Des images clignotent devant mes yeux. Des photos de bébé. De vieux vêtements.

– Est-ce qu'elle nous habillait en garçon?

Martine ne répond pas. Le vague souvenir d'Anne, debout devant le bol de toilette, pleurant alors qu'on lui coupe les cheveux ras, m'effleure. Moi, si heureuse devant le miroir de la salle de bain, parce que je parviens à mettre les barrettes offertes par tante Martine. Maman qui dit « elles t'enlaidissent, mon amour ». D'autres cheveux coupés.

– Elle ne corrigeait pas les autres mères, au parc, lorsqu'elles la complimentaient pour ses garçons.

Martine semble très fatiguée. Elle tente de mettre en contexte. Maman était une femme malade. Je dois essayer de comprendre. C'était plus facile pour elle de nous blâmer.

Je lui demande si papa voulait vraiment des garçons plutôt que des filles. Martine dit que non. Je comprends à son ton qu'il ne voulait pas d'enfants du tout.

\*\*\*

La couleur bleue me harcèle. Elle me suit partout, jusqu'à travers mes yeux fermés. À cause d'elle, je ne sors plus que la nuit. Je ne lève jamais les yeux.

Si je l'ignore suffisamment longtemps, elle finira par me laisser tranquille.

## **Juin 1988**

Sa robe, d'un blanc cassé, se gonfle sous le vent. Il la tient par la main, doigts entrelacés. Le moment est presque trop clair, trop pur. Il obstrue la caméra.

En retrait, le père de la mariée se tient les bras croisés. Au coin de son œil, on peut voir soit une larme, soit un mauvais reflet capté par l'appareil.

\*\*\*

Je parcours ta vie au creux de ta paume, un pli à la fois. Du bout des doigts, je crois toucher les angles définis de mots d'amour, inscrits entre tes pores. Des mots trop beaux pour être écrits ailleurs qu'entre le point de contact de deux corps. Je tente de te mémoriser avec mes mains. La courbe d'un sourire, le chatouillement de cils courts.

Tu me chuchotes des promesses couleur champagne. En comptant chacune des nervures de tes iris, je fais un vœu.

\*\*\*

Je n'écrirai mon nouveau nom qu'en cursives. Je l'abimerais en utilisant les angles de ma calligraphie ordinaire.

Je ne crierai pas mon nouveau nom, pour ne pas l'érailler. Je le chuchoterai d'une voix distinguée ou le laisserai doucement s'échapper, flotter dans les airs un moment. Je ne l'userai pas, le réservant pour les occasions pompeuses. Le tiendrai loin des documents officiels.

Ce nom est la preuve que j'appartiens à quelqu'un. Qu'on se fonde tellement l'un dans l'autre que la limite de nos corps se brouille et qu'on ne peut s'adresser à nous que par la même appellation.

Mon nom est mon badge, ma carte de sortie, ma preuve que, même si l'éphémère continue de planer au-dessus de nos têtes, on peut bel et bien aimer par choix.

Traitez-moi de quétaine, je m'en fiche. Je suis une femme mariée.

## **Janvier 1990**

Deux silhouettes se découpent à contre-jour. Une mère et son enfant, nez contre nez. La lumière du soleil, passant à travers les rideaux à demi fermés, baigne l'image d'une teinte rose pâle. Le profil assombri de la mère laisse deviner un large sourire. Témoignage d'un moment volé.

\*\*\*

Je prends la couche la plus délicate de ma peau. À l'intérieur, j'y glisse un morceau de chacun de mes organes, coupés proprement. Avec mes phalanges, je lui fais des doigts, avec mon lobe d'oreille je lui donne un minuscule nez. Une lanière de l'intérieur de mes joues pour chaque lèvre. Une larme bleue marine par œil.

Je n'arrive pas à voir ce dérivé de ma chair comme une vraie personne. Pas encore.

Une si petite chose. Une extension de mon corps, en plus fragile.

\*\*\*

Je savais que je devrais dire au revoir à ma vie telle que je la connaissais. Porter le deuil de mes moments de solitude. Ce que j'ignorais, par contre, c'est que le mot « bébé » deviendrait le plus utilisé de mon vocabulaire, avant « de » et « le ».

Je rêve d'excréments. Mous, constipés, verts, jaunes, noirs. Si j'étais somnambule, je passerais la nuit à changer des couches.

Je sais bien que je tape sur les nerfs de mon entourage. Peu importe l'occasion, je me retrouve incapable de ne pas monopoliser la conversation. Une bombe nucléaire ne parviendrait pas à me faire changer de sujet.

Comment le bébé dort. Combien de temps. Avec ou sans couverture. Les dents qui poussent. La fréquence des selles. Les bruits qu'elle fait quand elle est de bonne humeur. Ses expressions lorsque quelque chose l'irrite. Combien d'onces de lait elle boit. Son biberon préféré. Avec ou sans suce. La prendre ou la laisser dans son lit quand elle pleure. À quel âge on commence à surveiller son langage devant elle. Son plus joli pyjama.

Un bébé ne parle pas, ne marche pas, je sais bien, alors, on penserait qu'au bout de dix minutes, le tour est fait. Faux. Mon univers se résume à elle.

Je passe mes journées à la prendre en photo, pour les montrer aux autres quand je parle d'elle.

J'ai finalement compris que j'avais passé un cap lorsque j'ai réalisé qu'observer mon bébé dormir est devenu plus intéressant que de regarder la télé.

## **Juin 1979**

Un père et ses deux filles. La plus vieille en toge, un diplôme à la main. Il tient ses enfants par la taille avec maladresse. La posture de la plus vieille suggère qu'elle tentait d'accrocher le regard de sa sœur avant qu'on ne leur impose le cliché. La plus jeune, en offrant un sourire forcé, arbore un air fuyant.

La photographie communique un malaise à peine adouci par la fierté dans les yeux du père.

\*\*\*

– Ma tante, pourquoi est-ce que papa a quitté maman?

– Beaucoup de raisons, ma chouette.

– Il ne l’aimait pas?

– Pas comme un mari devrait aimer sa femme, non.

– Tu veux dire quoi?

– Que ton papa n’aurait probablement jamais dû se marier.

– Pourquoi?

– Tu comprendras quand tu seras plus grande.

\*\*\*

Du riz au parmesan. Le seul plat qu'il sait cuisiner. Les légumes trop cuits, le riz collant. Fier, il nous le sert avec l'ombre d'un sourire. Pour lui faire plaisir, Anne vide son assiette, lèvres pincées. Je vois derrière son expression une nausée qu'elle réprime pour l'occasion. Ses coups d'œil lancés à la salle de bain m'attaquent avec une force qui me surprend un peu. Papa prétend ne rien remarquer.

Je plante chaque grain de riz avec le bout de ma fourchette, les mangeant un par un. Anne soupire.

Au bout d'un moment, papa se lève pour allumer la radio. Les voix des animateurs emplissent la salle à manger, tuent le besoin de conversation.

Je respire enfin, soulagée.

## **Juillet 1992**

Elle ne le laisse pas prendre sa petite-fille dans ses bras, la gardant sur ses genoux. Elle lui permet de lui prendre la main, de la dévisager avec une affection à moitié dissimulée.

Ce sera la seule photographie de Sarah avec son grand-père.

\*\*\*

Papa est malade. La vieillesse s'infiltré dans son corps, crassant ses poumons, noircissant ses os. Son sort vacille sur la pointe d'une aiguille.

Anne me supplie d'aller le voir à l'hôpital. Apparemment, le tunnel se fait court. Son bout approche, on doit plisser les yeux.

Il ne se réveille pas, lorsque je me décide enfin. Il demeure couché, maigre et cireux. Mon mari reste dans le couloir avec Sarah, endormie dans ses bras, pour me donner un peu d'intimité. Ça ne fait que m'angoisser davantage. Comme si j'étais obligée de dire quelque chose, d'avoir un moment de profonde émotion, là, dans cette chambre sentant les produits nettoyants. Avec lui incapable de m'entendre se présente l'occasion d'avoir une conversation sincère, mais rien ne vient. Je me sens stupide, comptant les minutes jusqu'à ce qu'il soit acceptable de m'en aller.

Je vais chercher ses mains. Je dois combattre un sentiment d'étrangeté persistant. Je n'arrive pas à me rappeler d'avoir touché mon père. Probablement, enfant, il me prenait dans ses bras, lavait mes plaies, me mettait des pansements. L'acte de toucher la peau nue de ses poignets a un élément aussi inusité que vulgaire. Comme d'embrasser un inconnu sur la bouche pour le remercier de nous donner l'heure.

Je croise ses mains sur son torse pour lui donner un air plus paisible. Trois secondes et demie plus tard, je réalise que je lui ai donné la même posture qu'aux cadavres exposés dans leur cercueil. Je n'ose pas le toucher à nouveau pour replacer ses bras.

Il semble si petit. Je compte les rides d'inquiétude sur son visage. Les rides de chagrin. Les rides d'espoirs déçus, et, moins nombreuses, celles de joies. Je tente de me rappeler le son du rire de mon père, sans succès. Je devrai demander à Anne. Elle saura sûrement.

Parmi ces plis, par accident, je tombe sur deux rides d'amour solitaires, les seules qu'il ait jamais eues, dissimulées dans le coin de ses yeux.

Sans m'en rendre compte, je me mets à pleurer, peut-être même sincèrement. Lourde comme du plomb, chaque larme laisse des ecchymoses sur mes joues. J'ai le droit, je ne porte plus son nom.

Je ne lui pardonne pas. Il faudrait que je sache pour quoi et chercher ferait mal.

Je me contente de lui tapoter la tête et de lui dire qu'il a fait du mieux qu'il pouvait.

\*\*\*

Un souvenir bat contre une porte sous mon crâne, la fissurant davantage à chaque coup.

Il fait doux. Les feuilles craquent sous nos pieds. Sans la clarté de la ville, le ciel scintille. Grand-maman et grand-papa ont fermé les lumières du chalet, pour nous plonger dans la plus totale intimité.

Papa se tient assis sur une vieille balançoire, fumant une cigarette. Il ferme les yeux, nous donne quinze secondes pour nous cacher.

Anne et moi nous accroupissons derrière un buisson assez fourni malgré l'automne. Elle relève mon capuchon pour dissimuler mon visage pâle, pose un doigt sur mes lèvres, me fait signe de ne pas rire.

Papa finit de compter. Lorsqu'il tire sur sa cigarette, le bout s'enflamme, éclairant son visage. Je peux le voir nous chercher des yeux. Je garde mon regard sur lui. Je me sens bien. Je n'ai pas peur. Pas peur du bruit des insectes qui grouillent au sol, pas peur du noir total qui nous enserme, pas peur des arbres qui nous dominent. Serrant les mains d'Anne dans les miennes, j'observe mon étoile du Nord qui brille au bout d'une tige de papier et de tabac. On peut presque entendre le bruit de la braise qui nous chuchote que la maison, bien qu'invisible dans la nuit, reste tout près.

Papa pointe son doigt sur nous, encore assis sur sa balançoire.

– Derrière le buisson.

Anne éclate de rire et me tire par la main. On court vers le centre du terrain, devant lui.

– Encore!

Le bout de la cigarette rougeoie. Papa exhale, un des coins de sa bouche légèrement relevé. Un hâle de fumée l’entoure et, l’espace d’un instant, il ressemble à la chenille dans *Alice au Pays des Merveilles*. Il ferme les yeux.

– Un, deux, trois, quatre...

Anne et moi repartons en courant.

\*\*\*

Cinq personnes se présentent aux funérailles. Anne, Martine et moi. Grand-père. Un inconnu.

Il reste en retrait. Lorsque son regard se pose sur Anne et moi, il sursaute. Nous fixe pendant une heure avant d'oser approcher.

La vieillese ajoute un voile délicat à son visage. Ses poignets, très fins, sont mis de l'avant par l'angle de sa posture.

On se dévisage comme des enfants à la maternelle. Anne finit par se présenter, lui par s'excuser.

– Je ne vous ai jamais vues qu'en photos.

J'observe sa moustache taillée avec soin, ses yeux rougis, les cuticules de ses ongles rongées jusqu'au sang. Le visage d'Anne se contracte. Finalement, je comprends.

– Il nous a quittées pour vous, pas vrai?

Il me sourit, un peu. Anne me serre la main. Peut-être pour m'avertir, me rappeler qu'on doit laisser certaines douleurs en paix.

On doit presque se pencher en avant pour l'entendre lorsqu'il répond :

– Je me disais exactement la même chose.

Il repart.

\*\*\*

Papa gardait un secret au coin de ses lèvres, à la façon d'un cure-dents. On le voyait se balancer pendant une conversation, s'attendant à tout moment à ce qu'il s'échappe et tombe au sol avec un son sec. Un secret à mi-chemin entre la honte et la fierté d'un homme aimant un autre homme dans l'illégalité. S'attardant sur sa bouche comme un regret.

\*\*\*

Anne et moi cherchons, trouvons deux souvenirs à offrir, qu'on emballe sous vide et glisse dans une urne.

Le choix de ma sœur se pose sur des bouts de pain. Le pain avec lequel espérait il nettoyer son assiette à chaque repas et qu'elle volait. Il le plaçait toujours en évidence du côté gauche de la table, à portée de sa main, tournant la tête au moment opportun pour lui laisser l'occasion de le manger en vitesse sans être observée. Il affichait un air perplexe devant la disparition. Se recoupait un autre morceau sans un mot. Anne ne mangeait du pain que si elle l'avait volé.

Je prends le café. Celui qu'il se servait le samedi matin, alors qu'il se forçait à se lever en même temps que moi. Le café noir qu'il versait dans une minuscule tasse et buvait tranquillement, moi assise à côté de lui, sans prononcer un mot, pour ne pas réveiller Anne. Il buvait la première sans m'adresser un regard. Dans la deuxième, il versait trois cuillerées de sucre, me laissait en boire deux gorgées, puis jetait le reste.

Nos souvenirs ne prennent pas beaucoup de place. Je les trouve pâles. Sur le coup, on ne trouve pas mieux à brûler.

\*\*\*

Le souffle de mon père s'attarde encore entre les murs de sa maison. En y posant mon oreille, je l'entends faire tic-tac, égrainant le temps comme une bombe. Une seconde par mot gardé sous silence.

Les souvenirs se débattent. Tentent de m'échapper. Griffent et feulent dans le vide. Ils veulent que je les laisse seuls avec papa. Dans notre vieille maison qui craque.

J'essaie de lui parler doucement. J'accroche mes émotions au bout d'un hameçon, l'agite tout autour, pour le forcer à sortir. Quand il s'obstine, ma fille et moi nous cachons dans la chambre d'enfants avec un filet, décidées à attendre le temps qu'il faudra.

Une âme doit bien s'attraper de la même façon qu'un papillon.

*Mes instants s'accumulent par couche opaque sur mes yeux. Filtrant ma perception. Je les arrache de mon corps, les range avec le reste, dans des boîtes et des albums. Ils prendront la poussière et jauniront, oubliés sur le haut d'une étagère.*

*Je mourrai et mes enfants les prendront pour les oublier à leur tour. Ils mourront eux aussi. Mes petits-enfants, tombant sur mes reliques, les regarderont un instant, effleurant les visages inconnus du dos de la main, puis les jetteront, avec le reste des vieilleries inutiles.*

Le sentiment du réel chez Danielle Roger

## Introduction

L'œuvre de Danielle Roger a été relativement peu analysée et, en ce sens, elle offre de nombreuses possibilités de lectures inédites. Cela contraint à plonger dans les textes sans pouvoir s'appuyer sur d'autres réflexions portant explicitement sur son écriture. Pour mieux tracer le chemin de ma propre analyse, certaines théories bioculturelles seront conviées. Cette analyse de texte se centre principalement sur l'identification de *patterns* permettant de discerner un niveau de sens perceptible comme étant au-delà des mots. Par *pattern*, j'entends des récurrences esthétiques, narratives ou structurelles d'écriture, identifiables par le lecteur et obligeant celui-ci à attribuer une signification particulière à certains éléments afin d'en construire le sens.

À titre d'exemple, dans *Éclats de verre en vase clos*, la figure du père de la narratrice constitue un *pattern* perceptible dans les tensions entre sa présence et son absence. Les personnages de la mère et de la narratrice oscillent tout au long du recueil entre le poids de la présence et le fantasme de l'absence de la figure du père. Les personnages sont enfermés dans leur existence, sans possibilité de s'échapper.

Le père, dans ce recueil, se manifeste davantage en tant que figure qu'en tant que personnage. Dans l'un des premiers poèmes, « DIEU LE PÈRE », la narratrice décrit son père en l'associant au divin : il se présente dans le domicile familial principalement le dimanche, sa « parole paternelle » écrase les personnages, ce qui souligne que ceux-ci lui accorde une puissance, un « poids<sup>1</sup> » particulier. Le père lui-même est présenté comme tout puissant, au même titre que Dieu, puisque le sort des personnages « tient à un fil, attaché à son doigt<sup>2</sup> ». Le titre du poème prédispose déjà le lecteur à percevoir ce personnage comme une figure divine, avec le mot « Dieu » directement associé au mot « père » et ce pour l'ensemble du récit. Dieu n'est pas décrit par sa Toute Puissance, mais bien par son caractère paternel. Par ailleurs, le

---

<sup>1</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2012, p.12

<sup>2</sup> *Idem*.

poème suivant immédiatement « DIEU LE PÈRE » met en scène la mère tentant de créer l'illusion de la fuite en ouvrant toutes les fenêtres de la maison : « À défaut d'ouvrir la porte, de sortir, du courage de partir, elle fait circuler l'air<sup>3</sup> ». Bien que la figure du père ne soit pas mentionnée de manière explicite, elle surplombe la scène, maintenant les personnages captifs de leur existence même en son absence. En d'autres termes, le père est ressenti *in absentia*.

Le regard de la narratrice transforme son père en un symbole obsédant et illisible, qui « apparaît<sup>4</sup> » le dimanche. Cela rejoint l'idée que Bertrand Gervais se fait d'une figure dans son ouvrage *Figures, Lectures : Logiques de l'imaginaire, Tome I* :

La figure apparaît souvent comme un coup de foudre. D'abord, il n'y a rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout. C'est une révélation, moment inouï où une présence nous apparaît, où une vérité s'impose subitement et dicte sa loi<sup>5</sup>.

Le père qui surgit le dimanche à la façon d'un Dieu, tenant la vie des autres personnages entre ses mains. Sa présence et sa volonté dicte leur conduite. On revient à l'idée de la mère emprisonnée dans sa vie matrimoniale par la figure du père. Dans le poème « DANS SA BULLE », la narratrice imagine sa mère comme une figurine enfermée dans une bulle de verre : « Sa bulle, d'où elle nous regarde vivre. Elle assiste à sa vie sans pouvoir intervenir. C'est quelqu'un d'autre, à l'extérieur, qui décide de son présent et de son avenir<sup>6</sup> ». La figure du père ayant précédemment été identifiée comme toute puissante et comme une présence écrasant le personnage de la mère, l'empêchant de s'enfuir, le lecteur associe la figure du père à ce « quelqu'un d'autre » tenant entre ses mains l'existence et le destin de la mère. Il est encore une fois présent, pesant de tout son poids sur les personnages, même en son absence. Toujours selon Gervais :

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un objet désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Or, cette présence est toute

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>5</sup> Bertrand Gervais, *Figures, Lectures : Logiques de l'imaginaire, Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p.15

<sup>6</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos, op.cit.*, p.16

symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure<sup>7</sup>.

Le *pattern* de la figure « présente-absente » du père pousse le lecteur à construire un sens en fonction de cette tension et de la vision que la narratrice a de son père. La façon dont le lecteur élucide la situation familiale décrite dans *Éclats de verre en vase clos* est intriquée dans sa perception de la figure du père.

Dans les ouvrages de Danielle Roger, l'identification de certains *patterns*, telle la figure du père, se fait souvent de façon intuitive. Elle influence non seulement la signification que le lecteur accorde à certains éléments du texte, mais génère un sentiment du réel, concept qui a été évoqué initialement par Jean-Marie Gleize dans *A noir*. L'expérience de la poésie, selon Gleize, est liée au réel<sup>8</sup>. Cette expérience est une forme de « présence », un « sentiment du réel », qui se trouve hors du langage, et qui mène Gleize à réfléchir quant à « la *possibilité* ou non, de faire coïncider cette expérience du réel et l'acte de langage<sup>9</sup> ». J'appuierai ma réflexion sur la notion du sentiment du réel telle qu'elle a été développée par Jean-Simon DesRochers dans son ouvrage *Processus agora* :

[...] l'événement du sens ne saurait se priver de la perception instinctive de patterns. Dans le cas du roman, il s'agit de patterns intentionnels, engendrés spécifiquement pour produire non pas ce que Roland Barthes appelait un *effet de réel* correspondant à un signifié précis, mais plutôt pour offrir un *sentiment du réel*, puisque le réel y est perceptible par la « révélation vide d'où naît le sens » (RR p.71). Plutôt que de se trouver représenté pour faire *effet*, le réel se situe dans les patterns sous-jacents à l'événement de sens. Il est une suite d'omissions, de perceptions intuitives rapprochées de ce que Searle identifiait comme acte de langage indirect, mais comprenant une *part manquante* issue de la pratique même de la création littéraire. [...] Le *sentiment du réel* qui se manifeste dans le roman ne tient pas tant du texte que de la part manquante qui lui incombe [...].<sup>10</sup>

En m'intéressant aux textes de Danielle Roger, tout particulièrement à *Éclats de verre en vase clos*, j'ai noté un *pattern* esthétique spécifique destiné à produire un sentiment du réel : les non-dits. Dans les œuvres de Danielle Roger, l'idée selon laquelle le réel se trouve *sous* le texte structure et influence sa réalité esthétique.

<sup>7</sup> Bertrand Gervais, *Figures, Lectures : Logiques de l'imaginaire, Tome I, op. cit.*, p. 20-21

<sup>8</sup> Jean-Marie Gleize, *A noir : poésie et littéralité*, Éditions du Seuil, Paris, 1992, p.12

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>10</sup> Jean-Simon DesRochers, *Processus agora*, Montréal, Les Herbes rouges, 2015, (« Essais ») p. 209

## Réalité vs. Réel

### Définitions

Avant d'avancer cette réflexion, il convient de préciser quelques termes fondamentaux. Tant dans les ouvrages littéraires que philosophiques, les concepts de réel et de réalité se retrouvent trop confondus. Pour analyser le sentiment du réel d'un texte, il faut établir la valeur de la notion de réel et la différencier de celle de réalité. Dans *Processus agora*, DesRochers offre une définition des termes qui en fait la distinction :

Bien qu'elles se retrouvent souvent confondues sur le plan notionnel, étymologiquement parlant, la notion de *réalité* (lat. *realitas*, « caractère réel ») se retrouve subordonnée à celle de *réel* (lat. *realis*, « relatif aux choses »). Si le concept de réalité correspond au « caractère de ce qui est relatif aux choses », ce *caractère* demeure le produit d'une interprétation intentionnelle du réel. Si le réel *est*, la réalité existe en tant que création de l'esprit<sup>11</sup>.

Dans cette optique, la réalité se trouve comprise dans le réel, mais le réel, quant à lui, n'est pas un élément d'une réalité associée à une construction propre à soi : le concept de réalité est subordonné par le réel. De son côté, Philippe Forest, dans *Le roman, le réel*, écrit que : « La réalité ne s'oppose pas à la fiction. D'époque en époque, elle en est toujours la forme fossile<sup>12</sup> ». Forest base sa réflexion sur Jacques Lacan, qui définit le réel comme étant l'impossible<sup>13</sup>. Pour Forest, la réalité se construit à l'aide des éléments du réel, au même titre qu'une fiction, proposant, comme chez DesRochers, qu'un individu façonne mentalement sa représentation du réel à l'aide de ses perceptions impliquant nécessairement que la notion de réalité est subjective. Selon Forest, la « réalité » est un « leurre que le réalisme substitue au " réel " pour en condamner l'accès, en interdire l'expérience<sup>14</sup> ». Il la définit comme « simulacre confondu avec un intouchable état objectif du monde, comme contrefaçon construite de notre

---

<sup>11</sup> Jean-Simon DesRochers, *Processus agora*, *op. cit.*, p.186

<sup>12</sup> Philippe Forest, *Le roman, le réel*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, p.236

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.33

vie<sup>15</sup> ». La réalité peut donc être perçue comme une fabrication de l'esprit et en tant que telle, elle relève de l'imaginaire. En ce sens, vis-à-vis du réel, toute réalité s'avère construite par l'imaginaire, au même titre qu'une fiction.

### Sous le texte

Dans *Éclats de verre en vase clos*, la narratrice expose sa réalité en mettant de l'avant diverses représentations de son enfance. La structure de ce recueil de poésie narrative se base sur des représentations prenant la forme de boules à neige, petits bibelots qu'on trouve dans les boutiques souvenir, représentant un paysage familier qui se retrouve temporairement sous une averse de neige dès qu'on l'agite. Cette structure se trouve mise de l'avant par le paratexte : sur la première de couverture, une fillette est illustrée, enfermée dans une boule à neige dont le verre est fissuré. Les deux premiers poèmes du recueil, « LE CHOIX DES ARMES » et « BLESSURE CACHÉE », établissent le motif principal du texte, soit l'idée des mots utilisés comme des armes et des blessures qu'ils peuvent occasionner. Le troisième poème, « UNE COLLECTION DE BOULES DE VERRE », met de l'avant la métaphore qui cadre l'œuvre. Danielle Roger y écrit : « Je collectionne les images et les mots. Les traces laissées dans la neige, le sable, la boue. // Je garde les cicatrices et les souvenirs. Je les garde ici, enfermés dans leurs cellules de verre<sup>16</sup> ». Le temps de la narration de l'œuvre est au présent et pourtant, dans ce poème, Danielle Roger parle de « souvenirs ». La métaphore des boules à neige nous mène à voir ces souvenirs comme des instants figés, prisonniers, qu'on observe d'un œil extérieur. Ils ne sont que des « traces », non pas l'évènement en tant que tel, mais seulement les indices de ses répercussions. Pourtant, l'écriture du souvenir s'ancre dans un présent du passé<sup>17</sup>. Les moments de l'enfance exposés dans le texte restent à vif, moins racontés au lecteur que données à vivre.

Si l'univers d'un texte forme sa réalité, qu'est-ce alors que le réel ? Selon Marc Petit, dans *Éloge de la fiction* : « Le réel [...] a pour qualité essentielle de *n'être pas dit*, parce qu'il

---

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, *op.cit.*, p.11

<sup>17</sup> Paul Ricœur, *Temps et Récit, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.118-119

précède toute espèce de discours qu'on peut tenir sur lui<sup>18</sup> ». Dans la logique de Petit, les mots sont une fiction, qui, grâce aux réalités du langage, permettent de rendre le réel. Le réel se trouve sous le texte, hors de ses mots, puisqu'il précède le langage, selon lui. Le réel est ce qui *est*, alors que les mots sont ce qui permet *rendre* ce qui *est*. Ils offrent, au mieux, des représentations du réel.

Les mots et leur place dans le réel occupent une place importante dans les textes de Danielle Roger. Dans *Est-ce ainsi que les amoureux vivent?*, elle écrit : « Il me dit des mots qui n'ont pas encore été écrits. Il nomme des choses qui pourraient exister<sup>19</sup> ». Les choses nommées, dites, n'existent pas, ne sont pas des éléments de la réalité. Les mots que l'homme lance à la narratrice, par contre, n'ont « pas encore été écrits ». Ils ne sont pas emprisonnés dans le monde des lettres, existant, mais dans leur absence du langage. Dans le même passage, la narratrice ajoute : « Des mots sortent de sa bouche pour se perdre aussitôt très loin derrière moi. Quelque chose d'incroyablement froid me traverse. Il y a des mots qui frappent et des victimes d'accident, ce sont des choses qui arrivent<sup>20</sup> ». Les mots ne sont pas entendus, ne sont pas *dit*, et la narratrice peut les voir se perdre au loin. Ces mots perdus et jamais entendus peuvent frapper et blesser comme s'ils existaient réellement dans le monde physique. Les mots tus sont réels, mais ne pouvaient rien représenter dans ces circonstances, puisqu'ils sont gardés sous silence. La signification des mots « pas encore écrits » n'est jamais explicitée, elle se trouve hors du texte, comme une suite d'omissions volontaire et structurante. La mise en scène de ces mots silencieux représente l'idée d'un sentiment du réel se trouvant *sous* le texte.

Dans *Éclats de verre en vase clos*, cette perception des mots est encore plus évidente, Danielle Roger les présentant comme des objets tangibles, capables de physiquement blesser ses personnages : « Ma mère doit toucher les mots pour en saisir le sens. Son doigt glisse très lentement sur les lettres imprimées. [...] Mais les mots peuvent eux aussi la toucher, comme s'ils avaient des mains. // Des mains d'assassin<sup>21</sup> ». L'auteure représente les mots comme des objets du réel, ayant un impact sur la corporéité des personnages, y compris la narratrice. Au

---

<sup>18</sup> Marc Petit, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 14

<sup>19</sup> Danielle Roger, *Est-ce ainsi que les amoureux vivent?*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990, 71p.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, *op.cit.*, p.30

fil de l'œuvre, l'aspect dangereux des mots s'attache le plus souvent à la figure du père. Une atmosphère de menace plane sur tout le texte, avec les mots du père qui semblent être lancés à la tête de la narratrice et à celle de sa mère comme des couteaux. Le figure du père est présentée comme cruelle, dangereuse : « Souvent, la nuit, je pense aux mots de mon père. Une main invisible serre ma gorge tandis que je les répète, à voix basse, tête cachée sous les couvertures<sup>22</sup> ». Ces mots ne sont pourtant jamais rapportés par la narratrice au fil de la lecture. Ils ne sont jamais explicités ou mis en scène, le lecteur ne pouvant savoir de quels mots la figure du père fait ses armes. On sait simplement que ceux-ci blessent. Dans le poème « BOMBARDEMENTS », la narratrice décrit leur potentiel de violence avec un langage évoquant la guerre et les champs de bataille :

Ces mots-là, qu'il nous lance avec rage, ce sont des grenades, ce sont des bombes qui peuvent aussi exploser à retardement. Des mots qui ont la couleur, l'odeur du sang. Ils sont des animaux écrasés au bord de la route. On fait comme si on ne les avait pas remarqués.

Ces mots-là, on ne peut pas les écrire ailleurs que sur le sable<sup>23</sup>.

Ces mots restent dans un espace hors du texte, puisqu'ils ne peuvent être écrits sur du papier, uniquement sur du sable. Le premier coup de vent les effacera, les rendant illisibles. On ne peut les regarder, même lorsqu'on leur accorde une corporéité, puisque les personnages détourne la tête pour ne pas voir les corps écrasés de ces mots, prétendant ignorer leur existence. Les mots du père ont un potentiel destructeur dans la mesure où ils ne peuvent être lus. Ils ne sont pas *dits* dans la réalité de l'œuvre. Leur signification, leur sens, est évacué, pour qu'il n'en reste que leur potentiel de violence. Ils ne représentent plus le réel, mais en font partie, participant au *sentiment du réel* évoqué par le recueil. Un réel souvent menaçant, anxiogène.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.33

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.37

## Les affects, le corps et les sentiments

### Le réel est l'émotion

Dans le poème « ERREUR SUR LA PERSONNE », d'*Éclats de verre en vase clos*, la mère de la narratrice affirme ne pas reconnaître en la figure du père l'homme qu'elle a épousé. La narratrice ne semble pas comprendre les propos de sa mère : « Je regarde des photos de leur mariage. À part la moustache, l'homme n'est pas différent<sup>24</sup> ». La perception de la mère diffère de celle de sa fille, parce qu'elle oppose sa perception présente de la figure du père à son souvenir de lui au début de leur mariage. Ce souvenir est une construction mentale formée par la mère pour représenter en esprit son mari lors des premiers temps de leur union.

Lorsque nous observons un objet, nous nous représentons celui-ci en esprit et bien que l'image mentale que nous formons puisse y être très semblable, elle ne peut correspondre à l'objet du réel. Antonio Damasio, dans *Spinoza avait raison*, affirme que cette image mentale ne constitue pas une représentation de l'objet, mais bien une image née des modifications de notre corps résultant de l'interaction de l'organisme avec l'objet du réel<sup>25</sup>. Le corps réagit à nos représentations mentales, aux réalités construites par le lecteur, et c'est cette réaction qui, comme le veut Petit, est réelle.

Toujours selon Damasio, ces réactions de l'organisme correspondent aux émotions. Si les termes de réalité et de réel tendent à être confondus, ceux d'émotion et de sentiment le sont également. Pour Damasio, l'émotion précède le sentiment. Selon sa théorie, une émotion se forme par une réaction de notre organisme engendrant un « état du corps », alors qu'un

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.24

<sup>25</sup> Antonio Damasio, *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2005, p.199

sentiment constitue la perception de cet « état du corps »<sup>26</sup>. C'est-à-dire que le cerveau et le corps répondent à un « stimulus émotionnellement compétent (un SEC), objet ou événement dont la présence, réelle ou sous forme de souvenir mental, déclenche l'émotion<sup>27</sup> ». L'émotion correspond à une réaction « publique » de notre organisme et le sentiment à la perception privée de cette émotion<sup>28</sup>. Une émotion peut être considérée comme une action, un mouvement, visible pour autrui par sa manifestation physique, comme une expression du visage, un ton dans la voix et ainsi de suite.

Si une œuvre littéraire ne peut représenter le réel, parce qu'il se trouve sous les mots, à la façon d'un arrière-plan<sup>29</sup>, le réel peut toutefois être perçu, entre autres, à travers les affects que crée l'œuvre chez le lecteur : « Ce qui est réel, c'est l'émotion du lecteur, ses larmes peut-être. Et toute cette imagination mise en branle, ces souvenirs réveillés. Cette autre histoire que l'on s'invente dans sa tête au fil de la lecture, subtilement entrelacée à la première<sup>30</sup> ». Un texte en tant que tel peut correspondre à un SEC, parce qu'il génère des affects, engendre des réactions chez le lecteur. Même si les personnages du recueil ne sont pas dans le réel, ils font partie du réel du lecteur en tant qu'« objets ».

### **L'émotion sans le sentiment**

Dans *Éclats de verre en vase clos*, Danielle Roger met en scène les réactions du corps et non l'interprétation de ces réactions : « J'imagine la blessure. Un bandage entoure mon poignet. C'est un bracelet magique. // Une arme secrète, qui peut faire s'envoler ma mère, disparaître mon père »<sup>31</sup>. Dans ce poème, intitulé « BLESSURE CACHÉE », l'auteure évoque la question du suicide avec l'idée du bandage sur le poignet. La question du suicide ne se trouve pas nommée, mais uniquement évoquée par son rapport au corps. Il est question de la blessure physique, du pansement, du fait que ce geste peut devenir une arme que la mère pourra utiliser pour se défendre contre le père. Danielle Roger se concentre sur l'acte du

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.90

<sup>27</sup> *Ibid.* p.58

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.31

<sup>29</sup> Jean-Simon DesRochers, *Processus agora*, *op.cit.*, p. 227

<sup>30</sup> Marc Petit, *Éloge de la fiction*, *op.cit.*, p.106

<sup>31</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, *op.cit.*, p.10

suicide plutôt que sur les sentiments qui pourraient s'y rattacher. Elle évoque l'état physique du corps, soit la « blessure », qu'elle n'associe pas à des sentiments. Elle la décrit par son utilité, en tant que moyen de fuite.

Dans le poème « ÉTÉ DES INDIENS », Roger met en scène une dispute violente entre le père et la mère, à laquelle assiste la narratrice. À aucun moment elle se décrit ses sentiments par rapport à cette scène. Elle confie en souffrir, mais encore une fois, physiquement :

Mon père n'a même pas été blessé.

Moi, oui.

Je me suis coupée en ramassant les éclats de verre. Je regarde le sang couler le long de mon bras. Je regarde mon sang, comme s'il n'était pas le mien, comme si ce sang-là n'avait rien à voir avec moi. Comme si j'étais détachée de tout cela : les liens du sang<sup>32</sup>.

Le corps de la narratrice réagit à l'évènement, et ce de façon publique, observable. Elle peut voir son sang couler sur son bras. On évacue l'interprétation de cette réaction, le personnage observant l'état de son corps avec détachement, pour n'offrir au lecteur que les éléments du réel. La narratrice se dissocie de cet état, le sang qui coule lui semblant étranger. Tout en reconnaissant que la blessure est la sienne, la manifestation physique de celle-ci, soit le sang, est écartée de tout lien avec le personnage. C'est au lecteur d'interpréter, d'investir le texte de ses propres sentiments en fonction des éléments du réel qui lui sont données. Les éléments du réel sont ici les réactions du corps et le sentiment du réel provient de ce qui est gardé sous silence, soit l'évaluation de ces émotions. Ces images du corps des personnages présentées par le texte font réagir le lecteur, créent des affects et surtout, permettent de générer un effet d'empathie chez le lecteur.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.18

## Neurones miroirs et empathie

### Empathie

La compréhension des états des personnages par le lecteur dirige l'ensemble de sa lecture. Dans le poème « GEL AU SOL », la narratrice souligne la fragilité de sa mère grâce aux gestes de celle-ci :

Elle se berce dans la cuisine. Je la vois, dans la faible lueur du néon de poêle. Elle se berce en pleurant et les poches de sa robe de chambre bleue se remplissent de mouchoirs mouillés. J'écoute le bruit de sa chaise berçante qui accélère. Cric, crac, cric, crac. Mais la vitesse ne change rien. La chaise ne décolle pas du plancher, n'avance pas vers la porte de sortie<sup>33</sup>.

Le malheur de la mère se voit dès l'abord par ses pleurs, dont on peut mesurer l'intensité grâce aux mouchoirs qui s'accumulent dans ses poches, indiquant qu'elle pleure depuis longtemps. Le sentiment d'emprisonnement de la mère et son impuissance à fuir, qui reviennent tout au long du recueil, se manifestent par le mouvement de la chaise berçante, qui, malgré son accélération, reste sur place. Le lecteur comprend la volonté de fuite en identifiant les pleurs du personnage comme un signe de souffrance et peut associer la rapidité grandissante du mouvement de la chaise à une montée de panique face à l'impossibilité de se libérer de la situation qui la fait souffrir. Dans un acte d'empathie, il interprète les objets du réel qui lui sont présentées, tels que les pleurs, le son répétitif de la chaise, le « faible » éclairage qu'offre le néon du poêle, pour comprendre la douleur du personnage et en saisir la fragilité.

L'empathie peut être perçue comme un affect intéroceptif fonctionnant, entre autres, grâce aux neurones miroirs. Ces neurones simulent les états observés chez autrui ou chez un personnage de roman comme si le lecteur n'était plus qu'un simple observateur, mais plutôt le

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.22

personnage lui-même :

Le résultat de la simulation directe des états du corps dans les régions sensibles au corps n'est pas différent du filtrage des signaux venus du corps. Dans les deux cas, le cerveau crée momentanément un ensemble de cartes corporelles qui ne correspondent pas exactement à la réalité actuelle du corps. Il utilise les signaux qui arrivent du corps comme de l'argile pour sculpter un état particulier du corps dans les régions où une telle structure peut être construite, c'est-à-dire les régions sensibles au corps. Ce qu'on sent alors est fondé sur cette « fausse » construction, pas sur l'état « réel » du corps.<sup>34</sup>

L'empathie se baserait ainsi sur les états réels du corps. Les représentations mentales chez le lecteur que les images de Danielle Roger génèrent sont créées par un travail de simulation du lecteur. Celui-ci fait l'*expérience esthétique* d'un texte, comme s'il faisait l'expérience d'éléments du réel. L'identification du lecteur aux personnages d'une œuvre littéraire fictive peut se faire aussi en partie grâce à l'empathie. Dans *Processus agora*, DesRochers écrit que le rapport du lecteur aux *patterns* d'un texte nécessite que le lecteur reconstruise le sens de ce qu'il lit en entrant dans l'œuvre, tout en maintenant possible la présence d'autres voix que la sienne dans ladite œuvre. Cette reconstruction interne du discours d'autrui s'impose comme une forme d'empathie qui permet de « s'y retrouver, s'y situer en tant que *soi* dans le texte d'un *autre*<sup>35</sup> ».

L'empathie ressentie envers les personnages d'une œuvre littéraire l'est entre autres grâce aux neurones miroir et leur capacité de simuler les actions d'autrui, comme si elles étaient les nôtres. Dans le poème « 9-1-1 – LE NUMÉRO FATAL », la narratrice décrit un cauchemar de son père permettant au lecteur d'éprouver de l'empathie pour celui-ci. Dans ce cauchemar, il se trouve arrêté par la police :

Les lumières des gyrophares éclaboussent le mur du salon et sa réputation. Tandis que, tête baissée, couronnée des épines de la honte, les mains menottées dans le dos, il est forcé de quitter sa cellule familiale alors que dehors, le voisinage murmure en lui lançant des pierres.

« Je suis innocent! » crie-t-il dans son sommeil. Nous réveillant tous, en pleine nuit<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Antonio Damasio, *Spinoza avait raison*, op. cit., p.120

<sup>35</sup> Jean-Simon DesRochers, *Processus agora*, op. cit., p.53

<sup>36</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, op.cit., p.20

Si l'humiliation du père est exposée par la mention de réputation éclaboussée et d'une couronne d'« épines de la honte », elle l'est aussi par sa posture physique. Sa « tête baissée » reflète un geste généralement reconnu pour représenter de l'embarras ou de la honte et se comprend en tant que tel par le lecteur. Le cri que le père pousse pour clamer son innocence conduit lui aussi à un sentiment d'empathie, puisqu'un cri s'associe le plus souvent à des émotions violentes, comme la peur. La panique du moment ne se communique pas uniquement par la description des sentiments du personnage, mais également par ses réactions et états physiques. La compréhension des actions de certains personnages, selon la théorie rattachée aux neurones miroir, se fait grâce au corps du lecteur, qui réagit aux images évoquées par le texte :

Mirror-neuron phenomena suggest that *understanding is a form of simulation*. To see another person perform an action activates some of the same sensorimotor areas, *as if* the observer herself were performing the action. This deep and pre-reflective level of engagement with others reveals our most profound bodily understanding of other people, and it shows our intercorporeal social connectedness. Moreover, mirror-neuron research supports the hypothesis that *imagination is a form of simulation*. Research by Marc Jeannerod (1994) shows that *imagining* certain motor actions activates some of the same parts of the brain that are involved in actually performing that action. Imagining a visual scene also activates areas of the brain that would be activated if we actually perceived that scene (Kosslyn 1994).<sup>37</sup>

Le travail de l'imagination qui permet au lecteur de se représenter le texte, selon cette théorie, reviendrait à un travail de simulation, qui le mène à performer un texte et ainsi à en faire l'expérience, comme il ferait l'expérience des éléments du réel. Le poème « SOIR D'HIVER », d'*Éclats de verre en vase clos*, présente la mère de la narratrice en train d'accomplir ses tâches ménagères quotidiennes en soupirant<sup>38</sup>. Le lecteur interprète ce geste en s'imaginant lui-même soupirer en accomplissant des tâches ménagères et cette simulation conduit aisément à la conclusion que la mère est lasse, fatiguée et ennuyée par ce travail. Vittorio Gallese, conçoit la compréhension des états d'autrui en fonction des représentations corporelles de ses états, grâce à sa théorie de la simulation incarnée :

---

<sup>37</sup> Mark Johnson, *The meaning of the Body, aesthetics of human understanding*, The University of Chicago Press, Chicago & London, p.161-162

<sup>38</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos, op.cit.*, p. 25

ES [Embodied simulation] theory holds that one way of making sense of others' behaviors consists of mapping these behaviors by reusing mental states and processes involving representations that have a bodily format. The reuse of our neural and cognitive resources is a constitutive part of our perception and making sense of others. Thus, by enabling the functional attribution to others of mental states or processes in bodily format, ES can play an important constitutive role in mind-reading. The novelty of this approach consists in conceiving of mindreading as not necessarily and exclusively requiring the explicit attribution of mental representations in propositional format. If this is true, a substantial aspect of intersubjectivity can be conceived of as mainly dependent upon "intercorporeity".<sup>39</sup>

Toujours selon Gallese, lors de la lecture de textes de fiction, le lecteur incarne le texte en activant une partie de son système sensorimoteur<sup>40</sup>. Le lecteur performe le texte en faisant physiquement l'expérience de celui-ci. Le réel se trouve hors du texte et se manifeste dans le corps du lecteur, par la simulation des états d'autrui.

### **Simulation à des fins de compréhension**

L'empathie est primordiale lors de la lecture de textes de fiction, car elle facilite l'interprétation et la compréhension des différents états des personnages. Marco Iacoboni, dans son ouvrage, *Mirroring People*, parle d'une expérience réalisée par Liza Aziz-Zadeh demandant à des sujets de lire un texte décrivant des mouvements de la main et de la bouche :

While subjects read the sentences and watched the actions, they activated specific areas of their brains that are known to control, respectively, the movements of the hand and the movements of the mouth. Clearly, these areas were human mirror neuron areas for hand movements and for mouth movements that were also selectively activated while subjects were reading sentences describing hand actions and mouth actions. It is as if mirror neurons help us understand what we read by internally simulating the action we just read in the sentence. Lisa's experiment suggests that when we read a novel, our mirror neurons simulate the actions described in the novel, as if we were doing those actions ourselves.<sup>41</sup>

Cette expérience suggère que le lecteur comprend le texte en fonction de l'activation des

---

<sup>39</sup>Vittorio Gallese, « Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative », The International Neuropsychology Society, 2011, [En ligne], p.198 ( <http://www.neuropsa.org>)

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> Marco Iacoboni, *Mirroring People, The Science of Empathy and How we Connect with Others*, Picador, New York, 2009, p.94-95

neurones miroir face à la représentation mentale que crée sa lecture, qui le mène à simuler les différents états décrits par le texte. Cette simulation peut se produire grâce à l'empathie cognitive. Selon Suzanne Keen, l'empathie ressentie par un lecteur pour des personnages d'œuvres littéraires fictives ne nécessite qu'un minimum d'éléments d'identité ou de sentiment<sup>42</sup>. La simplicité de l'écriture de Danielle Roger et son aspect dépouillé favorise grandement une lecture empathique. Comme je l'ai établi plus tôt, dans *Éclats de verre en vase clos*, l'auteure ne décrit pas comment sa narratrice ou ses personnages se sentent. L'interprétation de leurs émotions ne se trouve pas explicitée. L'empathie, par le biais des neurones miroir, permet de se figurer les états des personnages, qui ne sont exposés au lecteur que par leurs états du corps, par les réactions physiques dues à l'interaction avec le réel.

Dans son poème « DU CÔTÉ PASSAGER », l'état d'angoisse de la mère de la narratrice est communiqué au lecteur par l'entremise de ses gestes, de son état physique :

Ma mère, nerfs et pied tendus, freine en enfonçant le bout de son soulier dans le tapis.

Les lèvres serrées, se forçant au silence (elle laisse parfois échapper un cri aigu, comme un petit animal pris au piège). Ses doigts, blancs à force de se crispier sur la poignée de la portière. Elle est prête à sauter dans le vide.<sup>43</sup>

Danielle Roger a choisi de représenter le sentiment d'urgence qui englobe les personnages et le fantasme de la fuite, ou plutôt sa nécessité, pour la mère, par l'entremise d'actions « visibles » ou qui du moins peuvent être visualisées par le lecteur. Le texte ne dit pas comment les personnages se sentent et le lecteur comprend leur sentiment en simulant les états du corps des personnages. Il interprète alors ces états du corps, que les neurones miroir ont simulés en lui, soit les lèvres serrées, les cris que le personnage laisse échapper et ses doigts crispés, et fait sa propre interprétation de ces états. Puisque le lecteur fait l'expérience de ces « émotions », dans le sens où Damasio entendait le terme, il se crée un sentiment dont l'unique référent demeure le réel du corps à l'intérieur duquel l'émotion émerge.

---

<sup>42</sup> Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, Oxford University Press, New York, 2007, p. XII

<sup>43</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, *op.cit.*, p.70

## L'interprétation du lecteur

Dans le poème « COMME DANS UNE TOILE DE MAGRITTE », Danielle Roger soulève encore l'idée du suicide comme solution aux malheurs de la vie, comme moyen de fuir : « Je rêve de ma mère. Un couteau enrubanné à la main, sa robe de chambre bleue qui semble découpée dans le tissu du ciel, elle s'élève, monte de plus en plus haut. // Je comprends qu'elle s'en va crever les nuages pour libérer la pluie qui lavera sa peine<sup>44</sup> ». L'idée de s'élever dans le ciel évoque la mort et la liberté d'effacer ses souffrances. Le couteau, lui, rappelle l'un des premiers poèmes de l'ouvrage, déjà mentionné plus haut : « BLESSURE CACHÉE ». On y parle de bandage entourant le poignet<sup>45</sup>, qui suggère une blessure occasionnée par des veines coupées, elle-même associée avec l'image du couteau du poème « COMME DANS UNE TOILE DE MAGRITTE ». Dans « BLESSURE CACHÉE », il est aussi fait mention de la mère qui s'envole, rejoignant l'image de celle-ci qui monte vers le ciel pour aller crever les nuages. Ces deux poèmes, associés, donnent suffisamment d'indices pour que le lecteur puisse prédire le geste que la narratrice imagine sa mère poser, soit se couper les veines pour se suicider. Le texte n'explique jamais cette idée et ne décrit pas frontalement le geste. Il le suggère et laisse au lecteur la tâche d'interpréter les différents éléments du texte pour combler les vides et deviner ce geste qui n'est ni nommé ni décrit. La théorie basée sur des expériences de ce type suggère que les neurones miroir s'activent en fonction de la perception que le lecteur a de l'œuvre, le forçant à poursuivre intérieurement les actions qu'il devine que les personnages vont poser. Une partie de l'action du texte se produit à l'intérieur du lecteur lui-même et non dans le texte.

D'après Marco Iacoboni, les neurones miroir s'activent aussi en fonction de l'interprétation de l'observateur. C'est-à-dire en fonction des intentions que le lecteur attribue aux personnages. Iacoboni, en décrivant une expérience ayant mené à la découverte des neurones miroir et faite avec des singes observant les gestes des expérimentateurs, qui prenaient de la nourriture et, soit la mangeaient, soit la plaçaient dans un contenant, met en lumière l'importance de la prédiction des actions perçues chez autrui :

---

<sup>44</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, op.cit., p.43

<sup>45</sup> *Ibid.* p.10

With a container present and visible to the monkey, the experimenter grasped the food and placed it in the container. With no container present, the experimenter grasped the food, brought it to the mouth, and ate it. Thus the presence of the container acted as a visual clue, allowing the monkey to predict the next movement of the experimenter. The empirical question was whether mirror neurons would register a distinction when the monkey was observing grasping-to-eat versus grasping-to-place. The results demonstrated that the intention of the experimenter *did* make a difference, and the patterns of neuronal firing during observation of this grasping closely mirrored that pattern of neuronal firing as the monkey executed the grasping actions.<sup>46</sup>

Lors de la lecture d'un texte de fiction, si l'on se fie aux théories d'Iacoboni, les intentions que le lecteur attribue aux personnages influencent l'activation des neurones miroir et sa compréhension du récit, participant donc à l'apparition d'un sentiment du réel. Les intentions que le lecteur attribue aux personnages peuvent dépendre de différents éléments du texte et de la façon dont l'auteur tente de guider sa lecture. Les indices que Danielle Roger sème au cours de son œuvre permettent au lecteur de prédire les gestes des personnages, en plus de les comprendre. Ainsi, sans même que les actions ne soient pleinement décrites par le texte, les neurones miroir du lecteur s'activent. En simulant les actions des personnages et en se basant sur l'interprétation de leurs intentions, le lecteur va au-delà du texte pour poursuivre lui-même les gestes qu'il prévoit chez les personnages.

---

<sup>46</sup> Marco Iacoboni, *Mirroring People, The Science of Empathy and How we Connect with Others*, *op.cit.*, p.33

## Lecteur et expérience

### L'acte de lecture

Le sentiment du réel se produisant chez le lecteur, l'expérience de lecture en tant que telle, revêt une grande importance. L'émotion du lecteur, si on se base sur le concept de l'émotion tel que théorisé par Antonio Damasio dans *Spinoza avait raison*, est provoquée par les stimuli du texte et par les images qu'ils génèrent. Wolfgang Iser, dans *L'acte de lecture*, décrit le rapport entre le texte et le lecteur comme une forme de rétroaction entre les éléments du texte et les réactions qu'ils créent chez le lecteur<sup>47</sup>. Il développe cette idée en comparant l'acte de lecture au fonctionnement des systèmes autorégulés :

Si le rapport entre le texte et le lecteur fonctionne d'après le modèle des systèmes autorégulés, ce rapport se déroule dans une situation dynamique que lui-même produit. Celle-ci montre que dans l'effet d'information rétroactive, de nouvelles données s'introduisent, qui présentent un accord momentané avec le texte. La compréhension est à son tour corrigée par l'information rétroactive qui permet à la compréhension d'intégrer le plus d'éléments possible. Un accord avec le texte peut donc se produire au moyen de l'autocorrection latente des signifiés trouvés par le lecteur dans chacune des situations que lui présente le texte.<sup>48</sup>

Pour reprendre l'exemple des deux poèmes « BLESSURE CACHÉE » et « COMME DANS UNE TOILE DE MAGRITTE », le premier poème aborde l'idée du suicide comme un moyen ultime de s'échapper, mais ce n'est que lors de la lecture du deuxième poème que le lecteur associe cette vision du suicide à la figure de la mère. Ce n'est également qu'à la suite des divers autres poèmes entre ces deux-cis, portant sur la violence des mots du père, que le lecteur comprend que la narratrice et sa mère désirent fuir le père et le climat familial dans

---

<sup>47</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Éditeur, « Philosophie et langage », Bruxelles, 1985, p.123

<sup>48</sup> *Ibid.* p.124-125

lequel les trois personnages évoluent. Comme Iser le dit dans *L'acte de lecture* : « [...] nous ne pouvons saisir le texte dans son entièreté en un moment unique et instantané<sup>49</sup> ». Le lecteur interprète plutôt le poème « BLESSURE CACHÉE » avec les rares informations tout d'abord disponibles et corrige ensuite cette interprétation en fonction des nouveaux éléments ajoutés au fil du texte. À cause des divers blancs et omissions parcourant le texte, la perception du lecteur demeure en constante évolution.

Selon Iser, cette interaction entre le texte et le lecteur crée un événement qui « présente paradoxalement le caractère d'une réalité<sup>50</sup> ». Il voit ce caractère comme paradoxal, car selon Iser, un texte de fiction ne « dénote pas une réalité existante<sup>51</sup> » et « peut éveiller une impression de réalité en étant lu<sup>52</sup> ». Il semble important de préciser qu'Iser, dans son ouvrage, ne semble pas faire la même distinction conceptuelle entre les termes de réel et de réalité. On peut donc comprendre que l'interaction entre le texte et le lecteur et le constant réajustement que la perception du lecteur nécessite crée un *caractère de réel*. En étant lu, le texte peut créer une *impression de réel*.

### **Les souvenirs du lecteur**

Chaque lecteur traîne son propre bagage culturel et ses propres expériences sur lesquels se basent sa perception et son interprétation d'une œuvre de fiction. Umberto Eco l'expose dans son ouvrage *L'œuvre ouverte* : « [...] les souvenirs, les convictions inconscientes, la culture, en un mot l'expérience acquise, s'intègre au jeu des stimuli, pour leur conférer, en même temps qu'une *forme*, la *valeur* qu'ils prennent à nos yeux, en fonction des buts que nous poursuivons »<sup>53</sup>. La somme des expériences antérieures du lecteur influence son *expérience de lecture* et le pousse à réagir davantage à certains stimuli du texte au détriment d'autres.

En fonction de ses expériences personnelles un lecteur réagira plus fortement aux

---

<sup>49</sup> *Ibid.* p.205

<sup>50</sup> *Ibid.* p.125

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

<sup>53</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Éditions du Seuil, France, 1965, 314p.

stimuli potentiellement provoqués par une œuvre littéraire. Comme Damasio l'écrit dans *Spinoza avait raison* : « [...] un souvenir conditionné et non conscient peut donner une émotion présente<sup>54</sup> ». Les éléments émotionnellement compétents se trouveront alors hors du texte et plutôt dans l'esprit du lecteur. En effet, toujours selon Damasio : « Lorsque nous nous rappelons un objet, nous ne nous rappelons pas seulement les caractéristiques sensorielles d'un objet réel, nous nous rappelons aussi les réactions passées de l'organisme à cet objet<sup>55</sup> ». L'expérience de lecture revient en partie à une expérience de remémoration et la remémoration crée des stimuli qui engendrent des réactions réelles du corps.

Vittorio Gallese, dans « Embodied Simulation Theory : Imagination and Narrative », va même jusqu'à affirmer que l'écriture de fiction nécessite que l'auteur élabore un récit en associant des souvenirs inconscients à des tons émotionnels. Dans cette perspective, l'écriture d'un texte de fiction reviendrait, selon Gallese, à se rappeler des événements qui ne se sont jamais produits<sup>56</sup>. L'expérience de remémoration aurait ainsi lieu avant la lecture d'un texte, soit au moment même de sa création. *Éclats de verre en vase clos* se présente comme une suite de souvenirs et que ceux-ci soient fictifs ou non, le processus d'écriture de Danielle Roger, selon la vision de Gallese, implique l'idée de souvenirs inconscients remontant à la surface. Cette idée serait donc une trame d'écriture.

---

<sup>54</sup> Damasio, *Spinoza avait raison*, *op. cit.*, p.62

<sup>55</sup> *Ibid.* p.165

<sup>56</sup> Vittorio Gallese, « Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative », *loc. cit.*, p.197

## Œuvre ouverte

### Suggestion

Ce qu'*Éclats de verre en vase clos* garde sous silence augmente son potentiel de suggestion en variant les interprétations possibles du texte. Dans le poème « BOULE D'ÉCLIPSE », l'accent est mis sur ce que le texte ne révèle pas :

Opaque, plus noire que la nuit. Il n'y a rien à voir à travers elle. Si on la fait tourner sur elle-même, on entend une sorte de petit bruit. Régulier, obstiné, inquiétant. C'est un cœur qui bat.

Ou le tic tac d'une bombe.

On devine, mais on ne sait pas. La seule certitude, c'est que la lune et le soleil ne sont pas faits pour se rencontrer<sup>57</sup>.

Le souvenir qui est offert au lecteur, figé dans une boule à neige, pour reprendre l'idée qui structure le recueil, est dissimulé, illisible. Le bruit qu'on peut entendre en secouant la boule laisse entendre qu'elle contient bel et bien un moment de l'enfance de la narratrice, sans pour autant le rendre accessible au lecteur. La boule est « opaque », offerte à l'imagination du lecteur. On évacue la possibilité d'une certitude quant au contenu de la boule, ne permettant que de le « deviner », en ne laissant que quelques indices au lecteur, tel que le « cœur qui bat » et le bruit de la « bombe ». Le rôle revient au lecteur d'attribuer une signification à ces éléments. Le battement d'un cœur suggère que le souvenir est rattaché à une personne. À qui ? Le recueil s'articulant autour d'uniquement trois personnages, on peut limiter le choix à la mère, au père ou à la narratrice. La « bombe » rappelle l'image des mots du père, qui sont « des bombes qui peuvent aussi exploser à retardement<sup>58</sup> ». Libre au lecteur d'associer la

---

<sup>57</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, *op.cit.*, p.41

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.37

figure du père et sa violence verbale au souvenir enfermé dans la boule à neige en fonction de sa perception du recueil et du poème. L'opacité du poème tient lieu ici d'ouverture et permet une abondance d'interprétations.

Selon Umberto Eco, toute œuvre d'art, même lorsqu'elle est achevée, est ouverte, dans le sens où elle peut être interprétée de multiples manières sans pour autant modifier l'œuvre en tant que telle<sup>59</sup>. L'ouverture d'une œuvre contribue à la variété d'interprétations que peut engendrer sa lecture : « Une œuvre qui “ suggère ” se réalise en se chargeant chaque fois de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète<sup>60</sup> ». Le lecteur est un interprète qui achève l'œuvre en se basant sur ce que celle-ci suggère, sur les possibilités offertes par le texte.

## Ouverture

Danielle Roger met en scène l'influence de l'ouverture d'un texte sur l'interprétation d'un lecteur dans son roman *Le manteau de la femme de l'Est* et accorde une grande importance narrative à celle-ci. La narratrice de l'histoire, se retrouvant les mains vides à la suite d'une séparation, croise le chemin d'une femme dans un café : « Quand j'ai vu la femme entrer au café avec ce manteau, j'ai pensé : voilà ce qu'il me faut. Voilà l'image de la misère noble. Le manteau ressemblait à celui que portait une femme de l'Europe de l'Est<sup>61</sup> ». La narratrice ne connaît rien de cette femme, ne fait qu'extrapoler et tenter de combler les trous. À partir de cet instant, elle fera toujours référence à cette inconnue en tant que « La femme de l'Est ».

Devant le mystère que génère cette rencontre, la narratrice s'imagine les expériences passées de la femme de l'Est comme étant similaires aux siennes :

J'imagine que la femme de l'Est a parcouru un long chemin avant d'en arriver là où elle était dans sa vie. C'est une femme qui arrivait de loin. J'imagine que dans le passé, la femme de l'Est a plus d'une fois subi l'insulte et l'injure. Souvent, elle a dû se vendre pour pas grand-chose. Des médicaments ou du chocolat. Souvent, elle a dû se trahir pour éviter le pire. Qu'on

---

<sup>59</sup> Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, op. cit., p.17

<sup>60</sup> *Ibid.* p.22

<sup>61</sup> Danielle Roger, *Le manteau de la femme de l'Est*, Montréal, Les Herbe Rouges, 1997, p.44

barricade son appartement et qu'on l'enferme pour avoir trop parlé. Donc, la femme de l'Est aussi a appris à se taire. Elle devait sauver sa vie et celle des siens. La femme de l'Est mentait. Pour avoir moins faim, moins froid, et être moins seule, parfois.

J'ai fait la même chose. J'ai vécu un peu comme elle. Oui, moi aussi j'ai mal vécu. Mais dans un pays où (paraît-il) on n'a pas de raison de faire ces choses-là.<sup>62</sup>

Imaginer un passé à cette inconnue qui ressemble au sien permet à la narratrice de s'identifier à elle. Cela n'est possible que parce que la femme de l'Est est un mystère pour elle. Ainsi, la réalité ne peut pas se confronter à la fiction de l'image que la narratrice s'est créée mentalement. L'image de la femme de l'Est que s'est construite la narratrice lui semble suffisamment réelle pour qu'elle se permette de lui écrire des lettres. La femme de l'Est telle que la narratrice se la représente demeure une fiction, mais investie d'un sentiment du réel. On devine en tant que lecteur que la narratrice sait que cette figure de la femme de l'Est est une construction de son esprit, mais qu'alors qu'elle se sent seule et ressent le profond besoin de se confier, l'inconnue dont elle a tenté de recomposer l'histoire avec le peu d'informations dont elle disposait lui semble une figure assez concrète pour se tourner vers elle : « Je ne vais pas commencer maintenant à discuter avec le manteau de la femme de l'Est. Non, j'ai une meilleure idée. Une idée qui peut me sauver du naufrage; écrire à la femme de l'Est. Des lettres qu'elle recevra ou pas. L'important, c'est de l'imaginer. De lui parler<sup>63</sup> ». Sachant que la femme de l'Est ne recevra probablement jamais ses lettres, la narratrice relègue au second plan cet élément du réel pour accorder une plus grande importance à ce qu'elle imagine. Elle est davantage en quête d'un sentiment du réel et le retrouve par un mouvement créateur, soit l'écriture de nombreuses lettres.

L'idée d'incomplétude et d'ouverture sont présentes par le fait qu'un œil extérieur, un spectateur, complète les blancs. L'image de la femme de l'Est que se construit la narratrice n'est pas réelle, mais elle est investie d'un *sentiment du réel* suffisamment puissant pour la pousser à continuer d'avancer en la prenant comme modèle et en tentant de recouvrer sa dignité. Vers la fin du roman, la narratrice recroise Roch, l'amant qui l'avait quittée et jetée à la rue, la forçant à reconstruire sa vie. Lors de cette rencontre, Roch pose sur elle un regard

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.54

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.80

condescendant, ouvrant son porte-feuille, émettant un commentaire que la narratrice n'a « pas voulu entendre<sup>64</sup> ». La narratrice part à toute vitesse sans rien dire. À cette scène suit immédiatement la quatrième lettre écrite à la femme de l'Est, où la narratrice l'imagine rencontrant un homme qui pleure, s'écrase devant elle en lui jurant qu'elle est tout pour lui. La femme de l'Est, dans l'imagination de la narratrice, reste « droite et froide<sup>65</sup> ». Elle repousse l'homme et le quitte sans un mot. Cette scène que visualise la narratrice forme le reflet de sa rencontre avec Roch, mais sublimé. La femme de l'Est adopte l'attitude que la narratrice aurait probablement voulu adopter et son amant, au lieu de la regarder de haut, comme Roch le fait avec la narratrice, s'humilie au contraire en lui affirmant son amour. La femme de l'Est, dans cet instant, incarne toute la dignité que la narratrice ne croit pas posséder, mais à laquelle elle aspire. Cela la pousse, à la page suivant la quatrième lettre adressée à la femme de l'Est, à « régler [ses] comptes en souffrance, à mettre un peu d'ordre dans [sa] vie<sup>66</sup> » et à la page qui, elle, suit le passage où la narratrice fait ce grand ménage, elle confie dans une cinquième lettre à la femme de l'Est : « Peut-être que nous nous ressemblons un peu<sup>67</sup> ». L'image mentale que la narratrice se crée à partir de l'ouverture laissée par les non-dits de la situation lui apparaît suffisamment « réelle » pour qu'elle la prenne en exemple et la motive à agir concrètement dans la réalité du livre, dans le monde réel du roman.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.88

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.89

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.92

## Continuité et narrativité

### Association

L'une des particularités d'*Éclats de verre en vase clos* apparaît lorsqu'on met les différents poèmes en rapport les uns avec les autres. Chaque poème est pourvu d'un titre et, pour passer de l'un à l'autre, le lecteur doit changer de page, action pouvant donner l'impression qu'ils sont indépendants les uns des autres, ce qui n'est pourtant pas le cas. Le texte se présente comme un seul récit fragmenté, entre autre grâce à la narratrice, qui reste la même pour tous les poèmes, la récurrence des figures et la structure de l'ouvrage.

Déjà, les titres de nombreux poèmes tendent à les relier entre eux : « UNE COLLECTION DE BOULES DE VERRE<sup>68</sup> », « DANS SA BULLE<sup>69</sup> », « BOULE DE CONFETTIS<sup>70</sup> », « BOULE DE PAPIER<sup>71</sup> », etc. L'idée des boules de verre enfermant les souvenirs de la narratrice, déjà mentionnée plus haut, lie ces poèmes qui parcourent l'ouvrage. Ce lien pousse le lecteur à voir chaque poème comme le fragment d'un récit de plus grande envergure, fragment qui peut être associé à un ou plusieurs autres. D'autres titres à l'intérieur du texte renforcent l'idée que les poèmes peuvent s'associer les uns aux autres, alors qu'un effet de suite apparaît : « ENQUÊTE SUR L'HOMME QU'ELLE A ÉPOUSÉ, Photo n° 1<sup>72</sup> », « ENQUÊTE SUR L'HOMME QU'ELLE A ÉPOUSÉ, Photo n° 2<sup>73</sup> » et « ENQUÊTE SUR L'HOMME QU'ELLE A ÉPOUSÉ, Photo n° 3<sup>74</sup> ». Cette structure des œuvres de Danielle Roger, où les titres des divers fragments d'un texte les lient, est encore plus manifeste dans

---

<sup>68</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, op.cit., p.11

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.28

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.62

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.63

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.64

son ouvrage *Petites vies privées et autres secrets*, une suite de petits récits sur la thématique de l'intimité. Au fil de la lecture, on découvre que de nombreux récits se lient par leur titre, où, comme dans le cas d'*Éclats de verre en vase clos*, les titres marquent des séquences. On retrouve donc huit récits ayant pour titre « LE BONHEUR, REVU ET CORRIGÉ<sup>75</sup> », sept récits ayant pour titre « FAITS DIVERS<sup>76</sup> », sept récits intitulés « LES AMANTS<sup>77</sup> », etc. Ces effets de séquences lient le recueil ensemble en soulignant sa narrativité. La numérotation des titres des poèmes tels que la suite « ENQUÊTE SUR L'HOMME QU'ELLE A ÉPOUSÉ » donne une impression de linéarité du récit, les numéros apparaissant dans le recueil de façon chronologique. La forme du recueil combinée à cette linéarité narrative suggère que les poèmes sont des extraits de la vie de la narratrice et pousse le lecteur à imaginer une vue d'ensemble de cette vie, à effectuer mentalement les transitions d'un poème à l'autre. L'effet de séquences implique que la narratrice poursuit une réflexion au fil du texte, une réflexion qui n'est pas explicitée, mais livrée à l'interprétation du lecteur. La narrativité met l'accent sur ce qui n'est pas raconté par le texte, ce qui se trouve entre les extraits.

Chaque récit, dans le cas de *Petites vies privées et autres secrets*, ou chaque poème, dans celui d'*Éclats de verre en vase clos*, se fait influencer par celui qui le précède et influence celui qui le suit. Kant explique ce phénomène, où chaque représentation isolée permet une représentation de l'ensemble, une grandeur extensive, qu'il articule ainsi : « Je ne puis pas me représenter une ligne, si petite soit-elle, sans la tirer par la pensée, c'est-à-dire sans en produire successivement toutes les parties, à partir d'un point, et tracer d'abord cette intuition<sup>78</sup> ». Cette structure favorisant l'association des poèmes rejoint l'idée de l'œuvre ouverte, où le lecteur complète le texte en comblant les trous entre chaque fragment de texte. Le lecteur perçoit intuitivement chaque extrait comme faisant partie d'un ensemble l'interprète en fonction de cette idée.

---

<sup>75</sup> Danielle Roger, *Petites vies privées et autres secrets*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, p.22, 24, 27, 32, 47, 62, 75 et 79.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.19, 36, 45, 48, 60, 65 et 77.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 20, 23, 25, 29, 31, 35 et 42.

<sup>78</sup> Emmanuel Kant, *Œuvres Philosophiques I*, Paris, Gallimard, 1980, p. 903

Au-delà des titres de ses extraits et poèmes, ce sont les figures et les motifs des œuvres fragmentées de Danielle Roger qui construisent la continuité narrative. Les figures du père et de la mère de la narratrice, dans *Éclats de verre en vase clos*, sont les mêmes d'un poème à l'autre et chaque fois qu'elles sont conviées, la vue d'ensemble du lecteur est affectée. Il élabore une image mentale des parents de la narratrice qui se précise à chaque nouvelle manifestation. Cela rejoint la réflexion d'Iser dans *L'Appel du texte* :

[...] pourquoi les significations, une fois trouvées, se transforment à nouveau alors que les lettres, les mots et les phrases ne changent pas ? Ce mode d'interprétation, qui cherche le sens sous-jacent des textes, n'est-il pas en train de les rendre sibyllins ? Et ne résilie-t-il donc pas lui-même son but avoué, à savoir apporter aux textes lumière et clarté ? L'interprétation ne serait-elle, finalement, rien de plus qu'une expérience érudite de lecture et, partant, l'une des actualisations possibles du texte ? S'il en est ainsi, cela suppose que les significations des textes littéraires sont avant tout engendrées dans le processus de lecture. Loin d'être des gabarits calibrés, dissimulés dans le texte et qu'il revient à la seule interprétation de débusquer, les significations sont le produit d'une interaction entre le texte et le lecteur. Et si le lecteur engendre la signification du texte, alors celle-ci prend forcément et pour chacune une forme individuelle<sup>79</sup>.

Le texte construit sa réalité grâce à la réaction du lecteur face à ce que lui présente le texte. Cette réaction étant individuelle, sa réalité l'est aussi et, comme l'écrit Iser : « [...] nous avons généralement tendance à percevoir comme réel ce que nous avons-nous-mêmes conçu<sup>80</sup> ». La narrativité force le lecteur à constamment actualiser son interprétation et donne à sa lecture un aspect personnel qui participe à la construction d'un sentiment du réel.

---

<sup>79</sup> Wolfgang Iser, *L'Appel du texte*, Paris, Éditions Allia, 2012, p.10-11

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.28

## Les non-dits

### Le blanc

Les non-dits constituent le *pattern* principal de l'écriture de Danielle Roger. La structure d'*Éclats de verre en vase clos* crée des non-dits dans la mise en forme du recueil. Traditionnellement, un poème joue avec l'idée du silence et du blanc occasionnés par les retours à la ligne. Les poèmes en prose de Danielle Roger se présentent comme des textes compacts, continus. La forme que prend un recueil, par contre, implique nécessairement des blancs dans le texte. Selon Michel Collot :

Le blanc fonctionne ainsi comme un espace potentiel, un horizon à explorer; il est le lieu du géno-texte. Il représente cette marge de silence qu'aucune parole ne saurait épuiser, et que la poésie soit préservée autour des mots, pour faire entendre, en même temps que ce qu'ils disent, ce qu'ils auraient pu dire, et ce qu'ils taisent.<sup>81</sup>

Dans le cas de ce texte, le blanc ne se situe pas dans les poèmes mêmes, mais plutôt entre ceux-ci. La structure d'*Éclats de verre en vase clos* se rapproche de celle de « recueil cyclique », tel que le présente Ugo Dionne dans *La voie aux chapitres*, en se basant sur la définition qu'en fait Forrest L. Ingram. Le recueil cyclique serait un livre constitué de textes liés les uns aux autres de telle façon que la lecture de l'ensemble du recueil affecte la lecture de ses différentes parties<sup>82</sup>. La récurrence des thèmes et des représentations dans le recueil de Danielle Roger crée une telle vue d'ensemble influençant la lecture de chaque poème, mais fait aussi en sorte que chaque saut de page entre les poèmes impose un moment de silence qui sous-entend d'autres épisodes familiaux entre les personnages. Toujours selon Dionne, lorsqu'il parle d'un recueil cyclique, s'attardant sur le cas des recueils de nouvelles :

---

<sup>81</sup> Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.116

<sup>82</sup> Ugo Dionne, *La voie aux chapitres*, Paris, Éditions au Seuil, 2008, p.146

Les nouvelles, en dépit de leur intégration dans un ensemble signifiant, restent des unités textuelles et narratives indépendantes, susceptibles d'une lecture (relativement) séparée ; intransitives et centripètes, elles s'opposent à la transitivité d'un « simple » chapitre. Aussi hésitera-t-on un peu avant de qualifier de « linéaire » la composition séquentielle et cumulative du recueil cyclique ; l'agglomération des cellules textuelles entraîne plutôt une appréhension graduelle, saccadée, une lecture par étapes ou par « palier », dans laquelle les récits forment bien un axe, mais ne se rapprochent jamais assez pour former une droite totalement continue.<sup>83</sup>

Le texte génère cet effet de rupture, ce manque de transition entre ses moments narratifs et en donne l'apparence d'un ensemble brisé et incomplet, à la merci de l'interprétation du lecteur. Le blanc l'invite à poursuivre la ligne de pensée du poème pour la lier au suivant, ce qui ajoute au texte un propos qui n'est pas *dit*, mais *suggéré* :

The blank, the ...., that the poet seeks to realize or fulfill, carries forward the meaning that has been developing in the poem or in some ongoing experience we are having, and it points toward what is to come next. Gendlin says that the situation “implies” (in a very broad and enriched sense) what is to come next as the situation develops. It implies various possibilities for experience, not in the sense that they are logically deducible from the situation as it is presently formed, but rather insofar by our pursuing one or more of these possibilities.<sup>84</sup>

Par exemple, dans *Éclats de verre en vase clos*, le poème « DIEU LE PÈRE », sur lequel je me suis attardée en début d'analyse, se termine ainsi :

Mauvaise nouvelle. Les issues de secours sont désormais bloquées. Écrasées sous le poids du toit familial, de la parole paternelle. Nous sommes averties que la qualité de notre vie, présente et future, tient à un fil, attaché à son doigt<sup>85</sup>.

Le poème qui suit immédiatement celui-ci s'intitule « L'ILLUSION EST DANS LA CHANSON » et débute ainsi :

Ma mère ouvre toutes les fenêtres. À défaut d'ouvrir la porte, de sortir, du courage de partir, elle fait circuler l'air<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.147

<sup>84</sup> Mark Johnson, *The meaning of the Body, aesthetics of human understanding, op.cit.*, p.83

<sup>85</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos, op.cit.*, p.12

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.13

Ces deux situations sont représentées dans deux poèmes différents qui se suivent et donc, le saut de page qui fait passer le lecteur d'un poème à l'autre est un blanc sous-entendant une association muette entre ces poèmes. Dans le premier poème, la présence du père écrase la mère et la narratrice, qui se sentent comme s'il n'y avait plus aucune possibilité de fuite, et le deuxième débute avec la mère ne pouvant fuir, mais tentant de se donner l'illusion qu'elle n'est pas prisonnière. Le blanc sous-entend que la situation de « DIEU LE PÈRE » se poursuit jusque dans l'autre poème et que donc la mère est prisonnière du père, mais essaie de se convaincre que ce n'est pas le cas.

### **Ouverture par sous-entendus**

Un des éléments constants de l'écriture de Danielle Roger vient de l'absence de nom propre pour désigner la narratrice de ses textes. *Éclats de verre en vase clos* évoque une fiction où la narratrice n'est pas la seule à ne pas être nommée. Ce texte se centre sur trois personnages : la narratrice, son père et sa mère. La narratrice ne se présente jamais, ne révélant pas son nom, et le texte ne désigne les deux autres personnages que par leur rôle familial, soit le rôle de père et celui de mère. Dans son séminaire sur l'identification, Lacan, en reprenant l'approche de Stuart Mill, s'attarde brièvement sur l'effet de sens créé par un nom propre par rapport à un nom commun :

[...] ce en quoi un nom propre se distingue du nom commun, c'est du côté de quelque chose qui est au niveau du sens. Le nom commun paraît concerner l'objet en tant qu'avec lui il amène un sens. Si quelque chose est un nom propre, c'est pour autant que ça n'est pas le sens de l'objet qu'il amène avec lui, mais quelque chose qui est de l'ordre d'une marque appliquée en quelque sorte sur l'objet, superposée à lui, et qui de ce fait sera d'autant plus étroitement solidaire qu'il sera moins ouvert, du fait de l'absence de sens, à toute participation avec une dimension par où cet objet se dépasse, communique avec les autres objets.<sup>87</sup>

L'absence de nom dans l'œuvre revient donc vers le concept de l'ouverture. Les personnages

---

<sup>87</sup> Jacques Lacan, *L'identification. Séminaire 1961-1962*, Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres., 1961, p. 78-79

de la mère et du père sont moins fermés, la façon dont la narratrice fait référence à eux étant porteuse de sens. Elle tient lieu de description en nous faisant savoir qu'il s'agit là de sa mère et de son père, cette description établissant un lien direct, immédiat, avec la narratrice. Les personnages s'associent les uns aux autres par leur lien familial, la narratrice ne les désignant que de cette manière. Chaque geste de violence posé par les personnages renforce le climat familial dysfonctionnel présenté au lecteur, ce dernier ayant constamment conscience que les mots qui blessent proviennent du *père*. Le *père* blesse sa *fille* et non, par exemple, « George » blesse « Annie ». Ce que le texte ne dit pas apporte un élément de sens et d'ouverture supplémentaire.

Le simple fait de garder sous silence certains éléments d'un récit devient parfois plus significatif que ce qui s'y trouve explicitement écrit. Dans *L'acte de lecture*, Iser parle de Virginia Woolf et de sa lecture du non-dit, notamment dans les œuvres de Jane Austen :

Le sous-entendu de ces scènes à première vue banales, ainsi que la discontinuité du dialogue invitent le lecteur à occuper ces lieux vides par des projections. L'ellipse attire le lecteur dans l'évènement et lui permet de se représenter ce qui n'a pas été dit en tant que ce qui a voulu être dit. Il en résulte un processus dynamique : ce qui a été dit ne semble parler réellement que mis en rapport avec ce qui a été passé sous silence. Du fait que ce qui est tu est impliqué par ce qui est dit, ce qui est dit devient significatif. Si l'on parvient à imaginer ce qui est tu, ce qui est dit apparaît sur un plan qui, selon Virginia Woolf, lui donne une signification que l'ont n'aurait pu lui attribuer en fonction de ce qui avait été dit <sup>88</sup>.

Cette lecture que Woolf fait de Jane Austen s'applique à l'écriture de Danielle Roger. Dans le poème « TOUR DE TABLE » d'*Éclats de verre en vase clos*, ce que le texte tait et ce qu'il formule clairement est tout autant significatif :

Autour de la table de cuisine, ma mère et mon père jouent à la chaise musicale.

Dès que cesse la musique des ustensiles, le perdant, assis entre deux chaises, comme au banc des accusés, plaide : « Non coupable ! »

Le rôti de bœuf et les patates refroidissent, la sauce fige dans l'assiette. Plus rien ni personne ne bouge. Nous attendons le verdict.

---

<sup>88</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p.298

Avec le tranchant de la main, ma mère balaie les miettes sur la nappe.

On peut entendre le bruit qu'elles font, en tombant.<sup>89</sup>

La narratrice ne raconte pas explicitement la violence de la scène. Elle s'attarde plutôt sur des détails banals, comme la nourriture refroidissant sur la table de cuisine ou les miettes qui tombent au sol. La raison de la dispute entre le père et la mère, elle-même sous-entendue, n'est pas mentionnée par la narratrice, ce qui pourrait suggérer qu'elle n'a pas autant d'importance que ses conséquences. Au fil de la lecture du recueil, la fréquence des altercations entre les parents de la narratrice devient claire. La narratrice met plutôt de l'avant des détails comme le bruit des miettes qui tombent ou le repas gâché. Ces banalités, mises en rapport avec ce que le texte garde sous silence, dramatisent davantage le climat familial décrit.

## La négation

Le concept de négation, tel que pensé par Iser dans *L'acte de lecture*, constitue une autre manière dont les non-dits peuvent transparaître dans un texte. Lorsqu'Iser parle de négation, il entend « La négation des valeurs sociales<sup>90</sup> », qui produisent « un blanc sur l'axe paradigmatique de la lecture<sup>91</sup> ». Dans *Éclats de verre en vase clos*, la narratrice mentionne à plusieurs reprises que sa mère prétend être veuve à l'occasion et décrit ces instants de façon positive, où la mère et la fille sont enthousiastes à l'idée de ce faux veuvage<sup>92</sup>, où la mère rit et chante avec ses voisines le soir en s'imaginant son mari mort<sup>93</sup> et où elle est impatiente de reprendre cette charade, lorsque dimanche arrive et que le père revient à la maison<sup>94</sup>. L'ensemble du texte se construit selon l'aspect menaçant de la présence du père et selon l'idée que sa mort favoriserait le bonheur de sa femme et de sa fille, allant à l'encontre des valeurs traditionnelles.

---

<sup>89</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, op.cit., p. 14

<sup>90</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p.366

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> Danielle Roger, *Éclats de verre en vase clos*, op.cit., p. 45

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.49

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.47

Selon Iser, la négation, dans une œuvre littéraire, crée un sous-texte, un double non énoncé de ce qui est dit :

Les blancs et les négations se rapportent à des disjonctions ou à la virtualité de certains thèmes sur les axes syntagmatiques et paradigmatisques du texte. Ils permettent ainsi de contrebalancer l'asymétrie qui fonde le rapport texte/lecteur. Ils déclenchent une interaction au cours de laquelle les lacunes du texte sont comblées par les représentations du lecteur. Dès lors, la relation texte/lecteur devient plus symétrique et le lecteur peut vivre une expérience nouvelle au contact d'un monde qu'il ne connaît pas et dans des conditions qui ne lui sont pas habituelles. Les blancs et les négations donnent aux textes de fiction une densité particulière dans la mesure où, par des omissions et des réfutations ils situent tous les éléments formulés dans le texte par rapport à un horizon non formulé. Ainsi, le texte formulé a comme un double : un autre texte qu'il sous-entend.<sup>95</sup>

Selon Iser, ce double texte créé par les blancs et les négations sert de base à la « constitution du dit<sup>96</sup> ». Ce que le texte *veut dire* et non pas uniquement ce qu'il *dit* prend une plus grande importance. Un retour peut alors être fait sur le concept du réel de Marc Petit, mentionné au début de cette réflexion, établissant le réel comme ce qui se trouve sous le texte, car le réel, précédent tout discours, ne peut être *dit*.<sup>97</sup> Ce double texte que la négation engendre se situe hors des mots. Il existe dans un espace de suggestion, sans être représenté par le langage. Dans cette perspective, le réel se loge dans ce sous-texte et mène le lecteur à fonder son interprétation d'une œuvre littéraire autant sur ce que le texte dit que ce qu'il omet. Les mots du texte forment une réalité et le double texte le réel.

---

<sup>95</sup> Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p.387

<sup>96</sup> *Idem.*

<sup>97</sup> Marc Petit, *Éloge de la fiction*, op. cit., p. 14

## Retour

L'écriture des non-dits tisse une trame narrative bien particulière, chez Danielle Roger, qui, en articulant différents *patterns* à travers les textes de l'auteur, génère un sentiment du réel chez le lecteur. Ce qu'une œuvre littéraire choisit de laisser sous silence devient tout aussi significatif que les éléments qu'elle fournit de façon explicite au lecteur et le sens que ce dernier attribue au texte se construit en fonction de cette dynamique entre omission et dicible. Cet équilibre entre ce que le texte tait et ce qu'il révèle guide mon propre projet de création, qui sélectionne différents moments de la vie de la narratrice à l'aide de vieilles photographies. Cette sélection génère une vue d'ensemble sur la vie de la narratrice lors des années comprises entre la plus ancienne et la plus récente photographie. Le choix des souvenirs que la narratrice livre au lecteur peut avoir un impact significatif sur la lecture de ce dernier, puisqu'il est alors libre de décider de leur accorder une importance plus ou moins particulière et ainsi de construire sa propre idée de la vie des personnages du roman en fonction desdits souvenirs et de pourquoi, selon sa perception, la narratrice se remémore ceux-ci plutôt que d'autres. On peut voir un principe similaire dans *Éclats de verre en vase clos*, avec les boules de verre enfermant les souvenirs figés de la narratrice, qui s'offrent au lecteur et à son interprétation. La narratrice raconte sa vie à coup de moments encapsulés, à la façon de vignettes, ce qui, par la structure même du texte, met l'accent sur ses non-dits. Un des éléments fondamentaux de cette écriture se déploie donc dans la mise en intrigue d'un souvenir ancré dans le présent. L'enfance n'est pas racontée, mais évoquée. Le lecteur fait l'expérience de la fiction par extraits plutôt que par résumés chronologiques. Il s'agit d'une écriture du souvenir, vécu à travers l'acte de remémoration.

## Bibliographie

### Corpus principal :

- ROGER, Danielle, *Éclats de verre en vase clos*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2012, 78 p.
- ROGER, Danielle, *Est-ce ainsi que les amoureux vivent*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1997, 70 p.
- ROGER, Danielle, *Le manteau de la dame de l'est*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, 98 p.
- ROGER, Danielle, *Petites fins du monde et autres plaisirs de la vie*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1994, 72 p.
- ROGER, Danielle, *Petites vies privées et autres secrets*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995, 73 p.

### Corpus théorique :

#### Approches bioculturelles :

- DAMASIO, Antonio, *L'autre moi-même : Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010, 416 p.
- DAMASIO, Antonio, *Le sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, 1999, 380 p.
- DAMASIO, Antonio, *Spinoza avait raison*, Paris, Odile Jacob, 2005, 369 p.
- DUTTON, Denis, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Londres, Bloomsbury Press, 2010, 288 p.
- DESROCHERS, Jean-Simon, *Processus agora*, Montréal, « Essais », Les Herbes rouges, 2015, 450 p.
- GALLESE, Vittorio, « Embodied Simulation Theory: Imagination and Narrative », The International Neuropsychoanalysis Society, 2011, [En ligne], p.198 ( <http://www.neuropsa.org>)
- HOCHMANN, Jacques, *Une histoire de l'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2012, 224 p.
- IACOBONI, Marco, *Mirroring People, The Science of Empathy and How we Connect with Others*, Picador, New York, 2009, 316 p.
- JOHNSON, Mark, *The meaning of the body*, Chicago, Chicago University Press, 2007, 308 p.

-KEEN, Suzanne, *Empathy and the Novel*, New York, Oxford University Press, 2007, 242 p.

-SPINOZA, Baruch, *Éthique*, Éditions de l'éclat, Livre de poche, Paris, 2005, 627p.

### Théories littéraires :

-BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, « Bibliothèque des idées », Gallimard, 1984, 400 p.,

-COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 341 p.

-COMBE, Dominique, *Poésie et Récit : Une rhétorique des genres*, FeniXX réédition numérique, 2015, 201 p.

-DEWEY, John, *L'art comme expérience*, États-Unis, Gallimard, 2010, 608 p.

-DEWEY, John, *Expérience et nature*, France, « Bibliothèque de Philosophie », Gallimard, 2012, 478 p.

-DIONNE, Ugo, *La voie aux chapitres*, Paris, Éditions au Seuil, 2008, 598 p.

-ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, « Points essais », Points, 2015, 320 p.

-FOREST, Philippe, *Le roman, le réel*, Nantes, Cécile Defaut, 2007, 302 p.

-GERVAIS, Bertrand, *Figures, Lectures : Logiques de l'imaginaire, Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, 243 p.

-GLEIZE, Jean-Marie, *A noir : poésie et littéralité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 230 p.

-ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, « Philosophie et langage », Pierre Mardaga, Éditeur, 1985, 405 p.

-ISER, Wolfgang, *L'Appel du texte*, Paris, Éditions Allia, 2012, 60 p.

-KANT, Emmanuel, *Œuvres Philosophiques I*, Paris, Gallimard, 1980, 1759 p.

-LACAN, Jacques, *L'identification. Séminaire 1961-1962*, Publication hors commerce. Document interne à l'Association freudienne internationale et destiné à ses membres., 1961, 421 p.

-MAULPOIX, Jean-Michel, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996, 224 p.

-MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Poète perplexe*. Paris, José Corti, 2002, 376 p.

-PETIT, Marc, *Éloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, 141 p.

-RICOEUR, Paul, *Temps et Récit, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 404 p.

-SEARLE, John, *La construction de la réalité sociale*, Paris, Gallimard, 1998, 320 p.