

La figure de la répétition dans l'oeuvre de Denise Desautels

François Paré

Volume 26, numéro 2 (77), hiver 2001

Denise Desautels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201540ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201540ar>

[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

Paré, F. (2001). La figure de la répétition dans l'oeuvre de Denise Desautels. *Voix et Images*, 26(2), 275–287. <https://doi.org/10.7202/201540ar>

Résumé de l'article

Cette étude explore la figure de la répétition en tant que théâtre et sérialité dans certaines oeuvres de Denise Desautels. Cette figure prend appui, dans un premier temps, sur l'expérience de la mort, première fracture du temps. Prémonition de toutes les autres morts, la disparition du père, par son resurgissement dans la mémoire de l'écrivaine, entraîne la nécessité d'un déplacement vers le poème comme univers de la répétition.

La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels

François Paré, Université de Guelph

Cette étude explore la figure de la répétition en tant que théâtre et sérialité dans certaines œuvres de Denise Desautels. Cette figure prend appui, dans un premier temps, sur l'expérience de la mort, première fracture du temps. Prémonition de toutes les autres morts, la disparition du père, par son resurgissement dans la mémoire de l'écrivaine, entraîne la nécessité d'un déplacement vers le poème comme univers de la répétition.

La mort est au cœur de toute l'expérience poétique de Denise Desautels. Je ne suis pas le premier à le noter. Hugues Corriveau, entre autres, en a fait la remarque dans les textes qu'il consacrait à cette œuvre, il y a quelques années. Chacun des livres de Desautels, écrivait-il, «pose des questions essentielles devant l'inquiétude» et propose une «confrontation lucide, et même sereine, avec la mort¹». En effet, cette «obsession» pour la «figure vertigineuse²» et le combat constant contre «l'intrusion de la perte» (K, 21) constituent indéniablement les éléments thématiques les plus déterminants dans cette poésie de l'absence et de la déchirure. La figure de la mort, dans ce sens très vaste d'«absence» et d'«épuisement de la pensée» que lui réservait Blanchot³, me servira ici d'introduction générale à l'étude que je propose de la répétition dans cette œuvre, l'une des plus denses et surtout l'une des plus cohésives de la poésie québécoise des vingt-cinq dernières années.

-
1. Hugues Corriveau, «La poésie est une extravagance», *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, p. 35; «Il pleut sur les cimetières et sur les villes», *Lettres québécoises*, n° 83, automne 1996, p. 35.
 2. Denise Desautels, *Un livre de Kafka à la main*, suivi de *La blessure*, avec huit photographies de Jocelyne Allouche, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987, p. 32. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle K, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 3. «[...] nous apprenons ce que nous ne parvenons pas à savoir: que le fait de penser ne peut être que bouleversant; que ce qui est à penser est dans la pensée ce qui se détourne d'elle et s'épuise inépuisablement en elle [...]», Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 58.

Plus stylisée dans certains des premiers textes, parus avant 1985 notamment, la référence à la mort tend à jouer un rôle de plus en plus explicite dans les textes intimistes des quinze dernières années. Elle explique l'angoisse, parfois frénésie, parfois renoncement, qui, dans cette écriture toujours voisine du projet autobiographique, lie le sujet de l'énonciation poétique («la voix vigilante⁴») au langage du poème. Bien plus, nous le verrons, c'est sur cette conscience aiguë de la mort que s'articulent les deux notions, centrales dans toute l'œuvre de Desautels, de fracture temporelle et de répétition.

Le livre des morts

Pour comprendre la grande cohérence thématique de l'œuvre de Denise Desautels, il faut d'abord se représenter une image récurrente, venue apparemment tout droit de l'enfance de l'écrivaine. Ce sont les derniers instants et la disparition d'une personne chère, le rassemblement des proches et amis devant l'irréversible, puis la consolation et le mystère de la veillée funèbre. À chaque fois, c'est la même agitation, le même désespoir, le même cérémonial. La même absence aussi — celle du père sans doute (le premier à «partir»), puis celle de l'enfant, puis toutes les autres, sans fin — compensée par le murmure des voix de femmes. L'histoire n'est, depuis ce jour-là — le jour où cette vision s'est formée pour la première fois dans la conscience de l'écrivaine —, qu'une succession ininterrompue de veilles, comme si le corps du disparu ne cessait de renaître et de mourir à nouveau dans la conscience.

Ainsi s'organise une sorte de récit-fondateur. À commencer par la mort du père comme une vacance du signe, comme une perte, loin dans l'enfance, du symbolique. Cette mort, c'est le premier de tous les *événements*: les vêtements noirs du deuil, le chant de la mère, les complicités fragiles, l'abandon, et la consolation apportée plus tard par les mots, tout cela revient à la surface du présent. C'est la mort du père, sans doute, qui condamnera plus tard l'écrivaine à l'autobiographie comme ultime simulacre de la perte. Elle en aura du moins l'impression. Les dernières pages d'*Un livre de Kafka à la main* (incluant *La blessure*), plus nettement autobiographiques, en sont l'évocation claire. Elles anticipent du reste d'autres textes plus récents comme *Ce fauve, le Bonheur*⁵, le «Tombeau de Lou⁶»,

4. Denise Desautels, *Mais la menace est une belle extravagance*, suivi de *Le signe discret*, avec huit photographies d'Ariane Thézé, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1989, p. 85. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
5. Denise Desautels, *Ce fauve, le Bonheur*, Montréal, l'Hexagone, 1998. Ce récit autobiographique est l'une des rares œuvres de Denise Desautels qui ne renvoie pas à des travaux d'artistes visuels. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
6. Denise Desautels, «Tombeau de Lou», *Les Écrits*, n° 99, août 2000, p. 67-72. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *T*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

et de nombreux autres fragments à teneur autobiographique, publiés dans diverses revues.

Dans chacune de ces œuvres, une femme seule est le plus souvent représentée : elle veille auprès du corps. Il n'y a strictement personne d'autre, pour l'instant. Cette femme est la survivante. Elle écrit. Elle fait œuvre, cherchant à faire revivre son passé et toutes les ruptures qu'il abrite. Le poème, tombeau habitable de la mémoire, acquiert alors une fonction essentielle : il inscrit des traces au second degré là où tout n'était qu'effacement :

Cercle de deuils et de pitiés
enfilés dans le paysage
négligemment
déposés du côté de l'âme⁷

Autour de la femme survivante, les morts ont semblé se succéder à un rythme effréné : c'est le « cercle de deuils et de pitié ». Le livre des poèmes est depuis ce temps un livre des morts. En vingt-cinq ans d'écriture, depuis les premiers écrits de *Comme miroirs en feuilles* (1975), le geste de l'écrivaine n'en a que pour cette scène, cette veille toujours répétée, ce retour raisonné de la femme adulte sur la « déchirure » répétée de son enfance, sur l'absence qui structure aujourd'hui sa plus secrète identité. L'œuvre répète la cérémonie du deuil où le sujet interroge la mémoire. La mort y est purement objectale, spectaculaire. C'est la tragédie du corps inerte devant le langage. C'est à cette absence statufiée et hiérarchisée — celle du père notamment — que l'écriture de Desautels s'adresse, espérant d'elle, non pas une commisération, mais une histoire, un souvenir, un recommencement. Une voix, mot toujours fortement connoté dans cette œuvre⁸.

Dans le magnifique texte du « Tombeau de Lou », paru très récemment sous forme d'extrait, le poème est ni plus ni moins un hommage à celle que la narratrice du « Tombeau » appelle « la grande ». Cette veille n'appartient à personne, c'est celle de tous les morts qui remontent à la surface, tant dans l'histoire singulière des individus que dans la mémoire du monde : « c'est fou ce qu'elle peut charrier de bûchers et de cendres, la grande, telle un fleuve gros qui ne déboucherait jamais dans la mer » (T, 70). La « menace », « le rythme souffrant du monde en nous », cette « douleur verticale » (M, 72), tout cela habite le monde dans son ensemble : cette condition n'est pas exactement celle du sujet lui-même, ne lui est

7. Denise Desautels, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, avec huit dessins de Francine Simonin, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1996, p. 83. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *J*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8. C'est dans *Le saut de l'ange*, autour de quelques objets de Martha Townsend (Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1992) que cette question de la voix est particulièrement traitée. Desautels y évoque sa fascination devant la voix de Martha Townsend, entendue lors d'une entrevue à la radio. La voix de l'autre est alors nettement la porte d'entrée de la mémoire.

jamais réservée. Ce qui force à parler, c'est la présence paradoxale de l'autre (au centre de la vie passée: «l'épuisement inépuisable», écrivait Blanchot) que la disparition a toujours déjà emporté(e), fracassant l'amour au moment de sa naissance. Les mots de *Ce fauve, le Bonheur* ne cessent de le rappeler avec force: «Dans ces cas-là, l'amour humain est inutile. Dérangeant même. Il ne ressuscite pas les morts. On le sait. On a fini par le savoir. Et sans bien s'en rendre compte, on a mis de côté l'espérance.» La disparition de l'être aimé, loin dans la mémoire de l'enfance, est donc dans l'écriture de Desautels une condition existentielle: «l'événement sans cesse inachevé / se dissimule et ainsi nous dénonce» (*M*, 48). Reste alors le deuil: «le deuil oblige à dire» (*F*, 15. Souligné dans le texte). Reste le cérémonial de la mémoire, une disponibilité profonde à l'endroit des disparu(e)s, dont la poésie est irrévocablement le récitatif, ou mieux encore peut-être le murmure.

Qu'en est-il de cette perte qui fonde la nécessité du discours poétique? C'est en premier lieu celle de l'homme. Il semble bien, en effet, que les femmes éplorées — la grand-mère, la mère, la fille —, qui encerclent son chevet, ne soient là que pour s'appropriier sa mort et corriger ainsi une exclusion ancienne, une étrange injustice, dont ces femmes, privées en quelque sorte de leur finalité, seraient marquées: «longtemps j'ai censuré la mort en moi parce qu'elle me semblait masculine» (*M*, 42). Et si longtemps la mort a semblé appartenir à l'homme seul, la poésie est là justement pour corriger ce malentendu hérité de l'enfance. La poésie est donc bien chez Desautels une «langue-femme», selon la belle expression de Louise Dupré⁹. Mais cette «langue-femme» est ici frappée d'ambiguïté.

C'est pourquoi les «orphelines» se rassemblent auprès du catafalque. La «ferveur» et la frayeur se donnent à voir chez celles qui restent et qui font œuvre autour de la disparition. La femme conçoit que ce moment de la rupture lui est essentiel. Elle s'affirme alors plus que jamais, investie de l'autorité et de la puissance des morts par cette veillée funèbre dans laquelle elle est engagée: «La mort se tait au moment du cri, et ce temps m'appartient.» (*K*, 45) La veillée est maintenant pour cette femme prétexte à toutes les revendications, à toutes les appropriations. Malgré la douleur que lui cause cette constatation radicale, elle sait que sa naissance remonte à la mort du père. Il faudra partir de là, pour en finir avec cette image obsessive. Retrouver un jour le symbolique au-delà du biographique. Entre-temps, l'événement ne cesse de se rejouer dans sa mémoire. Il est la matière première de la poésie.

On comprend donc comment, chez Desautels, le geste d'écrire s'appuie sur une exploration systématique de l'enfance. Cette période de sa vie passée, où le sujet cherche à saisir sa présence dans l'histoire, est in-

9. Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1989, p. 21-23.

tensément informée par l'expérience de la dérélition. À ce titre, la publication en 1987 d'*Un livre de Kafka à la main*, suivi du bref recueil ancillaire intitulé *La blessure*, constitue certainement un point de repère important. En 1998, la parution de *Ce fauve, le Bonheur*, lieu de réappropriation de la mort par le sujet féminin, fera écho aux textes largement autobiographiques d'*Un livre de Kafka à la main*. Dans ces deux œuvres, subissant la perte répétée d'un parent ou d'un proche, l'enfant ressent profondément et pour toujours la caducité des rapports humains et l'improbabilité qu'ils puissent survivre à l'histoire personnelle de chaque individu.

Qu'en est-il alors de cette doublure de l'enfance qu'est le présent en tant qu'âge de l'écriture? «Différenciation jamais définitive de l'informe et de la forme», selon la belle expression de Gérard Bucher, ce déplacement entre l'enfance et l'âge adulte, entre la subjugation, l'«audacieux retour du rêve» (F, 30), ouvre sur la «prévalence de l'autre¹⁰». En effet, la poésie appartient à cet autre du simulacre que préfigure le langage. C'est que celui-ci se construit précisément sur une distance «archéologique», divisant de manière irrémédiable, comme le pensait la jeune Tinamer de Ferron, l'avant et l'après, l'enfance et l'âge adulte. «C'est effectivement, à travers la conscience d'une architecture du temps», écrit encore Gérard Bucher, que peut éclore «l'immortel souvenir» qui transmue l'héritage de mort¹¹. Cette «architecture» temporelle dynamise, en réalité, toute l'œuvre de Denise Desautels. Elle permet de transcender l'hyperconscience de la mort, en faisant appel aux vertus consolatrices du langage.

C'est le territoire de la rupture, de l'absence radicale et catastrophique, à partir duquel se construit, dans toute l'œuvre de Desautels, un profond lyrisme de l'origine. Le poème est donc le lieu répété de la «Crise», selon l'expression de Paul Ricœur pour parler du récit, c'est-à-dire la «conversion de la fin imminente en fin immanente¹²». L'enfance a laissé des traces à la surface du présent: «Une douleur s'obstine dans ce décor qui ne la concerne pas.» (K, 24) La poésie cherche à voir clair, malgré le surgissement du passé. Un appel lapidaire vient clore le premier segment d'*Un livre de Kafka à la main*: «De la clairvoyance, malgré l'empreinte» (K, 24). Et cette clairvoyance, le sujet, assiégé par la mémoire, la trouvera dans l'extériorité apparente des objets. Dans cette œuvre, marquée par l'angoisse, le je cherche donc désespérément, non pas à rompre avec lui-même, mais à «s'attaque[r] à la blessure jusqu'à l'épuisement de sa trace» (K, 23). Ce projet, d'une étonnante constance chez Desautels, malgré la tonalité plus positive de recueils récents comme «*Ma joie*», crie-t-elle, n'a

10. Gérard Bucher, *L'imagination de l'origine*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 208-209.

11. *Ibid.*, p. 286.

12. Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 42.

visiblement pas de résolution. La «fouille» est sans limite, puisque nul ne parvient à endiguer les sources de la mémoire.

Si l'enfance joue un rôle crucial dans l'œuvre de Denise Desautels, elle n'a pas pour autant d'existence autonome. La poésie est d'ailleurs ici plutôt un langage propre à l'adulte. Nous sommes dans un univers déchiré entre le passé et le présent, entre la souffrance de la perte, traversant l'enfance de part en part, et la joie mitigée du présent portée par la ferveur de l'écriture. Toute l'œuvre de Desautels porte l'empreinte de cette division temporelle. En ce sens, par sa structure manichéenne et par l'emprise nostalgique de l'enfance dont elle est l'évocation, aucune œuvre actuelle ne me semble se rapprocher davantage de celle de Jacques Ferron. Mais contrairement à Tinamer, l'héroïne de *L'amélanchier*, la femme-sujet n'attend chez Desautels aucune rédemption de l'espace. Seul le temps possède ici une fonction identitaire. De même, le temps seul appartient à l'écriture. Si la femme, premier sujet du poème, est dépaycée, si elle est «un peu floue», «piégée», confuse dans le désordre qui «s'accumule à la surface» (K, 32 et 37), sa condition ne découle jamais de son inadéquation probable à l'espace, ni de l'expérience de dépossession que celui-ci comporte¹³. C'est plutôt dans son passé qu'elle s'égaré, puis dans le réaménagement du temps — et donc de l'origine — que cette femme trouve l'apaisement nécessaire. Le sujet est ici fracture de l'histoire et institution de la mémoire. C'est à la fois sa condamnation et sa rédemption. Par la «matérialité des signes» qui structurent sa présence au monde, la femme, sujet du poème, est *événement* et *répétition*.

Contrairement à plusieurs écrivains québécois de sa génération — on penserait à Nicole Brossard, Normand de Bellefeuille ou France Théoret, par exemple, ou au groupe de *La nouvelle barre du jour* —, Denise Desautels ne s'est guère intéressée à la théorie. Son œuvre comporte très peu d'éléments autoréflexifs, de réflexions, même occasionnelles, sur le statut du littéraire et sur la position socio-politique de l'écrivaine. Certes, la femme-sujet de l'énonciation dans la plupart des œuvres de Desautels tend à interroger fréquemment le mode poétique qui la constitue. Mais ce n'est pas là sa plus grande exigence. Cherchant l'«intime»¹⁴, à l'affût de

13. Voir l'analyse toujours actuelle de l'œuvre de Gaston Miron dans Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute: poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 117-194.

14. «Ce récit, je l'ai commencé à la manière d'une autobiographie. L'héroïne, c'était moi» (F, 11): cette première phrase ensuite largement atténuée par l'auteure n'empêche nullement *Ce fauve, le Bonheur* d'être tant par sa forme que par son contenu une véritable autobiographie. Il était sans doute devenu impossible d'échapper au récit de l'enfance, comme semble l'admettre la narratrice dans les dernières lignes du «Liminaire»: il est «difficile, j'en conviens, de m'être tout à fait étrangère» (F, 11). Plus tôt, dans *Un livre de Kafka à la main*, on pouvait lire ceci: «Je dis: l'autobiographie dans la mesure où elle cerne cette blessure. Uniquement cette blessure (K, 97, Je souligne). La spécificité du projet poétique se résume dans cette calme assurance du «Je dis». Vient alors, après la marque des deux-points, le récit de vie, comme une démonstration.

son origine, elle n'est pourtant qu'un « corps étranger [qui] glace les mots le papier » (J, 46). Ce détachement du sujet ne découle pas d'un positionnement idéologique ou philosophique. Le parcours de la femme qui écrit et dont la mémoire nourrit toute l'écriture est le sien propre. Dans « *Ma joie* », *crie-t-elle*, le texte interpelle cette femme qui marche sur le sol des « gisants » :

Sombre le tableau
dans lequel tu avances
chaque corps s'y expose
nu effrayé
coupé de la partie
faste du monde (J, 96)

L'usage du *tu* distanciateur confirme le déplacement du sujet dans son histoire. Et cet *autre* qui avance, en retrait du *je* — la *première* personne —, est porteur par son dénuement d'une exclusion fondamentale. Dans cette œuvre, comme dans *Ce fauve, le Bonheur*, il peut sembler, de prime abord, que le langage se laisse bercer par « la douceur de voir / contre la douleur » (J, 92) ; mais cette euphorie est de courte durée, car déjà la joie est un « mausolée » (J, 103) et la mort « bute » contre la langue. Se représentant, cette fois, la mort de sa mère (« Et la terre d'un seul coup se fend » [F, 212]), la narratrice de *Ce fauve, le Bonheur* s' imagine détruite à son tour par les forces du mal qui ont emporté dans la disparition tous ceux qu'elle aime. La *mère* prend alors, dans les dernières pages de ce récit, une dimension cosmologique : « Les âmes voyageuses de *notre* mère, qu'on croyait à jamais disparues, refont surface, attirées par l'obscurité soudaine du présent, flairant déjà le mouvement irréversible du malheur et préparant dans l'ombre le ravissement d'un autre corps. » (F, 212) La mort de la mère, on le voit cette fois, ouvre la conscience à la figure essentielle de la *répétition*.

Le théâtre de la répétition

Dans son autobiographie¹⁵, dont je me servirai ici brièvement pour introduire le concept de répétition, Roland Barthes n'évoque que de rares souvenirs de son enfance. Ces souvenirs, racontés généralement à la première personne, s'opposent par leur contenu narratif et par leur syntaxe aux remarques fort diverses et surtout fort abondantes de Barthes sur son propre développement intellectuel à partir de l'âge adulte. Le discours se fait alors plus détaché, à la troisième personne du singulier — le mode de la paranoïa, dit Barthes —, comme si le sujet, autrefois coalescence, ne pouvait plus trouver dans le règne des idées qu'une existence au second degré. Il est alors un effet de la mémoire, le produit des « illusions qu'il entretient sur lui-même ».

15. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Le récit-mémorial porte donc d'abord sur l'exclusion, figure qui traverse tout l'univers de Barthes. L'enfance se nourrit des théâtres du bannissement : ainsi, dans le quartier natal à Bayonne, l'enfant, raconté par Barthes, est abandonné par ses camarades dans un trou. Seule, l'intervention providentielle de la mère parvient à l'en sortir. Au Luxembourg, Barthes se rappelle le jeu de barre, où il s'agissait pour les participants de libérer les « prisonniers » et de réintégrer les exclus dans l'orbite du jeu. Pour Barthes, ces scènes primordiales sont plus tard reprises et transformées par l'effort de la mémoire qui, sur un autre registre, cherche à répéter ce qui a pu, à divers moments de l'existence, structurer la pensée.

L'ensemble du récit est donc motivé par la mise en scène originelle, fondamentale, décisive, de l'*exclusion* (donc de la mort comme enjeu) et par le régime subséquent de la *répétition* qui appartient spécifiquement au temps de l'écriture. Il importe de conserver cette distinction à l'esprit, car elle fonde, me semble-t-il, l'ensemble de l'œuvre poétique de Denise Desautels. Ainsi s'y énonce le temps, nous l'avons vu, avec son avant et son après si terriblement délinéés. Et cet après, que le sujet de l'énonciation ne peut vivre dorénavant que sur le mode du souvenir, est motivé à son tour par une seule forme, celle du retour vers le sens : « la mort me revient, une habitude de langue et de doute qui m'écorce » (K, 61). La répétition, figure à la fois psychique et scripturale dont je propose maintenant d'explorer brièvement le sens, devient par nécessité la forme privilégiée du langage poétique.

Cette complémentarité de l'exclusion et de la répétition, telle qu'elle est suggérée par Barthes, est à vrai dire explicite dans des recueils comme *Le saut de l'ange*, *Un livre de Kafka à la main* et surtout les fragments autobiographiques de *La blessure*. Elle appartient tant au langage formel des œuvres de Denise Desautels qu'à leur imaginaire. Elle motive en grande partie le renvoi systématique aux objets artistiques (photographies, sculptures, vases) dont la poésie est la voix déplacée, off-set. Bien plus, le mot « répétition » apparaît comme un véritable leitmotiv, à commencer par le titre du recueil éponyme de 1986¹⁶ et par les nombreux renvois à ce terme dans *Leçons de Venise*¹⁷ et *Le saut de l'ange*.

La répétition est d'ailleurs riche de nombreuses allusions au théâtre, à la psychanalyse, à la pédagogie, à la citation, aux formes sérielles de la création artistique. Chez Desautels, nous voyons déjà que cette figure polymorphe, omniprésente, porte en elle les conditions de possibilité de la conscience. La poésie se définit alors comme une entreprise « archéolo-

16. Denise Desautels, *La répétition*, Montréal, Éditions de la NBJ, 1986. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle R, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

17. Denise Desautels, *Leçons de Venise*, autour de trois sculptures de Michel Goulet, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990.

gique», intéressée par l'obscurité de la vie antérieure et par la luminescence des objets, indices paradoxaux du sujet qui construit à même les représentations du présent, le théâtre de son propre passé. La répétition est donc, chez Denise Desautels, au cœur de la dérive autobiographique. Car comment retrouver l'origine du sujet dans la mort si ce n'est sous le mode théâtral du déplacement, de la procuration? L'«événement premier, indélébile mais souvent contourné¹⁸» — de cet événement le sujet est banni par définition — n'a de sens que s'il s'ouvre sur la nécessité sérieuse de la mémoire, œuvre de la réitération dont la poésie est l'axe central.

C'est dans le recueil intitulé précisément *La répétition* que Desautels amorce, à partir de photographies de Irene F. Whittome et Marilyn Aitken, une réflexion sur l'ensemble de ces termes. Ce livre est d'abord un clin d'œil au théâtre. Nous sommes «au cœur de la représentarion» (R, 11). Or la répétition, comme celle des acteurs préparant leur rôle, est liée dans le théâtre à la «méprise» de l'origine (M, 12). Déjà, dès l'enfance, par la maladie et la mort du père, le manque s'est installé. L'origine est dorénavant identique à cette disparition, moment de rupture absolue, entraînant après elle toutes les ruptures à venir. Il s'agit maintenant d'une ligne de démarcation qu'il faudra franchir. Elle prend dans l'œuvre de Desautels de très nombreuses formes spatiales, celle de la succession des chambres notamment, qui rappelle sans nul doute l'univers de Kafka, et celle des seuils et autres lieux frontaliers. Dans «*Ma joie*», *crie-t-elle*, les chambres sont celles du cœur qui bat: «la nostalgie y parle toute seule tout bas» (J, 36). Tout cela se passe à l'intérieur, dans les limites d'une conscience. La poésie s'articule uniquement sur cette transgression dans le temps et dans l'espace du «troisième mur», invisible, celui de la mémoire.

Le «seuil» de la mémoire reproduit donc précisément le lieu scénographique: «Elle entre. Hésite. Le seuil intolérable. D'un espace à l'autre: modulation de présence et d'absence» (R, 11). La scène initiale de *La répétition*, fortement appuyée par la ponctuation irrégulière, rappelle l'entrée d'Élizabeth d'Aulnières dans le rêve dans *Kamouraska* d'Anne Hébert. Nous savons que nous sommes désormais dans un espace particulier, celui de la représentation. Mais, dans l'œuvre de Denise Desautels, contrairement au théâtre du roman hébertien, on ne trouve aucune référence au mensonge. En fait, la narratrice de *La répétition* cite plutôt Anne Ubersfeld: «Le théâtre est un art paradoxal.» (R, 12) Peu à peu, l'actrice «se confond avec la détresse du rôle» (R, 16) et la répétition se fait moins mécanique. Cependant, l'acte de la répétition ne s'abolit jamais dans l'événement dont il est la seconde naissance. La comédienne ne cesse de faire voir le décalage, le déplacement, entre le geste perdu de l'origine et celui du recommencement.

18. Linda Bonin, «Parcelles d'éternité», compte rendu de *Ce fauve, le Bonheur, Trois*, vol. XV, n^{os} 1-3, novembre 1999, p. 201.

La répétition est donc effectivement construite sur un paradoxe. D'une part, elle est la seule vérité devant le langage, la mort ayant toujours déjà effacé les conditions euphoriques de l'enfance. D'autre part, elle est synonyme de «l'inadéquation invraisemblable du geste» (R, 16). Mais, et c'est essentiel, cette inadéquation est fondatrice de l'espoir. Comme la femme seule devant la figure du disparu, endeuillée de l'origine, l'actrice de la «répétition» est seule survivante. Seule, elle veille à ce que la succession des morts, la plus profonde des exclusions, soit mise en scène et traduite dans cet autre espace du répétitif qu'est le texte poétique.

Par ailleurs, dans les photographies de Whittome et de Aitken surtout, représentant toutes des espaces vides, la nostalgie et l'absence sont posées avec insistance. Le langage de la photographie est implacable. Il n'y a personne au pupitre dans cette salle de classe désaffectée: nul enfant n'y fait acte de présence. La lumière transversale accentue la nudité absolue du paysage. Le langage viendra s'imposer, ici comme dans tous les autres recueils de Denise Desautels, comme une nécessité, dans la mesure où la mémoire vivante n'est jamais purement visuelle. Seul le langage est habitable; seul il permet de traverser la ligne de démarcation au-delà de laquelle le paysage, abandonné par les vivants, s'abolit dans la mort. C'est ainsi que la poésie permet justement d'habiter provisoirement l'espace de l'exclusion. Dans *Un livre de Kafka à la main*, notamment, où la question de la mort est particulièrement obsessive, nombreuses sont les références à l'impossible coïncidence avec soi-même et à l'état de veille qui définissent le sujet en quête de son passé. Ce déplacement, au cœur de la répétition et du souvenir, est ce qui appartient à l'univers des vivants. C'est pourquoi, «des forces occultes troublent le texte de surface» (R, 31). Et le passé, interdit, resurgit sous forme de langage.

Au début de *Ce fauve, le Bonheur*, la narratrice évoque avec beaucoup de précision son enfance auprès de sa grand-mère. Après la mort du père, c'est «elle qui me garde, qui s'occupe de moi, me raconte des histoires, toujours les mêmes...» (F, 66). Il y a, entre autres, l'histoire de Barbe-Bleue, «une histoire terrible qui me trouble» et que la voix de la grand-mère ne se fatigue jamais de répéter: «Aussitôt je me blottis entre ses bras, à l'abri de l'épouvante, et elle recommence, heureuse de recommencer, ça se sent, pour la énième fois "il était une fois"» (F, 66). Plus tard, la narratrice note le souvenir des caresses répétées de la grand-mère, petits gestes d'affection pendant que la voix fait son travail de *recommencement*. Tout, on le voit ici, est objet de répétition au-delà de la scène originelle. C'est l'événement et l'office de sa répétition dans le plaisir de la narration, qui commencent toujours par les mêmes mots.

Mais la voix et l'attouchement répétés obscurcissent à peine chez l'enfant l'horreur de la rupture qui les a fait naître. Car c'est dans le deuil du

père que la voix narrative est née et a établi sa nécessité absolue. Cette voix était un substitut. Tout évoquait une scène antérieure qui n'arrivait plus à se dire que par la répétition du conte : « Il était une fois... ». Ainsi, les « caresses de ma grand-mère me bouleversaient parce qu'elles avaient partie liée avec l'arrachement, la peur, le cri, la mort, toutes ces choses qui bourdonnaient autour de moi et sur lesquelles on m'avait appris à fermer les yeux, et du même coup elles me fascinaient parce qu'elles me ramenaient vers l'enivrante expérience du bercement » (F, 67). C'est ainsi que, comme chez Anne Hébert, par exemple, dont l'œuvre est souvent présente dans ce récit (voir les références au *Torrent*), le passé détermine absolument le personnage, incapable alors de mettre un terme à l'obsession qui le hante. C'est pourquoi, bien plus tard, dans la mémoire *éveillée* de la narratrice, une conscience tragique s'instaure et cherche à reconstituer par le langage cette origine. Le « bercement » dont la poésie deviendra en quelque sorte la forme répétitive, adulte pourrait-on dire, n'arrive jamais à cacher complètement la disparition, le déplacement, la rupture qui a déchiré l'enfance. L'importance de *Ce fauve, le Bonheur* provient de ce que ce récit reprend sur le mode narratif ce qui est au centre du propos poétique de Denise Desautels depuis les premiers textes au début des années soixante-dix. C'est la recherche à travers le récit de l'enfance de ce qui se reproduit inlassablement, comme un martèlement familier : « La nuit », peut-on lire dans *La répétition*, « cette idée me pourchasse jusque dans mes rêves. Si vous voulez, je vous raconterai ma vie en changeant les noms, les prénoms, en déplaçant les lieux, en insistant sur le vertige. L'anonymat. Le corps tragique de la nuit. » (R, 37) De recueil en recueil, l'œuvre entière pourtant se déploie, puis se replie comme une obsession larvée, dévorante et lucide à la fois.

La poésie, on le voit, est nostalgique ; mais elle n'est pas un abandon aux forces engloutissantes du passé. Écrire est le geste structuré et structurant d'une conscience assumant pleinement son rôle, la « blessure » nécessaire de son absence à elle-même. Tout l'exercice de l'écriture est là, condensé dans cet implacable déplacement qui est celui du présent :

À distance, la main trace des signes que je ne reconnais pas, mêlés à d'autres signes. Nous n'écrivons pas, nous attendons (l'enfance en nous, comme attente ou fracture) que l'émotion discrète contourne les figures amoureuses et cette légère imperfection :

la main trace : dépaylée. (K, 79)

Il s'agit d'une chambre à écho : la voix y est « dépaylée », c'est-à-dire investie de « la difficile coïncidence des scènes » (M, 42), laissant la figure obsédante du mort/de la morte, à chaque fois décalée, différée, rachetée. « *Mort*. Que cela de chambre en chambre. *Mort* répété avec lenteur, avec de l'écho ; des chants ferreux noircissent tout, un matin de mai ou de septembre, et tu les reprends alors que le piège se referme sur nous et nous épuise... » (K, 67) Ainsi, le langage ne renie jamais la figure de la mort au

cœur de l'enfance, mais il la reprend pour la mettre en scène, et recommencer ce geste du recommencement inlassablement. L'événement devient alors *répétition* : « tu respire / machinale sous les cris / survivante étonnée » (J, 85).

Contre la mort, seule véritable et catastrophique différence, il n'y a que la répétition du poétique, le théâtre de la différence. Car la veillée funèbre ne conduit pas la survivante au silence et à l'abnégation. Bien au contraire. Cette veillée peut être, par un glissement propre précisément au langage, une ouverture vers la consolation et, plus récemment dans l'œuvre de Desautels, vers la *joie*. « Une belle humanité se déplace naturellement, quelques centimètres au-dessus du sol, pendant que la Terre tourne autour d'elle, avec plus de lenteur, de douceur, devenant ainsi presque habitable¹⁹. » C'est le « saut de l'ange », le déplacement dont l'écriture poétique est la forme la plus lucide.

J'ajouterai en guise de conclusion une dernière considération. Ce qui est si particulier dans l'œuvre de Desautels, c'est que la figure de la répétition excède largement l'univers psychologique (ou mieux encore anthropomorphique) qui, de prime abord, reste le propre du sujet social et de la mémoire qu'il conserve de son passé. Le discours autobiographique se loge dans le rapport incessant avec les objets, inertes et sans voix, qui meublent la vie quotidienne et qui sont toujours, dans l'antériorité qui est précisément la leur, des représentations sérielles d'un puissant interdit. L'inanimé est indice de mort, il est ce sur quoi la voix poétique cherche à se poser comme une ultime et nécessaire compensation.

Le langage est donc bordé par les objets. La poésie de Denise Desautels ne se conçoit pas sans leur accompagnement, quasi hiératique, sous la forme le plus souvent d'œuvres photographiques insérées dans le texte. Presque tous les recueils, surtout durant la période cruciale, très productive, de la fin des années quatre-vingt, sont ainsi ponctués de représentations visuelles d'œuvres sculptées et d'objets divers. Ces objets sont marqués par l'absence du vivant : une table vide, une sphère, un vase, un pupitre, une stèle, une porte, une simple lueur, une ligne. C'est pourquoi les choses ainsi représentées, sérialisées, ont acquis, par le travail de l'artiste, une valeur monumentale, presque commémorative, comme dans le drapé sans tête photographié par Jocelyne Alloucherie dans *Un livre de Kafka à la main* ou peut-être les étranges éclaboussures de Francine Simonin dans « *Ma joie* », crie-t-elle, maculant la page de leurs parcours insensés.

Chez Denise Desautels, la mort, celle du père surtout, événement à la fois unique et répétitif à l'infini, perte catastrophique et mémoire infatigable de l'enfance, appartient donc à tout cela : objets inanimés et êtres

19. Denise Desautels, « Vivre grande », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 7-8.

vivants. La leçon est claire. Il s'agira de renouer jusqu'à l'angoisse avec cette fracture du temps et cette exclusion du symbolique, qui fondent le sujet-femme et instituent son accès difficile, paradoxal, au langage. Elle ne sera sauvée de la souffrance que par l'habitude. Dans l'œuvre de Desautels, ce rapport décisif entre l'un et le multiple structure le sens du texte autobiographique et de ses paratextes visuels.