

Théorie pour un premier livre d'urgence

Julie Delporte

Numéro 317, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86526ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Delporte, J. (2017). Compte rendu de [Théorie pour un premier livre d'urgence]. *Liberté*, (317), 44–47.

Théorie pour un premier livre d'urgence

JULIE DELPORTE

Le premier dessin des *Trois carrés de chocolat* est une valise. Ou plutôt un visage, celui de l'auteure, tracé sur une sorte de petite mallette, sans détails, mais munie d'une poignée : prête à emporter. C'est là que tout commence – « la première fois que j'ai joué au plaisir avec un garçon » –, là que se matérialise un poids qu'on portera désormais, comme rangé dans une valise. Le visage sur la valise n'a pas de détails lui non plus, ses yeux sont fermés et le resteront tout au long du livre. Donc, à partir d'ici, on porte sa valise et on ferme les yeux... Et peut-être aussi qu'à partir d'ici il y a quelque chose à écrire – un peu de bagage à déposer.

Existe-t-il des événements qui mènent tout droit à l'activité d'écriture ? Annie Ernaux évoque l'idée dans les fragments de journaux intimes qu'on retrouve en introduction de ses œuvres complètes, publiées dans la collection « Quarto ». Elle identifie 1952 comme l'une des périodes l'ayant « rendue écrivain ». L'année correspond à l'incipit de *La honte* : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. » À la source de l'écriture d'Ernaux, il y aurait donc un événement traumatique.

Les trois carrés est l'histoire d'une femme violée trois fois par trois hommes différents, ceci de manière si ordinaire et dans une répétition si banale que son récit devient un exposé simple et clair de la culture du viol. « J'avais pas vu ça comme ça », se dit Mélodie Vachon Boucher lorsqu'un psychologue, un jour, lui présente ses mauvaises expériences comme des viols : « Même après tout ce temps, je n'ai toujours pas l'impression qu'il m'appartient, ce mot. » Un grand

classique, pas seulement à cause d'un certain refus de se victimiser : « Pour prendre conscience de l'omniprésence du viol, il nous faut plus d'images du viol tel qu'il est vraiment – il s'agit rarement d'une lutte violente avec un étranger suivie d'une utile excursion au poste de police », écrit Amy Berkowitz dans *Tender Points*, un essai très personnel sur le caractère non linéaire du traumatisme. « Et, pour comprendre l'impact du viol, il nous faut plus d'images montrant comment le viol perdure en nous – il ne s'agit pas seulement de quelque chose qui arrive une nuit. » (Et, pour survivre, tu devras peut-être écrire là-dessus toute ta vie.) Si l'auteure des *Trois carrés* n'avait aucune idée qu'elle subissait des viols, il y a fort à parier que les violeurs n'avaient pas conscience non plus de la nature de leurs actes. J'ai même du mal à écrire le mot *violeurs* sans guillemets ni italique. C'est bien là tout le problème de la culture en question.

Le livre de Mélodie Vachon Boucher se montre exemplaire sur un autre point : la description des conséquences psychologiques des agressions subies. Somme toute, sans le nommer, elle détaille un choc post-traumatique en bonne et due forme, avec oublis, distanciation subséquente et *tout le kit*. L'exercice pourrait quasiment être trop scolaire, mais la forme et le rythme des *Trois carrés* se vivent comme une danse poétique et intuitive.

D'abord, il y a la figure de la répétition. « Je ne suis pas en train de me faire violer, il y a vingt ans que je n'ai pas été violée, et avec un peu de chance, je ne serai jamais violée à nouveau, et pourtant je suis continuellement en train de me faire violer. Le trauma s'est installé dans mon cerveau et dans

AMY BERKOWITZ

TENDER POINTS

TIMELESS, INFINITE LIGHT, 2015, 128 p.

PASCAL GIRARD

NICOLAS

MÉCANIQUE GÉNÉRALE, 2016 [2006], 112 p.

MÉLODIE VACHON BOUCHER

LES TROIS CARRÉS DE CHOCOLAT

MÉCANIQUE GÉNÉRALE, 2016, 88 p.

mon corps », écrit Amy Berkowitz. « Je réalise que j'ai passé toute l'année 2005 à rejouer mon viol sans m'en rendre compte », précise-t-elle. Le viol est sans cesse rejoué, et ceci à son insu puisqu'un mécanisme de survie le lui a fait oublier. Le même motif est à l'œuvre chez Mélodie Vachon Boucher, qui raconte trois agressions. Le disque saute, il est rayé. Berkowitz nous parle de ce phénomène, « imaginez-le qui se répète comme un GIF animé ». La première fois que j'ai lu *Les trois carrés de chocolat*, j'ai cru l'espace d'un court instant à une terrible erreur : une page aurait été imprimée deux fois. Puis mon cerveau comprend. Un viol est en train d'être commis, le « Je » perd connaissance, se réveille pénétré par l'autre, il reperd connaissance, se réveille encore, ainsi trois fois de suite. Le texte est similaire, mais il y a chaque fois une subtile différence entre les dessins.

Dans *Les trois carrés*, les mots calligraphiés dominent largement, en quantité, les images. Un nombre limité d'éléments graphiques sont assemblés

selon diverses compositions. Il y a principalement la présence de verres, ceux-ci pouvant contenir un liquide, ou des points, ou des roches (plus tard, le lecteur voit ces cailloux incarner des morceaux de chocolat), ou encore des traits courbes. Les traits deviennent l'expression de sentiments (désir, déception, colère, confusion). L'auteure crée ainsi un langage fonctionnant comme une métaphore filée, celle d'un verre qui se vide, comme on aurait vidé quelqu'un de son énergie ou de son âme.

L'idée du verre porte également en elle une autre symbolique : celle de l'alcool. Comme la mini-jupe, l'alcool est constamment renvoyé à la figure des femmes violées. Susan Sontag se méfie des métaphores pour décrire les maladies, « cela mène inévitablement à une prise de position moralisatrice ou punitive qui blâme le patient d'être malade » (une phrase citée par Berkowitz). Et pourtant, paradoxalement, cette métaphore dans *Les trois carrés* a quelque chose de salutaire... L'objectif n'est pas d'arrêter de boire pour se faire prendre au sérieux. Mais de pouvoir se saouler en ayant confiance que nos compagnons d'ivresse n'interprètent pas ce comportement éthy-

lique comme l'organisation de portes ouvertes pour visiter nos vagins.

Juste un peu avant de faire paraître *Les trois carrés de chocolat*, le même éditeur, Mécanique générale, a réédité *Nicolas*, une bande dessinée de Pascal Girard écrite dix ans plus tôt. *Nicolas* raconte l'impact qu'a eu la mort de son petit frère sur la vie de l'auteur, à travers les années. Les deux livres ont en commun d'être petits (les albums de la collection mesurant environ 5x7 pouces), courts, autobiographiques, de relater un traumatisme et de pouvoir être considérés comme des premières œuvres (*Nicolas* était techniquement le deuxième livre de Pascal Girard, mais a été réalisé avant la parution du premier ; *Les trois carrés* est le premier livre de bande dessinée de Mélodie Vachon Boucher après une pratique de fanzinat). Ils forment un duo que je ne peux séparer dans ma tête de la création de ma propre première œuvre, *Encore ça*, parue chez Colosse en 2008. Pourquoi ? Parce que j'y raconte un événement traumatique vécu au même âge que celui où Pascal Girard a perdu son petit frère. Que cet événement appartient à la même sphère sexuelle que celui dont parle Mélodie Vachon

Boucher. Et qu'*Encore ça* est dessiné dans une simplicité similaire et un nombre de pages équivalent à ceux de *Nicolas* et des *Trois carrés*. À l'époque de la création de ces livres, nous étions (ou sommes) tous les trois des auteurs en devenir – nos traits s'affineront bientôt à force d'expérience.

Un autre point commun les rassemble encore : leur vitesse d'exécution. Pascal Girard écrit dans l'introduction de sa réédition avoir « dessiné *Nicolas* à l'automne 2006 en moins de trois jours ». C'est exactement le temps qu'il m'aura fallu pour créer *Encore ça*. Aux dires de l'auteure, *Les trois carrés de chocolat*, quant à lui, est né en une seule journée lors d'une retraite de silence dans une abbaye. Si Pascal Girard dit « être surpris par l'aspect brut » de son livre quand il le regarde à présent, il se souvient cependant des conditions de sa création : « J'ai dessiné directement à l'encre, sans crayonné, sans découpage précis [...] ce fut une fin de semaine tranquille. » J'ai dans ma tête l'image précise du bureau sur lequel *Encore ça* a pris forme. Je pourrais décrire la qualité de la lumière dans la pièce, ainsi que la paix extrême dans laquelle je composais ce que je pensais être davantage



« Oui. Changer le code wifi réglera le problème.
C'est la dernière trace de son passage dans ma vie. »



Décider entre hommes

une lettre à mes parents plutôt qu'un premier livre. Cette application sans douleur à ma tâche, cette concentration sans effort, je n'ai jamais pu les atteindre à nouveau, plus tard, en dessinant. Je pense que ces souvenirs détaillés de création, que je n'ai pas gardés pour les livres suivants, sont dus à l'importance du moment. Je prenais connaissance d'une forme d'écriture qui me permettait enfin de raconter ce que j'avais à dire – de déposer ma valise et d'en regarder le contenu.

« Il y a toujours en jeu, je crois, dans l'écriture, ces deux notions apparemment inconciliables : l'urgence et la patience, un des deux caractères pouvant être dominant et l'autre récessif », observe Jean-Philippe Toussaint dans un recueil de textes courts justement intitulé *L'urgence et la patience*. Je classerais sans hésiter *Les trois carrés*, *Nicolas* et *Encore ça* dans le clan des livres dominés par l'urgence. Peut-être même seraient-ils des livres d'urgence pure, une idée que Toussaint révoquerait sans doute, puisque selon lui l'urgence nécessite une préparation athlétique, elle est « un état d'écriture qui ne s'obtient qu'au terme d'une

infinie patience. Elle en est la récompense ». Or, je ne me souviens pas d'un quelconque travail préparatoire à l'écriture d'*Encore ça* – ni même d'avoir prémédité d'écrire ce qui me sortait du crayon. Peut-être cette patience a-t-elle eu lieu en amont, sans la connaissance du langage qui lui permettrait plus tard d'accéder à ce que Toussaint nomme un « jaillissement » : « Tout vient, les phrases naissent, coulent, se bousculent, et tout est juste, tout s'emboîte, se combine et s'assemble dans ces ténèbres intimes, qui sont l'intérieur même de notre esprit. » Je témoigne : c'est exactement ce qu'il m'est arrivé. Le mot *jaillissement* rappelle par ailleurs l'idée de la source de l'écriture, Annie Ernaux disant « puiser » dans la honte déclenchée par la scène de violence familiale qui s'était déroulée sous ses yeux.

Dans ce type d'œuvre, la patience pourrait venir a posteriori, avec le recul et le désir de préciser le livre réalisé dans l'urgence. La réédition de *Nicolas* est augmentée d'une histoire (que Pascal Girard a mis beaucoup plus de temps à réaliser que le livre original). Je retourne également, dans la bande dessinée que je suis en train de terminer,

au traumatisme raconté il y a huit ans dans *Encore ça*.

Le texte du livre de Mélodie Vachon Boucher pourrait se diviser en trois grandes parties. D'abord la succession des viols, puis celle des symptômes du choc post-traumatique, et enfin celle que je nomme « La guérison » (Boucher dédie d'ailleurs son ouvrage à la femme en elle « qui se relève de tout »). Cette dernière partie m'a semblé légèrement expédiée par rapport aux deux autres, comme portée, peut-être, par un désir de « conclure » le livre, et je peine à croire qu'on puisse conclure si vite un tel livre. Peut-être la résilience de l'auteure est-elle plus forte que je ne le pense, mais alors, j'aurais aimé lire davantage de détails à cet endroit. Je comprends cependant qu'il puisse exister une certaine pression sociale ou littéraire à ne pas dramatiser, à rassurer famille et lecteurs, et à clore sa littérature du trauma sur une note légère – on ne va quand même pas plomber tout le monde avec nos histoires de viols. *Encore ça* se terminait par la phrase « Je vais bien, je crois », une affirmation que je ne peux tenir qu'à peine la moitié du temps. Et ce sont deux pages de rires

(mettant en scène l'auteur et son petit frère) qui concluent la première édition de *Nicolas* (un sourire et une réconciliation constituent les dernières images de la seconde).

À partir du trio de livres comparés ici, serait-il possible de théoriser une forme, une esthétique du premier livre d'urgence ? Et quel serait alors le rôle de la bande dessinée dans un tel contexte ? J'ai souvent pensé que c'est l'association du texte et de l'image qui m'avait permis de raconter mes propres scènes traumatiques. Des mots et des dessins *associés*, alors que le trauma et son choc nous ont *dissociés*.

Chez Mélodie Vachon Boucher, la présence des dessins est timide. Or, le nœud de la dissociation à l'œuvre dans son récit autobiographique est celui de la sexualité. « Je le trouvais incompetent, mon corps, de s'être débranché. » Le domaine du sensible lui fait défaut, alors les mots (le raisonnement, l'abstraction) prennent toute la place. C'est un peu comme si elle devait faire naître le dessin pour retrouver le tangible (tout comme dans le récit elle mange des carrés de chocolat pour apprendre à utiliser ses sens à nouveau). Elle a même recours à la métaphore (les verres) et à l'abstrait dans ce dessin – plus de concret lui aurait peut-être paru trop frontal.

Au contraire des *Trois carrés*, dans *Nicolas*, il n'y a pas de narration, mais une suite de scènes rapportées en vignettes et dialogues, dont la seule indication de temporalité est binaire (*avant* et *après* la mort du petit frère). Ces scènes permettent de fabriquer un récit à partir de souvenirs fragmentaires, et ainsi d'accéder à une possibilité d'énonciation, ou de compréhension des événements. Plus précisément, en observant l'appendice de la réédition de 2017, il me semble que l'auteur cherche à établir le lien entre son deuil et l'état dans lequel il se trouve aujourd'hui : « Je viens de lire qu'un trouble d'anxiété généralisée se développe à l'âge que j'avais quand mon frère est mort ! »

C'est également à partir d'images (dont certaines étaient des *flash-back* – images oubliées, enfouies dans l'inconscient et qui reviennent subitement) que j'ai dessiné *Encore ça*. J'ai travaillé comme si mon cerveau me présentait des cartes ; je devais décrire ce qui se passait sur chacune d'elles, puis les remettre dans l'ordre. Là encore, il s'agissait de faire sens, de faire récit, afin de rendre le trauma intelligible de l'extérieur.

« Depuis sa rencontre avec la bande dessinée, ses pas sont de plus en plus légers », explique la biographie d'auteure de Mélodie Vachon Boucher. Selon moi, l'articulation de mots et d'images sortant d'une même main, tenant un même outil (le crayon ou son dérivé), et visant à la constitution d'un livre (toujours synonyme d'unité), permet de réconcilier la fragmentation à l'œuvre dans le choc post-traumatique. Dans la psyché des personnes ayant vécu des agressions sexuelles, c'est souvent le corps et la tête qui sont envisagés comme entités distinctes. Dans la bande dessinée, le corps pourrait correspondre au visuel et le texte à une forme de cérébralité. « Incrire le corps dans le texte et transformer le personnel en universel » est l'objectif de *Tender Points* (également un premier livre pour Amy Berkowitz).

Même s'il ne comporte ni dessin ni calligraphie manuscrite, *Tender Points* m'a semblé chercher à atteindre une forme visuelle ou spatiale. Il est présenté en fragments, chacun d'entre eux commençant par un symbole triangulaire. L'auteure utilise des barres obliques, des italiques, des listes à numéro... De même, dans *Mettre la hache, slam western sur l'inceste* (le titre du livre indique son appartenance à la littérature du trauma), Pattie O'Green sépare certains paragraphes à l'aide d'étoiles ; elle écrit avec des majuscules, une variation de tailles typographiques et une ponctuation marquée. Du côté d'Annie Ernaux, le texte de *La honte* n'est qu'une longue enquête minutieuse (par l'analyse de journaux, de chansons, de photogra-

phies – du visuel ! – de l'époque) pour retrouver les mots qui lui permettraient de s'approprier l'événement : « J'ai toujours eu cette scène en moi comme une image sans mots ni phrases, [...] les mots que j'ai employés pour la décrire me paraissent étrangers, incongrus. »

En lisant *Les trois carrés de chocolat*, j'ai eu l'impression d'assister à une double naissance, celle de l'articulation d'une parole (comme un *coming out* – Mélodie Vachon Boucher n'avait jamais parlé de ces viols à sa famille auparavant) et celle d'une auteure,

Dans ce type d'œuvre, la patience pourrait venir a posteriori, avec le recul et le désir de préciser le livre réalisé dans l'urgence.

qui publie pour la première fois chez un éditeur. Ce passage ambitieux du fanzine au livre peut changer la réception de l'œuvre. L'œuvre est soudainement protégée par la validation de l'éditeur (en bande dessinée, souvent un homme et donc un père), mais elle peut paradoxalement se révéler plus vulnérable : d'elle, le lecteur et le milieu en attendront peut-être plus. Ces premières œuvres d'urgence sont précieuses, elles doivent être reconnues et saluées selon des critères politiques et esthétiques, elles ne peuvent pas être réduites à une dimension thérapeutique de l'écriture. Elles sont performatives, véritables étapes de guérison et actes de résistance – une résistance collective puisqu'elles ont pour premier effet de *partager*. De transformer, comme dit Berkowitz, le personnel en universel. Elles sont les œuvres les plus politiques qui soient. (L)