

Fenêtre sur corps

L'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré

Window on the Body

The Aesthetic of Contemplation in the Poetry of Louise Dupré

Desde la madurez hasta el cumplimiento

La trayectoria poética de Louise Dupré

Denise Brassard

Volume 34, numéro 2 (101), hiver 2009

Louise Dupré

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/029465ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/029465ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brassard, D. (2009). Fenêtre sur corps : l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré. *Voix et Images*, 34(2), 43-58.
<https://doi.org/10.7202/029465ar>

Résumé de l'article

Cet article propose d'observer, dans six recueils de Louise Dupré, comment la parole poétique, partagée entre le devoir de mémoire et le désir de l'oubli, aménage la solitude du sujet de telle sorte qu'elle se donne comme espace de construction et d'habitation du paysage, à la fois seuil et lieu de recueillement et d'affranchissement : du temps passé, de l'enfance, du corps vieillissant. Constellée de figures liminales et privilégiant l'usage de la répétition, cette poésie s'installe dans le temps, qui y apparaît d'abord comme seul lieu habitable. Mais en se muant en utopie du présent où s'inscrit le corps, le temps ouvre finalement sur l'espace et fait du corps un lieu de recueillement, permettant au sujet d'intégrer le cycle des morts et des naissances sans succomber à l'angoisse de sa propre mort.

FENÊTRE SUR CORPS
L'esthétique du recueillement
dans la poésie de Louise Dupré

+ + +

DENISE BRASSARD
Université du Québec à Montréal

Des femmes à la fenêtre, le regard tourné vers le jardin tout proche ou vers les lointains, le ciel,
l'invisible, à moins que ce ne soit sur le vide¹

La poupée, la poupée gigogne, voilà la figure².

[...] se peut-il que les paysages adoptent les reliefs de la concentration³

Si on voulait décrire le poète Louise Dupré en quelques mots, on pourrait en parler comme d'une virtuose de l'architecture en creux. Son œuvre est d'une cohérence telle qu'il apparaît nécessaire, à qui veut en dégager les enjeux, de la considérer dans son ensemble. Dès *La peau familière*, en effet, tout est donné : les thèmes, les motifs, les grands questionnements, et même les protagonistes de cette énigme qu'est une vie de femme sont posés, mis en place. Une vie qui s'écrit dans un fin tressage de figures, reprises et légers déplacements, privilégiant la nuance, en équilibre entre biographie et fiction, fiction et poésie, prose et vers, tantôt narrative ou chantante, tantôt méditative ou réflexive. Au fil des années et des publications, le style se fait de plus en plus discret, le ton retenu, alors que la poésie, elle, ne cesse de gagner en intensité. Si *Noir déjà* marque une étape dans cette œuvre, et ouvre ce qu'on peut identifier comme la période de la maturité, c'est dans les deux derniers recueils, *Tout près* et *Une écharde sous ton ongle*, que cette retenue et cette concentration atteignent leur sommet. L'entrée dans l'âge mûr, abordée dans les deux livres, donne lieu à une sorte de renversement de la visée : cette poésie jusqu'alors attachée à la temporalité par un patient travail de la mémoire nous convie à une expérience singulière de l'espace. À partir d'une lecture de six recueils, cet article se propose d'observer comment la parole poétique, partagée entre le devoir de mémoire, que suppose le rapport de filiation, et le désir de l'oubli, aménage peu à peu la solitude

+ + +

1 Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 16. 2 Louise Dupré, *La peau familière*, avec des photographismes de Danielle Péret, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1983, p. 87. 3 Louise Dupré, *Chambres*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Connivences », 1986, p. 88.

de telle sorte qu'elle se donne comme espace d'élaboration et d'habitation du paysage, à la fois seuil et lieu de recueillement et d'affranchissement : du temps passé, de l'enfance, du corps vieillissant.

SE TENIR SUR LE SEUIL : LES FIGURES LIMINALES

L'oscillation qui caractérise la posture du sujet chez Louise Dupré n'est pas l'effet d'une indécision, mais le fondement d'une esthétique se refusant à la synthèse, la fixité, l'arrêt, le figé. Ainsi le réel ne peut s'appréhender, se représenter qu'à partir d'un seuil, lieu où prendre position et cadre perceptif, lequel revêt diverses formes. Omniprésente et elle-même figure-seuil, la mère constitue un point d'ancrage à partir duquel d'autres seuils vont s'élaborer. Dans *La peau familière* s'affirme et se déploie la figure maternelle, et la dynamique qu'elle engendre place le sujet dans un double rapport de filiation. L'écriture même y est associée à des gestes quotidiens liés à la survie de la progéniture, tels les rituels liés à la soif et à la faim (« je mets les mots sur la table » ; « je mange mes mots » [PF, 20]). La lignée, la génération, la descendance, le rapport mère-fille constituent aussi la ligne de partage, la séparation. Mais puisqu'il s'agit de tracer un seuil, et puisque la ligne apparaît comme une propriété masculine, ni la généalogie ni l'écriture n'observent un mouvement linéaire : « enceinte depuis dix ans » (PF, 44), déclare la narratrice de *La peau familière*. 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 fille. Dans « Les biographies d'usage », les histoires et les destins se superposent et se brouillent : la tante, la fille, l'enfant qu'elle a été, la mère qu'elle devient. Violence sur violence, déchirure sur déchirure, contrainte sur contrainte, les biographies s'écrivent et forment des lignées en boucle. En effet, les générations semblent se répéter plus qu'elles ne se succèdent, ce qui contribue à maintenir l'indécision quant au statut des personnages et à nous maintenir sur le seuil. Or ce cycle sans cesse répété, voire ce cercle vicieux, paraît nécessaire en ce qu'il creuse l'espace de la présence :

J'éprouve, à me souvenir, un trouble creux. Malgré la tentation. Et ça grouille entre les seins. À langer l'enfant, jamais le même, à refaire les boucles les histoires. Penchée sur le berceau, je revois la mère occupée à remuer les ressemblances.

— Les yeux pâles de ton père, disait-elle, la peau blonde.

Jeter du corps dans la série. Conjuré le doute sur la lignée. Elle rêvait, je crois, de petits qui ne se cogneraient pas aux signes des nerfs échapperaient au brouillage des prénoms. (PF, 79)

Le corps est au centre de la poétique de Louise Dupré. Déterminé par la filiation, marqué par la ligne de séparation, il s'appréhende par morceaux ou encore par la médiation des gestes. Les mains, la bouche, le ventre, les yeux sont souvent

considérés séparément, parfois personnifiés, comme s'ils étaient investis d'une conscience, d'une volonté échappant au sujet : « bouger, cette douloureuse évidence » (*PF*, 59). Cette présence multipliée donne à la voix de la poète son « grain⁴ » particulier. C'est le geste contre, ou plutôt que l'émotion, comme le suggère Roland Barthes, qui serait à l'origine de la voix. En effet, chez Louise Dupré, nous ne sommes pas dans le souffle, mais dans la chair des mots et le plein du corps. L'abondance des notations sensorielles et tactiles donne au réel sa densité. Le vide, l'air, l'interstice sont assurés par la découpe : le regard, le mot, la page, le pas, le geste. La pulsion du geste serait une manière d'échapper au nombre, de se maintenir à l'écart, dans la solitude et le recueillement, tout en maintenant possible le rapprochement.

LA RÉPÉTITION

« Midi sonne et je tremble. Entre regard et toucher, l'imagination oscille, presque vulgaire, de cette vulgarité qui mouille les lèvres, dans les vergers, devant les fruits qu'on ne doit pas cueillir. » (*TP*, 14) Cette oscillation, ce tremblement sont autant les marques du temps que des indices de mouvement. Par le cycle qu'ils induisent, ils conservent l'espoir (actualisation du mythe) au cœur du scandale du corps vieillissant. Qu'il soit le lieu de l'enfantement, de l'expérience de la douleur ou du désir, du mouvement de la marche ou des gestes de l'amour, le corps est marqué par la répétition, l'une des figures privilégiées par la poète et qui contribue à creuser l'espace liminal. Qu'elle s'inscrive dans le paratexte⁵, directement dans le texte, sous forme de mots ou de formules⁶, ou encore nommément, la répétition est omniprésente :

le corps se répète infiniment et je passe entre les mots qu'il faut (*C*, 16) ;

revenir sur ses mots, les mêmes mots toujours, comme si la conversation tenait autour d'un seul centre, vidée de toute consistance (*C*, 17) ;

entre mes cuisses, l'instant se met en place, lent et précis. Tu glisses sur moi et je te parle de ce que je sens bouger dans la répétition, lieux, dates, événements, ce qui bouge et se déplace, imperceptiblement se déplace. (*C*, 24)

un après-midi presque immobile, dans la répétition des gestes attentifs qu'elle sait dans le moindre détail. L'amour, dit-elle à mi-voix, pour elle seule, l'amour. (*C*, 35)

+ + +

4 « Le "grain", ce serait cela : la matérialité du corps parlant la langue maternelle : peut-être la lettre ; presque la signifiante. » Roland Barthes, *Le grain de la voix, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 149. 5 Je pense notamment aux titres des parties de recueil répétés, comme dans *Chambres* (« Première antichambre », « Seconde antichambre », « Dernière antichambre ») et dans *Tout près* (« Fenêtres », trois fois).

6 Dans *Chambres* et *Bonheur*, les formules « je dis » et « on écrit » sont souvent reprises. Ce ne sont là que deux exemples d'une stratégie souvent mise à profit.

Répétés, les gestes rassurent, rattachent au réel, offrent un rempart contre l'angoisse, du moins « pour quelques heures » (*PF*, 58). Plus encore que du texte, la répétition sert à fabriquer du réel. Elle offre aussi l'occasion d'une modulation, d'un déplacement, d'une transformation. De même que la lignée est marquée par la séparation, la répétition est marquée par l'altérité, la sortie. Chez Dupré, la métonymie (le corps de la mère repris par celui de la fille) serait une modulation de la répétition. Cette origine symbolique de la métonymie met au jour la dimension temporelle de la répétition et sa parenté avec la notion de reprise telle que définie par Kierkegaard.

Chez le philosophe danois, la reprise tient du mouvement. Elle a lieu dans le temps et a partie liée avec le réel. Elle induit ce double mouvement par lequel l'éternité entre dans le temps, au cœur de l'instant réactualisé et, du coup, dans la réalité. Alors que les Grecs cherchaient l'éternité dans le passé, en remontant vers l'origine, Kierkegaard la cherche dans le présent qui s'ouvre vers l'avenir, par le saut qualitatif qu'il propose de faire. Ainsi l'instant, lieu du paradoxe, se présente-t-il comme un seuil⁷. Or on trouve chez Dupré, en vertu du rapport de filiation, quelque chose du même ordre, qui se précise au fil du temps et des livres, et à mesure que le corps du sujet fait l'expérience du vieillissement. Mais plutôt que de transcendance, on pourrait parler, au sujet du saut qualitatif que l'approche de la mort suppose, d'étendue par résonance, par ondes sonores qui élargissent l'espace. Il ne s'agit pas d'aller plus haut et de s'alléger, mais d'aller plus loin en creusant (le sol avec ses ongles, son ventre avec ses morts, sa mémoire avec ses mots) et de gagner en réalité.

Dans l'âge mûr dont font état les deux derniers recueils, « il est trop tard pour la sainteté » (*TP*, 88). Aussi la foi n'est-elle pas placée en Dieu, mais dans le poème et sa force de concentration. Conservant sa dimension rituelle par l'usage qu'il fait du rythme et des figures de la répétition, le poème apaise :

Nuit immense jetée sur nos épaules à nous, incroyants, qui avons pourtant appris il y a longtemps à répondre à l'appel. Et l'on apporte nos fragilités et quelques psaumes, pour voir à nouveau des rires sur les lèvres, et nos filles plus robustes que des croix. On ouvre les bras, oui, poème, liberté, minuscule consolation. (*TP*, 93)

Il n'y aurait donc que le poème pour recueillir l'« âme inutile » (*TP*, 28) et sa prière, consoler de l'absence de Dieu et de l'échec de la sainteté. Dans *Tout près*, le poète revisite les icônes catholiques, les figures du mythe et les symboles du culte comme pour leur donner congé, les délester de leur charge de culpabilité et les rendre à la virginité du mystère :

Ceci est mon corps, charité
bien ordonnée

+ + +

7 Seuil entre les stades esthétique, éthique et religieux. Le saut qualitatif, qui est en somme un acte de foi, permet de passer de l'un à l'autre. Les concepts de reprise et d'instant sont définis respectivement dans *La reprise* et *Le concept de l'angoisse*. Voir Søren Kierkegaard, *La reprise*, Paris, Flammarion, 1990, 270 p. ; *Miettes philosophiques*, *Le concept de l'angoisse*, *Traité du désespoir*, Paris, Gallimard, 1990, 501 p.

qui commande chaque fois
les gestes de la lutte (TP, 52)

Peu de chose en réalité, une agonie clouée à deux bouts d'arbre en croix, peu de chose pour nous rappeler que nous ne sommes pas innocents. Et pourtant, nous ignorerons toujours de quoi nous sommes coupables. (TP, 90)

Appuyant sur le poids de l'incarnation, la reprise des paroles et des gestes rituels révèle la vacuité du mythe et ramène invariablement le sujet dans le réel, là où elle n'est pas seule et où elle éprouve son humanité : « Humaine, tu l'es autant/ que les humains » (TP, 78). Ainsi, chez Louise Dupré comme chez Kierkegaard, l'instant constitue un seuil et fait du corps un seuil ; espace diachronique et lieu d'un paradoxe, il permet d'ouvrir l'avenir depuis le passé, en vertu de cet investissement de la mémoire par le corps et du creusement du corps par la mémoire⁸. On pourrait croire à de la nostalgie ; il n'est rien : l'enfance enseigne à mourir.

HABITER LE TEMPS

Dans la poésie de Louise Dupré, le temps, à l'instar du réel, apparaît comme quelque chose à fabriquer, une substance malléable que la conscience peut manipuler — du moins en formule-t-elle le souhait⁹. Il s'agit de travailler à rétablir la généalogie entre femmes : la vie, d'abord, qui vous ramène au réel, « alors seulement la fiction. ensuite, si cela vient. » (PF, 55) Cet impératif lié à la condition de mère semble se poser en leçon de poésie. Le réel et la fiction non seulement s'opposent dans leur nature, mais se succèdent dans le temps, et peut-être l'un a-t-il la préséance sur l'autre, qui va laisser sa trace dans la suite de l'œuvre. Mais si *La peau familière* considère l'éventualité de « tuer le temps (PF, 122) », il n'est plus question, dans *Tout près*, que d'en « prendre congé » (TP, 45). Et si dans *Bonheur*, « [l]a vie ne dure pas toute la vie » (B, 39), ce qui donne à entendre une soif de vivre laissée inassouvie, dans *Une écharde sous ton ongle*, le sujet reconnaît qu'« avec le temps/le temps devient une insulte//à laquelle on ne sait plus/répondre » (ÉSTO, 68). Dans les deux derniers livres, le temps pèse donc de toute sa durée, un poids auquel on ne saurait se soustraire. Car si l'on peut éviter à son visage la confrontation des miroirs, les mains, elles, n'échappent pas aux regards :

le jour la lumière
gonfle ces ruisseaux
bleus

+ + +

⁸ Pour Kierkegaard, l'incarnation du Christ est un scandale et la plus parfaite représentation du paradoxe de l'existence. C'est cependant un tel paradoxe qui donne son sens à l'existence humaine et qui rend l'éternité accessible à l'être humain. C'est par l'incarnation que temps et éternité se rencontrent et c'est dans l'instant (seuil, moment du saut) qu'ils coïncident. ⁹ « fabriquer du passé fixer le moindre geste forcer les généalogies replacer dans la mémoire [...] ouvrir, ouvrir le temps » (PF, 28)

comme un orage

qui te découpent maintenant
les mains

tu cherches comment camoufler
le présent sous les bagues (*ÉSTO*, 57).

Tracer les généalogies, être « l'enfant qu'on n'a jamais su être » (*TP*, 11) suppose un travail et une vigilance de la mémoire, laquelle ne vient jamais sans son corollaire, l'oubli. L'oubli, affirme Jean-Bertrand Pontalis, « donne de l'épaisseur au temps¹⁰ ». Conditionnel à la répétition créatrice, il permet l'acte de reconnaissance qui rend possible la filiation. La mémoire se repose dans l'oubli auquel elle semble aspirer à mesure que s'additionnent les printemps, apparaissant d'autant plus lourde qu'il s'agit d'une poésie d'insomniaque. Le sujet n'en finit plus de veiller et d'enfiler les nuits peuplées d'ombres et de fantômes :

trop de mémoire
aveugle le jour
et cette lourde silhouette
qui parfois s'agite
dans le feutre de l'œil
où aimer pèse de tout son poids (*ND*, 89).

Si la mémoire appartient au temps, l'oubli, lui, relève de l'espace ou plutôt rend le temps à l'espace. C'est du moins ce que donne à lire la suite « Sargasso sea », dans laquelle il est question de se souvenir, mais en vain, d'un moment de musique, de chaleur et de désir : « je savais l'oubli cette désobéissance » (*PF*, 107). À la faveur de l'oubli, les êtres et les lieux se superposent, se confondent et se contiennent mutuellement. Ainsi s'affirme-t-il comme une permission de la fiction, une ouverture du réel sur la fiction. Il s'agit d'échapper à la ligne (« je traçais des lignes, des vagues lignes de cœur » [*PF*, 105]) pour entrer dans le cercle, la courbe, le cycle, où plus rien ne compte que les gestes — les caresses —, le mouvement des corps et des vagues : « je souriais sans doute, bleue ou indécente, je me taisais, comblée en ma vacance, comme à côté de parole, nous nous taisions je souriais » (*PF*, 108). La plénitude (« le vent plein de filles », répété deux fois à la page 109 [*PF*], faisant écho à la présence comblée) relève de la mémoire (« le corps gardait trace », [*PF*, 109]), alors que la présence est le lieu de l'oubli, une vacance :

dire cet été-là il y avait comme un vertige dans les couleurs, la mer montant marée
tranquille y avait-il un lieu (*PF*, 109) ;

cela avait lieu, simplement lieu (*PF*, 117) ;

+ + +

10 Jean-Bertrand Pontalis, *Fenêtres*, p. 106.

nous restions là, neutres devant les mots, dans un demi-sommeil peut-être, dans l'approximation (PF, 121).

L'approximation, le demi-sommeil, l'oubli apparaissent comme autant de voies d'accès au monde, aux lieux. Ainsi le flou temporel serait un mode d'habiter, peut-être le seul mode d'habiter. Le corps gagnant ainsi en concentration ralentit sa course. L'oubli libère de la mémoire et de la ligne comme le sommeil de l'insomnie et du noir.

Tributaire de la temporalité et, partant, du mouvement cyclique qu'il instaure, le verbe « habiter » chez Louise Dupré est un verbe d'action. En cela, comme par son prosaïsme, elle figure parmi les héritiers de Saint-Denys Garneau. Pour intime et attachée aux lieux intérieurs qu'elle soit, sa poésie n'en est pas moins une poésie de marcheuse. Geste répétitif par excellence, la marche est elle aussi vouée à sécréter du réel : « l'amour sans fin qu'on cherche à imprimer dans le rythme de nos pas pour le rendre réel, musique recouvrant la ville d'un étrange apaisement, comme si les rues menaient à une mer aveuglée d'oubli » (TP, 15). La marche induisant la réalité, les rues menant à l'oubli, l'oubli donne accès au vivant. Ainsi les lieux apaisés sont des lieux rendus au temps par le mouvement de la marche et devenus habitables : « Poème, oui, puisqu'il faut s'égarer. » (TP, 16)

L'UTOPIE DU PRÉSENT

Louise Dupré s'est intéressée de près et depuis longtemps à ce qu'elle appelle « les écritures au féminin¹¹ », dont elle est considérée à juste titre comme une spécialiste. Dans un article récent¹², elle étudie les modalités de l'énonciation lyrique chez Madeleine Gagnon et Denise Desautels. Chez Madeleine Gagnon, il y aurait, selon elle, une résistance au lyrisme en tant qu'il nécessite une dépersonnalisation, une distanciation de soi allant jusqu'à l'effacement. La nécessité de renouer avec le présymbolique passant par un retour à la mère, ce qui suppose un recours au biographique, « on assiste à un véritable retour à la mère, vue comme un antre. Mais tout comme le *je* est déporté vers l'impersonnel, la mère biographique est transcendée. Elle prend dans le texte une dimension mythique, elle devient la Mère, celle qui enseigne, qui trace la voie à la fille, crée une généalogie¹³ ».

+ + +

11 L'usage du pluriel vise à marquer la diversité des pratiques et des œuvres des écrivaines. Dupré tient en outre à distinguer les écritures « au féminin » de l'écriture *féminine* d'une part, qui montre « des traces d'une féminité dans la textualité, sans qu'il y ait *volonté* d'une recherche sur le féminin ni aucune perspective féministe », et de l'écriture *féministe* d'autre part, où la parole « se donne comme but de transformer l'Institution en y intégrant des valeurs féministes ». Les *écritures au féminin* sont pour leur part caractérisées « par l'investissement d'une langue-femme, investigation portée par une attitude féministe ». Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1989, p. 24-25. L'auteure souligne.

12 Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 185-206.

13 Louise Dupré, art. cité, p. 195.

Chez Dupré, il incombe à la fille de tracer la généalogie : d'où le paradoxe d'une mémoire plus soucieuse de l'avenir que du passé. La filiation doit être pleinement assumée par le sujet individuel. Or, comme le dit Martine Broda,

[c]'est sans doute le mouvement de nostalgie qui emporte le lyrique vers la Chose, en lui faisant sacrifier ou brûler tout objet de désir qui implique que, d'un bout à l'autre de la tradition, les œuvres lyriques naissent d'une femme inaccessible, perdue, morte, sinon purement fictive¹⁴.

Il faudra donc que le sujet prenne également sur lui la mort, qu'il accepte de se donner à lui-même la mort. Mais dans le contexte de l'énonciation au féminin, il ne suffit pas de jouer la mort dans la fiction, de se donner une mort symbolique, de *représenter* la mort, il faut la *porter dans son corps propre*, prendre en soi et sur soi le poids des cadavres, les porter dans son ventre.

Louise Dupré relève chez Madeleine Gagnon une stratégie qu'elle a elle-même abondamment pratiquée dans ses premiers recueils (« je m'entendais dire ») et qui l'amène à reconnaître que « le sujet est irrémédiablement scindé¹⁵ ». Contrairement à ce qu'elle observe chez Gagnon, cette stratégie vise chez elle le retour à la symbiose ; elle y parvient en forçant le sens de cette scission, en la déployant de l'intérieur, en l'ouvrant par creusement, de manière à ce que d'une expérience du déchirement elle devienne le lieu d'un accueil et d'un recueillement.

Dans la poésie de Denise Desautels, Dupré observe un travail de la négativité se retournant en affirmation de soi, et qui correspondrait à la sensibilité lyrique moderne :

À l'opposé de l'utopie d'un avant, d'un retour à un paradis originel chez Madeleine Gagnon, cette « utopie de l'après » est celle d'une séparation réussie d'avec la mère. [...] Il y a, dans l'acceptation de la syntaxe admise, la possibilité d'une inscription dans le symbolique, l'avènement à une identité qui contre la dispersion, le morcellement porteur du « gouffre »¹⁶.

Chez Dupré, le gouffre serait également endossé par le sujet. Ainsi ne serions-nous ni dans l'utopie de l'avant, qui suppose un retour à la mère idéalisée, ni dans l'utopie de l'après, qui suppose une séparation radicale d'avec la mère, mais dans une utopie du présent en vertu de laquelle ces deux mouvements, vécus parallèlement, assurent une séparation réussie avec soi débouchant sur un effort de réconciliation, de raccordement du présymbolique au symbolique, du passé à l'avenir. « [I]l s'agit moins pour le poète de renaître de ses cendres », écrit Dupré, que « de se confronter, par la parole, au réel, au sens où l'entend Lacan, c'est-à-dire à ce qui ne s'imagine pas, ne se symbolise pas : sa propre origine et sa propre fin,

+ + +

¹⁴ Martine Broda, *L'amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 1997, p. 37, cité par Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », p. 196. ¹⁵ Louise Dupré, art. cité, p. 197. ¹⁶ Louise Dupré, art. cité, p. 201.

cette temporalité sans passé et sans futur, sans mémoire, que rencontre l'être humain¹⁷. »

PRENDRE LA MORT SUR SOI

L'exigence de recueillement, qui passe notamment par un attachement aux lieux intimes et à la solitude, est aussi une exigence de compréhension, de soi-même et de l'autre, et s'exprime par une attention particulière à la douleur et une conscience aiguë de la mort. Les poèmes réunis dans *Tout près* expriment une extrême lucidité empreinte de douleur. Non pas cinglante, mais accueillante des transformations, de la peur, des hésitations ; non pas résignée, mais qui aurait conservé sa curiosité, retrouvé la candeur de l'enfance. Dans sa contradiction même, l'expression *lucidité candide* rend compte assez justement de l'acuité particulière du regard de la femme observant son avancée dans le temps, son avenir depuis son passé, en s'obligeant à demeurer sur le seuil :

tu commences à savoir t'installer dans ta propre frayeur, à te tenir debout quand ton corps se dérobo, les nuits d'extrême nuit. Tu ne te révoltes pas, tu vois couler le sable dans sa coquille de verre comme s'il pouvait répandre la sainteté, peut-être, envisageable. (TP, 65)

Cette sainteté envisageable, rappelant encore Saint-Denys Garneau, lui permettrait, tout en demeurant à l'écart, de constituer la communauté virtuelle à laquelle il s'agit de prêter corps.

C'est une « femme encombrée de cadavres, avec ses seules mains pour palper la lumière » (TP, 33), qui marche et rythme les poèmes. Des morts en liberté, que le sujet traîne avec elle. Faute de sépulture¹⁸, il lui faudra creuser l'espace en soi, consentir à leur servir de crypte et à les garder dans son ventre de manière à poursuivre le cycle des morts et des naissances. De cadavre bercé en cadavre bercé, elle finira par imaginer sa propre mort. Ainsi, dans *Tout près*, tout commence par la mort : « Car il suffit parfois d'imaginer sa propre agonie pour que les motifs de mourir coïncident avec la vie. » (TP, 19) Le sujet vit, par anticipation, le moment de sa mort — la fiction le lui permet —, se maintenant ainsi en équilibre entre « le souvenir de [sa] mort » (TP, 9) et l'à venir du poème (« un poème que je n'achèverai qu'à l'instant de ma mort » [TP, 21]). Le poème comme le ventre se creuse et la mort rejoint la naissance¹⁹. Ce cycle est repris avant chacune des suites intitulées « Fenêtres ».

Dans *Une écharde sous ton ongle*, l'expérience de la douleur et de la mort, actualisée par la maladie et le deuil d'un intime, se fait plus concrète. Mais dans cette proximité, cette détresse nommée et ce prosaïsme appuyé, le creusement et la distance trouvent encore à s'exprimer :

+ + +

17 Louise Dupré, art. cité, p. 187. 18 « de sépulture aucune mes morts collés aux tripes et me perdent dans la polémique du lisible question de lecture à vue comme pratique du récit. » (PF, 37) 19 « Voilà d'où tu viens/d'une fausse commune/dont tu essaies de recueillir/quelques bruits » (TP, 76).

On n'écrit pas la maladie pour s'accorder un motif pathétique, écrit Jacques Brault, encore moins pour se complaire dans une amertume artiste, mais pour la secousse d'une distance à franchir, pour contrer « la manie poisseuse de souffrir ». Et surtout pour se couler au lieu le plus reclus de l'intimité ignorante d'elle-même et là, attente incarnée se désincarnant, attraper un morceau de ténèbre, se laisser revenir lumière à la faveur d'une rémission²⁰.

Cette rémission en effet a lieu, dans le dernier livre. Elle procède de la superposition de la vision de la mort de l'autre et de la sienne propre²¹. Ainsi superposés, ces instants font coïncider l'élévation et la chute, la ligne et la spirale, la mémoire et l'oubli, l'enfermement et la libération, l'amnésie de la vieillesse, accueillie sereinement, et celle, bienheureuse, de l'enfance.

ACCUEILLIR LE PAYSAGE

Pour qui le temps s'avère le seul espace habitable, les lieux, même intimes, même familiers, présentent nécessairement un coefficient d'abstraction. S'il en est ainsi des chambres, qui se substituent les unes aux autres jusqu'à confondre les visages et les lèvres des amants passés, il en va pareillement du paysage. Résolument urbain, il ne va guère plus loin qu'à quelques pas de marche, au bout de la rue, au fond du jardin — l'horizon apparaît d'ailleurs chez Dupré comme une menace. Il n'est ni un lieu idyllique où l'on se perd ni une construction esthétique, mais simplement un espace à contenir dans un cadre : la langue, d'abord — d'où l'importance de la nomination, du mot lui-même qui fait cadre —, le regard, les murs de la chambre, la fenêtre, le corps. Contrairement au corps, le paysage est donc rarement détaillé, se définit davantage par ce qui l'entoure, le circonscrit, que par ce qui le compose. Il se révèle dans la distance.

On pourrait relever trois mouvements ou trois moments du déploiement du paysage. Le premier consiste en une fusion du corps et du paysage, particulièrement sensible dans *Bonheur* ; le second, en un déploiement du paysage dans la langue, depuis le corps, et permet une sortie sur l'infini de l'espace (*Tout près*). Le troisième, par une offrande du corps uni au paysage, induit une intégration de l'infini et un creusement de l'espace à l'intérieur du corps (*Une écharde sous ton ongle*) :

C'est quand tu dors que je t'appartiens. Par la fenêtre, je t'observe. Tu dors, les muscles défaits, et je te veille. Dans le jardin vide, je m'abandonne au vertige comme à une rumeur en creux dans l'oreille, une langue dépeuplée de ses spectres familiers. Le monde vacille et je me tais, tout aveu serait inutile. (*B*, 92)

Le paysage se déploie de la chambre au jardin. L'insomnie se négocie entre l'intérieur et l'extérieur, les mots et la respiration, la mémoire et l'oubli, le désir et le renonce-

+ + +

²⁰ Jacques Brault, « Salle d'attente », *Au fond du jardin*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 1996, p. 76. ²¹ Voir respectivement les poèmes des pages 42 et 93.

ment. Entre ces pôles, la fenêtre marque le seuil et dynamise les regards en ouvrant la possibilité d'en doubler la perspective. Par la fenêtre, entre la chambre et le jardin, une parole murmurée, chuchotée :

À l'aube, une femme a lieu, elle le rassemble [l'univers en pièces] puis l'oublie à ses pierres, le crépuscule revient, demain il faut recommencer. Le jardin continue la chambre, horizon ambigu où les doigts se mesurent à la précarité. Je me tourne vers toi pour m'assurer que tu existes encore. Trouées de brouillard, je ne te touche pas, surtout ne pas te réveiller. (B, 96)

Cette retenue, cette imminente retraite dans la solitude et le silence permettent à la femme d'être présente en même temps à l'homme qui dort et à elle-même, son être entier s'insinuant dans le poème. Comme les regards décuplés par la double perspective qu'ouvre la fenêtre, les morceaux du corps projetés dans l'univers y sont recueillis ; alors la fissure, la coupure d'avec soi peut être vécue sans angoisse.

En faisant travailler de concert la mémoire et l'oubli, en permettant au corps de s'abandonner à l'intimité de sa respiration, le paysage donne lieu à une remontée temporelle. C'est ainsi qu'à la fin du livre, une seule notation tactile rappelle le souvenir du frère²², sans qu'il soit nommé ni que soit dénotée sa présence : « Respirer prend la force du don, l'espace à combler pour que le cœur ne retienne des mots qu'une pâte blonde, le poids du renoncement. » (B, 91) Cette métabolisation est-elle le signe d'un consentement au renoncement qui la réconcilierait avec son passé ? Quoi qu'il en soit, le livre se poursuit sur une promesse de parole et une parfaite intégration du corps solitaire et du jardin :

Tu dors. Seule au jardin, on n'attend personne. Le jour retarde les récits. J'enterre mon crâne sous les feuillages, tout à côté de moi, et j'attends, la tête comme un tronc creux, ma tête, rompue, les paupières désormais inutiles. Je n'attends rien. Tantôt, je retournerai vers toi. (B, 98)

Dans *Tout près*, le paysage se déploie dans la langue, depuis le corps :

La voilà ta demeure
la ville vissée à tes os (TP, 25) ;

Aucune bordure aux contours du monde, mais une gorge, étroite, qu'on apprend à franchir malgré la terreur, après avoir longtemps soupesé des menaces confuses, accidents, malheurs, abandons, et tous les maux qu'il s'agit de défier pour que le paysage se déploie. (TP, 37)

+ + +

22 *Bonheur* s'ouvre sur une suite qui met en présence une sœur et son frère cadet dont la blondeur est plus d'une fois évoquée. Leur complicité et leur intimité gagnent avec le temps un caractère ambigu, source de douleur et de malentendu et qui semble déterminer les relations amoureuses ultérieures de la narratrice. On peut donc soutenir l'hypothèse que cet amour avorté et la résolution qu'il appelle travaillent l'économie générale du recueil.

les paysages jauniront tôt ou tard et les mots docilement retourneront au dictionnaire (*TP*, 40).

Il arrive au paysage de servir d'élément de comparaison. Or comparer, chez Louise Dupré, c'est bien plus que marquer la ressemblance ; c'est comprendre, prendre et contenir en soi. Aussi ne s'étonne-t-on pas de voir bientôt le paysage, dans lequel se meut le sujet, identifié à un corps de femme. Corps accueillant, dans lequel le sujet peut se mouvoir et remonter le fil du temps sans se perdre, mais aussi corps vieillissant :

Tu ne te souviens plus à quel moment tu en es venue à déposer tes armes dans un trou de rocher, puis à t'enfuir en courant. Et le fleuve tout à coup t'est apparu vieilli, ridé, peau de femme que ni lueur ne réveille plus la nuit ni caresse au creux des reins. Tu l'es vue alors dans les yeux calmes de ta mère, et tu as trouvé le courage d'un temps déshabitué de l'attente, un temps comme voilé par une levée de sable sur le désert. (*TP*, 59)

Une fois les armes déposées et la peur reconnue, à la faveur d'un consentement au poids du passé, le temps rencontre le paysage, et le paysage contient le corps de la femme à travers les yeux de la mère qui l'encadrent et assurent son intégrité. Dans le poème suivant le mouvement se poursuit :

L'autre côté de la terre, la terre assoiffée, desséchée, pétrifiée, tu ne pouvais l'imaginer [...]. Tu as été si longtemps enfermée dans des grottes où tu ne trouvais aucun accueil. Et te voilà maintenant à contempler l'espace infini auquel il ne manque rien parce qu'il n'y a rien, sinon l'extrême silence de ton visage, oublié là, au beau milieu des choses, apaisé, comme si tu ne devais plus jamais desserrer les lèvres pour demander l'aumône. (*TP*, 60)

Ici le sujet a réalisé non seulement une rupture réussie avec la mère (sortie de la grotte), mais aussi avec elle-même ; l'adresse à soi suppose qu'elle a intégré le dédoublement qu'ont d'abord rendu possible les yeux de la mère. Le visage ne contient plus le centre, comme le donnait à penser la première partie du recueil (« Au centre du visage »), il se retrouve au centre, au milieu des choses, et ce, par le recours à l'oubli. Du ventre on est sorti pour entrer dans « l'espace infini » du désert ; du visage on est descendu vers les mains, plus près du ventre peut-être, des mains tendues, disposées à recueillir le visage. C'est un paysage décrypté et une morte sortie de la crypte qui alors prennent voix. La fenêtre apparaît ainsi comme une membrane marquant la frontière entre la mort et la vie, assimilable aux parois de l'utérus.

La structure du recueil contribue à affirmer ce mouvement. Dans les suites en prose, que suivent des suites en vers intitulées « Fenêtres », la phrase semble résister à l'enfermement et forcer la sortie. Elle s'allonge, comme pour retarder l'avènement (du sujet, du vers), s'étale dans l'espace, devient lieu d'attente et de gestation, lieu de contemplation et lieu contemplé²³.

+ + +

23 On en trouve des exemples aux pages 57, 58, 63, et en particulier 68, où la première strophe, en une seule phrase, déroule la ville comme un paysage idyllique, au centre duquel apparaissent « les visages ».

Dans *Une écharde sous ton ongle*, ce qui était pressenti dans *Bonheur* (« on croit tout à coup qu'au centre du corps il y a plus que du corps » [B, 37]) semble se réaliser : il n'y a plus de centre que le corps où désormais le paysage s'inscrit et se déploie de l'intérieur. Le 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 pas. Le calme des yeux de la mère redevenue femme est intégré par la fille qui considère sa mort non plus avec cette distance ironique qui caractérise *Tout près*, mais avec sérénité. C'est ainsi, dans une ouverture du corps au silence et au recueillement, qu'elle compose ses paysages :

et puis la brise
dans les feuilles, ton corsage
un peu ouvert

ces seins que tu offres
à la tranquillité

tu prends le temps de te taire
pour composer des paysages
étrangers à tout chagrin (*ÉSTO*, 18).

Ici, plus que partout ailleurs, le mot « paysage » crée le lieu. Mot du premier degré, dirait Fernand Ouellette, il gagne en force d'évocation au fil des occurrences, des variantes contextuelles et de la modulation des regards par la fenêtre. Une formule comme « il n'y a ni fenêtre/ni portes à ta demeure//tu habites ton sommeil/dans la béatitude/de l'amnésie » (*ÉSTO*, 41) serait en somme une intériorisation du paysage, mais aussi de l'espace infini du désert. Le regard dès lors peut se porter et se déployer vers l'intérieur. C'est que les perspectives temporelles, pour qui gagne en âge, s'inversent ; il y en a plus derrière que devant :

souvent tu hésites
entre tes paysages

ceux qu'il faut jeter
le printemps
au moment du muguet
[...]
tes tiroirs son trop étroits
pour maintenant recueillir

ta vie entière (*ÉSTO*, 51).

Il faut donc compter avec l'oubli et ce renversement de perspective si l'on veut garder l'espace ouvert. Or le livre semble se terminer sur un effet de convergence par lequel le cycle de la vie reprend l'intrication du corps et du paysage.

L'EXIGENCE DU RECUEILLEMENT

Dans la poésie de Louise Dupré, la répétition et la courbe participent du recueillement. Dès *La peau familière*, « il est question de lieux d'abris à inventer où rejoindre nos désertions » (PF, 68). La courbe serait une ligne recueillie, la sœur réconciliée avec le frère, la lignée accueillie dans le ventre creux de la fille. L'écho aussi serait une forme de recueillement, une parole blottie au creux de l'oreille, au vif de la page, comme un désir au creux des draps : on lui donne corps, os et chair.

Dans les lieux intimes, comme dans la suite « Chambre en couleurs », la voix qui fait écho aux gestes et à la conscience de la narratrice semble avoir pour fonction de recueillir les fragments : « le décor fractionne. Une peinture à numéros, dit-elle, où s'enlise l'intrigue, distraite » (C, 81) ; « il est des fractions du corps dont on ignore l'existence, jamais nommées sauf dans l'amour » (C, 82). « [P] our qui ne connaît pas la mort, ce serait un lieu d'une rare insignifiance » (C, 85). La distanciation opérée par l'adresse double celle accusée par les regards mis en abyme, édifiant cette structure gigogne qui permet le déploiement de l'espace vers l'intérieur (la narratrice observe un personnage qui observe le lieu ou l'observe, elle — posture évoquant le frère qui l'observait à la fenêtre dans *Bonheur*). L'adresse serait un moyen de prendre sur elle le regard qui incombe à l'autre (la mère, le frère, l'amant) et sans quoi le sujet ne peut assumer la fissure qui l'habite sans risquer la chute, la dispersion et, ultimement, la disparition. L'adresse est enfin une forme d'accueil, de l'autre en soi, de soi vieillissant :

Je suis cette femme du petit jour, fragilité vibrante au jardin où, les ongles fouillant la terre, commence la gloire du monde. Tu ne la vois pas, l'estomac creux, prendre racine dans le décor, tu ne la vois pas construire sa longévité à travers le chaos. Le vent la berce, lentement la ploie, et une beauté surgit de la lumière. Cette femme heureuse ignore la cruauté qui, la nuit, m'enlève à mon nom. (B, 89)

Si l'exigence de recueillement s'affirme au fil des publications, il serait erroné d'en conclure à une absolue soumission au temps ou à un parfait apaisement. Dans *Bonheur*, alors que la narratrice médite sur la vieillesse, là où il est question d'oubli, de silence, de discrétion et d'effacement, on sent bien que persiste une violence et quelque chose « de farouche dans le cri retenu, les lèvres scellées, le secret » (B, 49). Cependant, cette dualité du retrait et du recueillement contribue à décupler le potentiel de rétention du corps en lui permettant de loger des forces antagoniques :

Mais secrètement une prière
sans étoiles
pour colorer le ciel
il s'agit de trouver refuge
au creux d'une âme somnolente (ND, 60).

L'âme en creux, n'est-ce pas l'âme oublieuse de la distance qu'elle pratique pourtant et qui peut ainsi, demeurant sur le seuil, au bord de la fenêtre, habiter tout entière

le poème ? Le poème chuchoté, même dit à part soi, défie la solitude dont il émerge et accueille le corps vieilli qui, à son tour, recueille le paysage, le contient dans ses creux et ses plis :

Car l'infini se concentre dans ta paume
qui brusquement s'arrête au pli
du poignet (*TP*, 77).

Il devient ainsi loisible pour le sujet de contempler la crypte en soi et de s'y promener. Dans *Une écharde sous ton ongle*, l'écriture, la solitude et l'oubli s'affirment comme lieux, creusant d'autant l'espace dans lequel le sujet évolue. Cela donne à entendre les italiques (utilisés dans deux suites où la narratrice s'adresse à elle-même) comme une modulation de la voix, une manière de chuchotement. Peut-être faut-il y voir également un mode d'approche et d'affranchissement, tant de « l'enfant qui [l]'a vue naître », et qu'elle a abandonné derrière elle « avec sa gravité/et sa joie inquiète » (*TP*, 29), que de la mère. C'est une façon de pratiquer le retrait, de s'exercer à parler « au nord de [sa] voix » (*ÉSTO*, 31), de pratiquer l'humilité et de reconnaître qu'« écrire, ce verbe/maigre/[...] ramène l'infini/à la hauteur des mains » (*ÉSTO*, 58), « puisque les mots désormais/ne sont plus là/pour servir la beauté » (*ÉSTO*, 69). C'est peut-être également reconnaître le peu de portée de la parole et de la prière devant Babel en feu, consentir à l'épreuve du manque et de la distance (qu'on ne comblera jamais), et considérer son parcours avant de ralentir la marche.

Face à la fenêtre et tout entier dans son corps, le sujet peut à la fois inclure le paysage et y être inclus, voir et être vu. Ainsi peut-elle s'abandonner à la solitude sans succomber à la dispersion, puisque par cette sortie de soi que favorise le doublé du regard et qui élargit le centre jusqu'au fond du jardin, le paysage recueille les fragments du corps et de l'histoire, travaillant à la fois dans la plus grande intimité et la distance. Il convient donc de distinguer, comme l'auteure le fait elle-même dans son article sur le lyrisme au féminin, *l'effacement* de soi et *la sortie* de soi. Le premier serait l'ultime visée du sujet lyrique moderne, suivant ainsi la leçon mallarméenne appliquée par de nombreux poètes québécois durant les années 1970 ; la seconde, qui valorise l'expérience individuelle, la subjectivité, et qui « donne au sujet une *agentivité*, selon le terme de Barbara Havercroft, une capacité d'action lui permettant de se transformer pour mieux affronter la vie concrète²⁴ », serait le propre du sujet lyrique au féminin. Louise Dupré pratique la seconde. Maintenant par tous les moyens sa posture liminale, le sujet chez elle n'est jamais obliéré, il est toujours médiatisé. Il y a séparation, certes, avec la mère et avec soi-même, mais il y a aussi reconnaissance et raccommodement, qui sont favorisés par la conversion du temps en espace que rendent possibles les figures du seuil ouvrant sur le paysage.

Barthes dit de la langue bruissante qu'elle ne quitte

+ + +

24 Louise Dupré, « Sujet lyrique, sujet féminin », p. 197.

pas pour autant un horizon de sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond » ; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages [...], le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. Et [...] il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou — c'est la même chose — ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toute les agressions dont le signe, formé dans la « triste et sauvage histoire des hommes », est la boîte de Pandore²⁵.

C'est précisément ainsi que se construit le sens dans la poésie de Louise Dupré, et c'est ainsi, respectueuse de cette exigence du recueillement et pratiquant le retrait, qu'elle déprend le langage de sa lourdeur idéologique, doxique, théorique et rhétorique pour lui redonner un corps et nous donner, à nous, lecteurs, une véritable poésie. Le fond du paysage, c'est tour à tour le sens vers lequel pointe le geste, et le corps du texte qui redonne au geste son sens et sa densité d'être. Ce corps à corps, cette communauté de corps, côtoyés, aimés, observés, perdus, pris sur soi et en soi *est le paysage*. Un paysage gigogne et réversible dans lequel se déploient l'instant et sa reprise : le poème.

+ + +

25 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 801-802.