

Habiter l'écriture même

Suzanne Jacob

Volume 41, Number 6 (246), December 1999

La chambre des poètes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32616ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jacob, S. (1999). Habiter l'écriture même. *Liberté*, 41(6), 14–18.

SUZANNE JACOB

HABITER L'ÉCRITURE MÊME

Je n'avais jamais lu *Une chambre à soi* de Virginia Woolf avant aujourd'hui, à cause de l'impression que m'avait fait le titre de l'essai vingt ans plus tôt. Ce titre a-t-il été choisi par la traductrice elle-même, Clara Malraux, ou par l'éditeur Denoël ? Dans l'essai, intitulé en anglais *A Room of One's Own*, il n'est surtout pas question de chambre. Et c'est ce mot de *chambre* qui m'a tenue à l'écart de ce texte. Ce choix est plus que douteux. Il s'agit de tout sauf d'une chambre. Une pièce, un bureau, un atelier, un espace à soi, oui, en plus de l'autonomie financière. Qui a voulu *confiner* cet essai dans une *chambre*, lui donnant ainsi des odeurs de draps, d'oreillers, de dentelles ? Est-ce dans l'expression *faire chambre à part* qui implique une vie de couple, ou dans la *chambre de bonne* parisienne dans laquelle tant d'artistes ont survécu, qu'il faut chercher l'excuse d'un pareil titre ? En tout cas, il s'agit bien d'un lieu, d'un espace à soi, et de dire ici de quoi il est fait, de quelle matière il est constitué. Ce que je m'appête à en dire est entièrement lié à la manière par laquelle je suis parvenue à me donner une autonomie financière, ce que Virginia Woolf appelle une *rente*, sans laquelle il m'est apparu très tôt impossible d'écrire ce que j'avais à écrire. Je ne voulais pas *devoir* d'argent. À mes yeux, devoir de l'argent aux institutions bancaires est aussi contraignant qu'en devoir à un conjoint ou à des amies. Je ne voulais pas non plus *devoir* du travail, parce

que le travail *dû* prend toute ma pensée. J'ai fait du spectacle comme auteure-compositeure parce qu'il s'agissait d'un travail alimentaire qui n'était jamais *dû*. Je l'ai fait aussi longtemps qu'il n'est pas entré en conflit avec l'écriture. Ce travail m'a obligée à de nombreux déplacements qui ont fini par faire de moi une nomade qui habite davantage le roman qu'elle écrit que tout autre espace.

Pour le premier roman, *Flore Cocon*, c'est un quatre et demie dans un quartier laid, sans arbre, avec ce qui est ramassé au hasard pour le meubler: un matelas trouvé en bordure de l'autoroute, une banquette de Ford comme canapé, le piano, et le monstera acheté au Woolco qui devient immense pendant l'écriture. Dans chaque pièce, il y a une table ou une planche qui sert de table. La machine Baby Hermès passe d'une table à l'autre, occupe souvent celle de la cuisine-salle à manger, souvent celle de la salle de musique. Mais le lieu de l'écriture, c'est le roman lui-même. C'est dans cette histoire elle-même qu'il faut entrer pour voir comment la langue y travaille un lieu. Qu'est-ce qu'il y a donc à voir du dehors, qui dirait quelque chose du roman? Il me semble que la Renault-8 qu'on m'offre pour 250 \$ avec ses ailes rongées par la rouille m'est plus nécessaire que la baignoire, que la baignoire m'est plus nécessaire que le piano, que la patinoire, que la piste de ski de fond. Dès le début d'*Une chambre à soi*, Virginia Woolf se met en scène dehors, puis en train de marcher, et ensuite, en train de manger, montrant comment ses pensées se forment là, surgissent de tous ces mouvements de la vie. S'il s'agit ici de faire cesser les déplacements pour arriver à former le plan d'une matérialité nécessaire à l'écriture, je dirais: 1) la voiture; 2) la baignoire; 3) le piano. Avant *Flore Cocon*, j'avais déjà tous ces objets, mais je n'avais pas encore le lieu *dans* le roman: le lit de Flore, le restaurant où elle travaille le roman, l'appartement de Luane, la chambre chez Laurent.

Pour *Laura Laur*, il y aura quatre déménagements. Le lieu, ce sera l'errance, la carte du Fou, le 22 du tarot. Il y

aura quatre histoires d'amour, et dans le roman aussi, il y en a quatre. Je ne vois pas la nécessité qu'il y ait eu quatre histoires d'amour, quatre déménagements, quatre histoires, pour que *Laura Laur* arrive. Mais c'est comme ça que ça s'est passé. J'ai jeté le manuscrit dans la poubelle à Paris, et l'homme qui a la carte du Fou est allé le récupérer. Sans lui, le roman aurait été sorti avec les poubelles à cinq heures du matin. Je n'avais pas de lieu. J'étais jetée d'un lieu à l'autre par des drames — une faillite, un incendie, des passions. Le lieu, c'étaient les trains, les voitures, beaucoup de rues. Ça s'écrivait aussi dans le sommeil. Je me réveillais, c'était là. Je notais ça dans des cahiers. Si je devais nommer un objet essentiel, je dirais : tel chandail de laine, un gris, tricoté par le Fou. Le perdre n'aurait pas voulu dire me perdre : nous étions perdus dehors tous les deux, le Fou et moi. C'est dans *Laura Laur* que nous retrouvions nos esprits. Laura Laur elle-même n'a pas d'adresse. Mais le roman, si. Il a l'adresse de chaque personne qui va y entrer pour le lire. Au fur et à mesure que *Laura Laur* s'écrivait, j'ai tout perdu : tout a brûlé dans l'incendie, mais l'incendie n'a pas pu atteindre l'errance de Laura. Je crois que j'ai regretté la lumière de la rue Bourbonnière, du Jardin botanique et du parc Maisonneuve. Ça m'a manqué à moi, de ne plus voir la lumière qui venait par la cour Angus jusque dans les pièces de la rue Bourbonnière. Là, j'ai pensé que je ne pourrais plus jamais écrire parce que sans cette lumière, je me suis sentie aveugle pas mal longtemps. Je tâtonnais pour trouver mes affaires. La lumière abondante, vivante, mouvante, c'est essentiel. Les stylos, les crayons, on les égare, on les remplace. La lumière est irremplaçable. Longtemps, je n'ai plus eu de musique. La musique avait été un lieu habitable, puis elle m'était devenue irrespirable. À la recherche d'une matérialité essentielle, je dis « la lumière ».

Pour *La Passion selon Galatée*, c'est encore une histoire d'amour et d'errance. Nous habitons surtout sa voiture,

mais aussi la maison de Marie Saint-Cristau, en banlieue de Paris. Je voudrais écrire l'histoire de Marie Saint-Cristau à partir des traces qu'elle a laissées dans sa maison, en banlieue. J'aurais beau accumuler des rituels avec des tables en bois de pommier et tout, si Marie Saint-Cristau n'ouvre pas la porte du roman, c'est peine perdue, il n'y a pas de lieu. Mais ses traces ont conduit au lieu de *Galatée*, et aussitôt avec une rupture. Puis à Montréal, un appartement avec un des plus vieux érables de Montréal par la fenêtre. La table à cinq pattes en chêne était revenue du garde-meuble. Le secrétaire-bibliothèque aussi. Quand le roman a été terminé, je suis partie pour Québec parce qu'il y avait une nouvelle histoire qui voulait ça. On a mélangé les meubles pour que ça ait de la gueule. Finalement, ma table a servi pour la salle à manger, et sa table de salle à manger m'a servi de bureau. Je voyais le pont de l'île d'Orléans de ma fenêtre. J'ai écrit *Plages du Maine* en apprenant à me servir du traitement de texte. Puis *Maude*, dans la pièce bleue au-dessus du garage, dans la grande maison de Saint-Irénée, au bord du fleuve. Il y avait un matelas par terre, et une table devant la fenêtre, et le fleuve. J'entrais dans la pièce, mais j'entrais dans le fleuve par la porte des *Écrits de l'eau*. « Les poubelles bleues cantées vides », ce sont ces poubelles-là, dans le texte, face au fleuve.

Quand Marie Lafleur, l'auteure de *Mélano*, est tombée d'une rupture d'anévrisme, je suis revenue à Montréal et j'ai pris son appartement pour qu'elle puisse le retrouver à sa sortie de l'hôpital. J'allais à l'hôpital tous les jours. C'est dans le petit appartement sombre de la rue du Parc-Lafontaine que j'ai écrit *L'Obéissance*. Une bonne partie du roman se passe à Choinière. C'est une ville qui appartient au roman. C'est là que j'allais. Donc, il y avait Marie Lafleur qui était branchée, il y avait le bus 144 des Pins qui montait à l'hôpital neurologique, et il y avait Choinière. J'écrivais avec un Bic sur du papier oignon bleu et je transcrivais sur l'IBM Selectric de Marie. Je

téléphonais à Québec pour donner des nouvelles d'Alice, de Marie, de Julie, de Florence, de Jean, les personnages du roman. L'histoire de Québec s'est dé faite à son tour quand le roman a été écrit. La condition essentielle à l'écriture de ce livre, c'était ces déplacements entre un lieu sombre, hostile, l'appartement où Marie Lafleur avait fait une grave dépression *parce qu'elle avait cru que la chambre à soi, c'était à l'extérieur du texte que ça pouvait se trouver, et parce qu'elle avait passé des années, toutes ses forces, à défendre un lieu extérieur au texte, croyant qu'il était la condition du texte*, et l'hôpital où elle était mourante. Le lieu, pour moi, c'était cette marche, ces pas, et mon désir que Marie retrouve la parole. Elle a au moins retrouvé ça contre la certitude scientifique des neurologues qui affirmaient qu'elle ne la retrouverait jamais.

Ce que je cherche à entrevoir ici, c'est de quoi est obligatoirement faite la piste de décollage ou le quai d'où l'avion, le train ou le cargo vont partir vers le texte. J'ai cru longtemps que seules la lumière abondante et la solitude m'étaient absolument nécessaires. Mais depuis, j'ai écrit dans le noir et dans des solitudes partielles. Alors, je crois qu'il n'y a qu'une chose essentielle à l'écriture : un lieu qui puisse s'absenter, qui puisse disparaître pour laisser toute la place au lieu que le texte invente, où il convie, où il appelle, où il attend. C'est là qu'habite une auteure à qui je prête mon nom pour que le livre soit signé.

Outremont, le 7 mai 1999