

Le chat de toutes les questions

Monique Deland

Numéro 149, avril 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85211ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les écrits de l'Académie des lettres du Québec

ISSN

1200-7935 (imprimé)

2371-3445 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deland, M. (2017). Le chat de toutes les questions. *Les écrits*, (149), 219–228.

KRISIS

MONIQUE DELAND

Le chat de toutes les questions

Louise Dupré, *La main hantée*, Montréal,
Les Éditions du Noroît, 2016.

Les livres de Louise Dupré ne sont pas abstraits. Ils se tiennent près du corps (de sa matérialité et de ses émotions), et ils procèdent directement des histoires qui en découlent, tel que le suggère le titre de ce livre publié aux Éditions du Noroît : *La main hantée*.

Dans le sillage des quatre précédents recueils¹ qui le faisaient aussi, *La main hantée* aborde le sujet de la mort. Chacun d'eux en traite à sa façon, depuis une perspective nouvelle, sans jamais qu'il y ait ni ennui ni redondance. On saluera à la fois le renouvellement et la constance de l'œuvre,

1. Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010; *Une écharde sous ton ongle*, Montréal, Éditions du Noroît, 2004; *Tout près*, Montréal, Éditions du Noroît, 1998; *Noir déjà*, Montréal, Éditions du Noroît, 1993.

d'autant qu'est évité chaque fois le piège de la manière cérébrale, distante ou théorique.

Conformément à cette approche, *La main hantée* s'ouvre sur un exergue d'Edmond Jabès, dont l'idée s'incarne dans une image plutôt que dans un concept : « Une mouche a autant de mal à mourir / qu'un tout-puissant seigneur » (p. 9). En effet, tous les vivants s'équivalent à cette heure glauque où ils ne sont plus qu'appels, supplications / d'un être qui veut / sauver sa vie » (p. 13), écrit la poète, en introduisant ce personnage du chat de « soie noire, soie vibrante » (p. 19), pour lequel la propriétaire a choisi l'euthanasie considérant l'âge avancé de la pauvre bête devenue « aveugle et sourde » (p. 24). Le lecteur assiste au poignant moment de la mise à mort chez le vétérinaire, alors que le chat « te regarde de ses yeux / déjà morts [...] sans comprendre / ta cruauté [et que] tu demandes pardon / pour tout ce qui finira / aujourd'hui » (p. 14). Or, *ce qui finit aujourd'hui* s'avèrera beaucoup plus important que la seule vie de ce chat, puisque l'épisode de sa fin à lui coïncide dans la conscience de la narratrice avec la douloureuse fin d'une illusion. Tout le bien qu'on pensait de soi-même (les prétendues bontés, douceurs, vertus et grâces) est anéanti, et remplacé d'un seul coup par la honte immense de devoir poursuivre le chemin de sa vie avec du sang sur les mains, « parmi les âmes / coupables » (p. 25).

Cette brutale désillusion amène la poète à s'interroger sur la portée de son geste, bien qu'elle l'ait commis en toute compassion. Dans une perspective élargie, elle pose la question du droit de regard d'un être sur la vie d'un autre – « tu ne sais pas de quel droit [...] tu te prends pour Dieu » (p. 13) – ; celle de cette façon *moderne* (p. 15) qu'ont les humains d'achever la souffrance des félins qui l'affrontent pourtant depuis toujours sans se suicider ; ou celle du « comment faire comprendre / la

bonté // des petites tortures / qu'on appelle *traitements*» (p. 19).
Le sentiment de culpabilité se fait envahissant, alors que reviennent à l'esprit mille et une histoires semblables associant victimes et bourreaux, dans «l'odeur millénaire du feu et du sang» (p. 35).

*tu es restée sourde
comme une pierre*

*toi, la prétendue
pleine de grâce*

la bénie entre toutes les femmes

*te voilà désormais chassée
du grand jardin*

*tu erres
à la recherche
d'une rédemption*

*tu sais maintenant le meurtre
collé à ta peau*

*telle une tique
résolue à sucer
ton dernier sang*

*tu appartiens à une race
domestiquée
à l'ombre des églises*

*mais tu parles
comme tout le monde*

*la langue
de la barbarie* (p. 28-29)

C'est ainsi que le recueil bifurque, en délaissant la petite histoire de soi pour migrer du côté de la grande Histoire de l'Humanité. La poète réactive la mémoire de tous les chats noirs « brûlés vifs / au temps de la sorcellerie » (p. 22) ; elle pense à la peine de mort infligée aux malfaiteurs condamnés par la loi des hommes ; elle « essay[e] d'entrer / dans la tête des bourreaux » (p. 16) ; revisite les notions de responsabilité, de culpabilité, et plus précisément celle de la honte « qui pourrait finir / par te tuer // comme tu as toi-même / tué ton chat » (p. 27). La réflexion philosophique qui permet de sonder la frontière entre le bien et le mal n'est pas bien loin, mais encore une fois Dupré fait s'effacer discours, doctrines et concepts au profit des images, dont celle-ci aussi puissante qu'inoubliable : « et tu pleures avec Nietzsche / devant ce vieux cheval / sous les coups de cravache // car la philosophie ne peut rien / contre la cruauté des maîtres² » (p. 26). Devant les limites évidentes de la philosophie, la poésie s'empresse de prendre le relais en faisant valoir l'aspect plus matériel du langage : « pour

-
2. Pour la petite histoire – et pour ceux qui n'auraient pas vu le film du réalisateur hongrois Béla Tarr, *Le cheval de Turin* (France, 2011), qui la met magistralement en scène –, l'anecdote est la suivante. Dans la ville italienne de Turin, le philosophe allemand croise sur sa route un cocher maltraitant son cheval qui refuse d'avancer. À la vue de ce spectacle, Nietzsche est pris d'une indicible tristesse et il enlace le cou de l'animal en sanglotant, avant de tomber prostré dans un état quasi végétatif et d'y demeurer jusqu'à la fin de ses jours, c'est-à-dire durant plus de dix ans.

laver la douleur / il n'y a que les larmes // et la poésie quand elle arrive / à toucher / la moelle de la langue» (p. 27).

Le recueil est construit selon une structure bien définie. Trois sections (qui ne comportent pas de titres mais seulement les numéros 1, 2, 3) sont chacune divisées en deux selon le même modèle: d'abord une suite poétique écrite en vers brefs commençant toutes par les mêmes mots: «Personne ne t'a jamais appris» – «à te fabriquer / une carapace» (p. 11); «à décrocher // les petites mortes // qui se balancent // aux cordes des arbres» (p. 47); «à dormir / adossée à l'abîme» (p. 83) –, puis une seconde qui enchaîne les blocs de prose compacts, avec syntaxe à peu près réglementaire, ponctuation standard et majuscules. Cette alternance (trois fois répétée) entre les deux formes produit un effet rythmique qui, dans son ensemble, donnera au lecteur l'impression d'accéder à toute l'ampleur émotionnelle de l'être qui parle. C'est-à-dire que l'on n'entend pas seulement une voix contenue ou réservée (comme dans les vers), mais aussi, en intercalaire (dans la prose), une parole qui ne compte plus ses mots et qui donne libre cours à une pensée du grand espace et du grand temps: «Tu appartiens à une lignée si longue qu'elle ne se rappelle plus sur quel continent elle est née, poissons, oiseaux, carnassiers, mammifères qui se sont peu à peu redressés pour apprendre à marcher, peuple de chasseurs, de pillers et de criminels.» (p. 35)

Cette voix de prose se donne d'abondance, comme si elle acceptait de s'ouvrir elle-même à un chant qui la dépasse. Elle n'est plus principalement la voix de la raison, de l'émotion ou des images, mais elle semble également accueillir dans leurs audaces toutes les arrières-paroles venues de l'inconscient. C'est ainsi que, des profondeurs, remontent pêle-mêle une foule d'images pouvant appartenir autant à l'histoire collective

qu'aux mémoires personnelles – dont l'expression « te voilà revenue à ta préhistoire » (p. 69) fait une merveilleuse synthèse. Ces images sont portées par une respiration si libre qu'elle peut aller jusqu'à faire oublier le premier sujet grammatical de la phrase, et même les suivants tant ceux-ci se déplacent au gré de la pensée qui bouge.

Il apparaît clair que le titre du recueil, *La main hantée*, trouve son origine directe dans la malédiction d'appartenir à une humanité mauvaise qui pousse à tuer, que ce soit de ses propres mains ou en « délégu[ant] la tâche / à une femme // payée pour administrer / ce qu'elle appelle / le protocole » (p. 16). En effet, n'est-ce pas une malédiction que d'aller jusque-là? Jusqu'à tuer « même un être que tu aimes, on décide parfois de tuer ce qu'on aime » (p. 33). Le lecteur n'aura pas de mal à imaginer que, dans l'après-coup du geste, la main du titre soit une deuxième fois hantée, cette fois par le souvenir d'avoir effectivement tué. Mais à un troisième niveau, encore plus concret et plus près du corps celui-là, on voit bien que *La main hantée* renvoie d'abord et avant tout à la main qui écrit, comme sous l'effet d'une fatalité.

Car l'écriture arrive à l'écrivain moins choisie par ce dernier que par les chemins d'une gravité imposée. Sans compter que l'acte d'écrire n'est pas plus rassurant que le lieu où il prend racine, et que les mots à tracer doivent s'aligner sur un « horizon qui flambe [à] la face carbonisée / du monde » (p. 54). Louise Dupré évoque tour à tour les villes de poussière et de suie (p. 55), les chats errants (p. 47), les nourrissons affamés (p. 34), les chiens abandonnés ou trouvés par la SPCA (p. 49-50), les charniers inoubliables (p. 61), les épouses lapidées (p. 34), les prisonniers torturés (p. 34), les fleurs fanées près des massacres (p. 64), une mouche au-dessus d'une chandelle (p. 53) ou le viol d'un autre enfant (p. 49). En parfaite « touriste de la mort »

(p. 50) qui continue «à enjamber les cadavres» (p. 51) avec «le cœur mitraillé / de toute cette misère» (p. 49), la poète poursuit son travail : «tu t'acharnes à cultiver / les idées naïves» (p. 53), par exemple celle de vouloir «inventer / des enfants qui mourront / de vieillesse» (p. 52). Bien que Louise Dupré soit loin d'être une poète du désenchantement, c'est à partir d'une indéniable désolation que la main écrit l'espoir. Elle le fait «avec la tristesse / des doigts» (p. 61), mais comme sous l'emprise irrépessible d'une pulsion de vie toujours relancée en dépit des innombrables découragements liés au contexte. «[T]u seras à vie / la Sisyphe / des phrases / grugées / par la souffrance» (p. 62-63).

Le chat du début ne reviendra à peu près pas. Mais il aura permis d'examiner en profondeur la vie et l'écriture, aussi importants l'un que l'autre pour un écrivain. Après avoir établi le lien direct qui unit la détresse à l'existence – «Tu entends les hurlements retenus dans les entrailles de la terre chaque fois que tu poses les pieds sur le sol, tu les entendrais même si tu en venais à tuer tous les vivants» (p. 35) –, la poète installe en vis-à-vis la question de l'écriture et celle de la douleur, comme si les deux avaient partie liée : «Comment écrire depuis le cœur qui souffre animal?» (p. 39) ou «[c]omment écrire je si on ne croit plus en l'espèce humaine³» (p. 38). L'écrivaine choisit de délaisser «la vie / en minuscules» (p. 88), et d'«entrer debout dans la détresse» (p. 70). Puisque «[c]'est debout que tu veux t'habiter, debout parmi les vivants» (p. 114), et que «même sans la grâce tu veux écrire oui» (p. 70). Le mot douleur sera

3. Ce sont là des questions qui ont déjà été posées par l'auteure dans son livre précédent, *Plus haut que les flammes* (lequel portait sur le fait de vivre et d'écrire dans le souvenir des camps de concentration nazis) et qui ne sont pas sans rappeler elles-mêmes celle immensément célèbre posée par Adorno, qui se demandait comment écrire de la poésie après Auschwitz.

maintenant « cach[é] dans les murmures de ta voix » (p. 77). Puis, après de multiples « interrogations tremblantes » (p. 59), la claire réponse se donne dans toute sa vérité :

Tes poèmes n'espèrent ni l'illumination ni la grâce, ils se brisent sans cesse sur le ressac des mots, ils vont leur chemin à travers les épaves et le sang craché sur la page. C'est petit, écrire, un éclat, un balbutiement qui voudrait devenir avenu, mais il faudrait alors te placer en plein centre du matin, le dépouiller de sa rosée, de ses larmes journalières. Tu écris petit afin que la langue, si tu l'approches sans orgueil, ne cache plus son impuissance. (p. 40)

Et à la lumière de ces quelques mots, c'est toute la manière Dupré qui s'éclaire... L'humilité de la voix, sa proximité, la fragilité d'une langue toute simple, si accessible et si dénuée de prétention se font soudainement portes d'accès à une autre dimension. Comme si le fait de toucher sa propre vulnérabilité (de vivante, de femme et/ou d'auteure) permettait de contacter la vulnérabilité d'une langue qui ne peut jamais être prise de haut par des poètes tels que Louise Dupré. La relation entre langue et poète s'établit sur les bases d'une étreinte d'égal à égal.

De façon très touchante, une triple relation d'égalité s'installe aussi entre les histoires de l'auteure et celles de « femmes / comme toi » (p. 48), où bientôt « se confond[...] / le sort des filles / avec celui des bêtes » (p. 48). Dans un immense vertige qui ramène sur le même plan le chat du début, tous les chats, toutes les bêtes, toutes les filles et toutes les femmes, le lecteur se voit confronté à « toute cette misère [qui les unit à l'auteure] poreuse / comme une vieille dame » (p. 49). La poète admet : « Tu n'habites pas seule ta souffrance et tu le sais » (p. 109), et elle rappelle à notre mémoire quelques figures souffrantes de la littérature mondiale. Dans une espèce de

communauté de destin et « depuis cette main qui pourrait pendre au bout d'une corde » (p. 69), Dupré nomme par groupes de trois une vingtaine d'écrivains suicidés : Marina Tsvetaïeva, Sylvia Plath, Huguette Gaulin (p. 51) ; Claude Gauvreau, Virginia Woolf, Hubert Aquin (p. 54), Sarah Kane, Alejandra Pizarnik, Roland Giguère (p. 57), Stefan Zweig, Anne Sexton, Ernest Hemingway (p. 59), Nelly Arcan, Paul Celan, Sénèque (p. 62), Unica Zürn, Sitg Dagerman, Maïakowski (p. 65), Gérard de Nerval, Sarah Kaufman, Kawabata (p. 65), puis Jean-Pierre Duprey (p. 65) dont le nom à consonance familière justifie sans doute un traitement différent, lui qui n'est jumelé à rien ni personne d'autre que sa solitude.

Bien que « les mots [...] so[ient] ta meilleure arme » (p. 41), et qu'il soit question d'« une poésie fourbie comme une arme » (p. 105), les poèmes sont loin de représenter un bouclier ni même un antidote à la souffrance. Car à la manière traître de la détresse elle-même, au bout du compte « le poème [...] se retourne contre toi [et] il cherche à te précipiter dans le vide » (p. 74). Comment pourrait-il en être autrement, puisque le poème n'est jamais écrit depuis autre chose que cette *main hantée* « adossée à l'abîme » (p. 75, 76, 83, 88) ? Aucun socle rassurant en guise de table d'écriture, donc, et pas beaucoup d'autres motifs de contemplation dans le monde d'aujourd'hui que ceux qui s'inventent par l'écriture, justement. « [T]u écris la main / crasseuse // mais tu écris / le puits // qui s'ouvre / dans la lumière » (p. 63). Et c'est bien suffisant pour y revenir.

