

Parler pour vivre : Voix, fragmentation et naissance de l'écriture dans *Idole errante*¹ de Claudine Bertrand

Par Paul-Georges Leroux

Idole errante s'impose d'abord par sa force d'élan : on y entend une voix qui se fabrique par la parole, en trébuchant, en recommençant, comme si l'écriture devait se conquérir à même la gorge. Le livre a la netteté des commencements vrais : cette « oralité » n'est pas un effet de style, mais un impératif vital. « Parle, parle ». Ainsi que le suggère Annie Molin Vasseur dans son introduction, tout y bat « au rythme d'un tamtam intérieur » comme si les mots, « cailloux sonores sur le chemin pour ne pas se perdre »², — répétitions, incantations, retours obsessionnels — servaient à ne pas s'évanouir, à son insu, dans l'oubli, dans le vertige, dans la honte ou l'interdit, « écrire en cachette, à la sauvette... acte interdit ». Le texte devient alors un instrument de survie. On n'y raconte pas seulement qu'une petite fille veut écrire, on assiste à la naissance d'une écrivaine, dans le frottement brut du langage contre l'expérience. Avec *Idole errante*, Claudine Bertrand signe un texte inaugural d'une intensité saisissante, où l'écriture s'invente dans l'acte même de s'exprimer. Parler pour vivre, écrire pour ne plus se taire : telle est la leçon durable de ce premier livre, dont la puissance reste intacte à la relecture quatre décennies plus tard.

Idole errante se déploie dans un imaginaire inventif : « boules de feu dans sa gorge », « pomme rouge... sphère qui brûle la langue », « enfant nucléaire », « Frankenstein moderne », « serpents à plumes », « dent qui casse », « couleurs disparues », « pièce rose », « ville bavarde », « pierre froide en forme de Shell », « une idée aux ailes errantes », « chat noir » — autant de signes disséminés qui composent au sein du texte le lexique d'une mythologie personnelle, nerveuse, à la fois intimiste et collective. Ce travail visuel en est un de micrologie, là où un mot déplacé ou une image insérée changent tout un champ de perception.

La douleur, loin d'être un simple thème, y demeure jusqu'au bout un moteur de forme, ce qui fait du récit non pas un témoignage figé, mais une matière en tension constante, où la narration se façonne au rythme même de ce qui résiste, insiste et refuse de se taire. L'écriture ne cherche pas à expliquer la souffrance : elle la travaille, la transforme et en tire sa nécessité, comme une blessure ancienne qui n'arrive pas à cicatriser : « les mots sortent comme alignés sur un fil tendu, prêts à éclater. » Selon Daniel Madelenat, « l'artiste doit projeter dans l'œuvre une "pensée intime" et personnelle qui transgresse les formes admises et redispose avec souveraineté les éléments du donné, cette intimité transcendante à la réalité conventionnelle — profondeur, collusion créatrice du sujet et de l'objet — fondement de l'esthétique intimiste, au profit d'une subjectivité impériale qui explore les Idées antérieures aux choses ou descend vers une intériorité inaccessible au regard ordinaire ».³

La réussite majeure du livre tient à son hybridité assumée : récit poétique, fragments d'essai, journal intime, scènes dialoguées, visions, collages culturels — tout s'imbrique sans chercher l'illusion d'une continuité rassurante. Le texte rejette explicitement le modèle du récit classique, – « Elle ne peut pas raconter une histoire qui a un début, un milieu et une fin » – au profit de son déploiement éclaté. Cette

1. BERTRAND, Claudine. *Idole errante*. Montréal, Éditions Lèvres urbaines, 1983; réédition, AMV Éditions, 12 novembre 2025. (Tous les extraits non-référencés sont tirés de cet ouvrage.)

2. *op. cit.*, préface d'Annie Molin Vasseur, p. 9.

3. MADELENAT, Daniel. *L'Intimisme*. Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 137-138.

fragmentation, loin d'éparpiller, produit une cohérence souterraine : celle d'une conscience mouvante, qui se dédouble pour se dire, « me parlant à moi-même comme si j'étais une autre », et érige l'identité comme une architecture instable. Cette instabilité n'est point désordre, mais principe de composition. À ce titre, le texte est exemplaire d'une modernité qui substitue à la démonstration une pensée par formes, où le fragment n'est pas un défaut, mais un opérateur critique. Il relève d'une véritable expérience qui explore comment la fiction crée des mondes possibles révélant à travers eux des vérités sur la réalité. « Elle sent à Vancouver que le temps et l'espace se découpent autrement. Ils n'exercent plus de fonction séparatrice. Même s'ils se présentent en fragments, ils tendent à se rapprocher. C'est ce qu'elle voudrait traduire dans son livre : la nuit des temps, un espace non linéaire. » « Il semble d'ailleurs, écrit Bachelard, qu'une nuit intime qui garde nos mystères personnels se mette en communication avec la nuit des choses. »⁴ Par l'absence de repères temporels, l'auteur se sert de la liberté des modernistes pour donner à ses romans la valeur universelle d'une intimité dévoilée. L'anachronie permet à l'histoire de jouer avec l'ordre esthétique, de définir une indétermination qui appelle le lecteur à la combler. Par la fragmentation chronologique, l'auteur met en scène la fragmentation psychique de son personnage. Au fil des pages d'*Idole errante*, Claudine Bertrand teste les possibles stratégies narratives, joue avec les distances et les focalisations. Elle expérimente et transgresse une forme de poème en prose qui n'est au fond ni poème ni prose tout en étant les deux. Le récit déploie le rythme et la minutie d'une rafale de séquences cinématographiques – un scénario dont l'intrigue est la dynamisante épopée d'une conscience.

La fragmentation correspond à une conception non totalisante du sujet, dont la personnalité ne peut se dire que par éclats successifs. La subjectivité s'y présente comme fondamentalement polyphonique. Le « je est un autre » de Rimbaud se morcèle en figures — Colette Doyer, Rose Sélavy — et se distribue en régimes d'énonciation variés : narration, adresse, dialogue, confidences, conjuration. « J'ai toujours rêvé d'écrire un livre. Ce livre, l'aurais-je écrit si j'avais écouté ce qu'on disait ? J'en aurais été incapable. Tout était en miettes. Je n'avais pas de style et une incertitude devant la phrase, devant le mot. Toujours l'hésitation et le doute. » Ces propos résument le fonctionnement du texte, où l'écriture sert à se regarder, se contredire et se reconstruire dans l'écart, sous peine d'« étouffer dans le langage de l'autre ». Anaïs Nin qui est citée à huit reprises dans *Idole errante* écrivait : « Nous grandissons partiellement. Nous sommes relatifs. Nous sommes mûrs dans un royaume, enfantins dans un autre. Le passé, le présent et le futur nous mêlent et nous tirent en arrière, en avant ou nous fixent dans le présent. Nous sommes constitués de couches, de cellules, de constellations. »⁵ L'inhérence du livre naît précisément de l'assemblage de ces fragments — scènes, listes, visions, notations, paroles — qui figurent une individualité en émergence, en quête de sa propre intelligibilité. Pour Françoise Susini-Anastopoulos, l'écriture fragmentaire évite à l'œuvre de se soumettre à une totalité qui sclérose la pensée et la fait rentrer dans un système fermé : « En d'autres termes, systématiser n'est pas comprendre, car rien ne vaut le coup de sonde focal du fragment pour toucher, comme par une intuition immédiate, le vif de l'objet. »⁶ Dans son étude sur l'écriture fragmentaire, Susini-Anastopoulos célèbre les vertus du fragment en tant « qu'écriture tranchante et retranchée [...] qui permet de libérer les effets qui lui sont propres, à savoir une impression d'immédiateté et de proximité, par jaillissement et enregistrement apparemment spontané d'une donnée fournie à la conscience hors de toute visée explicative, organisatrice et totalisante ». ⁶ L'auteure cite Rozanov : « le sens est dans l'instant. »⁷ C'est exactement ce qu'accomplit l'écriture fragmentaire de Claudine Bertrand, « elle se drogue à l'instantané ».

4. BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris, Librairie, José Conti, 1948, p. 31.

5. NIN, Anaïs. *Journal*, Vol. 4 (1971); tel que cité dans *Journal of Phenomenological Psychology*, Vol. 15 (1984).

6. SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise. *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*. Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 113.

7. ROZANOV, Vassili. *Dernières feuilles*. Traduit et préfacé par Jacques Michaut Paterno. Genève, Éditions des Syrtes, 2015, p. 398.

La mise en crise de la parole constitue ainsi l'un des axes fondateurs du texte. Le motif récurrent du « parler » — injonctions, autocorrections, bégaiements, débordements — place la langue au cœur du conflit : parler trop, parler mal, ne pas être comprise, être sommée de se taire. Autant de formes d'une violence symbolique dont le corps garde la trace, « aphasique, vidée de moi-même ». « C'est illisible, incohérent. Je perds ma langue et l'équilibre » : l'échec du langage n'est pas dissimulé, mais exposé comme une condition première de l'écriture. « Mais ici, dans l'écriture, il y a une chose que je peux faire : parler. » « Ne parle pas, surtout ne pas parler quand on naît fille » condense ce décret cinglant, auquel répond une obstination sans éclat : « Personne ne peut me faire taire. »

Idole errante met en jeu une mémoire à la fois affective et traumatique, que l'ouvrage privilégie au détriment d'une mémoire culturelle et historique. « Nous n'avons pas, en art, besoin d'une herméneutique, mais d'un éveil des sens »⁸, écrit Susan Sontag. Le texte insiste sur une mémoire inscrite dans le corps, « où restent tatoués certains événements », qui échappe aux récits ordonnés. L'expérience secrète revient en répétitions, en blocages, en comportements, pour ensuite déterminer nos gestes, nos désirs, nos angoisses. La douleur, la fatigue, la peur et le vertige constituent autant de traces somatiques qui façonnent l'énonciation. L'enfance est la représentation parfaite de l'innocence recherchée par les poètes — une innocence qui a été perdue ou anéantie et qui représente la liberté première de l'être. Et lorsque surgit l'interpellation — simple, terrible — « J'ai quatre ans. Qu'est-ce que je fais ? », cette question traverse tout le livre comme une lame : point d'origine et d'énergie, où se nouent l'enfance et l'écriture, l'abandon et la reprise de soi. « Tu pourrais parler de ton enfance. Mais je ne sais rien. Tu veux tout savoir, tu veux que je te dise ça... cette douleur ? » Toujours Anaïs Nin : « On dit que la démarche de la psychanalyse est de nous faire revivre le drame de l'obstacle contre lequel nous ne cessons de trébucher, mais, pour Rank, cette reconstitution ne peut se limiter à l'événement vécu qui est à l'origine de ce "bégaiement" (le mot est de moi, car ce désarroi m'a toujours semblé un bégaiement de l'âme). Elle doit inclure un exercice de création. »⁹

La pyramide de Teotihuacan s'impose comme un symbole particulièrement puissant : lieu d'ascension et de chute, d'exploration intérieure et de vertige, elle figure à la fois l'histoire, la mémoire, la langue, et cette exigence d'aller « plus haut » tout en descendant « dedans ». Cette allégorie spatiale joue un rôle structurant : la pyramide devient une architecture de la conscience, du sujet en construction. « Du haut de la pyramide, je voyage » : la hauteur permet la vision, la distance, la mise en perspective de l'existence et de l'histoire. Mais très vite le texte entraîne le sujet vers l'intérieur : « Je ne suis plus en haut de la pyramide, mais dedans. » Descendre, entrer, fouiller deviennent alors des gestes essentiels, associés à l'exploration plus intime de la mémoire et du langage. Béatrice Didier, réfléchissant aux enjeux de l'écriture intimiste, note qu'elle s'apparente à une exploration de l'intériorité et que, « la psychanalyse ayant favorisé une représentation spatiale du moi, avec des couches d'une profondeur et d'une obscurité croissantes », l'auteur se découvre « en pénétrant le plus loin possible dans ces couches ignorées ».¹⁰ La pyramide se transforme en crypte, en lieu interdit, où sont enfouies les voix bâillonnées et les histoires effacées. L'acte d'écrire apparaît alors comme risqué mais inéluctable. En arrachant les bandelettes, en libérant la momie, le texte met en scène une reconquête de la parole.

Le récit développe une réflexion incisive sur la parole féminine en inscrivant une hétérogénéité qui refuse la langue unique et la norme dominante. En neutralisant les repères normatifs qui légitimaient ou culpabilisaient, la narratrice se retrouve seule face à elle-même, face au défi transcendant du « sois

8. SONTAG, Susan. « Contre l'interprétation » [1964]. Dans *L'œuvre parle*, traduction de Guy Durand, 7–29. Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1968, p. 30.

9. NIN, Anaïs. *Journal*, Vol. I : 1931–1934, traduction de Marie-Claire van der Elst. Paris, Stock, p. 419.

10. DIDIER, Béatrice. *Le Journal intime*. PLI 1976, p. 45.

toi-même ». La quête des noms effacés, la colère devant les absences — Christine de Pisan introuvable, Mary Wollstonecraft occultée, « déesses évacuées de l’Histoire » —, la focalisation de « se réapproprié son histoire raturée » en constituent les lignes de force. En intégrant ces voix, l’auteure construit une généalogie féminine contre l’amnésie culturelle que ces omissions dénoncent. Sous l’égide des citations de Juliet Berto et d’Anaïs Nin, d’Emma Santos et de Claudine Herrmann, en résonance avec Mary Shelley et guidée par Rose Sélavy ou *Le Journal de Colette Doyer*, le livre se traverse d’une pensée féministe qui s’incarne dans les gestes mêmes de l’écriture « pour démonter le mécanisme de cette machine, pour n’écrire que l’émotion vraie ». Fragmentation, discontinuité, recours à l’implicite et processus de déstabilisation des trames logiques héritées d’une pensée patriarcale deviennent ainsi les lieux où s’élabore une critique de l’aliénation : « il faut une grande énergie pour laisser cohabiter au fond de soi un homme qui raisonne en homme dans le monde des hommes et une femme qui refuse d’annihiler ses propres conceptions et s’en sert pour étalonner les opinions qui lui sont proposées »¹¹ (Claudine Herrmann dans son ouvrage *Les Voleuses de langue*) et où s’affirme une parole féminine qui prend corps. « Elle pense que le symbole de Gassy, celui de la parole, s’est perdu, mais a été ravivé par la parole puissante et féconde des femmes et des mots. »

Lors d’une entrevue accordée à Annie Molin Vasseur en 2001, Claudine Bertrand décrit *Idole errante* comme « un écrit morcelé dans lequel les scènes du scénario intérieur n’étaient pas encore unifiées ».¹² L’unité d’*Idole errante* naît en vérité d’une affirmation et d’une concrétisation de sa voix d’auteure.

De toutes les œuvres d’une poète, la plus complexe, la plus mouvante, c’est elle-même. Chacune de ses œuvres lui est un moyen d’étendre ses limites et la conscience qu’elle y apporte devient un trait plus accusé donné à son portrait. C’est d’ailleurs ce qui rend si peu claire la notion d’influence. Nous sommes prompts à chercher l’action exercée par les sources extérieures. On pense moins à la plasticité des artistes qui savent se renouveler par cette espèce de régénérescence qui fait que la même artiste s’inspire de ses propres créations et se transforme par leur mystérieuse puissance. L’artiste se construit en même temps que ses œuvres et ce qu’elle exprime la détermine tout autant.

Comme le souligne Louise Dupré dans sa préface à *Rouge assoiffée*, anthologie de poèmes de Claudine Bertrand, « s’il est devenu un cliché d’affirmer que le premier livre d’un auteur contient en germe tous les autres, il n’en reste pas moins qu’*Idole errante* pose les balises de son écriture »¹³.

L’ensemble de l’œuvre en a prolongé l’exigence.

11. HERRMANN, Claudine. *Les voleuses de langue*. Paris, Éditions des femmes, 1976, 179 p., 4^e de couverture (texte de présentation).

12. MOLIN VASSEUR, Annie. « Claudine Bertrand : du rêve à la réalité ». *Lettres québécoises*, n^o 101 (2001), p. 9–11.

13. DUPRÉ Louise. « Bertrand, Claudine. *Rouge assoiffée*. Poèmes (1983-2010). Choix et préface de Louise Dupré ». Montréal, Éditions de l’Hexagone, coll. « Typo », 2011, p. 10.