

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

ABATTIS, recueil de poésie

SUIVI DE

La « langue-corps » en régime de deuil
dans *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de Maîtrise en lettres
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

par

© Sara DIGNARD

Mai 2018

COMPOSITION DU JURY

Camille DESLAURIERS, professeure, présidente du jury
Université du Québec à Rimouski

Katerine GOSSELIN, professeure, directrice de recherche
Université du Québec à Rimouski

Jacques PAQUIN, professeur, évaluateur externe
Université du Québec à Trois-Rivières

Paul Chanel MALENFANT, professeur associé
Université du Québec à Rimouski

Dépôt final : mai 2018

AVERTISSEMENT

Service de la bibliothèque
de l'Université du Québec à Rimouski

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

J'envoie ici un merci qui ne sera jamais assez grand pour exprimer toute la gratitude à l'endroit de Katerine Gosselin, qui a dirigé avec toute sa rigueur, son intelligence, son regard précis et sensible au texte, sa douceur, sa pertinence, sa constance et son engagement ce mémoire-crédation. Merci pour tout Katerine, pour tes courriels et ta présence comme il ne s'en fait plus. Tu as su me structurer et m'aider à mener à terme cette grande aventure. Des remerciements chaleureux à la générosité de Jean-Michel Maulpoix qui m'a accueillie à Paris dans ses cours à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Des remerciements émus à Louise Dupré qui m'a ouvert la porte de sa maison et qui a nourri mes réflexions en cours de chantier, et pour son œuvre magistrale, d'une telle justesse. Merci aussi à toutes les âmes aimées sur le chemin qui m'ont partagée avec ce projet qui me prenait tout entière.

Je tiens aussi à souligner l'appui financier octroyé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada durant mon cheminement à la maîtrise, qui m'a permis de me consacrer à ce projet et au supplément Michael-Smith accordé pour un séjour de recherche à Paris.

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les processus et modalités de transmission propres à la parole poétique féminine dans un contexte de relations intergénérationnelles marquées par le deuil et la perte. L'étude est menée dans une recherche-création, c'est-à-dire, premièrement, dans la création d'un recueil de poésie intitulé *Abattis*, puis, deuxièmement, dans une analyse de *Plus haut que les flammes* (2010) de Louise Dupré. Dans *Abattis*, une jeune femme cherche à retisser les liens dans sa lignée de femmes, brisée par le suicide de sa grand-mère, provoqué par l'exil forcé de son village du Haut-Pays gaspésien. Souvenirs et époques s'y mêlent et, d'une trame à l'autre, de la mort de sa grand-mère à sa propre enfance avec sa mère, la jeune femme aménage un espace de mémoire suffisant pour un enfant projeté à qui elle parle. L'analyse de *Plus haut que les flammes* met au jour les stratégies linguistiques dont use la poète en réponse à la douleur subséquente à sa visite des camps d'Auschwitz. Il est montré qu'elle parvient à repousser ou du moins à apaiser cette douleur envahissante par l'établissement d'une relation de transmission avec l'enfant qui se trouve à ses côtés, relation rendue possible par les gestes du quotidien qui les lient. Dans *Abattis* comme dans *Plus haut que les flammes*, les femmes établissent ainsi dans la langue poétique une nouvelle modalité de transmission. Cette nouvelle transmission tient à l'énonciation de gestes tournés vers l'autre qui permettent l'aménagement d'un futur entrevu par l'intermédiaire d'un présent partagé, lequel pacifie le rapport trouble au passé. Le travail de recherche-création de ce mémoire vise à comprendre comment la relation à la langue, lorsque fondamentalement impliquée dans une relation avec l'enfant, permet la création d'un espace propre à la parole féminine, où la langue est corps, où la poésie se transforme en geste et permet le legs en régime de deuil.

ABSTRACT

This paper focuses on the processes and modalities of transmission that are specific to female poetic speech in a context of intergenerational relations characterized by grief and loss. The study was conducted as part of a research-creation project that includes first, the creation of a collection of poems entitled *Abattis* (Barricades), and second, an analysis of *Plus haut que les flammes* (Higher than the flames) (2010) by Louise Dupré. In *Abattis*, a young woman seeks to repair the bonds of her family's lineage of women, broken by her grandmother's suicide as a result of forced exile from her village in the hills of Gaspé. Time and memory intertwine and, from one episode to another, from the death of her grandmother to her own childhood with her mother, the young woman creates within the poem sufficient memory space for a projected child to whom she speaks. The analysis of *Plus haut que les flammes* highlights the linguistic strategies the poet uses in response to her pain following a visit to the death camps at Auschwitz. It shows that she manages to repress, or at least assuage, this all-encompassing sorrow by building a transmission narrative with the child at her side, one made possible by the everyday acts that bind them. In *Abattis* as in *Plus haut que les flammes*, women use the language of poetry to create a new modality of transmission. This new transmission seeks to articulate acts that are other-directed, allowing for a future viewed via a shared present which, in turn, eases the troubled relationship to the past. The present work of research-creation proposes to understand how the relationship to language, when fundamentally involved in a relationship with a child, enables the creation of a space conducive to female speech, where language is body, where poetry is transformed into action and generates a legacy of grief.

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement.....	p. iv
Remerciements.....	p. v
Résumé.....	p. vi
<i>Abstract</i>	p. vii
Table des matières.....	p. viii
INTRODUCTION.....	p. 1
Présentation de la recherche-création et problématique.....	p. 1
�tat de la question	p. 7
Hypothèses	p. 13
Cadre théorique et méthodologie.....	p. 14
<i>ABATTIS</i>	p. 17
I.....	p. 20
II.....	p. 42
III.....	p. 64
LA « LANGUE-CORPS » EN REGIME DE DEUIL DANS <i>PLUS HAUT QUE LES FLAMMES</i> DE LOUISE DUPRE.....	p. 83
Chapitre 1	p. 84
1.1 Repousser la douleur.....	p. 84
1.2 Lyricisme critique, pensée sensible et autocritique.....	p. 87
1.3 Cycles et recommencements.....	p. 95
1.4 Quand l'être est la quatrième personne du singulier.....	p. 100
1.5 Le geste comme abri.....	p. 104
Chapitre 2	p. 107
2.1 La langue-corps féminine.....	p. 107
2.2 L'ignorance des mères, ou Pour le recommencement du monde.....	p. 113
2.3 Le legs du présent.....	p. 120
2.4 Danse, comme si le temps était suspendu	p. 122
2.5 Retour à l'origine de la poésie.....	p. 126
CONCLUSION.....	p. 129
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 134

INTRODUCTION

Présentation de la recherche-création et problématique

Malgré certaines œuvres marquantes comme celles des Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, Anne Hébert et Rina Lasnier, c'est dans les années 1960, à l'époque de la Révolution tranquille, que la poésie québécoise prend son essor et devient un véritable mouvement. Cette poésie du pays, ou « poésie de la fondation¹ » comme l'a appelée Pierre Nepveu, a en effet pris son envol dans la mouvance de l'affirmation nationale : elle exprime le désir de se faire comprendre d'un « je » en quête d'identité face à un « nous » convoité. L'utopie du pays apparaît alors comme une métaphore de la présence au monde, et, si le sujet qui s'énonce dans les poèmes en est dépossédé, c'est par la langue qu'il tente de pallier l'absence de territoire. La poésie renoue ainsi avec le lyrisme et tend vers une plus grande lisibilité, où s'exprime un certain refus de l'hermétisme et de l'éclatement des structures².

Dans les années 1970, la poésie québécoise prend ses distances du lyrisme, est en révolte contre elle-même. Cette lutte intestine et l'éclatement qui en ressort s'expriment tant formellement que thématiquement, par exemple dans l'œuvre de Nicole Brossard. Autot lique et subversive, la poésie des années 1970 questionne la langue par ses fondations jusqu'à la limite de l'hermétisme. Cette crise de la lisibilité de la poésie va prendre fin dans les années 1980-1990

¹ Pierre Nepveu, *L' cologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 15.

² Voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'Hexagone et la poésie du pays », *Histoire de la littérature québécoise* [2007], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, p. 367-379 ; sur le lyrisme, voir plus particulièrement p. 376-379.

pour faire place à une poésie qui renoue avec l'intime et qui en fait son fondement, donnant plus de terrain à la subjectivité et s'éloignant de la déconstruction et de la rupture.

C'est dans cette mouvance de la poésie « intimiste », en rupture avec le formalisme, que la voix de la poète Louise Dupré se fait entendre pour la première fois, tout comme celles d'autres poètes telles que Denise Desautels et France Théoret, qui font de l'intime un lieu nouveau de prise de parole et de subversion. France Théoret a d'ailleurs soulevé ce moment charnière dans *Entre raison et déraison*, où elle dit, à propos de l'œuvre des poètes féminines des années 1980 :

Du formalisme elles ont gardé la réflexion sur la langue, tout en montrant que la langue n'est pas neutre. La langue au féminin a ouvert la brèche entre l'énonciation et l'énoncé, brèche fermée dans le formalisme. La langue au féminin a posé ses problématiques du côté de l'énonciation. Le sujet parlant devient parfois figure centrale de l'écriture, tout comme son inscription sociale et individuelle³.

Alors que la place de la femme était jusqu'alors réservée surtout à la sphère privée, ces poètes instaurent un dialogue entre le privé et le public, faisant de l'intimité féminine une passerelle vers le commun. La poésie de Louise Dupré se situe pleinement dans cette mouvance, prenant position dans le monde à partir de l'intimité d'une maison, d'un atelier d'écriture, de l'expérience intime d'amoureuse, de poète ou de mère.

Dès son premier recueil de poésie, *La peau familière* (1983)⁴, Louise Dupré a questionné le décalage entre les sphères publiques et privées du quotidien féminin, entre douceur et violence, cycle et mort, parole et silence. Toujours, une douleur lancinante hante cet univers féminin qui semble combattre, par la langue, un envahissement constant de son intimité. Dans *La peau familière*, par exemple, la mère doit préparer le repas du soir malgré les violences annoncées au bulletin de nouvelles. Si ce thème de la maternité a plus tard été moins présent dans

³ France Théoret, *Entre raison et déraison*, Montréal, Herbes rouges, 1987, p. 146.

⁴ Louise Dupré, *La peau familière*, Montréal, Remue-ménage, 1983.

Chambres (1986)⁵, *Bonheur* (1988)⁶, *Noir Déjà* (1993)⁷ et *Une écharde sous ton ongle* (2004)⁸, au profit d'autres thèmes reliés à l'émergence d'une parole féminine, soit l'amour charnel, la désespérance et l'écriture, il revient en force dans *Plus haut que les flammes* (2010)⁹, avant-dernière œuvre de Dupré à ce jour, et qui fait écho à *La peau familière*. Dans ces deux œuvres, à presque trente ans de distance, le « je » qui s'exprime tente de repousser la douleur que lui inflige le monde extérieur par l'énonciation des gestes maternels quotidiens. La douleur est encore plus vive et vaste dans *Plus haut que les flammes*, puisqu'elle découle d'une visite des camps d'Auschwitz, lieu où culminent les horreurs du XX^e siècle et la barbarie humaine, où « on exterminait / des enfants // qui aimaient caresser / des troupeaux de nuages » (*PHF*, p. 16).

Dans le cadre de ce mémoire, je m'intéresserai au cheminement de ce « je » féminin dans *Plus haut que les flammes*, cette femme qui, face à une langue problématique qui ne peut contenir ni repousser la douleur, s'engage à reprendre son poème comme on refait instinctivement le même geste pour survivre. Ce geste de survie, elle le tend vers l'autre, représenté dans *Plus haut que les flammes* par un enfant qui se tient à ses côtés et dont elle doit prendre soin. C'est dans cet enfant qu'elle se mire, et c'est pour lui qu'elle cherche une parole féminine juste, qu'elle pourrait lui léguer sans lui transmettre du même coup la douleur qui caractérise son expérience du monde. Ce mémoire portera ainsi sur les processus et modalités de transmission propres à la parole poétique féminine dans un contexte de relations intergénérationnelles. L'étude sera menée dans une recherche-crédation, c'est-à-dire, premièrement, dans la création d'un recueil de poésie intitulé *Abattis*, puis, deuxièmement, dans une analyse de *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré.

⁵ Louise Dupré, *Chambres*, Montréal, Remue-ménage, 1986.

⁶ Louise Dupré, *Bonheur*, Montréal, Remue-ménage, 1988.

⁷ Louise Dupré, *Noir déjà*, Montréal, Noroît, 1993.

⁸ Louise Dupré, *Une écharde sous ton ongle*, Montréal, Noroît, 2004.

⁹ Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Noroît, 2010. Désormais, les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle *PHF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Abattis, recueil de poèmes, fait entendre une jeune femme issue d'une lignée brisée par l'exode forcé de sa grand-mère de son village du Haut-Pays gaspésien. Cette jeune femme cherchera parmi les décombres à constituer une mémoire suffisante pour reconquérir son propre territoire intérieur et retisser ses liens de filiation avec sa mère et sa grand-mère, afin, ultimement, de pouvoir transmettre cet héritage à un enfant projeté, de lui offrir un espace identitaire viable. La femme d'*Abattis* réagit tout comme celle de *Plus haut que les flammes* à un trauma historique, soit celui de sa lignée qui a dû quitter son village de force quand le gouvernement provincial l'a fermé au tournant des années 1970. En effet, en 1963, le gouvernement du Québec a créé le Bureau d'aménagement de l'Est du Québec (BAEQ), afin d'évaluer le développement du territoire du Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie. En 1966, le BAEQ a déposé un rapport recommandant de fermer unilatéralement près d'une centaine de communautés des deux régions et de relocaliser près de 65 000 personnes¹⁰. Un mouvement de résistance citoyenne s'est alors organisé et a donné naissance aux Opérations Dignité I, II et III de 1970 à 1972¹¹, qui regroupaient soixante-cinq des villages touchés et ont réussi à freiner l'exode prévu. Malgré tout, onze localités et territoires de la liste du BAEQ ont été fermés ou relocalisés entre 1969 et 1972¹², dont Saint-Octave-de-l'Avenir qui a fait l'objet du documentaire « Chez nous, c'est chez nous » de Marcel Carrière¹³.

Dans la première partie d'*Abattis*, la jeune femme retourne sur les lieux de cet exode forcé et revisite l'histoire de sa grand-mère en reconstituant les souvenirs des derniers moments vécus dans sa maison avant qu'elle ne soit brûlée. Par le poème, la jeune femme refait le chemin

¹⁰ Voir Bruno Jean, *Le BAEQ revisité : un nouveau regard sur la première expérience de développement régional au Québec*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2016.

¹¹ Maurice Drapeau et Jean-Guy Gagnon, *Défaire la défaite ! Histoire des luttes des paroisses du Bas-du-Fleuve*, Rimouski, Société d'aménagement intégré des ressources de l'Est du Québec, 1982, p. 33.

¹² Centre de mise en valeur des Opérations Dignité [En ligne], consulté en août 2017, URL : <http://operationdignite.com/Les-Operations-Dignite-en-bref>.

¹³ Marcel Carrière, *Chez nous, c'est chez nous*, Office national du film du Canada, 1h21 min, 1972.

jusqu'à ce logement côtier imposé et tente de convoquer la mémoire de son aïeule, que la dépossession a réduite au silence. En utilisant les mots de façon extrêmement minutieuse et méthodique, travail poétique empreint d'une extrême concision, la jeune femme tente d'accéder à une parole qui rendrait compte avec justesse de la perte dont sa lignée de femmes, sa grand-mère puis sa mère, ont fait l'expérience, et dont elle ressent les brûlures qui ne cicatrisent pas envahir son territoire intime. Les souvenirs des derniers moments entre sa mère qui veille sa propre mère, la grand-mère de la jeune fille, se mêlent aussi au récit de l'exode. Le recueil sera ainsi caractérisé par une contamination des voix et des temps, qui s'enchevêtrent d'une trame et d'une époque à l'autre. La deuxième partie explore les souvenirs d'enfance de la jeune femme auprès de sa mère. Finalement, dans la troisième et dernière partie d'*Abattis*, l'enfant rêvé par la jeune femme dont le statut est ambigu comme chez Dupré puisqu'on sent qu'il n'est pas encore présent dans son ventre, mais qu'elle lui aménage déjà une place, la maintient dans la nécessité de dire cette dépossession qui marque l'histoire de sa lignée. Il l'amène ainsi à constituer et à transmettre une mémoire de la perte, legs négatif par lequel elle reprend cependant possession d'un territoire de parole pour aménager côte à côte un nouvel espace habitable.

L'analyse de *Plus haut que les flammes* portera sur les stratégies linguistiques dont use la femme en réponse à la douleur subséquente à sa visite des camps d'Auschwitz. Nous verrons qu'elle parviendra à repousser ou du moins apaiser cette douleur envahissante par l'établissement d'une relation de transmission avec l'enfant, relation que les gestes du quotidien rendent possible. Dans les deux cas, soit dans *Abattis* et dans *Plus haut que les flammes*, les femmes établissent par et dans la langue poétique une nouvelle modalité de transmission, par l'énonciation de gestes tournés vers l'autre qui permettent l'aménagement d'un futur qu'elles entrevoient par l'intermédiaire d'un présent partagé, lequel pacifie le rapport trouble au passé.

Plus haut que les flammes de Dupré et mon recueil *Abattis* sont liés par l'utilisation de la langue de l'intime par une instance poétique à la recherche d'une prise sur le monde et ses douleurs, et engagée dans une relation qui propose une nouvelle vision de la transmission filiale, résolument tournée vers le geste et le présent. D'un trauma historique à l'autre, *Plus haut que les flammes* et *Abattis* tendent à lier une expérience privée à un espace commun. Les liens de filiation sont cependant déployés différemment dans les deux œuvres. Alors que, dans *Plus haut que les flammes*, ce sont surtout les souvenirs de son voyage à Auschwitz, entremêlés de souvenirs d'enfance, qui hantent la conscience de la femme, dans *Abattis*, c'est la mémoire de toute une lignée qui est appelée par la jeune femme. Si la femme chez Dupré tente de se détacher de certains liens filiaux pour mieux entrer en relation avec l'enfant dans le présent, la jeune femme d'*Abattis* cherche à retisser ces liens, à se relier à sa lignée brisée par un exil forcé et par les tentatives répétées de l'histoire collective d'effacer cet épisode des mémoires. Ainsi, le rapport à l'enfant, dans *Abattis*, est vertical, alors qu'il demeure davantage horizontal chez Dupré, visant à habiter plus strictement le présent. Dans *Abattis*, l'instance poétique tente de reconquérir sa lignée, de remonter aux origines, depuis l'exode forcé de son aïeule qui a court-circuité le legs. C'est dans le territoire de la mémoire qu'elle reconquiert le territoire du présent et aménage celui du futur, par une quête de filiation qui l'engage dans une relation de transmission avec un enfant qui, tout comme dans *Plus haut que les flammes*, pourrait être le sien, biologiquement, comme il pourrait ne pas l'être. Cet enfant qui n'est pas encore né est lié à la chair de sa voix, comme si elle l'enfantait ou lui aménageait une place à l'intérieur même de son poème devenu ventre pour éventuellement le mettre au monde. La langue apparaît ainsi dans les deux œuvres comme un espace corporel et la parole féminine semble indissociable de la maternité et de ses processus de gestation et de transmission.

Le travail de recherche-création de ce mémoire identifiera les différentes stratégies de langage utilisées dans les deux œuvres et leur apport dans l'établissement de nouvelles modalités de transmission féminine. Il s'agira de comprendre comment la relation à la langue, lorsqu'elle est fondamentalement impliquée dans une relation avec l'enfant, amène à la création d'un espace propre à la parole féminine, où la langue est corps, où la poésie se transforme en geste et permet le legs en régime de deuil.

 tat de la question

Louise Dupré (née en 1949) est poète, romancière, dramaturge, essayiste, critique littéraire et a été professeure en littéraire et création littéraire à l'Université du Québec   Montréal. Depuis 1983, elle a publié près d'une vingtaine d'œuvres, dont onze recueils de poésie, deux romans, un recueil de nouvelles, deux pièces de théâtre. Plusieurs de ses recueils de poésie ont été récompensés, que ce soit *La peau familière*, son premier recueil publié en 1983 aux  ditions du Remue-ménage, qui a reçu le Prix Alfred-Desrochers en 1984, ou *Plus haut que les flammes*, publié en 2010 aux  ditions du Noroît, qui a reçu le Prix du Gouverneur Général en 2011 et a été réédité aux  ditions Bruno Doucey en 2015. La revendication d'une parole proprement féminine est au cœur des préoccupations de Louise Dupré, comme on peut le voir dans les multiples rencontres internationales et  v nements publics auxquels elle prend part, mais aussi dans ses ouvrages critiques, notamment *Stratégies du vertige, trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*¹⁴. Surtout, comme le rappellent Janet Paterson et Nathalie Watteyne,

Louise Dupré a [...] placé le féminin au centre de sa démarche créatrice et elle a inscrit sa poétique dans un rapport de filiation à d'autres femmes. Appartenant à la

¹⁴ Louise Dupré, *Stratégies du vertige, trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989.

génération des années 1980 marquée par l'exploration de formes neuves, puis par la poésie du quotidien, elle a choisi, à l'instar d'Anne-Marie Alonzo et de Denise Desautels, d'adopter un ton discret, de conjuguer l'affirmation de soi et l'ouverture à autrui¹⁵.

Si « le privé est politique », formule empruntée au féminisme des années 1970, l'écriture de Dupré a de fait toujours exploré l'intimité du quotidien afin de mieux comprendre le monde.

À ma connaissance, aucune étude exhaustive de *Plus haut que les flammes*, qui fait l'objet de la présente recherche-crédation, n'a été produite à ce jour. Ce sont surtout les premiers recueils de poésie de Dupré qui ont été étudiés. Elsa Laflamme, par exemple, a consacré en 2001 un mémoire de maîtrise intitulé *Parcours de l'intime dans la poésie en prose* à trois recueils des années 1980 et 1990 de Dupré, soit *La peau familière*, *Bonheur* et *Tout près*¹⁶. Elle y reprend la notion d'adresse lyrique, qui manifeste selon elle une volonté de sortir de sa subjectivité pour entrer en relation au monde, afin de faire l'expérience de sa propre altérité à travers l'autre.

La définition de cet espace féminin tourné vers l'autre est aussi au cœur du travail d'Anne-Marie Jézéquel, dont la thèse de doctorat, intitulée *Louise Dupré. Les espaces de l'écriture*¹⁷, a été publiée sous forme de monographie en 2008 sous le titre *Louise Dupré : le Québec au féminin*¹⁸. Jézéquel y explore le corps comme espace relationnel et métaphore du monde chez Dupré, en soulignant l'attention particulière qu'accorde celle-ci aux différentes formes de spatialisations de la mémoire, qui s'incarne dans les lieux, les objets, plutôt que dans le temps : « Pour Louise Dupré, l'écriture fonde un lieu, lui permet de s'enraciner¹⁹ ». Ce lieu d'écriture, toujours lié au manque, donne pourtant corps au sujet lyrique qui, par ses adresses

¹⁵ Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne, « Le sujet féminin : de l'intime à la mémoire », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 8.

¹⁶ Elsa Laflamme, *Parcours de l'intime dans la poésie en prose*. *La peau familière*, *Bonheur* et *Tout près de Louise Dupré*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

¹⁷ Anne-Marie Jézéquel, *Louise Dupré. Les espaces de l'écriture*, thèse de doctorat, Cincinnati, University of Cincinnati, 2006.

¹⁸ Anne-Marie Jézéquel, *Louise Dupré : le Québec au féminin*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008.

¹⁹ *Ibid.*, p. 212.

répétées à l'autre, tente d'accéder à un certain apaisement, à une certaine pacification de son rapport au monde. La reconquête d'une langue féminine, reliant le privé et le public, contribue alors à refonder la place de la femme dans la société. Jézéquel explore aussi les gestes qui lient les générations de femmes chez Dupré, au-delà du régime de deuil qui caractérise généralement la relation mère-fille dans son œuvre. Les travaux de Laflamme et de Jézéquel ont donc fait ressortir, dans les années 2000, les liens qu'entretiennent chez Dupré l'intime avec le commun, le privé avec le public, et les tentatives du sujet féminin d'établir des ponts entre ces deux pôles, par l'écriture qui devient espace corporel, lieu d'appropriation d'une parole féminine.

Rassemblant les principaux chercheurs et chercheuses spécialistes du travail poétique et romanesque de Dupré, un numéro complet de *Voix et Images* a été consacré à son œuvre en 2009. André Brochu, dans son article « De la maturité à l'accomplissement²⁰ », retrace le déploiement de la voix lyrique de Dupré de sa première à sa dernière œuvre poétique en date à l'époque, soit de *La peau familière* à *Une écharde sous ton ongle*. Il montre que, plus on avance dans l'œuvre, plus un certain apaisement advient, qui se traduit aussi par une plus grande continuité formelle. Cette analyse des choix formels fait ressortir que la langue, chez Dupré, est un lieu de dépossession dont le sujet reconnaît et accepte peu à peu les failles pour laisser une plus grande place à son expérience corporelle du monde, et où se développe de la sorte un lyrisme charnel.

Dans ce même numéro de *Voix et Images*, Sandrina Joseph, dans son article « Dans les moindres détails : la fiction de Louise Dupré²¹ », observe que les héroïnes des romans *La memoria* (1996) et *La voix lactée* (2010) se situent toutes deux dans une posture de l'après, ayant subi une perte qui les oblige à se reconstruire au quotidien. Elle montre comment ce quotidien de

²⁰ André Brochu, « De la maturité à l'accomplissement », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 29-41.

²¹ Sandrina Joseph, « Dans les moindres détails : la fiction de Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 73-85.

l'après se caractérise par un décalage entre les sphères de l'intime, hantées par la douleur et le deuil, et les sphères publiques, où la performance est mise de l'avant et où on réduit le sujet féminin au silence. C'est par la répétition des gestes routiniers, qui contribuent à maintenir à distance la douleur de l'expérience traumatique, que l'instance poétique se reconstruit une identité forte et peut ainsi, de par cette distance avec le monde, se réappropriier un espace de parole. Janet Paterson et Nathalie Watteyne développent une proposition similaire dans leur article « Le sujet féminin : de l'intime à la mémoire²² ». Elles montrent que c'est dans l'accueil de la douleur par le corps maternel, qui protège et donne naissance à la fois, qu'advient la rencontre avec l'autre : « Par le travail de la chair et de l'inconscient, l'autre est rejoint dans son humanité selon des modalités qui renvoient au maternel²³ ». Le corps apparaît ainsi comme un espace d'accueil de l'altérité et de dialogue entre les sphères privées et publiques, entre l'intime et l'humanité.

Denise Brassard, dans « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré²⁴ », va plus loin en liant le corps à la transmission, en le décrivant comme un réceptacle d'une mémoire transgénérationnelle:

Comme si, guidé par la mémoire, l'on devait porter nécessairement et indéfiniment en son corps les gens qu'on aime, qu'on a aimés, les morts comme les vivants ; entre la mère et la fille, la femme et l'écriture, se ménage une présence en boucle et en creux faisant écho au ventre qui loge dès lors la mère aussi bien que la fille²⁵.

Les générations s'échangent ainsi des blessures et des non-dits, à même leurs chairs. C'est avec cette mémoire corporelle que le sujet féminin doit composer pour continuer à cheminer vers la parole, vers la réappropriation de cet espace personnel d'inscription dans le monde. La forme de

²² Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne, « Le sujet féminin : de l'intime à la mémoire », *loc. cit.*, p. 7-10.

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ Denise Brassard, « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (Louise Dupré, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 43-58.

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

maternité qui y est dépeinte engage le corps comme espace de rencontre avec l'autre mais aussi comme cavité d'accueil et de gestation du poème qui s'écrit. Le corps apparaît alors une fois de plus comme lieu d'écriture et d'apaisement des tensions entre extérieur et intérieur, le « je » et l'autre, passé et présent, vie et mort.

La relation à l'autre, omniprésente dans la parole féminine, où elle est toujours liée au corps, s'incarne souvent chez Dupré dans la relation filiale souffrante de la mère et la fille. Kym Brennan, dans son mémoire *Elle, variation sur un t'aime*²⁶, explore cette relation en analysant *Tout comme elle*, un texte écrit pour le théâtre paru en 2006 et mis en scène la même année par Brigitte Haentjens à l'Espace libre à Montréal. Brennan constate les difficultés d'émancipation du sujet féminin aux prises avec les douleurs indicibles de ce lien filial dont il paraît impossible de se défaire. Elle met également en lumière la place indispensable du corps dans l'expérience de l'écriture, qui aide le sujet lyrique en quête identitaire à prendre sa place dans le monde et à se lier à l'autre.

Le travail d'Évelyne Ledoux-Beaugrand sur les problèmes engendrés par les lacunes de transmission, notamment dans son article « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas"²⁷ » et dans sa thèse de doctorat *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*²⁸, est aussi éclairant pour comprendre la relation mère-fille dans l'œuvre de Dupré :

²⁶ Kym Brennan, *Elle, variation sur un t'aime. Écriture d'une œuvre dramatique auto-révélatrice, suivie d'une réflexion sur la quête identitaire féminine et la relation mère-fille à travers l'écriture au féminin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004.

²⁷ Évelyne Ledoux-Beaugrand, « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Schneck et de Maryline Desbiolles », dans *Temps zéro* [En ligne], n° 5 (*Lacunes et silences de la transmission. L'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporains*, dir. Anne Martine Parent et Karine Schwerdtner), 2012, consulté le 6 février 2016, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document853>.

²⁸ Évelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010. Une édition remaniée de cette thèse a été publiée à Montréal aux éditions XYZ en 2013.

La presque totalité des récits du lien mère-enfant, lorsqu'ils s'écrivent du point de vue de la mère, inscrivent en effet cette filiation sous le signe de la perte, comme si la maternité n'était dicible pour les écrivaines contemporaines [...] que là où elle échoue ou, à tout le moins, là où elle met en échec une certaine vision idyllique de la filiation à l'enfant. Le lien mère-enfant lorsqu'il est appréhendé par la mère semble difficilement saisissable, voire insymbolisable aux yeux des narratrices qui tentent de l'approcher par le biais du langage²⁹.

L'écriture participe dès lors du sentiment constant de dépossession ressenti par l'instance poétique, qui n'arrive pas à cerner la relation mère-fille par la langue. C'est pourtant toujours ce lieu qui est choisi avec obstination, cette langue qui ne rend jamais avec justesse tout l'indicible et la complexité de la relation mère-fille. Notons que, dans *Plus haut que les flammes*, si le lien de filiation est également lacunaire comme dans les autres œuvres de Dupré, il est cette fois non pas tourné vers le passé, mais vers l'avenir, nourri de la volonté de se sortir du régime de deuil et de s'engager dans le présent de la relation.

À la lumière de cette recension des principaux travaux sur l'œuvre de Dupré, il est possible de distinguer certaines lignes de tension majeures que nous pouvons résumer ici. La parole poétique féminine, chez Dupré, se présente comme espace et geste de résistance devant et malgré les failles de la langue. De plus, en se retranchant sur l'intime et le quotidien, elle devient pourtant une passerelle vers le commun. L'espace intime, Dupré le construit à partir de détails et d'objets qui relient les voix, les temps et les espaces. Ainsi lié au commun, cet espace intime est toujours habité par une douleur qui menace d'envahir l'intimité. Si l'intimité chez Dupré a été étudiée dans son rapport à la mémoire et à la douleur, les stratégies que met en place cette œuvre pour repousser la douleur par la langue et faire advenir un espace corporel d'échange ne me semblent pas avoir été suffisamment dévoilées.

²⁹ *Ibid.*, p. 359-360.

Hypothèses

Afin de combler cette lacune, j'émetts l'hypothèse que la femme, chez Louise Dupré, use de la langue comme repoussoir face à la douleur et que c'est par la stratégie du recommencement gestuel qu'elle y parvient. Ce recommencement prend d'abord forme dans l'écriture du poème, en réponse aux failles de la langue qui ne rend pas compte de l'expérience de l'horreur et n'arrive pas à contenir la mémoire de ce traumatisme et la douleur qui en découle. J'avance que ce recommencement langagier est interdépendant des gestes suscités par la relation avec l'enfant, qui demande à être nourri et qui entraîne la femme qui doit en prendre soin dans sa « gymnastique du bonheur ». C'est par les apprentissages qu'elle fait à ses côtés et par la joie toujours renouvelée qu'il fait entrer dans son intimité torturée qu'elle poursuit son recommencement formel et s'abandonne finalement au pas de la danse. La langue devient ainsi pulsion du geste tourné vers l'autre. C'est ce geste qui, dans *Plus haut que les flammes*, fait dialoguer l'intime et le commun et émerger un espace propre à la prise de parole de la femme. Créé, ouvert par la présence de l'autre, cet espace de parole féminin permet la réunion d'éléments disjoints, l'apaisement des tensions entre passé et présent, dans une ultime réunion des corps, des temps et des espaces, dans une valse de bonheur précaire mais qui freine l'envahissement de la douleur.

Ces hypothèses ont servi de matériau d'écriture pour *Abattis* et permettront d'en éclairer la lecture. Elles permettront de comprendre le cheminement de la jeune femme qui utilise les mots méthodiquement pour convoquer une mémoire fissurée, à force de recommencement du geste d'écriture comme du « geste » de se souvenir. Cette jeune femme dépose les mots comme pour se les répéter à voix haute et faire revenir, d'un poème à l'autre, l'image de la terre perdue et la parole de sa grand-mère qui s'est tue. Ces recommencements de la langue sont aussi gestes tendus, mains offertes, dans le quotidien de la mère qui prend soin de l'ancêtre qui se meurt.

Finalement, dans la dernière partie du recueil, c'est en passant par le corps que la jeune femme qui s'énonce va reconquérir ses espaces intérieurs où elle sent qu'elle pourra un jour enfanter.

Cadre théorique et méthodologie

L'analyse de *Plus haut que les flammes* de Dupré se fera en deux chapitres. Dans le premier chapitre, j'utiliserai la notion d'identité lyrique en régime lyrique critique telle que développée par Jean-Michel Maulpoix dans *Pour un lyrisme critique*³⁰ et *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*³¹. Je me servirai aussi de la notion de « quatrième personne du singulier » qui y est articulée, et qui éclaire la distance prise par l'énonciation lyrique dans *Plus haut que les flammes*. Je m'appuierai également sur d'autres écrits majeurs sur le lyrisme contemporain pour bien définir la relation de la femme avec la langue et avec l'autre, notamment le collectif *Lyrisme et énonciation lyrique*³² dirigé par Nathalie Watteyne et l'essai *L'arc et la lyre*³³ d'Octavio Paz.

Dans le second chapitre, j'utiliserai différentes notions développées dans les travaux sur la poésie féminine et plus particulièrement celle de Dupré. La contribution de Denise Brassard au numéro de *Voix et Images* consacré à l'œuvre de Dupré cité précédemment me permettra d'analyser l'importance du corps comme espace d'accueil d'une mémoire intergénérationnelle et son rôle dans les processus de transmission. J'utiliserai aussi la notion de « troisième espace » dont parle Dupré elle-même dans *Stratégies du vertige*³⁴ et dans *Sexuation, espace, écriture*³⁵

³⁰ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.

³¹ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998.

³² Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

³³ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965.

³⁴ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*

³⁵ Louise Dupré, « Entre raison et déraison de France Théoret. Esquisse d'une cartographie de l'écriture », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 25-41.

pour circonscrire cet espace, nécessaire à l'écriture, au don et à la relation qui fait entrer le pulsionnel dans la langue, tout comme je me servirai du travail d'Anne-Marie Jézéquel dans *Le Québec au féminin* pour ses fines observations sur la présence du corps et la relation à l'espace dans l'œuvre de Dupré. Dans l'observation de la métamorphose de la langue en geste, j'emprunterai certains propos de Madeleine Ouellette-Michalska qui, dans *L'échappée des discours de l'œil*³⁶, a nommé et théorisé la « langue-corps » féminine. Finalement, afin de bien cerner ce que la danse permet de faire émerger comme nouvel espace de transmission, je me servirai des écrits célèbres de Paul Valéry sur la poésie et la danse et sur les travaux du philosophe français Daniel Sibony dans *Le corps et sa danse*³⁷, où il explore le lien étroit qu'entretient la danse avec l'innommable, notamment dans l'écriture au féminin.

Pour démontrer mes hypothèses, dans un premier temps, avec l'appui des propos de Jean-Michel Maulpoix sur le lyrisme critique³⁸, j'observerai comment le rapport à la langue est problématique et fait de recommencements dans *Plus haut que les flammes*. J'analyserai la structure de ce long poème pour cerner ses cycles et modèles rythmiques, afin de mieux comprendre la répétition du geste d'écriture et le déploiement de la voix de la femme en lien avec l'enfant. J'analyserai ensuite le rapport à l'autre, à l'enfant à ses côtés et observerai, notamment en relevant la présence d'objets transitionnels comme les vêtements, comment les trames de l'intime et du commun, mais aussi des temps présent et passé et des espaces du « je », qui est un « tu référentiel » et du « il », soit l'enfant, dialoguent, se mêlent et s'entremêlent jusqu'à faire émerger un nouvel espace qui accorde plus de place au corps.

Par la suite, dans le second chapitre, j'analyserai les modalités d'inscription du corps féminin dans le poème de Dupré, corps qui, peu à peu, en vient à remplacer la langue comme abri

³⁶ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, 1990.

³⁷ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995.

³⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit.

et devient ainsi espace relationnel, dans ses appels recommencés à l'autre. Ce corps qui remplace peu à peu la langue donnera naissance à un « troisième espace³⁹ », au sens où Dupré l'entend, apte à relier le pulsionnel et le rationnel. Dans ce troisième espace, nous verrons que la langue subit une transformation : elle devient une « langue-corps » dont les mots sont les gestes et par laquelle la femme pourra entrer dans la danse à laquelle l'invite l'enfant. Ce qui me mènera à observer comment les trames et les corps se rencontrent et s'interpénètrent dans le poème de Dupré, tout comme le font les temps. Je ferai ressortir, en m'appuyant sur les observations de Daniel Sibony, comment la pulsion du geste rend possible la pleine habitation du présent, cette suspension l'espace d'un instant, qui est le terrain de jeu de la danse.

³⁹ Louise Dupré, « *Entre raison et déraison* de France Théoret », *loc. cit.*, p. 25.

Abattis

À ma lignée à main levée,
À toi qui un jour trouvera ton
chemin,

« Plus qu'à l'œuvre accompli, qu'au paysage transfiguré par le labeur des générations, c'est aux instruments épais, pesants à l'excès, qu'on mesure l'ampleur du différend qu'on a vidé ici avec le monde. »

Pierre Bergounioux, *Miette*

« l'enfant est un lac de montagne
plus profond
que ta peur »

Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*

I

chaque soir elle raconte la poussière

la chienne de grand-papa

huile de paume

paye roulée dans le coffre à gants

ils ont repris la forêt dans ses brûlures

grondements sourds

découpes migratoires

elle dessine la même peur du loup

des enfants disparaissent dans le noir du bois franc

te dire où

le carton sue suinte

les arbres ploient

rentables au pied carré

ils ont fouillé le village par les fondations

soulevé la tôle la peau

sa maison

pièce sur pièce

jusqu'à la fin du rang

entre vous

un siècle distrait

fulgurance vacarme persistant

des aubes civiles

assouplir

des après-midis

chemises

cheveux

coins

elle ne dira jamais

ce qui ne peut plus naître

pour la paix entendue

il vaut mieux ne pas hausser

le ton avant les redoux

repasses en boucle les majuscules

cette rue de l'église sans église

fierté du pays

dessouché à la main

quelques abattis

assez hauts

cerner le canton

s'orienter à la fumée

vies liquidées à perte

flotte encore

citron confit

farine rance

l'orgueil a ses habitudes

il faut bien s'attarder quelque part

tu lui demandes de se souvenir

un chant peut-être

une mémoire d'emprunt

ils ont la voix sûre

vantent le large

ses plages où s'accrocher

tout le nécessaire pour oublier

le soleil bleu des montagnes

cette chambre n'est pas la sienne

elle cherche couverture

table mise

ferme les rideaux le fleuve

ne veut plus l'entendre

se taire

ce qu'elle ne pouvait lire

ils lui ont dit de signer

et tu reconnais

l'ourlet

le point

procession résignée

jusqu'à la mer

à l'amiable

un enfant sur ses épaules

c'est toi peut-être

on n'y voit rien

sa mort en signet

fatigue parmi les autres

tu pleures sans savoir

ce qui résistera

au consensus

ses perles jamais portées

du coton

plein le ventre

à peine la permission

des adieux

surtout ne pas déranger

II

lignées d'ulcères

bordées par les boires

dans la deuxième chambre

tu poses des pierres

pulsations précises du souffle

bronches surélevées

la nuit

bouche tendue

à ton sein

je prends tout

premières peaux

fontanelle phalanges

paupières thermomètre

tu éponges la sueur

masses l'aréole

que tout circule

tu relis les histoires d'usure

à la lisière des évictions

un souvenirs hésite dépasse de la ligne délavée par la salive

tu surveilles la saturation

cérémonial pour entendre

le retour du cycle

le pain lève je dors

vague

chaleur suffisante

deuil blanc

l'ivoire du piano

trace ravines

séparation inquiète de nos corps

tu n'es plus seule maintenant

tu le sais dans chaque muscle

les genoux coïncident

clavicules à vif

tes bras pour deux

la conviction d'un autre gel

soulève la terre

rouge dans ma bouche

tout ce qui vit

vacillement des soirs sans feu

le bois trop jeune

ne brûle pas

depuis ses dernières confiances

rien ne pousse

j'ai son regard affolé

d'où me vient

l'urgence

je suis la proie perdue qui ne sait plus retourner la peau

je marche sans point de ralliement

étourdie de trop respirer

l'enfance crayonne
au creux des paumes
des quartiers en ruines

avant la constance des abandons

déjà l'entêtement à refuser

la rupture des jours

chaque soir j'exige

la même histoire

tu oublies toujours la fin

ne sais plus où tu étais

quand elle a cédé

au cri du train

jamais la mémoire des visages

mon ignorance nous reconstruit

une époque viable

sa laine sur mes épaules

ne plus sentir l'usure

larges mailles au collet

bleu presque noir

entre ses doigts

les derniers jours

elle me fera l'an prochain

III

l'index au creux du sexe

je ravive les odeurs primitives

chemin de chair

d'où je t'ai traversée

je rapatrie à l'aveugle

le son de chaque image

retrouve le poids des mamelles

la glaire

au goût ferreux du sang

une plaie ouverte

le ventre vide

je ne retiens plus rien

je m'ennuie parfois

réclame le retour

d'un air connu

nous portons les mêmes manteaux inodores

où personne ne s'assoupit

fêtons par réflexe fêtons

en cherchant du bout de la langue

le nom la date

dans l'intervalle

où je parle

les gestes rouillent

des mots entrent

la fissure de chaque matin

envahissent le passage

de leurs pas mouillés

déchargent leur sel

je traîne une fatigue lourde
de toutes les culpabilités lui invente
des excuses acceptables

prolonger

son épuisement

sa ride de rire

qu'il soit possible avec l'instinct du fleuve

la candeur des premières pluies

d'emplir nos ventres de naissances

un calme poreux

où elle patientera

pressurisée

je la porte

à bout de force

ne la précède d'aucun mot

amplitude des saisons neuves

je la réclame

à même la brûlure

ne sais pas si

elle attrapera froid

j'apprends à rattraper la maille au dernier saut de rang

incertitude de la digue

la méthode

et pourtant

de toutes nos blessures

réunies dans le rêche

la même étoffe

nous serons à nouveau

accordées

à la mer qui s'élève

**La « langue-corps » en régime de deuil
dans *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré**

CHAPITRE 1

1.1 Repousser la douleur

Plus haut que les flammes est un long poème divisé en quatre parties ; « surgi de l'enfer » (*PHF*, p. 13), il est issu d'une voix féminine qui tente de témoigner de l'horreur et d'y résister. Dès le commencement du poème, le rapport à la langue apparaît conflictuel ou problématique, les mots n'arrivant pas à contenir les souvenirs envahissants de cette femme revenue d'une visite des camps d'Auschwitz. Cette expérience traumatique, qui l'a presque réduite au silence, l'empêche de vivre au présent. Dès les premiers mots, la femme apparaît souffrante. Le fil de son existence est rompu, de telle sorte que le retour à la normale semble impossible : « c'était après ce voyage / dont tu étais revenue / les yeux brûlés vifs » (*PHF*, p. 13). Bien que la langue semble trahir son expérience passée, elle lui confie tout de même sa « foi » (*PHF*, p. 42), comme si son existence en dépendait, comme si seule la langue, même faillible et défaillante, pouvait la maintenir en vie.

En effet, même si elle constate les manquements de cette langue qui ne remplit pas sa fonction, soit celle de nommer l'expérience, elle ne cesse pourtant d'y revenir avec le même entêtement, afin d'éloigner les images qui hantent sa mémoire et d'apaiser la blessure qui contamine son quotidien. L'expérience d'Auschwitz semble de fait avoir blessé irrémédiablement la femme, dans son âme comme dans sa chair, l'ayant confrontée à la capacité de la race humaine à poser des actes barbares à l'extrême. Cette violence et cette barbarie potentielles de sa race, de l'humanité dont elle fait partie, elle se sent les porter en elle-même. De là vient l'immense

« désespoir » (*PHF*, p. 14), l'inaltérable « douleur » (*PHF*, p. 16)⁴⁰ qui l'habite. Tout au long de *Plus haut que les flammes*, la femme cherche à nommer cette douleur et, surtout, à la contenir (« il ne faut pas que le désespoir / agrandisse les trous / de ton cœur », *PHF*, p. 14), afin qu'elle cesse de croître et de l'envahir : pour ce faire, la langue poétique lui apparaît comme le seul, l'ultime moyen.

Le désespoir et la douleur qui l'habitent, la femme veut les nommer, également, pour offrir une forme de sépulture aux victimes, en rappelant leur mémoire, « cette pauvre mémoire à défaut de cercueils » (*PHF*, p. 16). Témoin *in absentia*, puisqu'elle n'a pas vécu les camps mais les a visités, elle ne tend pas à la description, mais bien à l'évocation, consciente qu'elle ne pourra pas offrir une commémoration pérenne à l'événement. Comme l'affirme Nicoletta Dolce dans l'article « *Plus haut que les flammes*. “Ton poème a surgi de l'enfer”⁴¹ », le témoin *in absentia*, « [t]out en n'étant pas là, [...] porte en lui les victimes. Son témoignage sera alors une promesse d'engagement, un acte de foi, non pas face à l'événement, mais à l'égard des multiples présences qui l'habitent⁴² ». Cette promesse, la femme de *Plus haut que les flammes* la fait et la refait, comme on trempe sa plume dans l'encre à chaque geste d'écriture. Elle sent le besoin que les morts anonymes aient un lieu où reposer en paix, afin que la vie puisse continuer, même là où elle la trouve souffrante et injuste. Ce lieu, à défaut de tombeaux, c'est la langue. Son poème fait place à l'horreur, accueille ce qui est le plus contraire ou antithétique à la poésie même : « et l'on apprend à placer / Auschwitz ou Birkenau / dans un vers » (*PHF*, p. 14).

⁴⁰ Le terme revient avec insistance dans tout le recueil, voir également, entre autres, p. 49, p. 62, p. 63, p. 65, p. 67, p. 70, p. 74, p. 92, p. 94-96.

⁴¹ Nicoletta Dolce, « *Plus haut que les flammes*. “Ton poème a surgi de l'enfer” », *Nouvelles études francophones*, vol. 30, n° 1, printemps 2015, p. 16-31.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

Dans une lettre à Louise Dupré parue dans *Liberté* en 2011, Stéphane Lépine fait référence aux propos célèbres d'Adorno, qui avait affirmé en 1951⁴³ : « après Auschwitz, toute poésie est barbare⁴⁴ ». Lépine constate que, dans *Plus haut que les flammes*, Dupré choisit, plutôt que de se taire, d'exhiber l'incapacité de dire qui côtoie celle de ne pas dire, en confrontant la poésie à ses limites. La femme reprend ainsi les mots comme si chaque fois ils disaient trop et ne disaient pas assez à la fois : entre mutisme et compulsion de parole, elle oscille incessamment, ne cesse de faire des allers-retours. Cette tension entre mutisme et compulsion de parole apparaît comme un *leitmotiv* tout au long de *Plus haut que les flammes* et confère au poème une structure cyclique, voire redondante. La composition d'ensemble du poème est ainsi marquée par le recommencement, chacune de ses quatre grandes sections s'ouvrant au rythme méthodique de ce poème qui s'écrit, et avec lequel la femme lutte : « Et tu recommences / ton poème // avec la même main, le même / monde, la même merde » (*PHF*, p. 37) ;

C'est ainsi que le poème
te tient tête

comme tu tiens
tête

à la pitié
simple des choses simples (*PHF*, p. 61).

Dans chacune des sections, des strophes de un à trois vers s'enchaînent et certains mots sont répétés en boucle : « la douleur », « le matin », « la main » et « le poème » en sont autant d'exemples. Le recommencement apparaît globalement comme une stratégie poétique permettant de repousser la douleur, ne serait-ce que temporairement, ou du moins de lui donner sens.

⁴³ Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986.

⁴⁴ Theodor W. Adorno, cité par Stéphane Lépine, « Chère Louise Dupré », *Liberté*, vol. 52, n° 4, juin 2011, p. 35.

Ce besoin de repousser la douleur n'est pas égocentrique ou strictement intime : la femme cherche à se délester de la douleur afin d'être présente pour l'enfant qui se trouve à ses côtés, avec qui elle veut maintenir le contact par la langue, mais sans lui transmettre la mémoire de la barbarie à laquelle elle a été confrontée lors de sa visite des camps d'Auschwitz. Elle-même perdue et en détresse, elle se tourne vers cet enfant pour mieux apprivoiser sa propre altérité, sa propre étrangeté par rapport à la langue et au monde. Peu à peu, face à l'échec sans cesse constaté auquel elle se heurte, incapable de trouver les mots qui traduisent adéquatement son expérience pour lui permettre de la mettre à distance, de la rendre moins menaçante, la femme se retrouvera devant la nécessité d'inventer un nouveau rapport à la langue, voire d'inventer un nouveau langage, entendu dans son ouverture plus large à d'autres formes d'expression (corporelle, par exemple). Le poème se prolonge, sort de ses gonds, en martelant implicitement, peut-être hanté par elle, la célèbre affirmation d'Adorno : « Que peut le poème ? »

Ce nouveau rapport à la langue, j'avance qu'il correspond à celui du « lyrisme critique », courant de la poésie contemporaine qu'a défini principalement Jean-Michel Maulpoix en réponse à la crise du poétique. Le propre du lyrisme critique, tel que défini par Maulpoix, est de n'être plus tourné essentiellement vers le sujet, mais d'accueillir en son sein *l'altérité*, qui permet au sujet de s'ouvrir à l'autre jusqu'à l'hybridité et de pousser la langue jusque dans ses retranchements : le lyrisme critique est un lyrisme qui s'autocritique, qui fait entendre un chant contraint et « bas », en toute connaissance des limites de la langue.

1.2 Lyrisme critique, pensée sensible et autocritique

Revenir au lyrisme pour aborder la crise du poétique dans la poésie contemporaine, comme l'a fait Jean-Michel Maulpoix à la fin des années 1980 dans plusieurs conférences,

articles et ouvrages tels que *La voix d'Orphée* (1989)⁴⁵, *La poésie comme l'amour l'amour. Essai sur la relation lyrique* (1998)⁴⁶, *Du lyrisme* (2000)⁴⁷, *Le poète perplexe* (2002)⁴⁸ et *Pour un lyrisme critique* (2009)⁴⁹ était audacieux, voire anachronique. Depuis la fin du romantisme, tout lyrisme semblait devenu impossible. Si Baudelaire « marque [...] la date de naissance de la poésie moderne⁵⁰ » avec *Les fleurs du mal* en 1857, comme l'affirme Daniel Leuwers dans son *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, il s'ensuit un démantèlement de la figure de poète, devenu « maudit ». Depuis, la place et la légitimité du « je » lyrique grandiloquent, qui s'épanche sur ses états d'âme, a été au cœur du débat sur le lyrisme et a participé à son agonie. Comme l'écrit Maulpoix, « depuis Baudelaire, la modernité a donné à entendre un lent étranglement du chant⁵¹ ». Cette poésie de l'expression du « moi », qui exprime une réalité modulée par les vibrations de la voix, s'est essouffée au fur et à mesure que l'unité et l'authenticité du « je » ont été remises en questions à la fin du XIX^e siècle et au XX^e siècle.

Après la poésie de Rimbaud, qui a provoqué « l'émergence très moderne d'une dynamique du langage [...] plus expressive que le sens même⁵² », Mallarmé est, selon Daniel Leuwers, le poète qui a rompu définitivement avec l'idéal de l'expression de soi au profit de l'idéalisme. La langue mallarméenne en est une qui, en réaction au défaut des langues, « ne cherche pas à exprimer quelque chose [et] exprime paradoxalement quelque chose d'autre, d'inattendu et d'imprévu⁵³. » Dans cette langue, conclut Leuwers, « le moi s'est définitivement

⁴⁵ Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.

⁴⁶ *Op. cit.*

⁴⁷ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

⁴⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002.

⁴⁹ *Op. cit.*

⁵⁰ Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, 2^e éd., Paris, Nathan, 2002, p. 40.

⁵¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 19.

⁵² Daniel Leuwers, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, *op. cit.*, p. 48.

⁵³ *Ibid.*, p. 50.

effacé au profit du seul langage⁵⁴ ». La poésie s'est ainsi éloignée de la subjectivité que revendiquait le romantisme pour devenir métapoésie : « Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, la poésie française est de plus en plus devenue une métapoésie avide d'être une réflexion sur elle-même ainsi que sur les poétiques qui l'ont précédée ou qui lui font simplement escorte⁵⁵. »

Lorsque Maulpoix met de l'avant un lyrisme critique à la fin des années 1980, il propose une vision nouvelle des enjeux fondamentaux du lyrisme, qui rompt avec sa conception romantique. Maulpoix reconnaît que le lyrisme, à notre époque, est devenu « impraticable », et cherche ensuite les modalités de son renouvellement : « Dès lors que le lyrisme est devenu à peu de choses près impraticable, la question qu'il pose est celle de la distance à laquelle chacun se place par rapport à lui, ou du type de relation perplexe qu'il entretient avec lui⁵⁶ ». Maulpoix propose dès lors de réconcilier la poésie avec le chant, en lui imposant des limites qui l'éloignent de son acception romantique. L'antinomie même de l'expression « lyrisme critique » exprime cette mise à distance du lyrisme, là où habituellement il ne questionne pas, s'abandonnant sans retenue au chant, sans médiation. Cette distance, le lyrisme critique peut la prendre, selon Maulpoix, à même la sensibilité exprimée par le poème. Cette affirmation est paradoxale, puisque l'expression de la sensibilité a toujours fait partie du lyrisme, *a fortiori* dans le lyrisme romantique. Maulpoix prétend pourtant que la sensibilité est le lieu même où peut s'exercer la dimension critique du lyrisme : « c'est par tout cela que le lyrisme est critique – par cela même qui l'écarte de l'ouvrage de la raison [...]. Par sa façon d'aller dans nos difficultés et nos désirs, parmi les soucis et les choses, les amours, les absences [...]. Par sa portée sensible⁵⁷. » Maulpoix propose donc une revalorisation de la dimension sensible de la langue, réintégrant la voix et le

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 27.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

corps, dans la mesure où ceux-ci permettent d'ébranler le sens commun, là où la philosophie a échoué à établir une rationalité universelle.

Le lyrisme permet ainsi de se détourner du sujet pour annoncer un retour radical à la langue, tout en la remettant en question. C'est la pensée sensible, qui s'approche au plus près du senti, qui confronte la langue à ses limites :

La poésie est ce mode d'expression dans lequel le sujet manifeste le plus directement ses sentiments et ses désirs. Ce n'est pas dire qu'il les exprime : il les examine aussi bien et fait subir à son propre discours l'épreuve de la perturbation qu'ils y apportent. [...] Ainsi troublé et menacé par le *pathos*, le langage est porté jusqu'à un point critique où il s'interroge et se corrige, s'évalue et se juge : réflexif et délibératif, tel est volontiers le chant⁵⁸.

En effet, de par cette revalorisation de la dimension sensible et donc critique de la langue, la poésie doit maintenant rendre des comptes au réel, s'y confronter et s'y mesurer. Cela implique pour Maulpoix que le poète « se fa[sse] analyste, exerce volontiers son ironie, et met[te] à l'épreuve dans son poème la capacité de la langue à faire face au réel⁵⁹ ». Là où le lyrisme romantique ne remettait pas en question la langue, le lyrisme critique se méfie de celle-ci, devant son inadéquation au réel, son incapacité à nommer avec précision l'expérience sensible.

La présence de la prose au sein du poème est symptomatique de cette dimension autocritique dont parle Maulpoix. La prose incarne alors la dégradation du chant poétique en son commentaire. Le poème concède ainsi des parts de son territoire à la prose : il devient le lieu où ces deux registres cohabitent, s'entredéchirent, dialoguent :

Le lyrisme critique est notamment à l'œuvre dans le poème en prose qui met en cause la pureté formelle de la poésie, aplatit ou défait son chant, et élabore ainsi des textes à l'identité improbable. [...] La prose regarde où et comment la poésie s'établit dans la langue, et en quelles failles, points sensibles ou zones de fragilité elle trouve à s'alimenter. C'est une prose qui dit et qui commente la poésie, qui la place en observation en s'inquiétant de son pourquoi aussi bien que de sa survivance⁶⁰.

⁵⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 24-25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

La langue n'est plus, dès lors, un jardin luxuriant où le « je » peut faire entendre ses états d'âme en toute liberté, dans des envolées où il côtoie muses et dieux, mais bien un terrain ravagé où tout semble à refaire, semer et tuteurer. La voix est ainsi étranglée, le poème ne cesse d'être contraint dans sa tentative d'élévation : il est maintenu au sol, à la terre. Le lyrisme critique n'est plus un lyrisme « d'envolées », « d'échappées », mais un lyrisme empêché, de « l'en bas⁶¹ » : « Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu'il ne s'élève et qui interroge plus qu'il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l'insouciance⁶². » Mais il y a là lyrisme tout de même, maintient Maulpoix, qui précise aussitôt : « Mais lyrique [cette écriture,] cependant, puisque les questions qu'elle pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue⁶³. » Le lyrisme critique demeure une poésie antinomique, Maulpoix insistant pour maintenir la tension entre ses deux termes ou pôles antithétiques, sans jamais la résoudre ni la synthétiser.

Dans cette approche proprement contemporaine de la poésie lyrique, le poème ne cesse de se retourner sur son chemin pour effacer ses propres traces, épris à la fois de durée et d'impermanence. Il y a encore tentation, voire tentative d'élévation, mais le parcours est jonché d'échecs, de confrontations à l'éphémère et à la désuétude de la langue et du monde que celle-ci tente de saisir : « Le poème a perdu de l'altitude. Ni dans le temps ni dans l'espace, le poète ne vole plus à sa guise. La parole poétique n'est plus libre de son essor. Elle rencontre à tout bout de champ des bornes⁶⁴ ». Ces bornes sont celles du réel, qui frappe aux portes du poème et lui demande des comptes. Le lyrisme critique est donc un lyrisme lucide, par lequel le « je » tente

⁶¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 22.

⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁶³ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

d'appriivoiser la finitude de l'existence, dans ses cycles continus de vie et de mort, pour mieux vivre le présent, le réel dans ses contraintes et non tel qu'il le rêve :

Entre laïus et dérision, le lyrisme d'aujourd'hui exprime un consentement à la finitude, doublé d'une disposition inemployée au sublime. Il dit la vie humaine telle qu'elle se donne et telle qu'elle s'éprouve, littéralement et dans ses non-sens. Pour ce lyrisme dégrisé qui laisse le merveilleux au vestiaire et le sublime au chômage technique, le poème n'est guère plus qu'une manière d'arranger temporairement les choses⁶⁵.

Ce lyrisme qui ne s'élève pas amène le poème à tourner sur lui-même, choisissant le recommencement comme stratégie de survie. Le sujet lyrique, grâce à la langue, pose des mots sur chaque fissure. Même si la langue lui échappe et n'arrive pas à avoir de prise sur le réel, à saisir avec précision l'émotion, le sujet lyrique choisit tout de même délibérément de s'accrocher aux mots jusqu'à la brisure. Le lyrisme critique implique une tentative répétée de réconciliation avec la langue passant par la reconnaissance de ses limites et manquements : « La parole lyrique tient du viatique. Elle ne se contente pas de dénoncer des manques et des séparations : elle persévère plutôt dans les contradictions, en quête de quelques points d'équilibre et de clarté⁶⁶. »

La notion *d'altérité* entre ici en jeu. Pour se réconcilier avec la langue, le « je » doit se réconcilier avec lui-même. Pour ce faire, il se tourne vers l'autre, comme l'observe Maulpoix : « le sujet "décousu" qui appelle ici ne parvient pas même à entendre sa propre voix "dans sa tête fermée" et a besoin de l'oreille compréhensive d'autrui pour se reconnaître et exister⁶⁷ ». Là se situe la spécificité du lyrisme critique, qui place en son sein un sujet tourné vers l'extérieur, qui concède à l'autre une place dans l'intimité de sa voix poétique, prenant une distance nécessaire avec lui-même et le monde pour mieux s'appréhender ensuite : le « je » n'est plus autotélique, mais il se tourne vers l'autre, à qui il s'adresse, qu'il interpelle, et par l'intermédiaire duquel il

⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

appréhende le monde. Le « je », en régime lyrique critique, dialogue constamment avec l'autre, se mire dans l'autre, se mettant à distance et à proximité dans une valse continuelle. C'est ainsi qu'« une quatrième instance émerge, jusqu'à parler de soi à la troisième personne, jusqu'à faire surgir un nous, en rêvant d'une collectivité humaine réunie et requalifiée qui lui ferait don d'une identité heureuse⁶⁸ ».

Cette constante interpellation de l'autre, qui force l'énonciation à faire place à une pluralité de voix hétérogènes, entraîne un risque de contamination. Plusieurs auteurs se sont penchés sur la question et n'ont pas perçu ce risque de la même façon. Quand la voix lyrique dialogue avec l'autre, s'y mire pour mieux s'appréhender, elle a parfois besoin de s'y perdre – pour mieux se retrouver ensuite. Hélène Marcotte a souligné ce phénomène dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Lyrisme et énonciation lyrique* : « le rapport à soi, écrit Marcotte, passe désormais par autrui, trajectoire inversée de l'intime au cours de laquelle, pour se dire, le sujet se perd. La rencontre avec l'autre est toujours un risque d'anéantissement ; l'altérité se fait ici dévorante⁶⁹. » Octavio Paz considère le même phénomène non pas comme un risque, mais bien comme le résultat d'un désir de s'unir à l'autre. Il parle d'« Unité » :

L'expérience de l'Autre culmine dans l'expérience de l'Unité. Les deux mouvements contraires s'impliquent. Dans le recul, déjà s'annonce le saut en avant. La perte dans l'Autre est retour à ce dont nous avons été arrachés. Que la dualité cesse et nous voilà sur l'autre rivage. Nous avons fait le saut mortel. Nous sommes réconciliés avec nous-mêmes⁷⁰.

Paz souligne que le sujet, dans des allers-retours entre proximité et distance, isolement et rencontre, parvient à se définir et se retrouver dans ce dialogue avec l'autre.

⁶⁸ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, op. cit., p. 37.

⁶⁹ Hélène Marcotte, « Se perdre pour se dire : les fondements du lyrisme dans *Nocturnes* de Serge Patrice Thibodeau », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 85.

⁷⁰ Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, op. cit., p. 173.

Cette porosité des frontières est caractéristique du lyrisme critique, où l'altérité, tant formelle que thématique, est conviée. Les poètes qui prennent la plume aujourd'hui le font bien souvent pour rendre compte d'une expérience du monde plurielle et polyphonique, incarnée par la relation intime avec un autre. La voix du « je », dans le poème, traverse et est traversée, comme le souligne Maulpoix : « Le sujet lyrique, c'est la voix de l'autre qui me parle, c'est la voix des autres qui parlent en moi, et c'est la voix même que j'adresse aux autres⁷¹... ». Le « je » se fait entendre, mais porte en lui la somme des voix qui l'habitent et lui permettent de prendre parole. L'énonciation en régime lyrique ne peut qu'être habitée de ces présences qui s'invitent dans le poème, comme le dit Maulpoix lorsqu'il écrit que « le sujet lyrique est un palimpseste de visages aimés⁷² » :

Le « je » lyrique n'est en vérité rien d'autre que l'arbitre de ce jeu instable entre tu et il, entre elle et moi, entre la présence immédiate de celui ou de celle à qui l'on s'adresse, et l'éloignement de cette figure imaginaire que l'on ne peut que rêver de ressaisir dans la langue⁷³.

Alors qu'il parle au « je », il parle en fait aussi au « nous » : de l'isolement à partir duquel il crée, il tente, par cette voix et cette parole plurielles, de se relier et de retrouver un lien de confiance en l'humanité. C'est donc une volonté de rencontre qui pousse le « je » à continuer son parcours dans la langue, parcours fait de relations qui le transforment et ne peuvent que transformer aussi sa langue.

L'identité du sujet lyrique, en conséquence, est définie par Maulpoix comme un lieu de rencontre et de métissage, lieu fait non pas de frontières mais de *seuils* qui ne cessent de se contaminer et d'être interreliés :

⁷¹ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, op. cit., p. 47.

⁷² *Ibid.*, p. 46.

⁷³ *Ibid.*, p. 38.

Archipel ou rhizome, l'identité du sujet lyrique est moins fixatoire et déterminante que relationnelle. Elle vaut par les juxtapositions et les relations établies : le sujet lyrique existe à proportion des rapports qu'il invente⁷⁴.

Le « je » lyrique apparaît ainsi comme un réseau de fils tendus entre son espace intime et ce qui l'entoure : il est déterminé par les rapports avec l'autre qu'il établit par la langue. Reposant sur cet objet déjà fuyant qu'est la langue, face auquel le sujet ne perd jamais sa méfiance, l'identité du sujet lyrique ne peut ainsi qu'être flottante et plurielle, parce que toujours en mouvement et dépendante des autres. Le rapport trouble au monde du sujet lyrique, alternant continuellement entre confiance et méfiance, mutisme et compulsion de parole, symptomatique de la dimension autocritique du lyrisme, s'exprime pleinement de la sorte par l'intermédiaire de la langue, qui semble être le seul espace où le sujet peut maintenir une forme de lien, même extrêmement précaire. L'acharnement du poète lyrique à confronter la langue à ses limites accomplit ainsi une fonction relationnelle : il demeure un moyen pour rejoindre l'extérieur, pour se tendre vers l'autre.

Ce parcours théorique rappelant les traits définitoires du lyrisme critique et toute la place qu'il fait à l'altérité permet de mieux saisir le sujet fuyant qui se fait entendre par et dans cette esthétique contemporaine. Nous en conservons un cadre théorique qui nous servira d'appui pour l'analyse de la stratégie du recommencement déployée par la femme de *Plus haut que les flammes* afin de repousser la douleur, ainsi que sa relation à l'enfant, si structurante dans le poème, qui participe ultimement de l'émergence d'une nouvelle langue.

1.3 Cycles et recommencements

Dans *Plus haut que les flammes*, la femme est extrêmement critique par rapport à la langue. Dès les premiers mots, on sent un combat qui s'amorce entre elle et les mots dont elle

⁷⁴ Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour*, op. cit., p. 24.

use, mais, aussi, qu'elle critique. D'entrée de jeu, le poème est la figure centrale : la femme parle de « son poème » et le recommence consciemment d'un chapitre à l'autre, malgré le sentiment d'échec et de non-sens, questionnant sa capacité à faire face au réel et à témoigner de son expérience sensible. La femme le fait sans médiation et expose directement son désespoir. Le poème est questionné, acculé au pied du mur, de l'échec de ses tentatives de saisir, de retenir ce qui fuit, échappe à la mémoire. Le rapport à la langue ne va pas de soi, surtout en réponse à la barbarie dont la femme a été témoin et qu'elle se sait maintenant porter, ne serait-ce que potentiellement.

La prose omniprésente dans *Plus haut que les flammes* est symptomatique de ce rapport problématique à la langue, qui cherche ici son rythme. Comme l'affirme la poète elle-même dans un entretien avec Janet M. Paterson : « mes recueils de poésie étaient composés de suites poétiques en prose, une prose narrative, hybride [...]. Le désir de raconter et le désir du lyrisme étaient étroitement imbriqués⁷⁵ ». Cette hésitation constante entre poésie et prose, entre lyrisme et récit, mène à une hybridité des formes et des registres, à une cohabitation qui donne naissance à un texte à « l'identité improbable⁷⁶ » pour reprendre les mots de Maulpoix, ou encore à une « poétique [de la] funambule⁷⁷ », où « [la] poète boite entre ciel et terre⁷⁸ ».

Le poème en prose, « [p]rotéiforme, [...] opère un travail de réévaluation et de ressaisissement du poétique⁷⁹ », écrit encore Maulpoix. C'est bien à cette réévaluation et à ce ressaisissement qu'on assiste dans *Plus haut que les flammes*, où le poème se brise, « se [...] prolong[e] en sa critique, ou en son commentaire⁸⁰ ». L'altérité et la perturbation du poétique sont

⁷⁵ Louise Dupré, dans Janet M. Paterson, « Entretien avec Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (Louise Dupré, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 12.

⁷⁶ Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

ainsi maximales : la prose questionne le poème, à la limite du harcèlement. L'intrusion des toiles de Francis Bacon, par exemple, à partir desquelles la femme commente son processus de création en cours, mettent la poésie en suspens :

te voici encore une fois
déformée

comme un personnage
de Francis Bacon
rouge sanglot, rouge
crucifié (*PHF*, p. 45).

Ce détournement de la poésie vers la prose et le commentaire n'empêche pas la femme de revenir toujours à son effort et de reprendre le poème : « mais tu répètes les mots / susceptibles de redresser / la nuit » (*PHF*, p. 45).

La femme de *Plus haut que les flammes* est revenue d'Auschwitz « les yeux brûlés vifs » (*PHF*, p.13), mais brûlés « de n'avoir rien vu » (*PHF*, p. 13), ayant été confrontée à l'anonymat des victimes et à l'absence de tombeaux. En conséquence, elle est constamment ramenée à une forme de négativité, suivant le lyrisme empêché, ce lyrisme « de l'en bas » tel que défini par Maulpoix : elle tourne sur elle-même et ne cesse de tendre à une élévation qui demeure impossible. Et, comme elle, la langue semble tourner sur elle-même :

et tu tournes
dans tes phrases

en chassant par milliers
les insectes noirs
sur la crête des mots

avec l'espoir de trouver
une fosse
à l'infini des deuils (*PHF*, p. 52).

En l'absence d'une mémoire institutionnalisée qui rende compte de son expérience, dans la scissure apparente entre les discours commémoratifs officiels et l'expérience singulière de sa

rencontre avec l'horreur et la barbarie, la femme se retrouve sans recours. Elle continue de travailler la langue, même dans ses inerties, espérant trouver quelque chose, un résidu de sens sous les mots. Le recommencement apparaît comme le résultat de ses échecs à trouver du sens. Et elle reprend chaque fois : elle continue de creuser, de fouiller, pour mieux s'alléger, se délester du poids de l'Histoire. Elle creuse la langue avec acharnement comme la gymnaste creuse un sillon sur la poutre à force d'y passer, par ses mouvements répétitifs :

après une catastrophe
sans témoins

aucun récit, aucun visage

ton souvenir est un carré
blanc sur fond blanc

[...]

un repentir
que tu grattes du bout de l'ongle

jusqu'au sang
des mots

car les mots laissent ainsi
des échardes
sous la peau

quand le doigt touche
le bois mort
de la langue (*PHF*, p. 63).

Elle échafaude ainsi méticuleusement une structure faite de recommencements comme une toile de Pénélope, toile de mots qu'elle tisserait dans la langue pour retarder l'envahissement par la douleur qui l'afflige.

Cette structure se manifeste dans des strophes de quelques vers, soit de trois vers au plus, qui se suivent selon une logique répétitive. D'une page à l'autre, les strophes semblent suivre un rythme régulier, reproduisant les mêmes motifs, créant un effet de litanie, de prière ou de mantra

répété jusqu'à l'apaisement du souffle. La répétition de « c'est venu » en début de strophe, dans ce passage, l'illustre bien :

c'est venu
cette odeur fantôme
à la gorge

c'est venu comme une fenêtre
forcée, un rideau
de fer

avec ce soleil éteint

et ton regard
de grande brûlée

c'est venu
à n'en plus pouvoir (*PHF*, p. 49-50).

Le motif du recommencement semble ainsi la réaction de la femme revenue d'Auschwitz à la douleur qui l'envahit : recommencement du mot, du poème, dans un geste compulsif d'écrire, sous l'autorité d'une mémoire blessée qui cherche abri et réconfort, mais aussi recommencement possible du monde.

J'ai mentionné la parenté de la parole poétique, dans *Plus haut que les flammes*, avec un geste de gymnaste ou d'artisan (la tisseuse). Cette comparaison définit bien le geste d'écrire que recommence chaque fois la femme, lequel geste implique fondamentalement le corps. Or ce geste d'écrire, comme elle vient à conclure, s'avère infructueux en lui-même :

malgré la supposée sagesse
des livres

tu ne parviens pas
à détruire la douleur

la douleur est ce ver du cœur
qui continue de t'habiter (*PHF*, p. 61-62).

Le « vers » où elle déposait le souvenir des camps, comme pour le loger, l'y contenir, devient un « ver » qui gruge le corps, la douleur la prenant toute entière.

Le recommencement formel auquel procède la femme dans *Plus haut que les flammes* découle de sa volonté éminemment lyrique que le monde se poursuive. Cette volonté est directement liée à la présence de l'enfant à ses côtés, afin que celui-ci puisse avoir un avenir viable. C'est pour l'enfant que la femme lutte contre la désespérance qui l'habite, et c'est lui qui l'aide à apprivoiser l'échec ou les limites de la langue, « dans cette dignité / qu'on appelle parfois poème » (*PHF*, p. 76). La relation avec l'enfant permet à la femme de se lier à elle-même et au monde et de s'identifier à une communauté humaine, son identité étant ainsi fondamentalement *relationnelle*, comme l'écrit Maulpoix à propos de l'identité lyrique. Elle continue ainsi de sonder la langue, mais, peu à peu, c'est une langue d'origine, une langue *maternelle* qu'elle se met à chercher ; une langue intouchée, une langue par laquelle tout peut recommencer. L'enfant, dans son rapport naïf au monde, encore non atteint par les douleurs de l'existence et la désillusion, la mène à la recherche de cette langue d'avant la douleur, protégée de l'histoire et des discours ambiants (savants, médiatiques, etc.) : « il y a bien une syntaxe / pour parler doux // au fin fond / de ton souffle blessé » (*PHF*, p. 102). Là où elle était souffrante dans son rapport à la mémoire et à la langue, elle chemine vers un apaisement et un espoir dans sa relation avec l'enfant, qui la détourne de sa douleur, permettant une forme de guérison qu'elle n'avait pas au départ envisagée.

1.4 Quand l'autre est la quatrième personne du singulier

Comme Maulpoix l'a souligné, le sujet lyrique, en pleine crise identitaire, a besoin de l'autre pour se définir. Il a besoin de la médiation de l'autre et de la distance que lui permet l'adresse à cet être qu'il côtoie, imagine ou implore, pour mieux se comprendre et se regarder avec le recul nécessaire.

Dans *Plus haut que les flammes*, le statut du « je » sort de l'habituelle dynamique autobiographique, comme le remarque Stéphane Lépine dans la lettre à Dupré citée précédemment : « Il n'y a pas de *je* dans *Plus haut que les flammes*. Cela t'est impossible. Le *je* en toi ne peut parler. Il ne peut que se taire ou s'adresser à cette part de toi qui s'avère impuissante et sans mots, qui ne souhaite pas mettre des mots sur les maux⁸¹ ». Loin de l'habituelle dynamique autobiographique ou d'une forme plus traditionnelle de lyrisme, *Plus haut que les flammes* est traversé par une double altérité. La plus manifeste est incarnée par l'enfant, mais une autre altérité est présente, la femme choisissant de se parler au « tu » afin d'appréhender sa propre altérité. Émerge ainsi dans le poème de Dupré la « quatrième personne du singulier » dont parle Maulpoix, qui permet à la femme de s'adresser à elle-même tout en se protégeant, en mettant à distance la part d'elle-même atteinte par la douleur, aménageant de la sorte un espace nécessaire de survie.

Cet espace est fait de contradictions et de cohabitations : le trajet que la femme y parcourt est marqué par les hésitations et les allers-retours. Prise entre sa mémoire hantée d'images traumatiques et le présent avec cet enfant qui l'implore de continuer à vivre, en effet, elle oscille. Elle se tourne vers l'enfant, qui fait figure d'« autre », comme vers un miroir dans lequel elle se mire. Mais sitôt elle y voit tous les enfants du monde et, même, les enfants d'Auschwitz :

et tu le regardes caresser
un troupeau de nuages
dans un livre de coton

en pensant
aux minuscules vêtements
des enfants d'Auschwitz (*PHF*, p. 16).

L'enfant à ses côtés rappelle ainsi à la femme les enfants d'Auschwitz, en même temps qu'il en est l'antagonisme, par l'espoir de recommencement qu'il porte.

⁸¹ Stéphane Lépine, « Chère Louise Dupré », *loc. cit.*, p. 38.

L'enfant est en quelque sorte le point de jonction entre les deux trames principales de *Plus haut que les flammes*, apparemment incompatibles ou antagonistes : d'une part, la vie après l'horreur et la barbarie rencontrées à Auschwitz et, d'autre part, le soin à donner à un enfant porteur d'espoir. Les deux trames, historique et intime, se rejoignent de manière troublante :

car un cadavre est un cadavre

même enfant
dont on prend grand soin

en le préparant
pour le fourneau (*PHF*, p. 89).

Par les contacts entre les corps, amenés par les soins que la femme doit porter à l'enfant, les souvenirs se diluent les uns dans les autres et les visages des enfants d'Auschwitz se mêlent à celui de l'enfant, dans un seul et même espace mémoriel. Plus les trames, les souvenirs, les temps et les espaces se rapprochent, plus les frontières deviennent friables, et plus la séparation entre l'enfant et la femme est abolie. S'opère alors, dans un premier temps, une amorce d'apaisement, qui fera place cependant à un plus grand désarroi, quand de plus anciennes blessures ressurgiront.

Bien souvent, l'image que renvoie l'enfant à la femme, avec ses grands yeux vides qui l'implorent, est pour elle à la limite du supportable. Il la confronte à sa propre mort et ce reflet est parfois insoutenable pour celle qui souhaite se sortir du régime de deuil. Par contre, quand le souvenir des camps et des enfants d'Auschwitz s'accrole à ceux de l'enfant près d'elle, quand le passé s'apaise par cette présence corporelle qui impose de vivre au présent, elle apprivoise son corps troué par la douleur. L'énonciation demeure traversée par ces enjeux identitaires. Plus le poème se déploie, plus les voix s'entrelacent et se confondent, plus le « je » devient un « tu » et tend vers un « nous », cherchant à se lier et à retrouver une forme de communauté ou de réconciliation avec l'humanité. Il y a une véritable contamination des espaces intimes dans *Plus haut que les flammes*, espaces extérieurs autant qu'intérieurs, mémoriels. Certains objets

transitionnels, tels que les biberons cassés et les vêtements, connectent les trames, espaces et temps :

une seule caresse
de l'enfant
dans tes bras

porte en elle tous les minuscules
vêtements d'Auschwitz

et les biberons cassés (*PHF*, p. 69-70).

L'enfant, en s'invitant dans l'intime de la femme, l'entraîne aussi cependant dans sa joie. Épuisée parfois du combat contre la douleur, laissant s'écrouler sa maison (*PHF*, p. 66), dans la fatigue de l'accumulation d'une souffrance qui la poursuit, elle ne cesse de partager ses espaces avec l'enfant, de mêler sa voix à la sienne, de le questionner comme il la questionne. Et ainsi seulement, la femme se maintient en état de survie :

ce que tu vois chaque jour
déchire
la peau de ton œil

mais tu poursuis
derrière l'enfant
ta route immobile (*PHF*, p. 79).

L'enfant lui permet de se sortir de ses incessants combats avec la langue pour apaiser la brûlure de ses souvenirs, leur trouver refuge et surtout, sépulture. Elle abandonne peu à peu le poème, dépose les armes et les mots, pour s'engager pleinement dans la relation avec celui qui l'implore de prendre soin d'elle, qui lui demande de rester dans l'instant présent des gestes de survie qui les lient. Une transformation s'engage alors, et l'enjeu se déplace grâce à la place accordée à l'autre. C'est l'association du geste langagier et du soin accordé à l'enfant qui va redonner à la langue un sens et un potentiel de guérison.

1.5 Le geste comme abri

Plus haut que les flammes comprend un moment charnière où l'on sent que la femme est à bout de forces d'avoir tenté de loger sa douleur. Elle semble alors prête à consentir à se délester de cette mémoire lourde qu'elle traîne, non pas parce qu'elle a réussi à en apaiser les horreurs, mais parce qu'elle accepte de baisser les armes, de lâcher prise et de s'en détourner, ne serait-ce que le temps d'une respiration. Cet instant précis, c'est au contact de l'enfant qu'il advient ; plus précisément, c'est par *un geste* de ce dernier que le phénomène se produit :

la nuit, une seule caresse
de l'enfant

peut déjouer
ne serait-ce qu'un instant
le monde et sa douleur

et tu oublies
l'interminable liste
des bûchers

allumés par des mains
qu'on dit humaines (*PHF*, p. 67).

Quelque chose arrive, dans cet extrait, que la femme n'avait pas prévu : la caresse de l'enfant la détourne pour la première fois dans le poème de l'horreur dont elle a été témoin, elle en oublie « l'interminable liste / des bûchers ». Cet oubli est temporaire, comme un clignement de paupières qui nous coupe momentanément du monde. L'oubli complet serait impossible, voire inadmissible, afin de respecter la mémoire de tous ces morts qu'on a tenté de faire disparaître dans le déni collectif. La femme parle d'ailleurs plutôt, sitôt après, d'une « distraction [...] / et non [d'un] oubli » (*PHF*, p. 68). Cette distraction, aussi brève soit-elle, crée un espace où sa mémoire peut se délester de quelques images traumatiques. Face à l'urgence d'apaiser sa douleur pour aller à la rencontre de l'enfant dont elle doit prendre soin et qui l'implore de venir à sa

rencontre, elle accepte de voir s'effondrer ses abris, à commencer par les mots, où elle avait l'habitude de chercher à se réfugier et à loger ses blessures.

À ce stade du poème, un déplacement s'effectue. Par la rencontre avec l'enfant et ce qu'il fait entrer de charnel dans le poème, le recommencement mis en œuvre par la femme avec acharnement se poursuit, mais devient *gestuel* plutôt que formel. La femme, d'abord trouvée « inerte / au milieu d'une phrase » (*PHF*, p. 13), prisonnière de ses blessures, hantée par le passé, sort de plus en plus de son mutisme et de son immobilité, que ses échecs continuels à trouver les mots à poser sur sa douleur perpétuaient. Elle place alors sa foi dans le recommencement du geste plutôt que du mot. Constatant que la caresse de l'enfant « sait faire chanter / le silence océan / des forêts, la nuit » (*PHF*, p. 66), elle met *son corps* en mouvement : « mais tu marches, tu avances / dans ta langue // plus exténuée qu'un cheval / de labour » » (*PHF*, p. 71). Denise Brassard observe que, « [r]épétés, les gestes, chez Dupré, rassurent, rattachent au réel, offrent un rempart contre l'angoisse, du moins pour quelques heures⁸² ». Les gestes semblent suspendre le réel, permettre une accalmie, une suspension. À l'origine de toute une série d'actions à poser pour que la vie se poursuive, le corps devient peu à peu la nouvelle langue qu'utilise la femme, à la suite de l'enfant. Cette langue, les gestes en sont les mots, qui s'additionnent et forment des phrases.

Dans cet espace corporel en émergence au sein du poème, le geste devient l'incarnation d'un rapport trouble (*critique*, pourrait-on dire après Maulpoix) à la langue, qui s'altère en entrant dans le « faire » plutôt que dans le « dire ». Jusque là, l'enfant était *aux côtés* de la femme, près d'elle : elle le regardait, voulait le voir rire, lui faire des promesses qu'elle tiendrait à bout de bras sans être capable de les tenir. C'est par la langue qu'ils entraient en relation : elle parlait de lui, mais toujours indirectement, prise dans le tourbillon de ses pensées. Même quand elle posait des

⁸² Denise Brassard, « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », *loc. cit.*, p. 46.

gestes, déjà empreints de répétitions, on ne les sentait pas ancrés dans le concret, mais plutôt prisonniers du discours. De la même façon, on ne sentait pas encore qu'elle entrait en contact direct et corporel avec l'enfant, qui était à ses côtés ou près d'elle : « tu allumes le four / en tremblant // pour l'enfant près de toi / affamé comme un horizon » (*PHF*, p. 23). Les espaces respectifs de la femme et de l'enfant étaient encore séparés, même s'ils se côtoyaient :

certains matins, tu laisses
l'enfant
à ses feux de paille

et tu pars
seule

chercher l'erreur
dans les apocalypses
de Francis Bacon (*PHF*, p. 32).

D'une phrase à l'autre, à force de recommencement, nous verrons que ces gestes répétés se feront dans un mouvement partagé.

CHAPITRE 2

2.1 La langue-corps féminine

Avant de parler de ce mouvement partagé auquel parviennent la femme et l'enfant dans *Plus haut que les flammes*, et afin de bien mettre en lumière les transformations qui en sont à la source, il convient de retracer ce qui permet l'émergence de la corporéité dans cette langue qui fléchit à bout de force pour faire place aux gestes. Pour ce faire, je m'appuierai sur les propos de plusieurs chercheuses et auteures qui se sont penchées sur la poésie féminine et la place qu'elle fait au corps.

On peut situer dans les années 1970 l'émergence de la poésie féminine québécoise contemporaine, alors que toute une génération de poètes féminines se sont fait entendre, succédant à leurs prédecesseures des années 1920, pensons notamment à Jovette Bernier, Simone Routier, Éva Sénécal, sans oublier Anne Hébert dans les années 1940, pour ne nommer que celles-là. En effet, après la Révolution tranquille, qui a consisté en « un moment de prise de conscience, de solidarité, d'exploration et d'affirmation⁸³ » au Québec, les voix féminines émergentes se sont regroupées autour de la revue *La Barre du jour*, fondée en 1965 par des étudiants en littérature de l'Université de Montréal, dont Nicole Brossard, et des éditions Les Herbes rouges, fondées en 1968 par les frères Marcel et François Hébert. Ces deux groupes, autour desquels gravitaient de nombreux poètes influents, partageaient au moment de leur

⁸³ Nicole Brossard et Lisette Girouard (dir.), *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Connivences », 1991, p. 20.

fondation une volonté de se distancier de l'institution, représentée principalement à l'époque par les éditions de l'Hexagone, où était publiée ce qu'on a appelé la « poésie du pays ». Comme l'observent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*⁸⁴, « [e]n règle générale, les poètes de l'Hexagone se préoccupent assez peu, au départ, de définir la poésie, leur poésie : les réflexions d'ordre théorique viendront plus tard, surtout après 1965⁸⁵ ». En marge de la poésie du pays, qui est demeurée une poésie essentiellement masculine, à l'exception notable de Michèle Lalonde, les voix féminines qui s'élèvent à la fin des années 1960 s'inscrivent plutôt dans une avant-garde, voire un formalisme poétique autoréférentiel qui travaille la langue radicalement.

Après une décennie d'avant-garde et de formalisme, la poésie féminine des années 1980, dans laquelle s'inscrit la poésie de Louise Dupré dès 1983 avec son premier recueil *La peau familière*, renoue peu à peu avec un certain lyrisme, redonnant une place privilégiée à l'intime, tel que rappelé en introduction de ce mémoire. L'œuvre de Denise Desautels, qui aborde l'expérience du deuil avec *La promeneuse et l'oiseau*⁸⁶, ou celle de France Théoret, qui expose le dialogue entre les sphères privées et sociales dans *Intérieurs*⁸⁷, sont de bons exemples du retour de l'intime que propose la poésie au féminin dans les années 1980. Cet « intime », il est fait du quotidien des femmes qui prennent parole et de la spécificité de leurs expériences relationnelles. C'est ainsi qu'il ramène le lyrisme au premier plan, comme le souligne Évelyne Gagnon : « Au cours des années 1980, les préoccupations intimistes prennent une grande importance. On revalorise dès lors l'expérience immédiate, les menus détails qui peuplent le quotidien et le monde familial, en explorant un registre personnel et des tonalités lyriques revisitées⁸⁸ ». Ce lyrisme, où le sujet s'énonce en relation avec ceux qui l'entourent, ne cessant d'inviter d'autres

⁸⁴ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op.cit.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 371.

⁸⁶ Denise Desautels, *La promeneuse et l'oiseau*, suivi de *Journal de la promeneuse*, Saint-Lambert, Noroît, 1980.

⁸⁷ France Théoret, *Intérieurs*, Montréal, Herbes rouges, 1984.

⁸⁸ Évelyne Gagnon, « Circulation lyrique et persistance critique : le passage au XXI^e siècle chez Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 37, n° 3 (*Nicole Brossard*, dir. Karim Larose et Rosalie Lessard), printemps-été 2012, p. 69.

voix au sein de son intimité, peut d'ores et déjà être associé au lyrisme critique tel que l'a développé et commenté Maulpoix. Cependant, la spécificité de ce lyrisme critique au féminin réside dans la place qu'il accorde au corps, qui permet à la femme de prendre une distance critique suffisante avec le monde et la langue, de manière à s'en approcher différemment pour trouver la spécificité de sa voix.

Plusieurs travaux et essais ont tenté de définir les caractéristiques de la littérature au féminin ou de l'écriture des femmes. Les *gender studies* ou théories du genre, par exemple, avec à leur proue les philosophes Judith Butler qui a publié son célèbre *Trouble dans la genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*⁸⁹ en 1990 et Joan W. Scott avec notamment *La citoyenne paradoxale*⁹⁰, ont mis en lumière la distinction entre nature et culture, démantelant les mythes entourant le sexe et exposant la construction sociale produisant le genre. Ces théories, qui ont révolutionné les pensées féministes, et que plusieurs reconnaissent comme précurseurs des théories *queers*, accordent une place primordiale aux facteurs sociaux dans la construction de l'identité. Nombreuses sont les études littéraires féministes qui y puisent inspiration et références.

Dans le cadre de cette analyse, je m'appuierai sur des travaux influencés et inspirés par ces grands travaux sur le genre, mais qui relèvent plus précisément de la poétique, prenant en compte l'investissement de la langue par le corps de la femme dans la poésie au féminin. Plusieurs chercheuses ont souligné l'importance de la place qu'occupe le corps au sein de la poésie et de la littérature féminines. En voulant faire émerger une parole dans toute sa spécificité, la poésie lyrique au féminin ne cesse de placer l'intimité du corps au centre de ses préoccupations. Dans cette poésie, le corps féminin, qui porte en lui la possibilité d'enfanter, est

⁸⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

⁹⁰ Joan W. Scott, *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, trad. de l'anglais par Colette Pratt et Marie Bourdé, Paris, Albin Michel, 1998.

bien souvent appréhendé dans ses relations amoureuses ou familiales et plus spécifiquement filiales. Les expériences corporelles spécifiquement féminines (les règles, la grossesse, l'accouchement, la ménopause, etc.) sont autant de matériaux de création et d'occasions de revendiquer une légitimation de la réalité des femmes qui prennent la plume, après avoir été longtemps réduites au silence ou à tout le moins tenues à l'écart du domaine public. Ce silence imposé pendant des décennies, des siècles, a des conséquences dans le poème et plus particulièrement pour la voix qui s'y fait entendre, comme l'a montré Nathalie Watteyne : « Aussi le sujet lyrique traduit-il son manque à être et la distance qu'il éprouve face à son "corps cadencé" par des marques d'essoufflement d'une voix trop longtemps contenue⁹¹ ».

À partir des travaux choisis de différentes chercheuses qui ont étudié la place du corps dans la poésie au féminin, je tenterai de retracer l'émergence d'un espace corporel au sein de la langue dans *Plus haut que les flammes*. Considérons d'abord la notion de « troisième espace », empruntée au « *third place* » ou « tiers-espace » du philosophe Homi K. Bhabha⁹², et que plusieurs chercheuses québécoises ont tenté de définir, dont Dupré elle-même dans *Stratégies du vertige*⁹³ et dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Sexuation, espace, écriture* : « Écrire au féminin, ce sera donc, en tenant compte des insuffisances de la langue, mettre en relation la langue de l'enceinte domestique et celle de la place publique : instaurer un troisième espace, hybride celui-là⁹⁴ ». Dupré souligne que, dans l'émergence de ce troisième espace, c'est le corps qui devient espace d'écriture, d'existence et de visibilité, et qui permet ainsi à la parole féminine d'advenir : « Cette visibilité commence par une présence d'ordre corporel dans la langue⁹⁵ ».

⁹¹ Nathalie Watteyne, « Introduction », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, op. cit., p. 18.

⁹² Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

⁹³ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, op. cit., p. 25-41.

⁹⁴ Louise Dupré, « Entre raison et déraison de France Théoret : esquisse d'une cartographie de l'écriture », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture*, op. cit., p. 31.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

Pour la femme de *Plus haut que les flammes*, c'est le corps qui devient un refuge, un espace potentiellement viable, après qu'elle ait tant cherché un abri à même la langue qui ne cessait de lui fuir entre les doigts. Potentiellement viable, le corps l'est par l'entremise de ses gestes et du rapprochement qu'il permet avec l'instinct et la pulsion, ainsi que par la fidélité au senti de l'expérience. Le corps met en branle une mémoire qui dépasse la stricte conscience ou rationalité de la femme, et la met ainsi en relation plus directement avec elle-même et avec l'autre, incarné par l'enfant à ses côtés, tout comme, plus largement, avec les êtres humains de son espèce. Cet espace corporel, la rapprochant de ses instincts, lui permet de quitter l'espace du discours et de l'intime pour tendre à une sphère commune et partagée, qui n'est pas filtrée, voire pervertie par la pensée.

Comme l'observe Denise Brassard « [l]e centre, c'est le paysage intérieur lui-même situé au centre du corps. Et si les yeux et la mémoire nous trompent, le ventre, lui, ne trahit pas⁹⁶ ». Ce déplacement de la poésie vers l'intériorité du corps, du ventre, n'est pas pour autant un repli sur soi ni une fermeture, comme l'observe cette fois Isabelle Miron dans sa contribution à l'ouvrage collectif *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* :

le corps n'est pas le symbole d'une intimité fermée au monde. Au contraire, la spécificité de ce corps est sa porosité. Le corps est en quelque sorte un seuil, un entre-deux où l'extérieur et l'intérieur se rencontrent pour former la relation du sujet au monde et à soi⁹⁷.

Le corps organise l'espace et établit des points de rencontre avec l'autre à la manière d'une frontière, traçant une ligne entre l'intimité et l'extériorité. Cette ligne est poreuse, comme le

⁹⁶ Denise Brassard, « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », *loc. cit.*, p. 51.

⁹⁷ Isabelle Miron, « Le corps bafoué, puis réinventé : une lecture de *Géants dans l'île* de Monique Deland », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir.), *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, 2010, p. 196.

relève Isabelle Miron⁹⁸ : elle amène une contamination des espaces et une cohabitation des voix. Dans un lyrisme sans cesse tourné vers l'autre, c'est le corps, point de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur, qui permet aux instances en présence de mieux se connaître : « La connaissance du monde commence par la connaissance de soi. Celle qui apprend à se nommer choisit le corps comme premier lieu d'exploration⁹⁹ », comme l'a souligné Madeleine Ouellette-Michalska dans *L'échappée des discours de l'œil*.

C'est ainsi que, pour plusieurs des voix féminines qui émergent dans la poésie québécoise depuis les années 1980, la langue, pour se rapprocher au plus près de l'intime, doit *réunir texte et corps*. Ce processus de rapprochement doit faire advenir une « langue-corps », selon l'expression de Ouellette-Michalska : « Pour que les mots cessent de trahir l'histoire, ou de la dénaturer, il faudra réduire la distance qui sépare le texte et le corps. Il faudra inventer la langue-corps, langue fondamentale capable d'adhérer au réel et de le traduire de l'intérieur¹⁰⁰ ». Cette « langue-corps » veut atteindre et nommer un espace primitif, primordial, encore intouché. Il s'agira, comme l'écrit Dupré elle-même dans *Stratégies du vertige*, « de mettre du jeu dans la langue, d'explorer les mots en les débarrassant de leurs significations patriarcales, de retrouver une langue d'avant la langue. C'est-à-dire : une langue-femme, une langue-mère¹⁰¹ ». D'ailleurs, cette langue-mère ne correspond pas à la langue maternelle, la langue que l'on parle, mais bien à la première langue apprise, soit la langue *charnelle* qui lie la mère à l'enfant : la langue des premiers rapports à l'autre et au monde.

La langue-corps apparaît ainsi pour la poésie au féminin comme une possibilité d'émancipation et comme une voie de guérison pour faire la paix avec les failles ou les trahisons

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil*, *op. cit.*, p. 286.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 291.

¹⁰¹ Louise Dupré, *Stratégies du vertige*, *op. cit.*, p. 22.

de la langue. Elle engage un double processus, permettant à la langue féminine, d'une part, de prendre ses distances avec la sphère publique pour mieux exprimer une expérience singulière et, d'autre part, d'instaurer une affiliation, de créer une appartenance. Ce double processus de mise à distance et de rapprochement est au cœur de la prise de parole féminine. Celle-ci implique de s'extirper d'un « nous » pour faire émerger un « je », en prenant parole, mais aussi implicitement de se reconnaître comme membre d'une communauté, que ce soit pour s'y rallier ou s'en détacher. Cette communauté est celle des femmes qui prennent la parole et écrivent, et s'extirpent ainsi du mutisme ambiant, revendiquant leur existence par leur parole et leur poésie. Louise Dupré le soulignait d'ailleurs dans *La théorie, un dimanche*, un ouvrage collectif sur les enjeux de l'écriture au féminin : « La conscience féministe, c'est précisément ce passage au conscient : la perception, la reconnaissance de soi comme femme et, par conséquent, d'une réalité commune aux femmes. C'est la capacité de s'abstraire, de passer du *je* au *nous*¹⁰² ».

2.2 L'ignorance des mères, ou Pour le recommencement du monde

Depuis la caresse de l'enfant qui la détourne du poème, la femme de *Plus haut que les flammes* creuse la langue en y engageant son corps entier, comme on plonge ses mains dans l'argile. Peu à peu, les mots qu'elle adressait à l'enfant sont remplacés par des gestes. Toujours, ces gestes sont liés à une volonté quasi animale de survie qui est primordiale et parcourt tout le poème. L'omniprésence du verbe « vouloir » le montre bien : « et tu veux le voir / rire / de toutes ses larmes » (*PHF*, p. 15) ; « tu veux garder / intact / le temps du lait chaud » (*PHF*, p. 23) ; « tu veux des calculs verticaux / pour reposer la douleur » (*PHF*, p. 25) ; « tu veux appartenir / à une lignée de rêveurs » (*PHF*, p. 39) ; « Et tu veux apprendre / à danser » (*PHF*, p. 87) ; « te voici pur

¹⁰² Louise Dupré, « Voix off », dans Louky Bersianik et al., *La théorie, un dimanche*, Montréal, Remue-ménage, 1988, p. 122.

vouloir / pur dessein, détermination / violente » (*PHF*, p. 87). Une « volonté / chaque fois naissance / chaque fois survivante » (*PHF*, p. 65), que la présence de l'enfant ne cesse de raviver, traverse tout le poème.

Les gestes que pose la femme sont essentiels à la survie de l'enfant, mais aussi, plus largement, à la survie de l'espèce, à la continuité du cycle des naissances. Aussi, ils sont très routiniers et suivent une rythmique précise liée aux cycles de la journée, du réveil au coucher. La notion de continuité est centrale dans *Plus haut que les flammes*. La douleur de la femme qui semble sans fin, l'enfant ne la connaît pas, lui « qui ne veut pas apprendre / l'arithmétique / du mourir // [lui qui] a une fenêtre / ouverte / dans la poitrine » (*PHF*, p. 64). Cet enfant dont la femme prend soin la force à croire encore à un recommencement possible du monde après Auschwitz, et à se mettre en action : c'est dans ce mouvement qu'elle s'engage à se sauver elle-même. Elle lit les histoires du soir, reste dans la mécanique routinière et organisée du quotidien. Elle enchaîne les gestes nécessaires « pour entreprendre le matin » (*PHF*, p. 15), comme une chorégraphie qui transforme son rapport au poème, lequel rapport se rapproche de plus en plus du corps-à-corps. Le rythme créé par cet enchaînement de gestes s'arrime aux cycles de mort et de renaissance de la vie, à la possibilité que l'existence se prolonge et se réinvente.

La question du legs chez Dupré est liée fondamentalement au geste, depuis *La peau familière*, où une femme prépare le repas de son enfant malgré le bulletin de nouvelles qui ne cesse d'envahir l'intimité de sa maison. C'est, déjà dans ce premier recueil, de la chorégraphie des gestes de la préparation du repas que dépend la transmission et la continuité, ce repas qui doit être préparé malgré tout pour que se poursuive le monde, se prolonge la vie. Dans *Plus haut que les flammes*, une forme nouvelle de transmission est en jeu, liant non plus une mère à son fils, mais une femme à un enfant à ses côtés, au statut indéterminé : « à côté de toi / il y a un enfant » (*PHF*, p. 15). La transmission dans *Plus haut que les flammes* n'est plus strictement filiale : elle

est le fruit de gestes répétés de manière cyclique, et de mouvements partagés par la femme et l'enfant. C'est ce partage qui s'avère la seule issue en régime de deuil, lorsque la langue échoue à exprimer l'inexprimable, à réparer la perte.

Plusieurs images récurrentes font référence aux cycles dans *Plus haut que les flammes*. Par exemple, la répétition des « pluies » salvatrices en début de vers et de strophe dans ce passage : « pluies d'insectes / ou de feu // pluies de pierres » (*PHF*, p. 18) ; ou la figure récurrente du « matin ». Directement associé à l'enfant, le matin raccorde les fils rompus entre prose et poésie et propose, tout comme l'enfant ne cesse de le faire, l'abandon au chant, à l'élévation, qui deviendra danse : « il y a des matins / pour l'amour // et tu veux les raconter / à l'enfant près de toi » (*PHF*, p. 39) ; « le matin / tu t'évertues à ranimer / les sains livres » (*PHF* p. 40) ; « la vie est un serment // que tu bégaies / à chaque envol / du matin » (*PHF*, p. 53) ;

le matin
engourdi de silence

cette rosée qui fait miroiter
le monde dans ta main

tout à coup habile
à fabriquer du jour (*PHF*, p. 80).

Cette main « tout à coup habile / à fabriquer du jour », à créer de la continuité, c'est l'enfant qui l'a animée, mobilisée, avec l'espoir que le monde se poursuive. Le matin et les réveils de l'enfant sont constamment mis en opposition avec la nuit qui, elle, est hantée par les souvenirs de l'horreur :

la vie le soir
est une lutte à finir
dans la chaleur d'une chambre

avec des baisers
sur le front (*PHF*, p. 44).

La relation entre la femme qui prend parole et l'enfant s'inscrit entre deux états, d'éveil et de sommeil, mais aussi entre deux temps, soit le passé qui hante la femme et le présent, qui est celui du quotidien partagé et où se trouve résolument l'enfant, qui appelle au recommencement.

Dans la relation entre la femme et l'enfant, cependant, plus les gestes se répètent, et plus des blessures refont surface. Une série de régressions vers le passé ont en effet lieu dans *Plus haut que les flammes*. C'est que le corps de la femme est hanté par des blessures présentes et passées. Il apparaît comme un creux, un espace de rétention de la douleur qui s'exprime d'un geste à l'autre :

toi, ton corps de douleur
tu l'as revêtu
un jour nonchalant

sans savoir
qu'il n'allait plus
te quitter (*PHF*, p. 50).

Le cœur, de même, bien au-delà de la métaphore qui y est communément associée, est une cavité qui retient :

le cœur est une mécanique
muette, une corne
d'abondance

où l'on recueille
la douleur (*PHF*, p. 22).

Si, d'un côté, le corps permet à la femme de se rapprocher de ses instincts et de se libérer, un geste à la fois, de l'emprise du poème où elle s'entêtait à tenter de loger sa douleur, d'un autre côté, donc, il ne cesse de raviver une douleur toujours plus ancienne. Au contact de l'enfant, la femme découvre peu à peu, enfouie dans son corps, une douleur qui lui vient de très loin, d'un temps immémorial :

elle est très vieille
ta douleur

elle vient du silence
des continents
noyés(*PHF*, p. 63).

Cette douleur ancienne vient d'une mémoire plus vaste, extrabiographique, qui lie la femme de *Plus haut que les flammes* aux générations de femmes qui l'ont précédée, depuis la nuit des temps. Comme l'a montré Denise Brassard dans « Fenêtres sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », le corps chez Dupré fait figure de crypte pour les générations antérieures : « C'est une "femme encombrée de cadavres [...]" qui marche et rythme les poèmes. Des morts en liberté, que le sujet traîne avec elle. Faute de sépulture, il lui faudra creuser l'espace en soi, consentir à leur morts, servir de crypte et à les garder dans son ventre de manière à poursuivre le cycle des morts et des naissances¹⁰³ ». La femme qui prend parole dans *Plus haut que les flammes* porte en elle, même à son corps défendant, des douleurs et des voix anciennes. Elle fait partie d'une longue suite de femmes qui, longtemps avant elle, ont souffert, mais aussi qui ont apporté les mêmes soins, ont posé les mêmes gestes qui ont assuré la survie :

les mères ne savent pas
dans quelle violence
finiront leurs enfants

les mères ont la foi

elles travestissent
la réalité
pour oublier la peur (*PHF*, p. 28).

La transmission n'est donc plus dépendante d'une mémoire culturelle et langagière, chez Dupré, mais bien des gestes maternels qui perpétuent l'existence, même sans raison, dans l'ignorance

¹⁰³ Denise Brassard, « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », *loc. cit.*, p. 51.

(« les mères ne *savent* pas ») volontaire, aveugle de la douleur et de la mort. La remontée de l’immémorial mène à la fois à la mort et à la vie : elle est remontée vers la douleur et la naissance – vers la douleur *de* la naissance, qui est aussi possibilité de recommencement. Si la langue-corps de Dupré, dans *Plus haut que les flammes*, est faite de gestes, cette langue est bien une « une langue d’avant la langue[,] [...] une langue-mère », comme l’écrit Dupré dans un passage précédemment cité.

De plus en plus engagée dans ces gestes maternels, dans cette langue-corps, langue-mère dont dépend la survie de l’enfant, de l’espèce et d’elle-même, la femme ne cesse ainsi de se maintenir en mouvement, par des gestes frénétiques et instinctifs, et ce, même si, bien souvent, elle se cherche dans ce mouvement, qui est aussi errance : « tu ne cesses de te demander / comment marcher / dans la douleur » (*PHF*, p. 70). Malgré tout, elle chemine et parvient à trouver une certaine ouverture que l’enfant crée. C’est bien lui qui lui montre le chemin vers cette ouverture : « en suivant le chemin / que l’enfant ouvre chaque jour / jusqu’à ton cœur » (*PHF*, p. 75). Dans la spatialité du poème, interdépendante du corps de la femme qui l’enfante et s’y abrite, la brisure s’agrandit suffisamment pour faire passer la lumière et la joie :

au bout de tes dix doigts
il y a ces rêves
sur les murs lézardés

telle une eau
pascale

il s’agit de bouger
la main entre les images
de la honte

en traçant des sentiers
qui vont vers le soleil (*PHF*, p. 77-78).

C’est l’enfant qui agrandit l’espace disponible pour respirer et cohabiter, qui permet à la femme d’amorcer la guérison de ses blessures, d’en colmater les plaies ouvertes et de se mettre en

mouvement malgré la douleur qui la maintient dans la spirale de ses pensées. Il ne cesse d'appeler l'ouverture à de nouveaux espaces, lui qui représente, en même temps que les enfants d'Auschwitz, tous les enfants à naître encore :

l'enfant a une fenêtre
ouverte
dans la poitrine

avec vue
sur le courage

des espèces qui croissent
et se multiplient encore (*PHF*, p. 64).

Certes, la femme demeure préoccupée par ce qu'elle laisse à l'enfant :

quel havre promettre
à l'enfant près de toi

quelle eau pour la soif
et les mots

pris sous des métaphores
désuètes

quel héritage de pauvresse
à offrir (*PHF*, p. 70-71).

Elle cherche comment ne pas lui transmettre ses blessures, sans pourtant céder au mutisme ; à l'épargner sans lui mentir, à accepter sans nier. Elle se sent démunie, sentant qu'elle ne peut transmettre quelque chose de positif, qui ne serait pas traversé par son désespoir en l'humanité, par la perte et le vide. C'est au geste qu'elle se raccroche. Par la conscience de ce qui la précède, dans l'acceptation des failles de la langue, elle consent, d'un geste à l'autre, dans leur succession et leur répétition, à s'abandonner à ce mouvement qui la dépasse, à la « foi » (*PHF*, p. 28) irraisonnable des mères : « tu lui répètes qu'il faut manger // comme as-tu toi-même mangé / depuis tes dents de porcelaine » (*PHF*, p. 21) ;

et tu prépares un repas
dans l'angle mort
de la détresse

c'est ainsi
depuis la mémoire

ainsi que font les femmes
aux gestes sans défaut (*PHF*, p. 54).

Le corps, révélé par les gestes, est ainsi le maillon d'une chaîne : il aide la femme à se réfléchir elle-même, comme femme, et à se lier à une communauté :

tu veux appartenir
à une lignée de rêveurs
en éveil

qui ont de tout temps
propagé la consolation

pour la suite du monde (*PHF*, p. 39).

2.3 Le legs du présent

La remontée vers l'immémorial maintient la femme de *Plus haut que les flammes* dans une tension constante entre deux temps extrêmement opposés et tout aussi angoissants ; d'un côté, un passé immémorial où est enfouie une douleur originelle, primordiale, insurpassable ; de l'autre côté, un avenir qui ne laisse envisager, après Auschwitz, qu'une impasse, un rien, un engouffrement, un ensevelissement dans l'horreur. Entre ces deux temps opposés qui la hantent, l'enfant ramène sans cesse la femme au présent. C'est là tout l'apport de la relation avec l'enfant, qui permet à la femme de s'extirper de l'espace restreint où elle était prisonnière, coincée, immobilisée entre ses blessures passées et son angoisse de l'avenir. L'enfant l'amène plutôt à habiter pleinement le présent. Au contact de l'enfant, la femme entre dans une nouvelle expérience du temps : « et tu laisses / de guerre lasse / ta maison s'écrouler // avec la pensée d'un

présent » (*PHF*, p. 73). Le présent, tissé de gestes, de soins et de dons, est le temps mais aussi l'espace que l'enfant habite d'instinct, dans la survie et la nécessité d'accueillir chaque moment, dans la joie recommencée qui le maintient en vie. C'est dans ce présent qu'il bouge, qu'il veut danser et implore la femme de le suivre dans ce mouvement.

L'enfant transmet ainsi à son tour quelque chose à la femme qui en prend soin, dans le quotidien qu'ils partagent au présent. La transmission est donc portée réciproquement par les deux parties dans *Plus haut que les flammes* : elle est mutuelle, n'allant plus seulement de l'adulte à l'enfant, mais aussi de l'enfant à l'adulte. Cette nouvelle forme de transmission n'est plus langagière mais corporelle et instinctive : elle implique fondamentalement le corps, par l'entremise du geste dans ce qu'il a d'impulsif et d'irraisonné. Le geste permet à la femme de transmettre même là où elle se sent démunie et déshéritée, elle qui « n'[a] pas de leçon / à donner // pas de terre à promettre » (*PHF*, p. 99). Malgré toutes les blessures et ruptures de l'histoire, toutes les fois où la barbarie a fauché des vies, l'enfant demande à manger, souhaite qu'on le borde pour aller au lit. Le corps a ses exigences de survie et la relation à l'enfant force la femme à s'y soumettre, alors qu'elle avait tant de difficulté à le faire pour elle-même.

L'amour qui lie la femme à l'enfant, aussi pulsionnel soit-il, cet instinct de protection qui lui vient sans qu'elle ne sache d'où et sans qu'elle puisse en contrôler l'ardeur, la maintient en mouvement, dans l'urgence de perpétuer. Le caractère instinctif et irraisonné du geste offre à la femme l'espace pour s'abandonner au présent, se détacher du monde et se détourner du passé, même temporairement, pour envisager un avenir pour l'enfant, puisqu'« il faut un avenir / à la dure fiction / de durée » (*PHF*, p. 72). La tension dans laquelle la femme était jusqu'alors maintenue entre le passé et le futur s'apaise. Il y a suspension du temps, qui permet la pleine habitation du présent. Ce présent n'est pas rédempteur et l'assurance d'un avenir n'y est pas rétablie : il demeure une « fiction », un espace fictionnel aménagé par l'ignorance ou le non-

savoir des mères, leur foi, capable de « travestir » la réalité (*PHF*, p. 28) – non pas de la nier ou de la corriger, mais, à tout le moins, de la travestir un instant, le temps qu’il faut pour que la vie se poursuive.

Ainsi, là où la femme était au départ hantée, voire obsédée par le passé et par l’avenir qu’elle ne croyait plus possible, elle habite peu à peu le présent au contact de l’enfant, par les répétitions de gestes de survie qui exigent d’elle d’être présente à l’instant. Comme l’a écrit le philosophe Daniel Sibony, « par le geste comme acte, le corps prélève de la présence, il fait exister l’instant¹⁰⁴ ». Le temps se dégage alors de toute exigence de durée, et le présent partagé par la femme et l’enfant devient le terrain de jeu où ils peuvent se rencontrer, se connaître l’un dans l’autre et s’engager dans une relation de transmission, dans ce temps suspendu.

2.4 Danse, comme si le temps était suspendu

La forme que prend cette suspension du temps, c’est la danse à laquelle la femme s’abandonne. À la fin de son parcours, une « détermination violente » (*PHF*, p. 87) la prend tout entière ; elle veut continuer à se maintenir en mouvement, elle en sent le besoin impérieux, afin de ne pas revenir à sa douleur et son angoisse initiales :

tu danses
pour essouffler en toi
la petite voix d’oracle

toujours tentée
de prédire la poudre
et le canon (*PHF*, p. 93).

La danse suspend cette voix d’oracle ; elle permet de distraire de la peur et d’apprendre à prendre soin de la douleur, à cohabiter avec elle :

¹⁰⁴ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, op. cit., p. 232.

à la [la douleur] bercer telle une fièvre
qu'il faut soigner
avant qu'elle ne t'emporte

tu la sépares peu à peu
de la souffrance
sans visage

te voici résolue à pleurer
la douleur

résolue à l'aimer
dans les montagnes

d'ossements
retournés à la poussière (*PHF*, p. 95-96).

Dans cette suspension, la femme dépose les armes et devient cette « volonté pure / pur désir de légèreté / et de danse » (*PHF*, p. 90). Alors qu'auparavant, c'était l'enfant qui l'entraînait « dans ses délires / d'avenir et d'espace » (*PHF*, p. 78), c'est maintenant elle qui devient « pur vouloir / pur désir d'espace / et d'avenir » (*PHF*, p. 91). Au terme de *Plus haut que les flammes*, un futur semble dès lors envisageable, dans l'apaisement des blessures ravivées. Consciente de toute l'impermanence de la vie, de cette fiction qu'est la durée, elle sait que l'horreur est encore possible, ne « cess[ant] jamais de savoir / les livres et leurs leçons / rouges » (*PHF*, p. 88), et sans oublier d'où elle vient ni où elle retournera inéluctablement :

jamais tu n'oublieras
de quel sang tu es née

tu es née des baïonnettes
anonymes

qui ont ouvert la chair
des femmes et des drapeaux

telle cette langue
souillée
que tu charries dans tes veines

tu es humaine
et tu le sais

tu es terrienne et tu retourneras
à la terre (*PHF*, p. 88).

Malgré ce savoir fatal, la femme danse, toujours entraînée par l'enfant : « toi, volonté pure / [...] de danse // puisque l'enfant / près de toi / aime danser » (*PHF*, p. 90) ; « tu dances le jour / jusqu'à la grandeur de l'enfant / dans tes bras » (*PHF*, p. 99) ; « tu as encore assez de rythme // pour faire valser l'enfant / au centre du cyclone » (*PHF*, p. 101).

L'action de valser, *a fortiori* au centre du cyclone, expose tout à fait le caractère paradoxal de la fin de *Plus haut que les flammes*, où aucune résolution n'est offerte ni souhaitée. La danse ou la valse, mouvement ténu qui apparaît dérisoire, repousse sans cesse la fin, le moment de la dissolution, la peur d'être engloutie par toute la douleur du monde. À force de danser, la femme non seulement parvient à suspendre le temps et la douleur, mais, plus encore, elle retrouve la détermination de s'élever : « et tu veux voir / haut // plus haut que le mur / de ton œil » (*PHF*, p. 102). Connectée à la terre et à son corps qui lui renvoient sans cesse l'écho du cycle des morts et des naissances, elle fait valser la mémoire des victimes et atteint un autre espace, qu'elle souhaite continuer d'ouvrir pour l'enfant :

car la mémoire des morts
cherche une demeure

elle te demande

à boire
et à danser

et tu la fais valser
avec l'enfant

enivré par la joie
de ces cercles

que tu veux agrandir (*PHF*, p. 105).

Ces cercles ouvrent à l'élargissement vers lequel elle tend, vers la communauté qu'elle cherche. Ce n'est plus seulement cet enfant qui engage le mouvement, mais elle aussi qui y est pleinement impliquée, afin de trouver un nouveau mode d'habitation du monde, un équilibre possible à même le déséquilibre : « danser, peut-être / simplement pour tenir // les songes en équilibre / dans les remous / du sommeil » (*PHF*, p. 90).

La femme et l'enfant s'unissent dans le mouvement de la danse, et une communauté de corps se crée ainsi. Cette communauté n'échappe pas au paradoxe qui caractérise la fin de *Plus haut que les flammes* ; car l'union créée par la danse est qualifiée de « profession de foi », elle n'a rien d'assuré ni de pérenne :

tu danses, l'enfant
collé contre tes seins

vous dansez jusqu'à l'étourdissement
du jour

vous dansez la danse
comme une profession
de foi (*PHF*, p. 91).

Signe qu'une nouvelle communauté vient d'être établie, dans laquelle elle se trouve enfin une appartenance, la femme se met à parler au « vous », elle qui s'était jusque là adressée à elle-même au « tu », devant un « je » problématique et dans l'absence d'un « nous » identifiable (voir le « *vous dansez* » répété anaphoriquement dans les deux dernières strophes de la citation précédente). La danse achève d'inscrire la femme dans une continuité, cette fois légère et délestée de la douleur : « tu n'es pas la première / à danser et tu le sais » (*PHF*, p. 98) ; « mais tu te tiens droite / et tu danses // avec ces papillons / cachés dans ton cœur » (*PHF*, p. 100-101).

L'évolution finale vers la danse confirme l'établissement dans *Plus haut que les flammes* d'une langue-corps spécifiquement féminine. Comme l'écrit Daniel Sibony, « la danse [est] un

apport insistant du féminin à ce défi toujours ouvert : transmettre le corps, dans sa venue au monde et surtout dans son être-au-monde, dans son existence vivante et renouvelée¹⁰⁵ ». Là où elle croyait toute transmission impossible, la femme transmet ainsi à l'enfant, par la danse, le corps lui-même et le rapport au monde particulier qu'il engage. La danse se vit pleinement dans l'ici et maintenant : elle demande à chacun de s'abandonner au geste partagé, au mouvement, à l'espace et au temps qu'il convie. Aussi, l'écriture entre définitivement, à la fin de *Plus haut que les flammes*, dans le registre du « faire » plutôt que du « dire » ou, pourrait-on dire, elle entre dans le « dire » du corps, qui n'est plus de l'ordre de la langue mais du mouvement. La poésie semble ainsi se réconcilier avec sa corporéité et, par le fait même, avec son chant premier : « même tremblant, un geste / ressuscite parfois / la chair des mots » (*PHF*, p. 104). Ce chant premier de la poésie, c'est précisément avec lui que le lyrisme critique cherche à renouer.

2.5 Retour à l'origine de la poésie

Si la danse semble avoir détourné la femme de son poème, c'est pour mieux, en définitive, l'y ramener ; car si la danse est un art autre, un art du corps et non du langage, elle est aussi une figure de la poésie. Paul Valéry est sans doute le poéticien qui a défini le plus précisément et avec le plus d'insistance la poésie comme danse. Fasciné par celle-ci, il l'a étudiée, mais aussi mise en dialogue avec la poésie. Dans *Danse, degas, dessin*, Valéry remarque que si, au départ, l'enfant marche, plus il s'approprie ce mouvement et plus il découvre qu'il peut aussi danser. Dans ses premiers rapports à la langue, de la même façon, il parle, aligne des mots, obéit en répétant, puis il innove de plus en plus jusqu'à faire de la poésie. Si la langue utile souhaite être comprise et disparaît aussitôt qu'elle l'est, dévorée par son sens, telle la marche, la poésie quant à elle veut autre chose et ce désir n'a pas de finalité. Comparée aux mouvements ordinaires et utilitaires, la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

danse n'est pas un état transitoire entre deux destinations : elle n'a de but qu'elle-même, que son mouvement. Elle est « un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part¹⁰⁶ ».

Pour la femme qui se sentait perdue, qui ne savait plus vers où aller, qui était prisonnière de la prose, la danse permet de s'abandonner à l'impulsion du mouvement qui la pousse vers l'enfant. La danse leur permet de s'éloigner d'un certain langage, mais pour mieux revenir à un autre : dans la danse, tous deux reviennent à la langue première, à la langue charnelle par laquelle ils ont appréhendé le monde. Alors, quelque chose d'autre se met à parler, là où les mots ne le peuvent plus. La danse est un langage primordial, intimement lié à l'enfance, comme le souligne encore Daniel Sibony : « La danse se donne comme trouvaille d'origine, état d'enfance littéralement ; plus qu'une mise en jeu du corps, c'est le recours au seul corps pour dire l'émotion de la vie¹⁰⁷ ». Il y a donc un « dire » par la danse, et c'est ce « dire », corporel, émotif, instinctif, que parvient à mettre en mots la femme à la fin de *Plus haut que les flammes*, indissociable de l'enfant auquel il s'adresse et duquel il procède. Comme le lyrisme critique le propose, c'est ainsi qu'advient à la fois une fin et un retour de la poésie dans sa définition originelle, dans ses dimensions fondamentales de chant, de musicalité et d'élévation.

En s'abandonnant à la danse, la femme renoue ainsi avec un espace poétique fondamental, avec ce que la poésie a de plus charnel, sensoriel, instinctif. Elle s'abandonne à la force des éléments, aux récurrences du matin qui revient cogner aux fenêtres, pour cet enfant qui la supplie de continuer à se maintenir en mouvement, « comme un mystère / qui [I]'implore / en riant // de continuer / à danser » (*PHF*, p. 106). Ce n'est pas naïvement que la femme s'abandonne aux éléments, mais à force d'entretenir, à bout de bras, une relation avec l'autre, laquelle engage aussi

¹⁰⁶ Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1330.

¹⁰⁷ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, op. cit., p. 32.

une relation avec la communauté immémoriale des femmes. Dans la danse partagée avec l'enfant, la femme de *Plus haut que les flammes* se trouve des forces qu'elle ne se soupçonnait pas et devient « femme / de courage // une femme de fenêtres ouvertes // capable de déborder le jour » (*PHF*, p. 105-106). Elle s'engage alors dans un processus de réappropriation de sa vie, elle prend un certain pouvoir sur l'éphémère, un certain contrôle sur l'incontrôlable, ne serait-ce que le pouvoir de le mettre en suspens, de le faire danser. « Et qu'est-ce qui vaut d'être dansé, demande Daniel Sibony, sinon "sa vie", l'appropriation de sa vie ? Sachant que, pour chacun, sa vie lui échappe de toutes parts, même si elle donne à profusion¹⁰⁸. » C'est dans cette valse irrésolue, interminable, mais aussi dans cette rencontre entre don et perte, profusion et dégradation, que se termine le recueil de Dupré.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 89.

CONCLUSION

À la fin de ce parcours d'analyse, il apparaît que *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré articule une proposition de retour à un certain lyrisme en réponse à l'horreur des camps de la mort. Là où les mots semblent vains et la poésie à bout de souffle, la femme qui prend parole dans ce long poème résiste de toutes ses forces au mutisme infligé par l'horreur dont elle a été témoin, se maintient en survie et tente à tout prix d'établir une sépulture pour les images traumatiques qui la hantent. Elle y parvient parce qu'il y a l'enfant à ses côtés, avec qui elle veut jouer, rire encore, afin de le préserver un peu de toute la barbarie du monde. C'est ainsi qu'elle se questionne sur le legs qu'elle peut offrir, alors qu'elle se sent habitée de toutes parts de tant d'ombres, ne sachant pas comment entrer en relation avec l'enfant sans le contaminer de sa détresse. D'un geste à l'autre, dans le quotidien partagé de la femme et de l'enfant, un nouveau langage prend forme, que nous avons tenté de définir tout au long de ce mémoire. Nous avons vu que ce nouveau langage prend forme, au départ, à force de recommencement du poème, puis, après une faillite constatée du langage, à force de répétition du geste tourné vers l'autre : investie par le geste, la langue renoue alors avec le corps et apparaît la possibilité d'habiter pleinement le présent, à deux. Le problème de transmission initial est alors détourné, ou mis en suspens : la femme qui était tendue, écartelée entre la hantise du passé et l'angoisse face à l'avenir a construit un espace où seul le présent compte, un présent dont l'avenir est peut-être incertain, mais qui, en l'instant, demeure habitable. Une certaine transmission est ainsi rétablie, mais de manière

inusitée : c'est l'enfant qui transmet à la femme, qui le suit dans sa danse, une manière de vivre au présent.

J'ai pu arriver à ces constats par l'analyse du rapport à l'autre qui se déploie dans *Plus haut que les flammes*, à la lumière du lyrisme critique tel que théorisé principalement par Jean-Michel Maulpoix. Le propre de ce lyrisme critique est de faire place à l'altérité ; il cherche à renouer avec la voix, à lui permettre de s'élever à nouveau, dans une rencontre radicale avec elle-même qui se fait à travers l'autre. Les travaux de Maulpoix et d'autres théoriciens ou poéticiens m'ont aidée à définir le rapport à la langue dans *Plus haut que les flammes* et à éclairer les recommencements langagiers qui y ont court, quand la femme cherche à atténuer la douleur en lui trouvant un refuge à même le poème. Le lyrisme critique m'a également permis d'éclaircir le rapport à l'enfant dans l'œuvre de Dupré, plus précisément son rôle dans les transformations qui adviennent tout au long du poème et qui expliquent la place qu'y prennent progressivement le corps et le geste. En comprenant mieux, à l'aide de plusieurs travaux sur l'écriture féminine en poésie québécoise et chez Dupré, les modalités et enjeux de la relation entre la femme et l'enfant dans *Plus haut que les flammes*, relation ambiguë, sortant des habituels rapports filiaux, j'ai observé comment une forme de transmission apparaît possible, malgré la difficulté première à offrir un héritage qui ne soit pas contaminé par l'horreur et la douleur. J'ai constaté que c'est par le corps que le legs advient, par la répétition des gestes du quotidien avec l'enfant, cette même répétition qui a lieu d'une génération de femmes à l'autre, et qui dicte un rythme qui ne cesse de convier l'instant présent. La femme et l'enfant parviennent de la sorte à une pleine habitation de la pulsion du geste dans ce qu'il a de plus instinctif. Dans ce temps suspendu, où le passé et l'avenir ne sont plus envahissants, où le poème apaisé retient son souffle et où les corps se rejoignent, la femme et l'enfant partagent le pas de la valse, une danse à deux qui semble les élever au-dessus du monde, par-delà la douleur, dans cet instant précis, mais dans cet instant

seulement, où tout est encore possible – plus exactement, où rien n’est encore tout à fait fini, terminé.

Il apparaît alors pertinent de se demander si la forme de legs articulée dans ce long poème de résilience qu’érige Dupré contre la barbarie pourrait être une réponse aux brisures de l’Histoire, aux ruptures dans les lignées générationnelles, comme une possibilité de retrouver une prise sur le temps, de s’offrir en héritage à même et malgré la perte et le deuil qu’engendre l’expérience contemporaine du monde. Plus spécifiquement, pour les femmes, dont l’histoire sociale est marquée par la brisure entre les sphères privées et publiques, qu’on a longtemps tenté de réduire au silence des maisons, une possibilité de se faire entendre, de se redessiner des lignées à même leur corps, par les gestes qui portent en eux ces histoires et mémoires ancestrales ? Là où les femmes sont écartées du discours ambiant, l’établissement d’une « langue-corps » par et dans la poésie permet de prendre parole par un autre chemin et de reconsidérer les notions mêmes de legs et de transmission ; là où les femmes peuvent se sentir désarmées ou déshéritées, elles peuvent établir un nouveau lien par la force du geste et ses mémoires ancestrales.

Ces conclusions éclairent aussi les problèmes soulevés par *Abattis*. Pour la jeune femme qui s’y fait entendre et cherche, à même les décombres du village perdu de sa grand-mère, une trace suffisante pour suivre une piste et retrouver filiation, la possibilité d’un legs en régime de deuil, détaché de toute exigence de durée, apparaît possible alors qu’elle n’y croyait plus. Cette possibilité advient parce que le legs passe par les gestes et le corps en mouvement. Pour la femme de *Plus haut que les flammes*, désarmée face à la barbarie du monde, le corps est, de même, l’espace où déposer ses souvenirs traumatiques, espace qu’elle ne trouvait pas dans la langue, qu’elle sondait avec tant d’acharnement. Ce corps qui, dans le temps suspendu au présent, se met

en mouvement, rapproche la poésie de son chant lyrique le plus pur, permet au poème de s'élever à nouveau là où il ne cessait de tourner sur lui-même.

Le corps apparaît ainsi dans *Abattis* et chez Dupré comme une réponse. Réponse à l'horreur de l'Histoire dans *Plus haut que les flammes* et réponse au silence des tabous familiaux et à la honte de la perte de territoire dans *Abattis*. Dans les deux recueils, le corps, au contact de l'autre, se met en mouvement, sort de l'immobilisme du poème impuissant, et va même jusqu'à danser. Dans *Plus haut que les flammes*, la femme s'abandonne à la valse à laquelle l'invite l'enfant et est détournée, ne serait-ce que l'instant de cette danse, de la douleur qui l'assaille et qu'elle n'arrivait pas à loger par le poème. Dans *Abattis*, le corps est plutôt le terrain de fouille dont se sert la jeune femme pour remonter le fil de sa lignée de femmes brisée par l'exode forcé. Elle creuse son corps et la mémoire qui le traverse pour retrouver les souvenirs passés sous silence, pour comprendre d'où elle vient, comment sa mère l'a mise au monde et comment un jour elle deviendra mère à son tour, ces naissances passées et à venir confondues dans le même présent.

Dans les deux œuvres, c'est le corps qui devient le langage le plus signifiant, la forme d'échange possible, et c'est le geste qui se substitue au mot, tourné vers l'autre. Malgré tout le vertige de l'existence, la poésie paraît encore possible et viable quand elle renoue avec toute sa corporéité, et assume de la sorte sa précarité, son intimité et son impermanence. Elle apparaît encore et toujours comme une puissante volonté de survivre et d'avoir foi en la vie et l'humain, en toute connaissance de la barbarie dont il est capable. La poésie devient cette volonté, et c'est grâce à la poésie que cette volonté est sans cesse renouvelée.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Dupré, Louise, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Noroît, 2010, 105 p.

Autres œuvres citées de Louise Dupré (ordre chronologique)

La peau familière, Montréal, Remue-ménage, 1983, 127 p.

Chambres, Montréal, Remue-ménage, coll. « Connivences », 1986, 93 p.

Bonheur, Montréal, Remue-ménage, coll. « Connivences », 1988, 103 p.

Noir déjà, Montréal, Noroît, 1993, 94 p.

La memoria, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels », 1996, 219 p.

Tout près, Montréal, Noroît, 1998, 95 p.

La Voie lactée, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels », 2001, 199 p.

Une écharde sous ton ongle, Montréal, Noroît, 2004, 100 p.

La main hantée, Montréal, Noroît, 2016, 125 p.

CORPUS SECONDAIRE

Ouvrages critiques sur l'œuvre de Louise Dupré

Monographies

Jézéquel, Anne-Marie, *Louise Dupré. Le Québec au féminin*, avant-propos de Karen L. Gould, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2008, 270 p.

Ledoux-Beaugrand, Évelyne, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature des femmes*, Montréal, XYZ, 2013, 320 p.

Ouvrages collectifs et numéros de revue

Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne (dir.), *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*), hiver 2009.

Articles

Brassard, Denise : « Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 43-58.

Brochu, André, « De la maturité à l'accomplissement : la trajectoire poétique de Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 29-41.

Dolce, Nicoletta, « Ton poème a surgi de l'enfer », *Nouvelles études francophones*, vol. 30, no° 1, printemps 2015, p. 16-31.

Joseph, Sandrina, « Dans les moindres détails : la fiction de Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 73-85.

Krotthammer, Andrea, « “On ne fait pas un roman avec des superwomen”. Exploration de l'écriture “funambule” de Louise Dupré », *Voix plurielles*, vol. 12, 2015, p. 359-371.

Lintvelt, Jaap, « Narration, temps et espace dans les romans de Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 59-71.

Paterson, Janet M. et Nathalie Watteyne, « Le sujet féminin : de l'intime à la mémoire », *Voix et Images*, vol. 34, no° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 7-10.

Watteyne, Nathalie, « *Tout comme elle* : l'intime et le non-dit », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 87-96.

Watteyne, Nathalie, « Voix d'outre-tombe dans les poèmes en prose d'Isabelle Pinçon et de Louise Dupré », dans Brophy, Michaël et Mary Gallagher (dir.), *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2006, p. 339-346.

Mémoires et thèses

Arsenault, Jolyane, *L'amant étranger dans le roman québécois au féminin (1980-2004)*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, 120 p.

Brennan, Kym, *Elle, variation sur un t'aime. Écriture d'une œuvre dramatique auto-révélatrice, suivie d'une réflexion sur la quête identitaire féminine et la relation mère-fille à travers l'écriture au féminin*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, 101 p.

Hains, Lyne, *Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 324 p.

Hözl, Ingrid, *Die neue Prosaliteratur von Frauen in Québec. La memoria von Louise Dupré*, mémoire de maîtrise, Innsbruck, Université d'Innsbruck, 2001, 99 p.

Jézéquel, Anne-Marie, *Louise Dupré. Les espaces de l'écriture*, thèse de doctorat, Cincinnati, University of Cincinnati, 2006, 270 p.

Jobin, Émilie, *Un corps à soi. Socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans La cloche de verre (2004), Malina (2000) et Tout comme elle (2006) de Sibyllines*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, 103 p.

Karam, Marie-Rose, *L'effet personnage dans le roman québécois d'Anne Hébert et de Louise Dupré*, mémoire de maîtrise, Beyrouth, Université libanaise, 2007, 199 p.

Laflamme, Elsa, *Parcours de l'intime dans la poésie en prose. La peau familière, Bonheur et Tout près de Louise Dupré*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001, 129 p.

Ledoux-Beaugrand, Évelyne, *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2010, 473 p.

Morris Julia Elizabeth, *L'imaginaire au travail : le roman d'apprentissage au féminin québécois*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 2010, 348 p.

Critiques ou recensions dans des périodiques ou des revues culturelles

Amyot, Linda, « Louise Dupré. Questionner l'existence », *Nuit blanche*, n° 93, hiver 2003-2004, p. 24-28.

Bordeleau, France, « Louise Dupré : le vertige de l'écriture, absolument », *Lettres québécoises*, n° 95, automne 1999, p. 7-13.

Corriveau, Hugues, « Faire acte : écrire », *Lettres québécoises*, n° 95, automne 1999, p. 11-13.

Lépine, Stéphane, « Chère Louise Dupré », *Liberté*, vol. 52, 2011, p. 32-38.

L'Hérault, Pierre, « Le battement des mots », *Spirale*, n° 209, 2006, p. 52-54.

Entretiens

Fortin, Julien, « Paroles. Entretien avec Louise Dupré », *L'écrit primal*, n° 38, 2008, p. 35-44.

Molin-Vasseur, Annie, « Entretien avec Louise Dupré », *Arcade*, n° 32, hiver 1995, p. 57-68.

Paterson, Janet M., « Entretien avec Louise Dupré », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (*Louise Dupré*, dir. Janet M. Paterson et Nathalie Watteyne), hiver 2009, p. 11-23.

Ouvrages théoriques sur le lyrisme critique

Monographies

Broda, Martine, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, 1997, 262 p.

Guerrero, Gustavo, *Poétique et poésie lyrique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998, 204 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, 240 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *L'écrivain imaginaire*, Paris, Mercure de France, 1994, 174 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, 164 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 446 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *Le poète perplexe*, Paris, José Corti, 2002, 376 p.

Maulpoix, Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2009, 256 p.

Paz, Octavio, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, 1965, 160 p.

Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, 322 p.

Ouvrages collectifs

Brassard, Denise et Evelyne Gagnon (dir.), *Aux frontières de l'intime : le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, Figura, 2007, 182 p.

Cardonne-Arlyck, Élisabeth et Dominique Viart (dir.), *Effractions de la poésie*, série « Écritures contemporaines » de la *Revue des lettres modernes*, Caen, Minard, n° 7, 2003, 332 p.

Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, coll. « Perspectives littéraires », Paris, Presses universitaires de France, 1996, 162 p.

Struve-Debeaux, Anne (dir.), *L'Un et l'autre. Figures du poème dans la poésie contemporaine de langue française*, série « Écritures contemporaines » de la *Revue des lettres modernes*, Caen, Minard, n° 4, 2001, 220 p.

Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, 354 p.

Article

Finck, Michèle, « Le haut lyrisme de Martine Broda », *Critique*, n° 670, 2003, p. 185-198.

Ouvrages théoriques sur l'écriture des femmes

Monographies

Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 411 p.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, 283 p.

Dupré, Louise, *Stratégies du vertige, trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989, 265 p.

Gagnon, Madeleine, *Les femmes et la guerre*, Montréal, VLB, 2000, 306 p.

Ouellette-Michalska, Madeleine, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, 1990, 334 p.

Scott, Joan W., *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, trad. de l'anglais par Colette Pratt et Marie Bourdé, Paris, Albin Michel, 1998, 286 p.

Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec Amérique, 1988, 337 p.

Théoret, France, *Entre raison et déraison*, Montréal, Herbes rouges, 1987, 163 p.

Théoret, France, *Écrits au noir*, Montréal, Remue-ménage, 2009, 167 p.

Ouvrages collectifs

Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, 487 p.

Bersianik, Louky *et al.*, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Remue-ménage, 1988, 208 p.

Brassard, Denise et Evelyne Gagnon (dir.), *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ, 2010, 328 p.

Cardinal, Linda et Lucie Hotte (dir.), *La parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, 200 p.

Cixous, Hélène *et al.*, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « Féminin futur », 1977, 151 p.

Joubert, Lucie et Isabelle Boisclair (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, 2000, 286 p.

Article

Gagnon, Evelyne, « Circulation lyrique et persistance critique : le passage au XXI^e siècle chez Nicole Brossard », *Voix et Images*, vol. 37, n^o 3 (Nicole Brossard, dir. Karim Larose et Rosalie Lessard), printemps-été 2012, p. 69-83.

Ouvrages sur la transmission, la filiation et la communauté

Déchaux, Jean-Hugues, *Le souvenir des morts : essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le lien social », 1997, 335 p.

Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, 246 p.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, 2^e éd., Paris, Christian Bourgois, 2004, 277 p.

Ouellet, Pierre, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003, 201 p.

Saint-Martin, Lori, *Au-delà du nom : la question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, 428 p.

Ouvrages sur l'expérience du temps, de la mémoire et de l'histoire en régime de deuil

Monographies

Adorno, Theodor W., *Prismes : critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, 368 p.

Altounian, Janine, *L'intraduisible : deuil, mémoire, transmission*, Paris, Dunod, 2005, 206 p.

Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, 257 p.

Nora, Pierre, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011, 420 p.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, 424 p.

Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 675 p.

Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, 526 p.

Ouvrages collectifs

Glaudes, Pierre et Dominique Rabaté (dir.), *Deuil et littérature*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, 441 p.

Godin, Richard et Christiane Kègle (dir.), *Les récits de survivance : modalités génériques et structures d'adaptation au réel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, 251 p.

Article

Ledoux-Beaugrand, Évelyne, « Écrire "l'histoire [qui] n'existe pas". L'enquête généalogique de Colombe Schneck et de Maryline Desbiolles », dans *Temps zéro* [En ligne], n° 5 (*Lacunes et silences de la transmission. L'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporains*, dir. Anne Martine Parent et Karine Schwerdtner), 2002, consulté le 6 février 2016, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document853>.

Ouvrages de référence sur la littérature et la poésie française et québécoise

Monographies

Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, 689 p.

Bourassa, Lucie, *Rythme et sens : des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Paris, Rhuthmos, 1993, 455 p.

Dumont, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, 126 p.

Jenny, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, 182 p.

Johnson, Barbara, *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, 213 p.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1979, 633 p.

Leuwers, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, 2^e éd., Paris, Nathan, 2001, 192 p.

Nepveu, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

Ouvrages collectifs

Brossard, Nicole, et Lisette Girouard (dir.), *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, Remue-ménage, « coll. Connivences », 1991, 480 p.

Mailhot, Laurent et Pierre Nepveu (dir.), *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone, « coll. Typo », 1990, 642 p.

Ouvrages sur le corps et la danse

Monographies

Sibony, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil, 1995, 414 p.

Valéry, Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1965, 253 p.

Article

Hytier Jean, « Autour d'une analogie valéryenne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 17, 1965, p. 171-189.

Lectures complémentaires pour la rédaction d'Abattis

Sur l'histoire du Haut-Pays (BAEQ)

Bruno, Jean, *Le BAEQ revisité : un nouveau regard sur la première expérience de développement régional au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2016, 230 p.

Carrière, Marc, *Chez nous, c'est chez nous*, Office national du film du Canada, 1972, 1h 21 min.

Drapeau, Maurice et Jean-Guy Gagnon, *Défaire la défaite ! Histoire des luttes des paroisses du Bas du Fleuve*, Rimouski, Société d'aménagement intégré des ressources de l'Est du Québec, 1982, 119 p.

Lévesque, Sébastien et Jean-Marie Fallu, « 50 ans d'économie en Haute-Gaspésie », *Magazine Gaspésie*, vol. 50, no° 2, 2013, p. 44-46.

Œuvres de création et essais

Bernard Marchand, Alain, *Comptines*, Montréal, Herbes rouges, 2015, 65 p.

Bonnefoy, Yves, *L'arrière-pays*, Paris, Flammarion, 1972, 192 p.

Desautels, Denise, *Ce fauve, le bonheur*, Montréal, l'Hexagone, 1998, 233 p.

Desautels, Denise, *La promeneuse et l'oiseau, suivi de Journal de la promeneuse*, Montréal, Noroît, 1980, 86 p.

Gagnon, Madeleine, *Le deuil du soleil*, Montréal, VLB, 1998, 178 p.

Haeck, Philippe, *Je ne sais pas*, Montréal, VLB, coll. « Poésie », 1997, 157 p.

Hébert, François, *Dans le noir du poème : les aléas de la transcendance*, Montréal, Fides, 2007, 214 p.

Lapierre, René, *L'atelier vide*, Montréal, Herbes rouges, 2003, 149 p.

LaRue, Monique, *La cohorte fictive*, Montréal, Herbes rouges, 1986, 121 p.

Nepveu, Pierre, *Lignes aériennes*, Montréal, Noroît, 2002, 112 p.

Pessoa, Fernando, *Poèmes païens*, Paris, Points, 2007, 353 p.

Quignard, Pascal, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, 189 p.

Rivard, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, 2006, 258 p.

Rivière, Sylvain, *Réfugiés poétiques*, Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 2011, 152 p.

Stanton, Julie, *Ma fille comme une amante*, Montréal, Leméac, 1981, 95 p.

Théoret, France, *Bloody Mary*, Montréal, Herbes rouges, 1977, 24 p.

Théoret, France, *Intérieurs*, Montréal, Herbes rouges, 37 p.

Turcotte, Élise, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1998, 244 p.

Uguay, Marie, *L'outre-vie*, Montréal, Noroît, 1979, 86 p.

Warren, Louise, *La forme et le deuil : archives du lac*, Montréal, l'Hexagone, 2008, 229 p.

Warren, Louise, *Interroger l'intensité*, Montréal, Typo, 2009, 186 p.

Warren, Louise, *La vie flottante : une pensée de la création*, Montréal, Noroît, 2015, 160 p.