

Denise Desautels : la pensée du jour

Louise Dupré

Volume 29, Number 3, Winter 1993

La poétique de poète

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035917ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035917ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupré, L. (1993). Denise Desautels : la pensée du jour. *Études françaises*, 29(3), 41–50. <https://doi.org/10.7202/035917ar>

Denise Desautels: la pensée du jour

LOUISE DUPRÉ

Dans tous les arts poétiques que j'ai pu lire, je me suis rarement retrouvé.

Gérard Macé, « La poésie tombée dans la prose », *l'Infini*, n° 19, 1987.

Cette affirmation de Gérard Macé fait sourire. Plusieurs poètes québécois pourraient l'endosser, me semble-t-il, particulièrement en cette décennie où ils sont peu portés à faire paraître ce qu'il convient d'appeler des *poétiques d'auteurs*. Ont-ils l'impression qu'il s'agit là de textes inutiles? Ou auraient-ils cédé à la facilité? Ils ne jugent pas bon, on dirait, de se pencher sur leur pratique, de la justifier, de la situer dans un courant précis, laissant aux universitaires, les spécialistes de la Poétique, le soin de penser la poésie.

Et pourtant la modernité québécoise nous a habitués, au début des années soixante-dix, à une poésie autoréférentielle, dans la lignée de *Tel Quel*: Nicole Brossard, Roger DesRoches, André Roy avaient travaillé à une textualité se donnant comme principale fonction de penser son processus d'engendrement. Puis l'engouement rencontré par la poésie en prose a favorisé l'insertion d'une réflexion sur l'écriture dans le champ poétique. La contradiction inscrite dans la dénomination même de *poésie en prose* soumet en effet ce sous-genre à une hybridité générée par le choc de deux économies opposées, de « deux possibilités différentes de la composition de l'un et du multiple, de la retenue de la diversité dans l'unifi-

cation, de la lutte du sens avec les significations¹ ». Lieu d'un affrontement constant entre poésie et prose, le texte est devenu le terrain privilégié d'une tentative de théorisation se voulant une sorte de clin d'œil, de regard au deuxième degré par lequel l'écrire repense l'écrit. C'était sans doute une façon d'échapper au risque d'une fragmentation trop déstabilisatrice, de faire en sorte que le sens se trame *dans* plutôt que *contre* la signification.

Que le mot *théorie* soit devenu un mot fétiche, on ne pourrait le contester. Il n'en reste pas moins que les appellations de *fiction-théorie*, *théorie-fiction*, de *nouvelle écriture* ou de *texte* ont voulu rendre compte de l'effort pour ne rien perdre du sens, toujours multiple, qui s'agite dans l'espace du poème, comme du désir d'orienter la lecture en montrant du doigt le texte en train de s'écrire, en découpant dans le poème la place du scripteur comme conscience agissante. Manière de réhabiliter discrètement la présence d'une instance scripturale après qu'on ait clamé la mort de l'Auteur, entreprise pour garder le Sens auquel on ne souhaitait pas renoncer, même si on affirmait souvent le contraire. Recherche sinon d'une maîtrise, du moins d'une direction à donner au texte pour qu'il n'aille plus dans *tous les sens*.

À ce titre, le travail de Denise Desautels m'apparaît particulièrement intéressant. Des recueils comme *la Répétition* (1986), *Leçons de Venise* (1990) ou *le Saut de l'ange* (1992) inscrivent un questionnement sur l'écriture qui passe par une réflexion sur l'art. L'auteure collabore en effet avec des artistes visuels dont la démarche nourrit son propos sur la textualité: Irene F. Whittome dans *la Répétition*, Michel Goulet dans *Leçons de Venise*, Martha Townsend dans *le Saut de L'ange*. Depuis les cinquante dernières années, on a assisté à un échange constant entre écrivains et artistes. Chez Denise Desautels cependant, ce dialogue est primordial, il fonde en quelque sorte son parcours: il s'agit là d'un trait particulier à son œuvre. Néanmoins, sa réflexion rejoint les interrogations des femmes à partir de la décennie des années quatre-vingt.

Après la période militante des années soixante-dix où l'on a vu apparaître une écriture féministe, cette décennie s'est tournée en effet vers une écriture de l'intime: réflexion sur l'altérité qui vient heurter le socle de l'identitaire, investigation du désir, questionnement du rapport entre l'inconscient et le conscient, entre le privé et le politique, autant d'aspects où la vision sociologique s'est déplacée vers une

1. Michel Deguy, « Poème en prose, prose en poème », dans Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre, *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1983, pp. 220-221.

vision plus près de l'individualité. Axé sur l'expérience, le propos devient personnel, voire lyrique, l'écriture réclame son lien avec la vie. Le je reprend sa place, il se fait prédominant, glissant du je métaphorique de la poésie à celui de l'autobiographie: «Si vous voulez», écrit Denise Desautels dans *la Répétition*, «je vous raconterai ma vie en changeant les noms, les prénoms, en déplaçant les lieux, en insistant sur le vertige. L'anonymat²».

LES TRACES DE L'INTIME

Écrire à partir de soi, tout en se tenant à une distance suffisante de sa propre personne pour que le travail créateur puisse advenir, pour que l'écriture puisse se distinguer du témoignage, c'est en effet aller chercher dans la matière vibrante de la vie les traces de l'intime, au sens où l'entend René Payant dans *Vedute*, comme travail de l'inconscient non encore organisé dans une subjectivité, comme faisceau de possibles qui, échappant à l'emprise centralisatrice du moi, peut aller à la rencontre de l'altérité. Voilà ce qui produit le vertige. Car le geste d'écrire est l'occasion d'un combat où la réalité entre en conflit avec la fiction, l'espace du privé avec celui du public: «Le lieu public, je sais. La protection du territoire. Me retiens. Ravale les mots, les gestes, les larmes, la vie, la catastrophe» (R, 40). Nécessité d'un retrait nécessaire de soi-même, mais qui ne soit pas effacement du sujet, comme dans les textes de la modernité des jeunes années soixantedix. Au contraire, puisque «[les] plus belles histoires [...] sont des histoires de passion» (R, 40), il faut rester en contact avec soi, jusqu'à l'indécence parfois, quitte à travestir le vécu, à le déplacer.

Dans *la Répétition*, ce déplacement trouve sa métaphore dans la thématique du théâtre, qui sert de figure au processus d'écriture: «J'apprends très tôt à différencier le théâtre de la vie. Une intuition» (R, 43). Le théâtre apparaît comme jeu, artifice, comme distance de la réalité et, par conséquent, de la subjectivité. Denise Desautels cite d'ailleurs cette phrase de Berthold Brecht: «L'identification n'est pas la seule source de sentiment dont l'art dispose» (R, 32). C'est bien de l'art en effet qu'il est question ici, d'une conception postmoderne qui déroge d'une vision de la mimésis, s'enracine dans une esthétique de la séduction, s'appuie sur le faux, le trompe-l'œil.

2. Denise Desautels, *la Répétition*, Montréal, *La Nouvelle Barre du Jour*, coll. «Auteur/e», 1986, p. 37. Nous renverrons dorénavant directement à ce texte: R, suivi de la page.

Interrogation capitale puisque se trouve posé là l'un des enjeux non résolu de la poésie postformaliste. Car si, comme l'affirme Bakhtine, le texte doit se dégager de l'auteur pour entrer dans le travail de la forme, comment pratiquer une écriture qui n'évacue pas le moi au détriment du travail formel, sans retourner à une conception privilégiant la transparence du sujet? Autrement dit, quel est le statut de la forme? Cette question est particulièrement importante pour les femmes qui ressentent le besoin de partir de leur propre histoire. Cette tentative de l'«autobiographie masquée par le travail de la forme³», selon l'expression qu'on retrouve dans *Leçons de Venise*, ne peut avoir qu'une fonction équivoque et Denise Desautels se contente de poser la question sans apporter de réponse définitive. Car le masque en effet est inévitable; la distance, incontournable. On accepte l'enjeu de l'art, on «se laisse prendre au jeu pour la forme» (R, 44).

La double lecture qu'on peut faire de l'expression *pour la forme* marque bien l'ambiguïté de l'auteure face au travail formel. Si, d'un point de vue esthétique, la forme a comme fonction de faire passer de la vie à l'art, d'un point de vue éthique, n'y a-t-il pas danger que le scripteur soit coupé de sa vérité subjective? Ne se laisse-t-on pas prendre au jeu de la forme en ayant l'impression de rester en dehors de sa propre vérité, en souscrivant aux attentes d'un courant littéraire? Par le travail de la fiction, n'y a-t-il pas un risque de «s'embourber dans la fausseté de la déclamation» (R, 35), comme lorsqu'on était enfant? N'y aurait-il pas une langue de bois du travail scriptural, une écriture figée, qui a perdu son lien avec le corps, une écriture qui se mentirait à elle-même?

VÉRITÉ ET MENSONGE

De fait, les mots vérité et mensonge traversent toute l'œuvre de Denise Desautels. Qui dit artifice dit aussi mensonge. Il faut «[choisir] ses mots, [nuancer] les vérités et mensonges» (R, 31). Travailler à mentir sans trop se mentir à soi-même, sans se trahir. L'esthétique renvoie, on l'a dit, à l'éthique: savoir jusqu'où «se [dissimuler] sous les visages qui traversent la mémoire» (R, 31), jusqu'où «[chercher] la disparition» (R, 31) sans se perdre. En deçà de l'identité, garder les traces du corps pulsionnel qui traverse le texte. Ce «corps complice et incoumis» (R, 59) passe en effet par une voix inconnue de soi-même, qui donne à la textualité un ancrage

3. Denise Desautels, *Leçons de Venise*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990, n.p. [première partie, texte 13]. Dorénavant, *LV*.

dans l'émotion. Ce corps de désir nous renvoie à l'inconscient qui s'agite dans le travail de l'écriture, à ces « forces occultes [qui] troublent le texte de surface » (R, 31) pour lui donner une verticalité, une profondeur. Non pas comme secret à dévoiler, visage à retrouver sous le masque, mais possibilité de métamorphose où le sujet, tout en échappant à sa propre clôture, peut sans cesse se reconstruire. Étranger à lui-même, mais sans s'aliéner. Dès lors, ce qui apparaît comme mensonge à un premier niveau devient vérité à un niveau plus profond. La fiction permet d'esquisser, selon son propre désir, son histoire personnelle, « une histoire d'extrême intimité [qui] ne nous glisse plus entre les doigts » (R, 53).

Est-ce à dire que l'Histoire collective doit être occultée? Elle doit plutôt être mise en relation avec la petite histoire du sujet, toujours à construire. Dans *Leçons de Venise*, Denise Desautels examine cette problématique à partir d'une installation de Michel Goulet intitulée *Faction factice*, où dix fusils soutiennent des livres qui, à leur tour, portent des objets familiers. Écrit après la catastrophe de Polytechnique, le 6 décembre 1989, le texte questionne le rapport entre l'art et la vie : la sculpture, le simulacre y apparaissent comme des représentations dont il faut parfois se méfier. Il faut « prévoir le piège de toute image » (LV, 2^e partie, texte 18) qui prétend à l'innocence, à l'amnésie, ne pas oblitérer la réalité d'un regard personnel sur l'art, ne pas oublier, pour la naratrice, que ces fusils rappellent la violence faite aux femmes, qu'elle est « dans l'histoire » (LV, 2^e partie, texte 21), c'est-à-dire « une femme / sur la ligne de feu » (LV, 2^e partie, texte 18).

C'est la différence sexuelle qui ramène la question de l'art face à la vie. Vision féministe qui remet en question une certaine conception postmoderne de l'art comme détaché de la réalité, comme artefact, donnant l'impression que le politique est exclu de la représentation. Prendre conscience du lien étroit entre le politique et le champ esthétique, « mettre ainsi fin au mensonge » (LV, 2^e partie, texte 17), voilà à quoi sont parfois acculées les femmes qui pensent leur rapport à la chose artistique. *Faction factice* fait ainsi contrepoint à une vision plus intime : il appartient à une auteure de démasquer la réalité derrière l'œuvre d'art, de la regarder en face, car « [la] peinture est liée à la fois à l'art et à la vie » (LV, 2^e partie, texte 23). Dès lors, il s'agit, comme Rauschenberg, « de travailler dans l'intervalle qui les sépare » (LV, 2^e partie, texte 23).

L'intervalle, l'écart, le jeu, non au sens ludique ici mais comme mécanisme, mouvement entre les pièces, telle sera l'entreprise de l'auteure qui doit plonger dans sa mémoire pour en faire jaillir un début de réponse. Elle doit « retrouver les mots de [sa] mère, tous ces mots usurpés par le silence si

naturel de la langue » (*LV*, 2^e partie, texte 16), ces mots qui ont perdu leur sens dans le discours culturel. Mots rivés au silence, justement, parce qu'appartenant à une autre histoire, étouffée, recouverte par « les mots d'usage, indigents, offensifs » (*LV*, 2^e partie, texte 7). On en arrive ainsi à la spécificité du langage poétique qui veut faire surgir une langue première, une langue de vérité personnelle, « la vraie langue » (*LV*, 2^e partie, texte 7), oubliée, refoulée. La poésie tente de dévoiler, par couches successives, cette mémoire qui s'arrache à l'oubli, au confort d'un apaisement qui permet de vivre conventionnellement, selon les idées reçues. Retrouver le lien entre l'art et la vie, c'est d'abord et avant tout refaire le trajet jusqu'à son enfance et mettre ce parcours en relation avec les attentes familiales et sociales. Parcours qui ne peut se faire de façon linéaire, mais par associations, dérapages, répétitions, bonds, avancées vers la faille affolante qui ramène à ses propres peurs, à son inquiétude. L'expérience poétique rejoint ici l'expérience analytique, comme chez France Théoret ou Carole Massé.

L'ÉCRITURE COMME ACTE

Par ce travail dans l'entre-deux de la vie et de l'art qui se veut une exploration patiente, mais passionnée de son univers intérieur, l'auteure « sollicite les mots qui vivifieront, les sens fougueux qui redonneront à l'œuvre sa mobilité » (*LV*, 1^{ère} partie, texte 10). Cet échange entre l'œuvre et le sujet de l'écriture permettra de sortir des théories prévisibles de l'art comme des conventions sociales pour que l'écriture, devenue inventive, redonne au sujet un peu plus de mobilité. Écriture-acte, écriture-performance qui transforme, métamorphose la poète, qui lui fait repenser son rapport au monde. En ce sens, « l'art propose une utopie sans espoir d'éternité » (*LV*, 3^e partie, texte 21). Il vise le changement, mais sans rêver d'un point oméga qui serait un résultat définitif, un état stable, statique. Dans l'art comme dans l'écriture, le sujet n'épuise pas son désir.

En fait, c'est l'art qui donne au sujet la passion nécessaire pour rester en mouvement. Cette question est approfondie dans *le Saut de l'ange*, recueil construit autour d'objets produits par l'artiste Martha Townsend. Les objets – un coffre, une sphère, un cœur, un miroir – se veulent des formes qui, jusqu'à un certain point, sont capables de repenser la vie. La matière devient vivante et, à ce titre, « prend des risques, ruse

avec elle-même, en quelque sorte se rattrape⁴». L'art devient ainsi une manière de se délester du poids des choses, d'échapper à la mélancolie, à cet engluement de l'âme dans un deuil impossible à faire.

Voilà une thématique centrale dans l'œuvre de Denise Desautels : d'abord, le deuil du père, décédé alors que la narratrice était enfant, mais aussi un autre deuil, celui de la mère dont la narratrice ne peut se séparer à cause, justement, de la mort du père qui scelle à jamais la relation entre les deux femmes. « Ma vie », retrouve-t-on dans *le Saut de l'ange*, « tourne autour de quelques deuils qui attrapent la langue au passage, la referment sur elle-même et l'entraînent dans un vaste tourbillon » (S, 36). Mouvement centripète qui confine le sujet à une mémoire nostalgique soumise au jeu de la répétition. Car si, dans *Leçons de Venise*, renouer avec les mots de sa mère permettait, dans la menace d'une société patriarcale, de se protéger, de se retrouver, ces mêmes mots peuvent parfois devenir dangereux parce qu'ils sont capables de restreindre la fille, de l'enfermer en l'entraînant dans la mélancolie même de la mère. En ce sens, il faut réagir quand « ils sont devenus des pierres » (S, 50) qui nous rivent à l'angoisse maternelle. Ce sont l'art et l'écriture qui nous font sortir « du temps mort de la langue » (S, 36).

L'art, cette recherche de « formes parfaites » (S, 11) selon l'expression de Martha Townsend, se greffe chez Denise Desautels à la forme, fantomatique, du père. Cette image, alliée au désir, permet à la narratrice de s'échapper du cercle étroit où elle s'enlise. C'est précisément à ce moment que « les mots [...] viennent avec justesse » (S, 53). Le père est donc ce donateur de symbolique qui permet à la fille de se séparer de sa mère, de cet amour qui retient les deux femmes dans la captivité, de devenir sujet du langage en brisant le cadre du sémiotique, selon le terme de Julia Kristeva. Ces mots, on peut alors « voir à travers eux » (S, 53), ils sont transparents, ils existent dans et pour la signification et non pour leur écorce matérielle, poétique. En nommant les faits, ils permettent de sortir d'une mémoire derviche qui tourne autour de l'enfance, de penser l'avenir, un avenir de lumière. Car en reprenant « ce qu'il y a de chant dans la langue » (S, 86), le poétique est sensation plus que signe : s'il permet de vivre une intimité profonde, sans faille, il est pourtant associé à une lenteur qui nous rapproche de l'immobilité et provoque la

4. Denise Desautels, *le Saut de l'ange*, Montréal/Amay, le Noroît/l'Arbre à paroles, 1992, p. 23. Dorénavant, S, suivi de la page.

peur où paradoxalement la fusion éloigne de l'émotion, en coupant le sujet de son désir.

DE LA MÈRE AU PÈRE

C'est quand on bouge que les formes se mettent elles aussi à vivre, que le sujet peut se penser comme forme agissante. D'une certaine façon, ne peut-on pas avancer qu'il faut sortir du monde de la seule poésie, associé à celui de l'enfance, du souvenir, de la mère, pour aller vers celui du père, plus ouvert, qui emporte le sujet dans son mouvement, permet la marche, l'avancée? Voilà, me semble-t-il, ce que propose *le Saut de l'ange*, titre révélateur qui fait référence au film de Wim Wenders, *les Ailes du désir*. Car il s'agit bien de passer de l'angélisme à l'humanité désirante, de la fusion à la séparation, de l'asexuation à la sexualité, de la sonorité des mots à la signification, mais sans renier toute la poésie de la langue. En ce sens, l'écriture même vient réaliser ce projet. Des recueils comme *la Répétition*, *Leçons de Venise* ou *le Saut de l'ange* sont écrits dans une prose souple parfois à la limite de celle de l'essai, dans laquelle le poétique apparaît par touches ténues, discrètes, efficaces. Ni poésie « pure » qui enfermerait le sujet dans une présence qui est aussi *pré-sens* ni prose linéaire qui renie le poème, la forme même du poème en prose marque, chez l'auteure, le passage entre l'univers maternel et l'univers paternel qui, chacun à son tour, peut devenir mortifère.

En effet, si le texte « Faction factice » montrait la nécessité d'en revenir au monde féminin-maternel pour échapper à l'emprise d'une vision dévastatrice transmise par l'univers masculin, *le Saut de l'ange* insiste sur le fait que, dans l'espace privé de la relation entre la petite fille et ses parents, c'est le père comme figure qui, pour la narratrice, permet l'ouverture à un imaginaire défiant la répétition. La vision présentée ici vient nuancer la vision féministe de « Faction factice » en insistant sur la différence qu'il faut établir entre la sphère du politique et celle du familial. Considérer l'univers masculin et l'univers féminin de façon manichéenne revient à penser l'identité en évacuant la question de l'altérité nécessairement constitutive de la subjectivité. Ce qu'annonçait d'ailleurs le recueil *Mais la menace est une belle extravagance* où on pouvait lire cette réflexion : « Longtemps j'ai censuré la mort en moi / parce qu'elle me semblait masculine⁵ ».

5. Denise Desautels, *Mais la menace est une belle extravagance*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1989, p. 42.

Cet ébranlement des limites entre le masculin et le féminin représente une des tendances de l'écriture des femmes de la dernière décennie. Non pas qu'il s'agisse de renier une vision sociologique. Plusieurs poètes québécoises souscriraient à cette affirmation : « L'histoire [...] projette ses inquiétudes sur les corps féminins » (*LV*, 2^e partie, texte 15). Mais elles reconnaîtraient aussi qu'une telle constatation n'englobe pas tout le champ conceptuel pas plus qu'elle n'annule les contradictions chez l'individu. D'où l'importance de revenir, dans l'espace du psychisme, à une vision qui sorte du binarisme des oppositions qui ont fondé, dans les années soixante-dix, l'analyse féministe : celle-ci doit être constamment repensée. Rien ne peut être simple donc dans une réflexion qui, soucieuse de rester en mouvement, fonctionne de façon fragmentaire, kaléidoscopique.

Le poème en prose favorise l'émergence d'un point de vue qui travaille constamment à se constituer dans l'abolition des évidences. « Toute évidence est une imposture » (*LV*, 1^{ère} partie, texte 5) et les idées doivent se renouveler. Car l'œuvre d'art, le poème permettent d'explorer la pensée qui « déjoue les certitudes de la langue » (*LV*, 3^e partie, texte 5), de multiplier les sens, de déconcerter le langage, de découvrir ce qu'il y a d'étranger dans la langue. De sortir de la répétition pour entrer dans une spirale nous incitant à bouger, à avancer, à vivre. À la limite, l'œuvre de Denise Desautels nous renvoie à cette exigence : apprendre à penser pour soi pour apprendre à vivre. Cela ne peut se faire que dans l'aller et retour entre le passé et le futur, l'art et la vie, la douleur et le bonheur, la parole et le silence, soi et l'autre. Voilà l'ultime fonction de son écriture, voilà l'ultime fonction du poème en prose. Travailler dans la mouvance d'une distanciation avec l'habituel, l'appris pour se retrouver, autrement : « Voici des mots, des sons, des images et du mouvement qu'on a réinventés. Je choisis cette imperfection, cette irréalité-là, parce qu'elle révèle les retouches de l'ébauche. Elle me rapproche de moi-même en me parlant d'autre chose » (*S*, 63).

Cette irréalité comme artifice, comme mensonge, nous ramène en fin de compte à notre propre vérité, vérité qu'on sait ne jamais parvenir à connaître, à cerner complètement, mais qu'on ne supporterait pas d'ignorer. Ainsi, la métatextualité veut tracer les paramètres d'un art de vivre par une série de déplacements : de l'écriture à l'art, de l'art à l'histoire, de l'histoire à l'autobiographie, comme si les signes renvoyaient à d'autres signes, toujours, sans se fixer. Circulation infinie qui laisse des trous, des espaces pour la rencontre avec les lecteurs et lectrices où, si on n'arrive pas à se retrouver parfaitement, on arrive du moins à entrer. Car cet effort

de compréhension qui vaut pour soi, pour soi d'abord, pour soi seulement puisqu'il n'est pas question de parler pour les autres, va tout de même vers l'autre, il essaie de le rejoindre. Et la réception enthousiaste des ouvrages de Denise Desautels, ces dernières années, le montre bien: plusieurs en effet semblent s'y retrouver, ce qui nuance la portée du propos de Gérard Macé. Serait-ce une indication que, si les arts poétiques semblent désuets, la pensée du poème subsiste, bien vivante, dans la poésie en prose? Il me semble qu'on puisse risquer une telle affirmation. Le poème en prose permet en effet de « (re) poser questions qu'on ne pose plus en dehors du poème⁶ »: cette nouvelle voie, Michel Deguy la remarquait et en disait déjà l'importance en 1966 dans *Actes*.

6. Michel Deguy, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 79.