LES CAHIERS ANNE HÉBERT 16

Archives et écritures de femmes : Louise Dupré et Hélène Monette

Les Éditions UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

Les Cahiers Anne Hébert sont publiés par le Centre Anne-Hébert avec l'appui de la Faculté des lettres et sciences humaines et du Vice-rectorat à la recherche de l'Université de Sherbrooke.

Comité de direction du Centre Anne-Hébert
Nathalie Watteyne, présidente
Anick Lessard, doyenne
Patricia Godbout, directrice du Centre
Sylvie Fournier, directrice du Service des bibliothèques et archives
Nicole Côté, conseillère
Pierre Hébert, conseiller
Julie Fecteau, archiviste
Mélanie Beauchemin, coordonnatrice et secrétaire

Comité de lecture
Mélanie Beauchemin
Patricia Godbout
Daniel Marcheix
Nathalie Watteyne

Révision des textes
Mélanie Beauchemin
Patricia Godbout
Camille Néron

Rédaction
Les Cahiers Anne Hébert
Département des arts, langues et littératures
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke
2500, boul. de l'Université
Sherbrooke (Québec) Canada J1K 2R1

www.usherbrooke.ca/centreanne-hebert
centre.anne-hebert@usherbrooke.ca/

ISSN : 2292-8235
URI: http://hdl.handle.net/11143/16184
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16184

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Archives et écritures de femmes : Louise Dupré et Hélène Monette
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 1 - 169
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16184
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16184

Table des matières

Présentation 2
Patricia Godbout

Avant-propos 4
Patricia Godbout et Nathalie Watteyne

L'acquisition d'archives privées à l'Université de Sherbrooke :
les fonds Louise Dupré et Hélène Monette 8
Julie Fecteau

Dans l'intimité de l'écriture 17
Louise Dupré

Plus haut que les flammes et *La main hantée* de Louise Dupré :
la douleur, la honte et la lumière 31
Nicoletta Dolce

La chambre blanche, la chambre noire :
L'album multicolore de Louise Dupré 46
Sandrina Joseph

Fabrication, invention, (ré)écriture : fragment d'étude génétique de
La Voie lactée de Louise Dupré 57
Sophie Marcotte

Dialogues dans la marge : Louise Dupré et Anne Hébert 71
Annie Tanguay

Faire face : *L'été funambule* de Louise Dupré 83
Nathalie Watteyne

Ressasser des vieilles affaires 97
Lili Monette-Crépô

Le petit et le fragmentaire pour signifier le monde (bis) 108
Isabelle Boisclair

Le lieu commun revisité dans *Là où était ici*
d'Hélène Monette 118
Nicole Côté

Autour d'*Unless* : notes et carnets 132
Patricia Godbout

Hors-Dossier

Hommages à Antoine Sirois (1925-2018)

Un ami s'en est allé 143
Christiane Lahaie

Mon oncle Antoine 146
Janet M. Paterson

Ma rencontre avec monsieur Sirois 149
Christiane Bisson

Antoine Sirois, homme de livre et d'action 151
Richard Giguère

Compte rendu : *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques* 154
Bénédicte Mauguière

Les acquisitions du Centre 159

Les collaborateurs et collaboratrices 164

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Présentation

Auteur(s): Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 1 - 2

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

Présentation

Patricia Godbout
Directrice du Centre Anne-Hébert

Ce numéro 16 des *Cahiers Anne Hébert* ouvre ses pages à l'étude de l'œuvre de deux écrivaines québécoises, Louise Dupré et Hélène Monette, dont le Centre Anne-Hébert et le Service des archives de l'Université de Sherbrooke ont acquis les fonds d'archives. Bien que ce numéro ne soit pas consacré à Anne Hébert, celle-ci n'est cependant jamais bien loin, comme on pourra le voir notamment dans l'article d' Annie Tanguay où se profile la figure de Louise Dupré, lectrice de la poésie hébertienne.

Le Centre Anne-Hébert tenait en outre à souligner dans ce numéro la contribution exceptionnelle d'Antoine Sirois (1925-2018), professeur émérite de l'Université de Sherbrooke, qui a joué un rôle de premier plan dans la création du Centre. Antoine est salué tour à tour ici par Christiane Bisson, responsable du Centre Anne-Hébert de 1998 à 2018, Richard Giguère, professeur à la retraite de l'Université de Sherbrooke, Christiane Lahaie, directrice du Département des arts, langues et littératures, et Janet M. Paterson, de l'Université de Toronto, membre du comité d'orientation du Centre Anne-Hébert.

Pour clore ce numéro, Bénédicte Mauguière fait la recension du collectif *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques* sous la direction de Nathalie Watteyne (PUM, 2018).

Bonne lecture à toutes et à tous!

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Avant-propos

Auteur(s): Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 3 - 6

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

Avant-propos

Archives et écritures de femmes : Louise Dupré et Hélène Monette

Patricia Godbout et Nathalie Watteyne

Le 19 mai 2017, le Centre Anne-Hébert organisait une journée d'étude pour souligner le don inestimable de leurs archives littéraires que venaient de lui faire Louise Dupré et Hélène Monette. L'idée de consacrer tout un numéro des *Cahiers* à ces deux auteures québécoises, à leur écriture et à leurs archives, s'est bien sûr imposée à nous, les écrits de femmes étant l'un des axes de recherche privilégiés du Centre.

Aujourd'hui, nous sommes fières de vous présenter le numéro de revue qui reprend les interventions de la journée d'étude, enrichies par les discussions entre les spécialistes des archives littéraires et des écrits au féminin.

D'emblée, c'est l'archiviste de l'Université de Sherbrooke Julie Fecteau, qui présente le processus d'acquisition de telles archives, dans un texte intitulé « L'acquisition d'archives privées à l'Université de Sherbrooke : les fonds Louise Dupré et Hélène Monette ». Elle retrace ainsi pour nous les circonstances particulières d'acquisition de ces deux fonds, tout en soulignant l'importance de mettre ces fonds le plus rapidement possible à la disposition des chercheuses et chercheurs.

Puis, Louise Dupré nous livre un témoignage émouvant sur ce que représente pour elle le don de ses archives, dans son texte « Dans l'intimité de l'écriture ». Originaire de Sherbrooke, ayant fait ses études universitaires de premier et de deuxième cycles à l'UdeS, celle qui a toujours œuvré autour des écrits de femmes et qui est membre du comité d'orientation du Centre Anne-Hébert nous explique les motivations qu'elle a eues à le faire, ainsi que la part d'humilité que cela représente à l'idée que des chercheuses et chercheurs auront ainsi accès à ses avant-textes.

Nicoletta Dolce se livre ensuite à une analyse textuelle des deux plus récents recueils de poèmes dans « *Plus haut que les flammes* et *La main hantée* de Louise Dupré : la douleur, la honte et la lumière ». Elle montre que la détresse, lorsqu'elle s'énonce dans une écriture, est susceptible d'être reprise par une lectrice ou un

lecteur, et constitue pour le sujet lyrique et ses destinataires une forme de consentement à ce qui est. Tel est le pari que fait une femme pour répondre aux formes du mal, et tenter de l'exorciser pour la suite des générations.

Sandrina Joseph s'intéresse pour sa part à l'écriture du deuil dans « La chambre blanche, la chambre noire : *L'album multicolore* ». La démonstration est éloquente. Joseph ne s'en tient pas à l'étude des thèmes, mais convoque la structure hétérogène de ce récit, qui est utile à ranimer en quelque sorte la mère morte à travers l'éclairage d'épisodes de vie variés.

Sophie Marcotte est la première chercheuse à se pencher sur la genèse d'un roman : « Fabrication, invention, (ré)écriture : fragment d'étude génétique de *La Voie lactée* ». L'analyse des transformations de l'incipit de ce roman est révélatrice des ajouts et retraits opérés par Dupré.

Annie Tanguay examine les marges de l'écriture dans le recueil de poèmes *Tout près*, comme il en irait d'un carnet d'écriture. La citation de poèmes, notamment des passages du *Tombeau des rois* d'Anne Hébert, éclaire le travail de tisserande de l'auteure dans « Dialogues dans la marge ». Ressaisir le jeu intertextuel avec le poème d'Hébert permet ainsi de mieux comprendre le poème de Dupré.

Nathalie Watteyne se penche sur le seul recueil de nouvelles de l'auteure, paru en 2008, dans « Faire face : *L'été funambule* ». L'examen des manuscrits et dactylographies des 26 nouvelles qui composent ce recueil révèle un travail de composition, ainsi que des jeux avec le temps. Il en ressort que les voyages sont formateurs pour des personnages de femmes dans l'été de leur vie. Après avoir fait un deuil ou s'être libérées d'une passion douloureuse, ces femmes acceptent d'aller à la rencontre de l'altérité, là où le vent de leur histoire les mène.

C'est sur le mode du témoignage que s'ouvre la seconde partie, cette fois consacrée aux archives et à l'œuvre d'Hélène Monette. Dans un texte intitulé « Ressasser des vieilles affaires », c'est la fille de l'écrivaine, Lili Monette-Crépô, elle-même auteure et journaliste, qui nous émeut par son désir de se conformer aux dernières volontés de sa mère, décédée en juin 2015, en léguant les archives littéraires de celle-ci à l'Université de Sherbrooke.

Trois études sont ensuite consacrées à Monette. Chaque auteure cherche à ressaisir un pan de la poétique de cette écrivaine. Dans « Le petit et le fragmentaire pour signifier le monde (bis) », Isabelle Boisclair revisite une étude qu'elle a menée par le passé. Elle voit dans la pratique du fragment chez Monette une forme d'accueil

des exclus, des êtres que l'on marginalise. L'écriture monettienne se présente ainsi comme une attitude non sectaire et ouverte. Dans *Un jardin dans la nuit*, un recueil de contes et de poèmes paru en 2001, il y aurait en ce sens, selon Boisclair, une « poétique de la vulnérabilité ».

Dans « Le lieu commun revisité dans *Là où était ici* d'Hélène Monette », Nicole Côté souligne pour sa part, dans une lecture de cet autre recueil paru en 2011, la présence marquée du lieu commun que Monette se plaît à trafiquer pour lui insuffler « une nouvelle vie », intégrant pour ce faire l'oralité à la poésie, tout en aménageant une distance critique face à la tradition.

Enfin, dans « Autour d'*Unless* : notes et carnets », Patricia Godbout utilise le riche matériel génétique relatif à l'écriture de ce roman paru en 1995 que contient le fonds pour explorer l'atelier d'écriture de Monette. Les carnets montrent tout le travail créatif en amont fait par la romancière. Des dessins, des attributs spécifiques à chaque personnage, y foisonnent.

Ce numéro des *Cahiers* est une invitation lancée à la communauté des chercheuses et des chercheurs à poursuivre l'étude des œuvres de Monette et de Dupré, à la lumière notamment de leurs précieux fonds d'archives.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: L’acquisition d’archives privées à l’Université de Sherbrooke : les fonds Louise Dupré et Hélène Monette

Auteur(s): Julie Fecteau, Archiviste, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 7 - 15

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

URI: http://hdl.handle.net/11143/16175

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16175

L’acquisition d’archives privées à l’Université de Sherbrooke : les fonds Louise Dupré et Hélène Monette

Julie Fecteau
Archiviste, Université de Sherbrooke

Résumé : En matière d’acquisition de fonds d’archives privées, le principal objectif de l’Université de Sherbrooke est de soutenir les activités d’enseignement et les travaux de recherche des membres du corps professoral et des étudiants et étudiantes. Les archives d’Hélène Monette et de Louise Dupré, par leur originalité et leur caractère unique, se révèlent d’un grand intérêt pour qui s’intéresse à la littérature et à la valorisation de l’écriture des femmes au Québec.

Mots-clés : Acquisition d’archives, Archives privées, Fonds Hélène Monette, Fonds Louise Dupré, Écriture des femmes au Québec.

Le goût de l'archive est visiblement une errance à travers les mots d'autrui
Arlette Farge, Le goût de l'archive*, 1989*

L'année 2016 a été faste en matière d'acquisition d'archives littéraires à l'Université de Sherbrooke. L'institution s'est vu offrir deux fonds d'archives d'auteures reconnues, Louise Dupré et Hélène Monette, et une collection d'archives, la Collection Dumont-Hudon venue compléter les archives relatives à Anne Hébert, déjà conservées par l'université.

Tous les archivistes connaissent bien la définition du mot « archives », telle qu'elle apparaît dans le texte de la *Loi sur les archives* : « l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information générale » (Gouvernement du Québec : chapitre A-21.1). À cette définition un peu aride, ajoutons que les archives, en vertu de leur caractère organique, sont un véritable reflet des activités de ceux qui les ont créées. C'est particulièrement le cas pour les auteures Louise Dupré et Hélène Monette dont nous traiterons plus loin.

La *Déclaration québécoise sur les archives* (2006), tout en reconnaissant l'originalité des archives, leur diversité et leur caractère essentiel « pour la constitution de la mémoire individuelle et collective, la compréhension du passé, la documentation du présent et la préparation de l'avenir » (Baillargeon et Chouinard, 2015 : 93), insiste sur notre responsabilité collective dans leur valorisation, leur conservation et leur accessibilité. Cette responsabilité doit être partagée par les archivistes, les propriétaires ou les détenteurs d'archives, les citoyens, les décideurs publics et les institutions.

L'acquisition d'archives privées dans le milieu universitaire

Au sein du milieu universitaire québécois, le soutien aux activités d'enseignement et de recherche a depuis longtemps constitué l'objectif principal pour acquérir et conserver des archives privées :

> Pas de renouvellement des connaissances sans recherche fondamentale ou pratique et pas d'enseignement de qualité sans renouvellement des connaissances. C'est donc ici que doit se situer le rôle le plus important des archives privées : soutenir l'accroissement des connaissances par l'apport de documents uniques, authentiques, intègres et intelligibles. (Baillargeon, 2006-2007 : 83)

La plupart des institutions universitaires québécoises sont confrontées à des contraintes budgétaires et d'espaces expliquant qu'en matière d'acquisition d'archives privées elles ne sollicitent pas systématiquement et de manière active des créateurs ou des détenteurs d'archives. Cependant, il est probable que ces institutions aient malgré tout continué d'identifier les fonds d'archives de créateurs exceptionnels, de personnes représentatives d'un milieu ou d'un domaine d'activité, et leurs propriétaires, puisque les dons d'archives privées se sont poursuivis. Heureusement, pour la constitution d'un riche corpus de fonds d'archives privées, ces acquisitions ont un effet multiplicateur :

> [P]lus il y a de fonds d'une discipline, plus il y a de chercheurs et plus les universités en acquièrent. Cet effet d'entraînement montre que le développement d'une politique d'acquisition bien centrée sur les besoins de la clientèle et des forces déjà présentes dans l'institution permet de maximiser les énergies investies dans la gestion des archives non institutionnelles. (Baillargeon, 2006-2007 : 102)

Cet effet multiplicateur peut être constaté à l'Université de Sherbrooke où, à titre d'exemple, près de 50 % des fonds d'archives d'origine privée se trouvent dans les domaines éditorial et littéraire.

Le processus d'acquisition d'archives privées à l'Université de Sherbrooke

Dès sa création en 1991, le Bureau des archives de l'Université de Sherbrooke, ainsi qu'on l'appelait à l'époque, se voit confier un mandat à double volet : d'abord gérer et conserver les archives et les documents administratifs institutionnels, puis acquérir et mettre en valeur des fonds d'archives privées.

Le concept d'archives privées englobe ici autant les archives de personnes n'ayant aucun lien direct avec l'université que les archives quasi institutionnelles, provenant d'une personne physique ou morale ayant œuvré à l'université ou dont les activités sont reliées à la vie universitaire, tels les fonds d'archives de syndicats de membres du personnel, d'associations étudiantes ou de membres du corps professoral.

En 1999, l'Université de Sherbrooke se dote d'une véritable directive en matière d'acquisition de fonds et de collections d'archives ; celle-ci sera amendée en 2013. La *Directive relative à l'acquisition de fonds et de collections d'archives privées* encadre le processus de don et les étapes qui le jalonnent et permet de distinguer les notions d'archives privées associées ou quasi institutionnelles des autres types d'archives privées. Elle précise les orientations, les fonds et les collections d'archives privées devant prioritairement répondre aux besoins en matière d'enseignement et de re»-

cherche et qui, dans certains cas, sont utiles pour compléter des fonds et des collections déjà acquis. Finalement, une des clauses essentielles de la directive prévoit que l'acquisition de tels fonds ou collections soit formellement appuyée par des membres du corps professoral et par la direction de la faculté concernée.

Un travail de collaboration : la contribution des professeures et professeurs

Acquérir des archives implique la participation de plusieurs intervenants : les créateurs d'archives, les donateurs, les membres de la direction du Service des bibliothèques et archives et le personnel du secteur Gestion des documents administratifs et archives, les membres du comité de direction de l'université (qui font office de comité d'acquisition) et, dans certains cas, des évaluateurs externes agréés. Un des maillons essentiels de cette chaîne de collaborateurs est constitué de membres du corps professoral de l'université.

Dans de nombreux cas, l'offre ou le signalement de l'opportunité d'une acquisition d'archives privées provient de professeures ou professeurs. Grâce à l'expertise de ces derniers, à leur travail assidu en recherche et à la relation de confiance établie avec des donateurs potentiels, plusieurs fonds d'archives prestigieux, tels les archives d'Anne Hébert et les fonds Louise Dupré et Hélène Monette, ont pu être acquis par l'Université de Sherbrooke.

Les archives de Louise Dupré

L'auteure Louise Dupré signe la convention de don de son fonds d'archives à l'Université de Sherbrooke en 2016. Ce don se concrétise en 2017 par deux versements distincts de documents, d'autres versements sont attendus en 2019 et viendront compléter le fonds. Louise Dupré, désireuse de participer concrètement à la mise en forme de ses archives, participe à une rencontre de travail avec l'archiviste où elle échange avec elle sur la meilleure manière d'organiser, de regrouper et de bien identifier ses manuscrits et autres documents. Pour une archiviste, cette collaboration privilégiée avec la créatrice des archives représente une situation idéale et facilite grandement l'organisation et la description à venir.

Louise Dupré, professeure associée au Département d'études littéraires de l'UQAM, est née à Sherbrooke en 1949. Elle étudie d'abord à l'Université de Sherbrooke, puis à l'Université de Montréal où elle obtient en 1987 un doctorat en études françaises. Les textes de cette poète, romancière, dramaturge, nouvelliste et essayiste sont traduits en plusieurs langues. Elle reçoit de nombreux prix et distinctions pour son œuvre

et fait paraître articles, textes de fiction et essais dans des revues et publications au Québec, au Canada et à l'étranger. Elle collabore à des événements littéraires et universitaires et en organise.

Les documents déposés à ce jour représentent une étendue linéaire de 70 cm et se situent dans la période des années 1990 à 2014. Ce fonds d'archives est actuellement constitué de versions manuscrites et dactylographiées, dont plusieurs sont annotées, des œuvres *Tout près* (poésie), *Les mots secrets* (poésie), *Tout comme elle* (théâtre), *Plus haut que les flammes* (poésie), *La Voie lactée* (roman), *L'été funambule* (nouvelles) et de nouvelles parues en revues : « La vie humble », « À partir d'une photo », « La montagne », « Peut-être », « L'hiver », « Le colloque », « L'année nouvelle », « Un dimanche de juin » et « La traduction ». On y trouve aussi des nouvelles non retenues pour publication, le texte d'un entretien entre l'auteure et metteure en scène Brigitte Haentjens et Louise Dupré sur son œuvre et la production de la pièce *Tout comme elle* et, dans certains dossiers, des notes et feuilles volantes, des versions annotées ou commentées par l'éditeur ou l'éditrice et des épreuves.

L'acquisition des archives de Louise Dupré représente, entre autres avantages, un atout important dans la poursuite de travaux de recherche et l'émergence de nouveaux projets en lien avec l'étude et la promotion de l'écriture au féminin. Comme le mentionnait la professeure Nathalie Watteyne dans sa lettre d'appui à cette acquisition, datée du 28 mai 2016 :

> Les étudiantes et étudiants de l'Université de Sherbrooke, les spécialistes de l'œuvre, ainsi que les chercheuses et chercheurs qui fréquentent le Centre [Anne-Hébert], seront heureux de pouvoir faire des recherches dans les archives de cette importante ambassadrice de nos lettres. Enfin, par-delà les projets de recherche en chantier et à venir, l'acquisition de ces archives permettra à l'Université de Sherbrooke d'aller plus loin dans sa mission : devenir un lieu incontournable d'étude des manuscrits d'écrivaines, après ceux d'Anne Hébert.

Les archives d'Hélène Monette

L'acquisition des archives d'Hélène Monette s'est faite dans un tout autre contexte que celle du fonds Louise Dupré, comme l'évoquait la professeure Patricia Godbout dans une lettre datée du 16 octobre 2016 :

> En juin 2015, quelques jours avant son décès, Hélène Monette s'est mise en contact avec ma collègue Nathalie Watteyne, alors directrice du Centre Anne-Hébert, pour exprimer le désir de faire don de ses archives […]. En dépit de circonstances très difficiles dans lesquelles elle était faite, cette nouvelle a été accueillie très chaleureusement par la directrice du Centre,

> d'autant que l'œuvre importante d'Hélène Monette s'inscrit tout à fait dans l'un des axes de recherche […] qui est de documenter et de valoriser l'écriture des femmes au Québec.

Lili Monette-Crépô, afin de donner suite aux dernières volontés de sa mère, fait don de ses archives littéraires en plusieurs versements en 2016 et 2017. Le fonds, représentant plus de quatre mètres linéaires de documents, témoigne de ses activités littéraires, quoique pas uniquement, des années 1970 à 2015. Ces archives sont constituées de manuscrits et de textes dactylographiés et publiés de ses œuvres (poésie, romans, articles, chansons et autres), tels *Unless, Un jardin dans la nuit, Crimes et chatouillements, Thérèse pour joie et orchestre, Montréal brûle-t-elle?, Les avions du dimanche, Où irez-vous armés de chiffres?* L'ensemble comprend plus de cent carnets d'écriture, des carnets de notes, des notes sur des projets réalisés ou refusés, une abondante correspondance personnelle et professionnelle, des agendas, des contrats littéraires et d'édition, des documents relatifs à l'attribution de prix et distinctions et à des demandes de bourses, des documents reliés à des événements littéraires et artistiques (festivals, lectures publiques et autres), des documents ayant trait à divers séjours à l'étranger, des dessins et affiches et des coupures de presse.

La romancière et poète Hélène Monette (1960-2015) fait des études en art, histoire de l'art et littérature à l'Université de Montréal et à l'Université Concordia. Elle fait paraître entre 1982 et 2014 une vingtaine d'ouvrages dont deux romans, œuvres pour lesquelles elle reçoit des prix ou distinctions. Cofondatrice du magazine *Ciel variable*, elle publie dans plusieurs revues et collabore à de nombreux événements littéraires et artistiques. Très active dans le milieu culturel, elle se produit sur plusieurs scènes au Québec comme à l'étranger où elle lit ses poèmes et ceux d'autres poètes.

L'acquisition de documents d'archives constitue la première étape du processus de gestion d'un fonds. Les étapes suivantes – traitement, organisation, description, préservation et conservation – mènent vers l'objectif ultime consistant à s'assurer de leur utilisation et de leur diffusion (travaux de recherche et publications, activités pédagogiques, expositions et autres). En tant qu'archiviste, notre pratique se doit d'être flexible et orientée vers les besoins de nos usagers, en qui nous espérons trouver des alliés et des « champions » de la cause des archives. Ce riche patrimoine documentaire, dont les archivistes sont en quelque sorte les gardiens, doit pouvoir être consulté, exploité et mis en valeur. Cet objectif d'accessibilité commande, du moins c'est le cas à l'Université de Sherbrooke, que les fonds soient mis à la disposition des chercheurs et chercheuses le plus rapidement possible; c'est ce que nous avons

fait pour les archives de Louise Dupré et d'Hélène Monette, malgré leur état préliminaire et sommaire de description. La notion de « rencontre entre un utilisateur, ses connaissances, sa culture, son univers d'une part, et les archives, leur matérialité, leur contenu, leur contexte, d'autre part » (Lemay, 2017 : 17) est une composante tout à fait essentielle des archives.

Julie Fecteau, Archiviste
Secteur Gestion des documents administratifs et archives
Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke

BIBLIOGRAPHIE

ACADÉMIE DES LETTRES DU QUÉBEC, *Louise Dupré*, http://www.academiedeslettresduquebec.ca/membres/louise-dupre-14 (page consultée le 6 février 2018).

BAILLARGEON, Diane (2006-2007), « Les archives privées des universités québécoises : état de la question et pistes de réflexion », *Archives*, vol. 38, nº 2 : 81-107.

BAILLARGEON, Diane et Denys CHOUINARD (2015), « Une histoire de fierté. La Déclaration québécoise sur les archives », dans L. Gagnon-Arguin et M. Lajeunesse [et al.] (dir.), *Panorama de l'archivistique contemporaine. Évolution de la discipline et de la profession. Mélanges offerts à Carol Couture*, Ste-Foy, PUQ : 77-94.

COUTURE, Carol (1999) [*et al.*], *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, Ste-Foy, Presses de l'Université du Québec.

ÉDITIONS DU BORÉAL, *Hélène Monette*, http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/helene-monette-277.html, (page consultée le 6 février 2018).

FONDS HÉLÈNE MONETTE (P79), Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke.

FONDS LOUISE DUPRÉ (P78), Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, *Loi sur les archives*, chapitre A-21.1, http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/A-21.1 (page consultée le 6 février 2018).

LEMAY, Yvon (2017), « L'émotion ou la poétique de l'archive », *Cap-aux-diamants*, nº 131 : 17-20.

Les Cahiers Anne Hébert

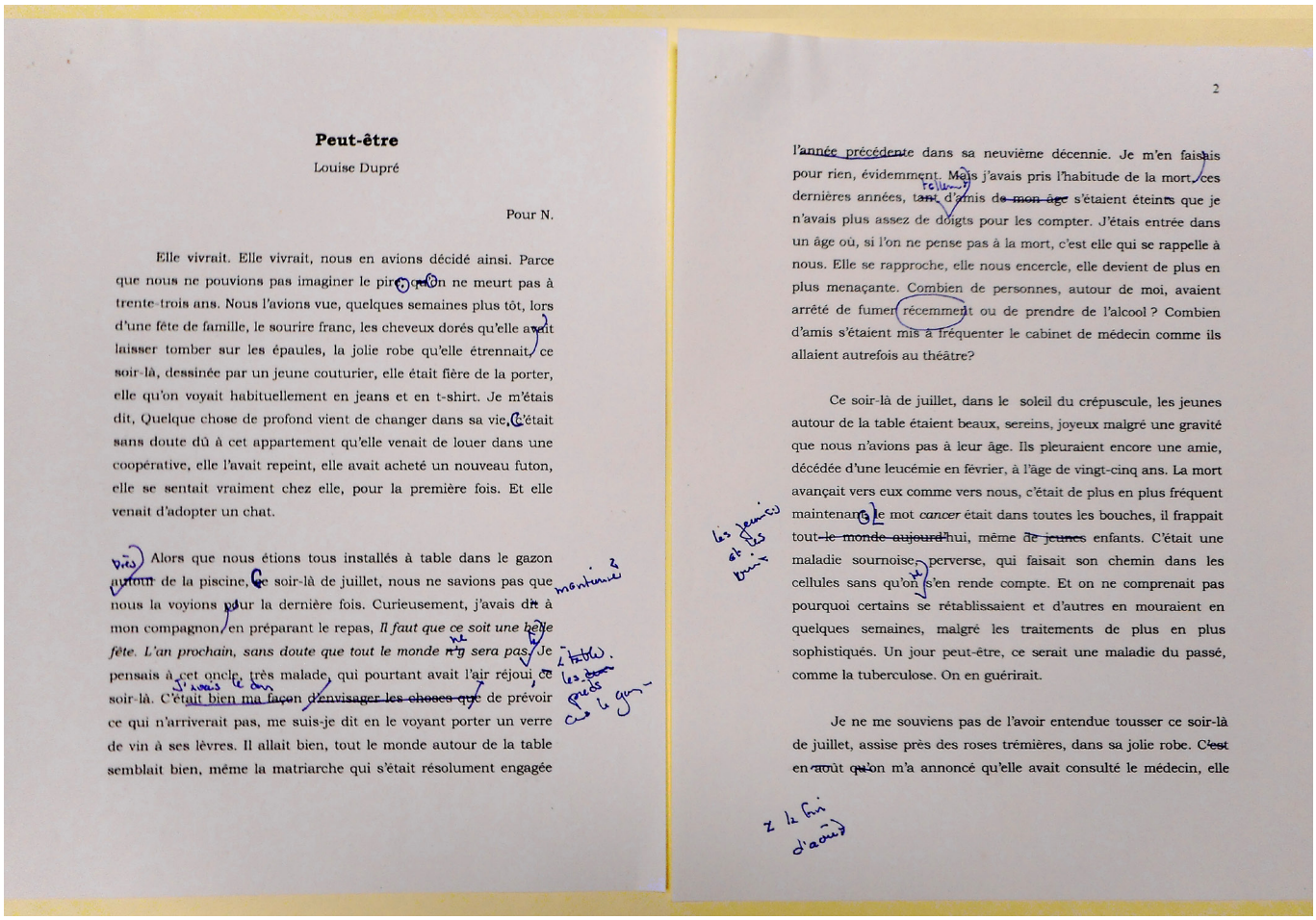
Titre: Dans l’intimité de l’écriture
Auteur(s): Louise Dupré, Université du Québec à Montréal
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 16 - 29
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16172
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16172

Dans l’intimité de l’écriture

Louise Dupré
Université du Québec à Montréal

Résumé : La décision de léguer ses archives à une institution provoque un questionnement chez le ou la donataire : la préparation du matériel éclaire nécessairement sa façon de travailler. Voilà ce qu’aborde Louise Dupré dans cet article où elle fait une réflexion sur son processus d’écriture en constatant la différence entre ses avant-textes poétiques et romanesques. Mais classer des manuscrits implique aussi de faciliter la recherche et, par conséquent, de rendre les documents lisibles pour l’autre, ce qui entraîne des choix. Il s’établit alors un dialogue silencieux avec ceux et celles qui les consulteront.

Mots-clés : Archives, Avant-textes, Création, Écriture, Manuscrits.



Peut-être

Louise Dupré

Pour N.

Elle vivrait. Elle vivrait, nous en avions décidé ainsi. Parce que nous ne pouvions pas imaginer le pire : on ne meurt pas à trente-trois ans. Nous l'avions vue, quelques semaines plus tôt, lors d'une fête de famille, le sourire franc, les cheveux dorés qu'elle avait laissé tomber sur les épaules, la jolie robe qu'elle étrennait ce soir-là, dessinée par un jeune couturier, elle était fière de la porter, elle qu'on voyait habituellement en jeans et en t-shirt. Je m'étais dit, Quelque chose de profond vient de changer dans sa vie, c'était sans doute dû à cet appartement qu'elle venait de louer dans une coopérative, elle l'avait repeint, elle avait acheté un nouveau futon, elle se sentait vraiment chez elle, pour la première fois. Et elle venait d'adopter un chat.

Alors que nous étions tous installés à table dans le gazon autour de la piscine, ce soir-là de juillet, nous ne savions pas que nous la voyions pour la dernière fois. Curieusement, j'avais dit à mon compagnon, en préparant le repas, *Il faut que ce soit une belle fête. L'an prochain, sans doute que tout le monde n'y sera pas.* Je pensais à cet oncle, très malade, qui pourtant avait l'air réjoui, ce soir-là. C'était bien ma façon d'envisager les choses que de prévoir ce qui n'arriverait pas, me suis-je dit en le voyant porter un verre de vin à ses lèvres. Il allait bien, tout le monde autour de la table semblait bien, même la matriarche qui s'était résolument engagée

l'année précédente dans sa neuvième décennie. Je m'en faisais pour rien, évidemment. Mais j'avais pris l'habitude de la mort, ces dernières années, tant d'amis de mon âge s'étaient éteints que je n'avais plus assez de doigts pour les compter. J'étais entrée dans un âge où, si l'on ne pense pas à la mort, c'est elle qui se rappelle à nous. Elle se rapproche, elle nous encercle, elle devient de plus en plus menaçante. Combien de personnes, autour de moi, avaient arrêté de fumer récemment ou de prendre de l'alcool ? Combien d'amis s'étaient mis à fréquenter le cabinet de médecin comme ils allaient autrefois au théâtre?

Ce soir-là de juillet, dans le soleil du crépuscule, les jeunes autour de la table étaient beaux, sereins, joyeux malgré une gravité que nous n'avions pas à leur âge. Ils pleuraient encore une amie, décédée d'une leucémie en février, à l'âge de vingt-cinq ans. La mort avançait vers eux comme vers nous, c'était de plus en plus fréquent maintenant, le mot *cancer* était dans toutes les bouches, il frappait tout le monde aujourd'hui, même de jeunes enfants. C'était une maladie sournoise, perverse, qui faisait son chemin dans les cellules sans qu'on s'en rende compte. Et on ne comprenait pas pourquoi certains se rétablissaient et d'autres en mouraient en quelques semaines, malgré les traitements de plus en plus sophistiqués. Un jour peut-être, ce serait une maladie du passé, comme la tuberculose. On en guérirait.

Je ne me souviens pas de l'avoir entendue tousser ce soir-là de juillet, assise près des roses trémières, dans sa jolie robe. C'est en août qu'on m'a annoncé qu'elle avait consulté le médecin, elle

Figure 1 : Pages dactylographiées et annotées de la nouvelle « Peut-être », dossier « Nouvelles parues en revues mais non encore en recueils », Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

1.

Faire don de ses archives s'avère une décision importante, qui entraîne des émotions contradictoires. Je me suis d'abord sentie rassurée, comme si je confiais mes biens les plus précieux à des personnes aimantes, disposées à s'en occuper avec soin. Mais j'ai vite ressenti une certaine inquiétude : les chercheurs et chercheuses pourraient entrer dans l'intimité de mon processus créateur, connaître ma façon de travailler, voir mes hésitations, mes fautes d'orthographe ou de grammaire, les taches de café et les empreintes des pattes du chat qui, en revenant d'une balade, saute immanquablement sur une feuille du manuscrit déposé à côté de moi. On pourrait voir que mes textes étaient nés péniblement, dans le doute et les essais successifs. Orgueil personnel ou peur de n'être plus aimée? Ressurgissait le désir de perfection de la petite fille sage...

Dans le passé, j'ai eu beau m'intéresser de près à la génétique littéraire, avoir publié un article sur les différents états de la nouvelle « La folle d'Elvis » d'André Major dans la revue *Voix et Images* (Dupré, 1993), le sentiment de me mettre à nu n'en est pas moindre pour autant. La professeure en moi pourrait répondre qu'il faut faire la différence entre l'écrivain et son texte mais, lors de l'écriture, l'auteur est omniprésent, les manuscrits en témoignent à chacune des phrases. D'ailleurs, ma propre calligraphie ne montre-t-elle pas les modifications que j'ai faites au fur et à mesure de mon travail? « La mort de l'auteur », selon la célèbre formule de Roland Barthes (Barthes, 1984), n'existe que pour le lecteur, non pour l'écrivain.

En effet, en analysant les différentes interventions de l'auteur, les études génétiques nous poussent à questionner le texte comme objet clos, elles le rattachent de nouveau au *je* qui l'écrit. Car c'est moi qui ai fait biffures, ratures et ajouts, c'est bien moi... Accepter que d'autres personnes se penchent sur le travail accompli appelle donc de l'humilité. L'image romantique de l'artiste qui a produit son texte sous l'effet de l'inspiration est définitivement remplacée par celle de la tâcheronne qui a peiné, jour après jour, à trouver les mots qui convenaient, à ajouter des paragraphes aux paragraphes, à laisser se mettre en place une architecture efficace.

Mais se pencher sur ses manuscrits apporte aussi de grands plaisirs. Des moments que j'avais complètement oubliés me sont revenus à la mémoire. Ainsi, en revoyant les manuscrits de *Plus haut que les flammes* (Dupré, 2010), j'ai découvert un texte poétique en vers de huit ou neuf pages dont je n'avais gardé aucun souvenir. Pourquoi se trouvait-il là, précisément? J'ai mis un certain temps à comprendre qu'il s'agissait

du début du livre, que j'avais ensuite décidé de supprimer. Ces pages manquent de profondeur : je me réchauffe, je fais mes gammes avant d'entrer dans le vif du sujet. Comme si quelque chose en moi refusait de se dire. Puis, à un certain moment, la barrière de l'autocensure saute, j'écris sur ma visite aux camps d'extermination d'Auschwitz et de Birkenau, j'accepte de plonger dans la douleur. Sur la page, on peut voir un grand trait. En me relisant, j'avais compris que je devais sacrifier ce début.

Quand on a dépassé le stade où l'on se sent humilié, revoir ses manuscrits a quelque chose d'émouvant, d'agréable même. Comme lorsqu'on regarde un album de photos où l'on se redécouvre à l'âge de dix, de vingt ou de trente ans, en se rappelant dans quelles circonstances un portrait a été pris. En feuilletant mes manuscrits, je revois ma façon de travailler au fil des ans, le lieu où j'étais, les livres que je lisais, parfois un événement de la journée. Car je trouve des citations d'auteurs, des noms ou des numéros de téléphone, des numéros de locaux de l'UQAM – on avait dû me téléphoner durant mes heures d'écriture pour me convoquer à une réunion –, des rendez-vous avec des étudiants ou étudiantes.

Mes manuscrits appartenaient au domaine de l'écriture privée : ils me servaient d'aide-mémoire. Pourquoi les aurais-je soignés puisque je serais toujours la seule à lire les notations sur mes avant-textes? Même si je faisais partie d'un groupe de recherche sur la génétique littéraire, je ne pensais pas à la possibilité de donner un jour mes archives à une institution. Je me définissais comme une universitaire. Me dire écrivaine m'aurait alors semblé une imposture.

2.

Entre les manuscrits de mes recueils de poésie et ceux de mes nouvelles ou de mes romans, on peut remarquer une différence. Les premiers sont souvent de véritables fouillis, alors que les seconds présentent, dès le point de départ, une clarté indéniable. Préparer le manuscrit de *Tout près* (Dupré, 1998) a été un travail titanesque. Je savais que je devais le faire moi-même parce qu'un chercheur y aurait mis un temps fou, si jamais il y était parvenu... Chaque poème avait souvent plus d'une dizaine d'états, partant de simples mots ou citations glanés au fil de mes lectures à des brouillons définitifs, sur lesquels j'avais apposé la mention « OK ». Je me suis d'abord occupée de chacun des poèmes en rangeant les brouillons par ordre chronologique. Cette opération complétée, je les ai disposés selon le moment où ils avaient été composés. Puis, me référant ensuite au recueil publié, j'ai classé les poèmes les uns par rapport aux autres, par parties.

Quand j'avais écrit les poèmes des deux premières parties en prose – « Au centre du visage » et « Le jour dans son éternité » –, je ne voyais pas clairement le recueil qui deviendrait *Tout près*. Contrairement aux poèmes des deux dernières parties – « Les mains des gisants » et « Poème, liberté » –, je les avais rédigés en désordre. Je savais intuitivement qu'ils appartenaient à un même projet d'écriture, mais j'ignorais quels liens entretenaient les poèmes les uns avec les autres. Je ne les ai classés qu'à la toute fin, en préparant le manuscrit pour la publication. Je me souviens des poèmes alignés sur le tapis du salon, de mes tentatives d'ordonnancement, de mes découragements, puis de ma joie quand j'ai enfin réussi à trouver un ordre qui me satisfasse.

À l'époque où j'ai entrepris les deux dernières parties du recueil, le classement des deux premières parties n'avait pas encore été fait. Mais je pressentais que le fouillis de poèmes devant moi constituerait deux parties, deux parties de douze poèmes chacune. Le projet était donc bel et bien entamé. Les deux dernières parties ont été composées dans l'esprit d'un recueil en cours : ces deux suites séparées compléteraient les deux premières suites. Sauf à quelques exceptions près, les poèmes ont été écrits dans l'ordre où ils ont été publiés par la suite. Je n'ai donc pas eu à les classer *a posteriori*.

Quant aux poèmes en vers, ces « Fenêtres » servant de transitions entre les suites poétiques en prose, je ne me rappelle pas s'ils ont été écrits pendant les suites en prose ou après... Ce dont je me souviens cependant, c'est qu'ils ont été composés comme les poèmes des deux premières parties, sans que je ne me soucie de l'endroit où ils seraient placés, et j'ai dû trouver au moment de la publication une façon satisfaisante de les disposer. Encore là, au moment de préparer mes documents, j'ai travaillé avec le recueil en main...

Le retour sur le manuscrit m'a bien montré que la forme ne s'est mise en place que petit à petit, pendant le processus créateur, dans la réflexion qui a eu lieu lors des campagnes d'écriture successives. Ces hésitations, ces choix ne sont plus perceptibles à la suite du classement que j'ai fait des différents états du texte. Je trouve dommage que les chercheurs ne puissent s'en rendre compte quand ils consulteront les archives, mais il m'a fallu choisir entre le respect du processus créateur et la fonctionnalité des archives, leur lisibilité. J'ai compris que préparer des archives afin de les léguer nous oblige à prendre des décisions et à accepter que la présentation ne soit pas idéale.

Les difficultés que j'ai éprouvées pour *Tout près*, je les ai également rencontrées dix ans plus tard, en 2007, quand j'ai décidé de rassembler des nouvelles qui avaient été éditées dans des revues ou des publications collectives pour en faire le livre que j'ai intitulé *L'été funambule* (Dupré, 2008). Car, on le sait, qu'il s'agisse d'un recueil de poésie ou de nouvelles, les textes trouvent une signification les uns par rapport aux autres : l'ordre choisi a une importance prédominante. J'ai donc mis des jours et des jours à établir l'architecture du recueil. Mais, à la différence de *Tout près*, j'ai conservé sur papier mes plans successifs : les chercheurs pourront donc retrouver les différentes étapes de mon cheminement. C'est pour moi une petite consolation.

3.

Je commence souvent une séance d'écriture poétique en lisant un texte d'un auteur que j'apprécie, et je note des mots, des phrases ou des vers. De ces « objets trouvés », il ne reste rien la plupart du temps dans la dernière version de mes poèmes. Il s'agit pour moi de déclencheurs, de mots qui servent à lever l'autocensure, parce qu'ils me permettent de faire des associations qui me conduisent vers des états psychologiques que je ne veux pas aborder. Ainsi, les vers d'Anne Hébert « Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tuée » (Hébert, 2013 : 265) me font sourire aujourd'hui. Transcrits sur un brouillon d'un poème de *Tout près* après une rupture, ils ont fait résonner en moi quelque chose que je n'aurais pas osé écrire de moi-même, quelque chose que je ne voulais pas admettre... Pudeur, peut-être, ou honte, comment savoir? Une fois les mots consignés sur ma feuille, je me suis demandé ce que cette citation disait de ce que je ressentais, si elle rendait bien mes affects. À partir de cette question, j'ai pu préciser ma pensée et écrire un poème qui témoigne de mes émotions. Le poème terminé, je n'ai pas ressenti le besoin de mettre en exergue les vers d'Anne Hébert : ils ne correspondaient plus vraiment à ce que j'avais vécu.

Les mots d'autres auteurs – poètes, romanciers ou essayistes – que je glane au fil de mes lectures favorisent chez moi des associations bénéfiques : ils me permettent de contourner le refoulement et d'avoir accès à des « [représentations mentales refoulées] de pulsions jugées dangereuses par le Moi », comme le souligne Didier Anzieu (Anzieu, 1981 : 108). Je peux alors passer outre à la culpabilité ou à la honte. Les lectures jouent peut-être ce rôle chez beaucoup d'écrivains. Dans la création comme dans la vie, c'est dans le dialogue que l'on parvient à avancer...

Ces considérations, je les fais comme poète qui se souvient de la femme qu'elle a été au moment d'écrire tel ou tel texte. Un chercheur ne se le permettrait pas. Il analyse les manuscrits devant lui sans essayer d'interpréter ce qui bouillonnait, avant le texte, dans la tête de l'écrivain. Car la génétique littéraire, telle que je la conçois, n'a pas pour objet d'entrer dans la vie de l'auteur, de se mettre à sa place, sauf si celui-ci fait des confidences à qui l'interroge.

4.

Mes manuscrits de romans ou de nouvelles sont trompeurs. On pourrait penser, à voir à quel point les états successifs en sont « ordonnés », que je sais où je vais quand je commence un projet. Pourtant, j'écris mes textes narratifs de la même manière que mes poèmes : en pratiquant une écriture processuelle. En ce qui concerne *La memoria* (Dupré, 1996), j'avais fait une première version, dans laquelle Emma retrouvait son mari Jérôme et sa sœur Noëlle à la fin du roman. Mais ce *happy ending* ne me satisfaisait pas : quelque chose en moi refusait le deuil, qui semblait pourtant primordial à l'économie du texte. Quand j'ai repris le manuscrit, à la faveur d'un congé sabbatique, j'avais accepté qu'Emma ne retrouve ni Jérôme ni Noëlle : le roman commençait sous le signe du deuil à faire, ce qui se ressent dès le début dans la voix narrative. Sans connaître les différents épisodes qui se constitueraient au fil de l'écriture – ce qui m'aurait profondément ennuyée –, j'avais du moins une idée de là où j'allais.

Pour ce qui est de *La Voie lactée* (Dupré, 2001), j'avais écrit une quarantaine de pages d'un manuscrit intitulé *Marées*, qui dorment dans une vieille disquette que j'espère être capable d'ouvrir un jour. Quand je suis revenue à l'écriture, j'ai recommencé depuis le début, sans relire *Marées* : j'avais trouvé la voix du texte, le roman était enclenché... Je ne savais pas où j'allais, mais le brouillon montre que je n'ai pas fait de changements majeurs pendant le processus d'écriture. Même constat pour les nouvelles : je tisse mon fil lentement afin d'éviter de défaire ensuite la toile que je fabrique.

Quand je commence mon récit, je tiens déjà certains éléments, même flous, même hésitants : l'esquisse d'un personnage, une situation de départ, une image, un contexte spatial ou temporel qui m'inspire. À la différence du poème, je ne pars pas de rien... J'écris lentement et j'arrête dès que survient un doute. Je préfère réfléchir plutôt que de me laisser entraîner sur une mauvaise voie, qui me forcerait à revenir en arrière et à biffer des chapitres entiers. Il m'est arrivé de supprimer une ou deux

pages, mais rarement davantage.

On sait à quel point il y a des décisions à prendre, surtout s'il s'agit d'un roman, à quel point on peut s'égarer, comme ont pu nous le montrer les essayistes Anton Ehrenzweig (Ehrenzweig, 1974) et Annie Dillard (Dillard, 1997). Pour moi, le gros du travail se fait dans la rêverie, alors que je m'adonne à des tâches quotidiennes : les courses, une promenade, une réunion. Ce que j'appelle écrire sans écrire est cette pratique consistant à me laisser imprégner par un projet et à prendre les décisions qui s'imposent sans tenir la plume. La structure du texte se met alors lentement en forme, les personnages trouvent peu à peu une consistance. Surgissent des épisodes imprévus, des lieux inattendus. De cela, hélas!, il reste peu de notations dans mes manuscrits. Cela ne signifie pas qu'écrire un récit nécessite moins de travail qu'un recueil de poésie : mes personnages m'accompagnent constamment, de sorte que, lorsque je reprends la plume, certaines décisions ont été prises. L'écriture de mes textes narratifs est moins spontanée que celle de ma poésie.

En fait, je prends peu de notes en marge de mon écriture. Je n'ai jamais tenu de carnet, je ne me lève pas la nuit pour consigner mes réflexions sur papier. J'ai le sentiment que, si je perds mon idée, c'est qu'elle ne valait pas la peine que je m'en souvienne. J'ai sans doute tort : la façon de travailler de nombreux écrivains ne l'indique-t-elle pas? Mais il me semble que ce qui est vraiment important pour un texte me reviendra au bon moment. Je crois au travail qui se fait dans l'immédiateté, dans le choc des idées et émotions qui trouvent spontanément des mots.

5.

Cette réflexion me fait prendre conscience du fait que, dans un projet poétique, j'écris aussi sans écrire, mais uniquement pour trouver les grandes articulations de l'ensemble, les agencements entre les parties : bref, pour que se constitue l'architecture du livre. Mais lorsque je travaille à un poème, j'essaie d'oublier ce que j'ai écrit dès la séance d'écriture terminée : je veux redécouvrir mon manuscrit lors de la séance suivante, continuer là où je l'avais laissé, même quand il s'agit de longs poèmes, comme dans *Plus haut que les flammes* (Dupré, 2010) et *La main hantée* (Dupré, 2016).

Il serait cependant naïf de penser qu'il n'y a pas de réflexion en dehors de mes heures de travail. Seulement, celle-ci se fait à mon insu. La poésie fonctionne par associations et il me semble important de ne pas entraver ce travail lié, comme on le sait, au processus primaire. Car l'écriture poétique naît de rencontres, de glissements, de chocs entre les mots, les images, les réseaux sémantiques, les sonorités ou les changements de rythme. C'est de ce brassage-là que surgit le sens...

Cela arrive aussi, parfois, dans la prose : une phrase qui survient et menace l'édifice que j'ai lentement mis en place. Je pèse le mot « menace ». Alors que, dans la poésie, je m'attends à ces secousses sismiques – je les souhaite même –, elles m'inquiètent dans mes textes narratifs ou essayistiques, car elles peuvent m'obliger à revoir tout mon trajet... J'arrête alors d'écrire. Je prends le temps de réfléchir et je ne reviens à mon texte qu'au moment où je sais si je conserverai la phrase ou la bifferai. Je l'ai dit : je préfère progresser lentement plutôt que de démolir ma construction. Cette « méthode » n'est pas visible dans mes écrits, à part un trait sur une phrase...

Ma façon de travailler fait en sorte que l'on doit suivre les différents états du texte pour savoir quand la structure finale se met en place. Dans le récit *L'album multicolore* (Dupré, 2014), par exemple, les premiers tapuscrits montrent que j'ai écrit à la suite les deux parties qui forment le récit, « Une odeur de chrysanthèmes » et « La grâce du jour ». Puis, constatant que je parlais de ma mère mais que je ne la montrais pas en action, j'ai voulu inclure de petites scènes présentant ma mère lors d'événements où on la voyait agir. J'ai donc écrit une série de courts tableaux, les « Instantanés », en me demandant où ils seraient insérés dans le livre. C'est après avoir terminé mon texte que j'ai décidé de le diviser en deux et de placer tous les instantanés ensemble au milieu. Pour s'en rendre compte, il faut donc dater les états du texte, car le tapuscrit ne témoigne d'aucune réflexion sur ce sujet : comme d'habitude, tout s'est passé dans ma tête.

À la réflexion, je constate que j'en demande beaucoup à ceux et celles qui désireront se pencher sur mes textes.

6.

Jusqu'à mon livre *L'album multicolore*, j'écrivais mes textes de fiction ou de poésie à la main, sur du papier quadrillé. Il m'était arrivé de produire à l'ordinateur des communications, des articles ou des textes de réflexion, peut-être aussi certaines nouvelles, mais il s'agissait alors d'exceptions. Et puis un matin, en ouvrant mon ordinateur, j'ai éprouvé le besoin de raconter la mort de ma mère. Et je me suis mise

à taper sur mon clavier, sans savoir que je commençais un livre. Et j'ai continué ainsi puisque c'était de cette façon que j'avais commencé. Le passage au clavier n'a donc pas été le fruit d'une décision mûrie. Il s'est produit. Sans doute parce que je n'avais pas l'impression d'entrer dans un projet qui serait publié.

Aujourd'hui encore, je me demande si cette façon d'écrire a modifié mon style. Mon écriture est-elle moins travaillée ou l'est-elle davantage? À l'ordinateur, les multiples changements qu'on peut apporter à une phrase peuvent nous conduire à la corriger infiniment, alors que, dans un manuscrit, le cadre de la page impose des limites, même en sachant qu'on peut les transgresser, par exemple en écrivant au verso de la feuille. J'ai beau faire des hypothèses, je suis trop collée à mes textes pour vraiment voir ce qu'il en est : ce sont les chercheurs qui pourront apporter une réponse...

Mais on rencontrera pourtant une difficulté non négligeable : un auteur ne peut imprimer la page sur laquelle il travaille à chaque modification qu'il fait. Il est impossible d'étudier les micro changements. Les chercheurs devront se contenter des états du texte que j'ai sauvegardés régulièrement en écrivant *L'album multicolore* et *La main hantée*. D'une version à l'autre, ils pourront suivre les changements structurels, et même certaines modifications de la phrase, mais jamais de façon aussi précise que dans un manuscrit. En ce sens, l'écriture à l'ordinateur est une perte pour la recherche sur l'écriture. Mais est-il possible de revenir en arrière ? Combien d'auteurs écrivent encore à la main?

7.

Le don de mes archives a inauguré non seulement une réflexion sur ma pratique, mais aussi sur la manière de faciliter la recherche. Ainsi, dans les différents états de *La main hantée*, j'ai incorporé des citations d'auteurs, tout comme des réflexions que je faisais au fil des pages. Puis, dans un roman que je suis en train d'écrire, j'ai raffiné mon système : j'ai gardé la dernière version de mon travail quotidien, version qui est datée. Ainsi, pour un chapitre, on aura trois, quatre ou cinq versions d'une même page. Cela ne procurera pas une vision qui montre tous les détails des changements présents dans un manuscrit, mais il sera à tout le moins possible de faire un portrait assez précis de l'évolution du texte.

Il n'en reste pas moins que mes questionnements demeurent. Récemment, j'ai voulu savoir si j'étais capable de revenir à l'écriture manuelle. Ainsi, dans un projet que j'ai réalisé pour une maison d'édition française, L'atelier des Noyers, intitulé *Carnet ocre* (Dupré, 2018), j'ai décidé d'écrire les vingt courts poèmes du recueil

dans un cahier. J'y suis arrivée, avec plaisir même, mais tout en étant tentée de continuer à l'ordinateur chaque fois que je tapais un texte. Je devais me faire violence pour revenir à mon cahier.

Comme pour la plupart des gens, l'ordinateur est devenu mon médium de prédilection : je prends de moins en moins le stylo, sauf quand j'y suis obligée. Et je n'ai plus à recopier par la suite les textes que j'écris. Je frémis quand je pense aux heures que m'a demandées la transcription de mes romans *La memoria* et *La Voie lactée*, heures que j'aurais pu consacrer à d'autres projets ou à la lecture de textes qui m'auraient ouvert des pistes de réflexion. Avec le peu de temps dont on dispose dans la vie actuelle, c'est un élément auquel on ne peut s'empêcher de penser.

Qui privilégier quand on écrit? Soi-même ou le chercheur? Est-il possible de penser à la fois à soi et à l'autre? Le fait de mettre en ordre mes archives a soulevé cette question à laquelle je n'ai pas de réponse pour l'instant. Chose sûre, me pencher sur mes avant-textes, les classer dans la perspective qu'ils seront scrutés un jour par d'autres personnes m'a permis de retourner à l'intimité de l'acte d'écrire, a favorisé une réflexion que je n'aurais peut-être pas faite autrement. Et, même si cette réflexion n'a pas modifié substantiellement ma façon d'écrire, elle m'a enrichie en me rendant plus consciente de ma façon de travailler. Ce n'est pas peu...

BIBLIOGRAPHIE

ANZIEU, Didier (1981), « Les cinq phases du travail créateur », dans *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard : 93-141.

BARTHES, Roland (1984), « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil : 61-67.

DILLARD, Annie (1996 [1989]), *En vivant, en écrivant*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Bibliothèques 10/18 », nº 2897.

DUPRÉ, Louise (1993), « Anatomie d'un personnage : la folle d'Elvis », *Voix et Images*, nº 54 : 553-563.

DUPRÉ, Louise (1996), *La memoria*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format poche à Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche », 1997. Publié à Bruxelles (Belgique), La Renaissance du livre, 2002.

DUPRÉ, Louise (1998), *Tout près*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît.

DUPRÉ, Louise (2001), *La Voie lactée*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format de poche à Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010.

DUPRÉ, Louise (2008), *L'été funambule : nouvelles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ».

DUPRÉ, Louise (2010), *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.

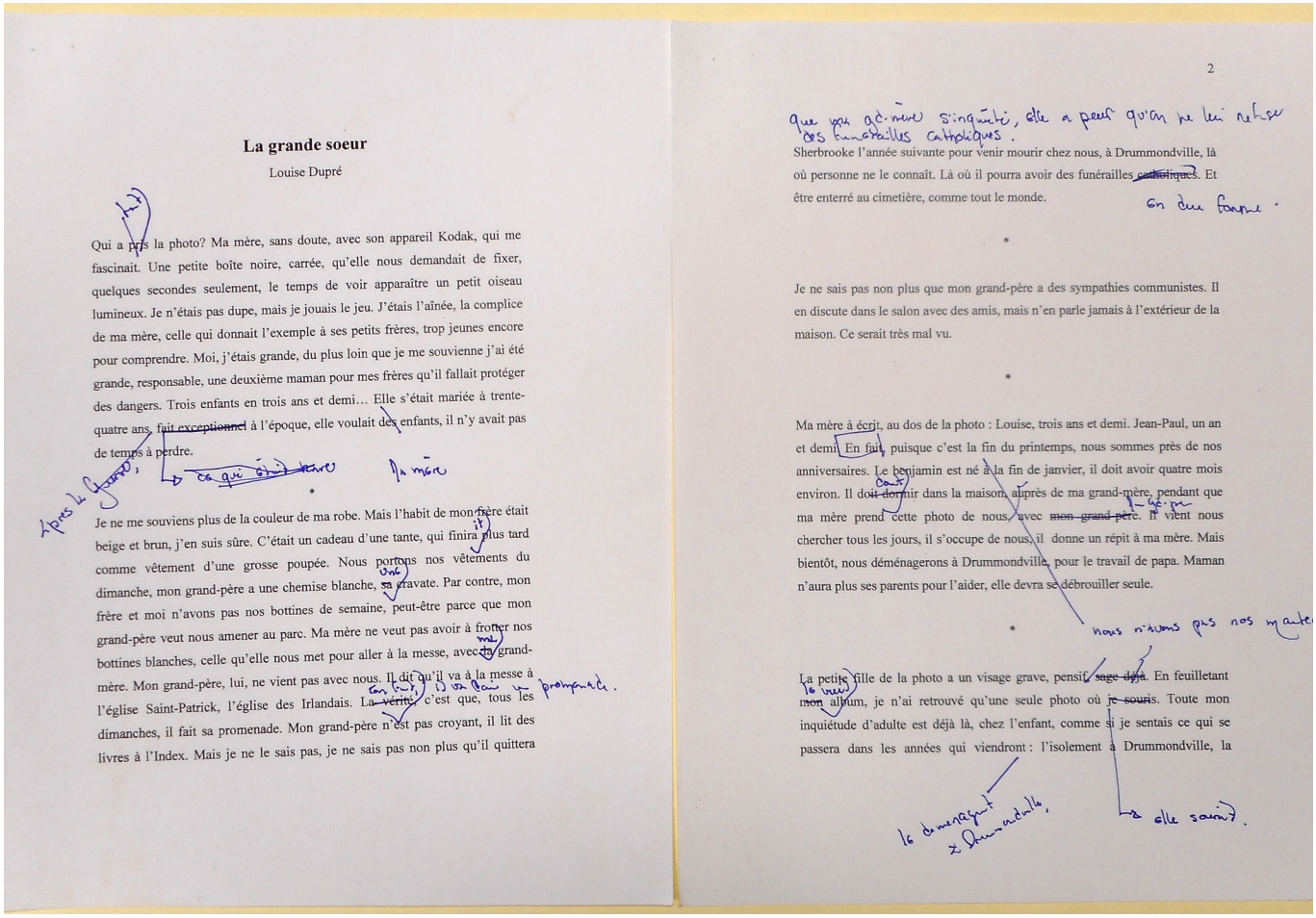
DUPRÉ, Louise (2014), *L'album multicolore*, Montréal, Héliotrope. Réédité en format de poche, 2016.

DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018.

DUPRÉ, Louise (2018), *Carnet ocre*, Dijon (France), L'Atelier des Noyers.

EHRENZWEIG, Anton (1974 [1967]), *L'ordre caché de l'art*, trad. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », nº 62.

HÉBERT, Anne (2013), « Il y a certainement quelqu'un », dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume I Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du* Tombeau des rois, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».



La grande soeur

Louise Dupré

Qui a pris la photo? Ma mère, sans doute, avec son appareil Kodak, qui me fascinait. Une petite boîte noire, carrée, qu'elle nous demandait de fixer, quelques secondes seulement, le temps de voir apparaître un petit oiseau lumineux. Je n'étais pas dupe, mais je jouais le jeu. J'étais l'aînée, la complice de ma mère, celle qui donnait l'exemple à ses petits frères, trop jeunes encore pour comprendre. Moi, j'étais grande, du plus loin que je me souvienne j'ai été grande, responsable, une deuxième maman pour mes frères qu'il fallait protéger des dangers. Trois enfants en trois ans et demi… Elle s'était mariée à trente-quatre ans, fait exceptionnel à l'époque, elle voulait des enfants, il n'y avait pas de temps à perdre.

*

Je ne me souviens plus de la couleur de ma robe. Mais l'habit de mon frère était beige et brun, j'en suis sûre. C'était un cadeau d'une tante, qui finira plus tard comme vêtement d'une grosse poupée. Nous portons nos vêtements du dimanche, mon grand-père a une chemise blanche, sa cravate. Par contre, mon frère et moi n'avons pas nos bottines de semaine, peut-être parce que mon grand-père veut nous amener au parc. Ma mère ne veut pas avoir à frotter nos bottines blanches, celle qu'elle nous met pour aller à la messe, avec ma grand-mère. Mon grand-père, lui, ne vient pas avec nous. Il dit qu'il va à la messe à l'église Saint-Patrick, l'église des Irlandais. La vérité, c'est que, tous les dimanches, il fait sa promenade. Mon grand-père n'est pas croyant, il lit des livres à l'Index. Mais je ne le sais pas, je ne sais pas non plus qu'il quittera

2

Sherbrooke l'année suivante pour venir mourir chez nous, à Drummondville, là où personne ne le connaît. Là où il pourra avoir des funérailles catholiques. Et être enterré au cimetière, comme tout le monde.

*

Je ne sais pas non plus que mon grand-père a des sympathies communistes. Il en discute dans le salon avec des amis, mais n'en parle jamais à l'extérieur de la maison. Ce serait très mal vu.

*

Ma mère à écrit, au dos de la photo : Louise, trois ans et demi. Jean-Paul, un an et demi. En fait, puisque c'est la fin du printemps, nous sommes près de nos anniversaires. Le benjamin est né à la fin de janvier, il doit avoir quatre mois environ. Il doit dormir dans la maison, auprès de ma grand-mère, pendant que ma mère prend cette photo de nous, avec mon grand-père. Il vient nous chercher tous les jours, il s'occupe de nous, il donne un répit à ma mère. Mais bientôt, nous déménagerons à Drummondville, pour le travail de papa. Maman n'aura plus ses parents pour l'aider, elle devra se débrouiller seule.

*

La petite fille de la photo a un visage grave, pensif, sage déjà. En feuilletant mon album, je n'ai retrouvé qu'une seule photo où je souris. Toute mon inquiétude d'adulte est déjà là, chez l'enfant, comme si je sentais ce qui se passera dans les années qui viendront : l'isolement à Drummondville, la

Figure 2 : Pages dactylographiées et annotées de la nouvelle « La grande sœur », dossier « Nouvelles parues en revues mais non encore en recueils », Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: *Plus haut que les flammes* et *La main hantée* de Louise Dupré : la douleur, la honte et la lumière

Auteur(s): Nicoletta Dolce, Université de Montréal

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 30 - 44

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

URI: http://hdl.handle.net/11143/16173

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16173

Plus haut que les flammes et *La main hantée* de Louise Dupré : la douleur, la honte et la lumière

Nicoletta Dolce
Université de Montréal

Résumé : Le fait de prendre conscience que chaque individu, dans son intimité, ressent l'appel de l'Autre traverse la pensée poétique de Louise Dupré, et ce depuis son premier recueil, *La peau familière* (1983). Les œuvres *Bonheur* (1988), *Noir déjà* (1993) et *Tout près* (1998) se démarquent par un approfondissement de la thématique du sujet porteur de la souffrance et de la mort de ses semblables. En fait, dans les recueils *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016) le *je* féminin assume la responsabilité d'être né « au sein d'une espèce/prête à tuer » (69). Cependant, il ne s'approprie pas nécessairement la cruauté du monde; bien au contraire, sa posture vacille entre la honte d'appartenir à une race de tueurs et le lien qui se tisse avec les victimes.

Comment accepter cette dyade bourreau/victime qui loge dans les tréfonds du même sujet? Et comment ne pas succomber à la tentation de concevoir la poésie comme un sombre accompagnement mortuaire? Si le *noir* est *déjà* là, de quelle façon le *je* féminin peut-il entrevoir une lumière qui malgré tout existe encore? C'est à ces questions que répondra mon article.

Mots-clés : Louise Dupré, Poésie québécoise, Douleur, Honte, Mort.

Introduction

Les recueils *Plus haut que les flammes* (2010) et *La main hantée* (2016) de Louise Dupré plongent le lecteur dans un univers dévasté, traversé par la douleur, le désespoir et la honte. Par moments, des images de détresse surgissent si intensément que l'on craint pour le sujet lyrique, une femme qui se tient debout au bord de l'innommable. Cependant, bien que la tentation de céder à la pulsion autodestructrice soit fortement exprimée, notamment dans *La main hantée*, elle s'estompe graduellement au profit d'un élan vital qui l'emporte. Loin de réduire cette dynamique à une perspective duelle, la présente étude entend rechercher les raisons qui induisent l'instance énonciatrice à acquiescer courageusement à la vie[1].

Dans la conversation avec Brigitte Haentjens qui clôt l'œuvre *Tout comme elle*, Louise Dupré constate qu'« [o]n est dans une civilisation du plaisir, mais d'une sorte de plaisir qui est, paradoxalement, un plaisir coupé du corps. Un plaisir de la consommation. Un plaisir qui est une anesthésie de la souffrance » (Dupré, 2006 : 91). L'auteure poursuit ainsi : « Si on ne peut pas éprouver de douleur, on n'est pas capable de ressentir ses propres émotions, ses affects. Quand on ne peut plus ressentir la douleur, on n'est plus capable d'être en contact avec soi-même » (91-92). En d'autres termes, notre civilisation serait constituée d'« analphabètes des émotions », comme l'écrivait Günther Anders dans son œuvre puissante *Nous, fils d'Eichmann* (Anders, 2003 : 58). Face à cette ignorance qui menace le *nous* contemporain, le *je* du recueil *Plus haut que les flammes*, dans une posture de tutoiement autoréférentiel, décide de marcher « entre les murs déformés/de la douleur » (Dupré, 2010 : 74). Marcher dans la douleur à côté de ce « cancer/qui ronge/jusqu'à la défaite dernière » (51). Marcher courageusement dans la douleur, sans limites, jusqu'au point de la pleurer (96), de l'aimer (96), de la bercer « telle une fièvre/qu'il faut soigner/avant qu'elle ne t'emporte » (95). Loin du solipsisme, cette marche signifie une déambulation heuristique se concrétisant dans une écriture qui se fait bien à partir de soi, mais qui ne s'empêche pas de réfléchir intimement à l'Autre.

1. Ces deux premières pages reprennent mon article « *Plus haut que les flammes*. "Ton poème a surgi de l'enfer" », publié en 2015 dans *Nouvelles Études Francophones*.

Au cœur de la douleur

Le recueil *Plus haut que les flammes,* qui a valu à Louise Dupré le Prix littéraire du Gouverneur général en 2011, évoque un univers infernal et sa douleur :

> Ton poème a surgi
> de l'enfer
>
> un matin où les mots t'avaient trouvée
> inerte
> au milieu d'une phrase
>
> un enfer d'images
> fouillant la poussière
> des fourneaux (13)

« Ton poème a surgi/de l'enfer », affirme l'instance énonciatrice dès les premiers vers. C'est le point de départ d'un voyage qui amène la poète dans le camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz. Une fois revenue, cette femme « aux yeux brûlés vifs » (13) se tient debout face à la folie carnassière du monde, un enfant à ses côtés. Son corps de douleur, dont les pas contiennent « tout le sang/du monde » (98), ne ploie pas sous le désespoir, car elle veut préserver l'innocence de cet enfant, image fragile d'une survie et d'un espoir existentiels.

Ici, la suite de strophes brèves, un distique et deux tercets, souligne l'agentivité du poème. Deux termes révélateurs s'en dégagent : d'un côté, le mot « enfer » est mis en relief par la coupe syntaxique qui survient entre le premier et le deuxième vers, coupe qui l'isole au milieu de la ligne blanche. De l'autre, l'adjectif « inerte », lui aussi fruit d'un rejet, exprime clairement la passivité du sujet à laquelle s'oppose un univers de destruction, transmis par une métonymie; ce sont bien les images qui fouillent la poussière et non pas les êtres humains. La présence du verbe « surgir » demeure capitale, car cette action, soutenue par le retentissement dans les vers des consonnes dentales et vibrantes, insuffle la vie au poème : c'est bien lui qui s'incarne dans le présent de la création. « [L]e poème te tient tête » (61), admet le *je* lyrique, le poème « s'est tourné contre toi […] t'a forcée à ne plus te mentir », observe le sujet de *La main hantée* (Dupré, 2016 : 106). Tout au début de *Plus haut que les flammes* et de *La main hantée*, le poème entreprend son voyage, son questionnement sur le

réel; telle une conscience qui interroge le monde, il ne tend à trouver ni un sens ni une vérité dans les restes d'un univers dévasté : « Tu as commencé ce livre sans te demander pourquoi et, depuis, tu n'as cherché aucune réponse » (40).

Il est cependant essentiel de se demander : que reste-t-il de cet univers dévasté? En effet pour le *je* lyrique, ce qui demeure, transcendant la matière (les os, les cendres, les ruines), ce sont « les âmes/sans recours/réfugiées sous ton crâne » (13). Ce tercet recèle une posture existentielle suggérée dans d'autres recueils de l'auteure. Dans *Tout près*, paru en 1998, le sujet écrit : « Avoir été une femme encombrée de cadavres, avec ses seules mains pour palper la lumière » (Dupré, 1998 : 33), alors qu'*Une écharde sous ton ongle*, en 2004, accueille un *tu* ayant « les yeux fixés/sur cette crypte en toi/où tu te promènes/entre de vieux tombeaux » (Dupré, 2004 : 19). De la même façon, des morts sont évoqués dans les vers suivants de *Plus haut que les flammes* :

> Quand le sol est si friable
> que les morts se mettent à remuer
> dans leur voix
> tu peux alors entendre
> se détacher
> la plainte du monde
>
> comme une physique
> de la douleur (Dupré, 2010 : 102-103)

Dans cet extrait, la voix des morts, qui n'arrêtent pas de mourir dans un présent éternel, est accueillie ainsi par l'instance lyrique. S'instaure alors une sorte de vibration affinitaire entre le *tu* et le *eux*; il s'agit d'un appel que le poème fait retentir dans toute son humanité. Or la parole qui se déploie ici n'est pas l'expression d'un sujet maître de son discours. Bien au contraire, elle existe dans l'appel que lance l'Autre et qui rend fructueuse toute démarche poétique. Ce court passage tiré du même recueil l'illustre bien :

te voici assez forte
pour accueillir en toi
le monde
à jamais endeuillé

le porter, le bercer
aussi longtemps que tu vivras (101)

Le « voici » – cette formule qui désigne ce qui est là dans le moment même de la parole – accentue la présence de ce *tu* dont le marqueur axiologique « forte » en exalte la détermination. Il est également important de souligner que le verbe « accueillir », loin de tout geste d'appropriation, suggère un état de présence à ce qui survient. D'autres verbes comme « porter » et « bercer », renvois explicites à l'enfantement, révèlent une impulsion vitaliste parcourant ce corps-poème : c'est une promesse, scellée par le vers final, que cette « femme/de courage » (105) fait au nom de la responsabilité.

Toutefois, la conscience lucide d'exister « parmi les cadavres » (88) entraîne son lot de douleur et de culpabilité, puisque la femme sait qu'elle est née « au sein d'une espèce/prête à tuer » (69). « Dans tes pas, il y a tout le sang/du monde », reconnaît-elle (98). En effet, dans *Plus haut que les flammes*, la posture du sujet vacille entre l'appartenance à une race de tueurs (« tu es humaine/et tu le sais », 88) et le lien profond qui se tisse avec les victimes. Un tel équilibre, si précaire soit-il, est cependant ébranlé dans le recueil *La main hantée* où le poids de la culpabilité semble prévaloir.

Publiée en 2016, cette œuvre, pour laquelle Louise Dupré a reçu un autre Prix littéraire du Gouverneur général en 2017, est conçue comme un triptyque : chaque partie comporte un long poème suivi d'une section en prose qui le complète. Comme dans *Plus haut que les flammes*, la langue est épurée, privée de boursouflures, et l'instance énonciatrice s'adresse à elle-même sous la forme du tutoiement. Cependant, si *Plus haut que les flammes* trace davantage la phylogénèse, l'histoire de l'espèce humaine vivant sur une terre qui « a connu/plus de désastres/que de bénédictions » (18), *La main hantée* esquisse tout d'abord l'ontogénèse du sujet. En fait, ce recueil est centré, surtout au début, sur une femme consciente de son implication dans l'acte de donner la mort. Le mot douleur traverse *Plus haut que les flammes*, alors que ce sont bien les termes détresse, désespoir et honte qui filent la trame de *La main hantée*.

La nuit ne porte pas conseil, elle apporte plutôt cauchemars et images insupportables. Le réveil, dans *Plus haut que les flammes*, surprend une femme au regard fouillant la poussière des fourneaux, alors que, dans *La main hantée*, la même femme se lève, au matin, des images de parades militaires plein les yeux.

La détresse de la révélation

La première partie du triptyque de *La main hantée* place le lecteur *in medias res*. Après une nuit passée à rêver de parades militaires, le sujet féminin se réveille dans la honte. La honte existentielle d'appartenir à une race de tueurs se double d'une honte beaucoup plus personnelle et contextuelle, soit celle de provoquer la mort :

> tu as caressé ton chat
> tu l'as emprisonné
> dans sa cage
>
> et tu as traversé le soleil
> indifférent
>
> pour le conduire
> dans cette salle
> encore déserte (Dupré, 2016 : 12)

Dans ce passage au rythme martelant et accusateur (forte présence des occlusives dentales *t* et *d*), il n'y a que l'essentiel : un chat, un *tu* réitéré, une série d'actions que la femme accomplit, un lieu précis et puis seulement deux adjectifs axiologiques « indifférent » et « déserte » : tout se déroule dans une solitude extrême. Quant à la dyade paradoxale « caresser »/« emprisonner », elle trouve une explication dans les mots de Primo Levi qui, dans *Les naufragés et les rescapés*, avance : « Contre toute logique, pitié et brutalité peuvent coexister dans le même individu et au même moment » (Levi, 2002 [1989] : 56).

À partir de cet instant précis, le *je* lyrique s'engouffre dans un questionnement intime le conduisant à la limite du supportable :

tu ne sais pas de quel droit
tu as décidé
de sa fin

de quel droit
tu te prends pour Dieu (Dupré, 2016 :13)

Jamais dans la poésie de Louise Dupré l'instance énonciatrice n'avait porté un jugement si sévère à son endroit. Dans cette section, comme dans plusieurs passages de l'œuvre, elle se déclare coupable sans sursis. Et cette culpabilité résonne également dans la prosodie de ces vers, dont le rythme, scandé par les occlusives dentales (*t* et *d*) et par les répétitions, accentue l'accusation. Cette femme est coupable d'exercer sa cruauté alors qu'elle tue un être aimé (« Tu es coupable de tuer, même un être que tu aimes », 33). Cependant elle est aussi coupable de forcer son chat « à une mort/ moderne » (15), à une mort assistée, alors que les animaux ne se suicident pas. Le sarcasme, rare dans les autres recueils de la poète, nourrit ici certains vers :

tu es restée sourde
comme une pierre
toi, la prétendue
pleine de grâce

la bénie entre toutes
les femmes (28)

L'interrogation qui jaillit ici est pressante : de quel droit peut-on décider de la fin de son chat? Il s'agit d'une question qui en entraîne une autre concernant tous les êtres humains. Comment une fille peut-elle décider de la mort de sa mère alors « qu'elle refuse/une vie maintenue/à force d'acharnement » (25)? La capacité de passer du petit événement – la mort d'un chat – au grand – la mort de sa propre mère – constitue l'un des traits essentiels de la poésie de Louise Dupré, et ce, depuis son premier recueil. *La peau familière* montre qu'il n'existe pas de frontière entre l'*ici* et l'*ailleurs*, le minuscule et le grand, et que le tragique de la vie et l'ordinaire de l'existence résonnent intimement dans le même souffle. « Une mouche a autant de mal à mourir qu'un tout-puissant seigneur » (Dupré, 1983 : 9), rappelle l'exergue d'Edmond Jabès ouvrant *La main hantée*.

Revenons à *Plus haut que les flammes* afin de retrouver la source d'une réflexion qui s'approfondit dans *La main hantée*. À Auschwitz on exterminait des enfants. À Auschwitz on a tué l'innocence, elle n'est plus de ce monde, elle ne nous appartient plus. D'un point de vue éthique, cela impliquerait que personne n'a le droit d'être naïf ou insouciant. Face à une atrocité commise, non seulement aucune complaisance n'est acceptable, mais toute insouciance demeure obscène. Dans le cas précis de *La main hantée*, le *je* lyrique, qui se voit ironiquement « déambuler avec l'auréole de l'innocence » (Dupré, 2016 : 41), poursuit cette réflexion aboutissant à deux questions implicites : « qu'est-ce que c'est que de vouloir le bien de l'autre? » et « quelle est la nature de la honte »? Et de ce noyau jaillissent d'autres interrogations : combien de gestes pose-t-on pour le soi-disant bien d'autrui, souvent sans son consentement? Et puis, le bien que le sujet pense faire à autrui, lui est-il vraiment bénéfique? Ou serait-ce plutôt la réalisation d'un désir égotiste d'omnipuissance? Quelle serait enfin la différence entre le bourreau, dont la tâche assignée est celle d'annihiler, et la fille qui administre la mort à sa mère, sous prétexte de la soulager de ses souffrances? Cette série de questions irrésolues acculent le sujet à l'impasse :

> soudain tu ne sais plus
> distinguer le bien
> du mal
>
> ni le purgatoire de l'enfer
> où tu te trouveras
> parmi les âmes
> coupables (25)

Les termes « culpabilité » et « honte » reviennent souvent dans *La main hantée*. Toutefois, si la culpabilité dérive de l'appartenance à une race de carnassiers, les origines de la honte méritent d'être explorées par le truchement de l'essai de Primo Levi. *Les naufragés et les rescapés* propose une interprétation sensible et articulée de cette émotion. Selon l'auteur, la honte correspondrait premièrement à la prise de conscience « d'être vivant à la place d'un autre » (Levi, 2002 [1989] : 80). En fait, un soupçon traverse l'esprit de Levi : « que chacun est le Caïn de son frère, que chacun de nous (mais cette fois je dis nous dans un sens très large, et même universel) a supplanté son prochain et vit à sa place » (80). Cependant, il existe une autre honte dont la citation suivante révèle toute la complexité :

> Il existe une autre honte, plus vaste, la honte du monde. Il a été dit de façon inoubliable par John Donne, et le mot a été cité d'innombrables fois, à propos ou non, que « nul homme n'est une île », et que chaque fois que sonne le glas c'est pour toi […]. Nous ne pouvions pas, et nous n'avons pas voulu, être des îles; les justes parmi nous, ni plus ni moins nombreux que dans n'importe quel autre groupe humain, ont éprouvé du remords, de la honte, bref : de la douleur, pour la faute que d'autres qu'eux avaient commise, et dans laquelle ils se sont sentis impliqués parce qu'ils sentaient que ce qui était arrivé autour d'eux, et en leur présence, et en eux, était irrévocable. Cela ne pourrait plus jamais être lavé; cela montrerait que l'homme, le genre humain, en somme : nous, étions potentiellement capables de construire une masse infinie de douleur, et que la douleur est la seule force qui est créée avec rien, sans frais et sans peine. Il suffit de ne pas voir, de ne pas écouter, de ne pas faire. (84-85)

Je crois que la femme de *La main hantée* ressent intensément cette honte, dont les racines s'enfoncent dans la responsabilité de tout être humain.

La catabase : une « galerie/d'horreurs » (48)

Douleur, désespoir, culpabilité, détresse et honte accablent la femme dans la deuxième partie du recueil, l'entraînent vers les limites du supportable mises en relief, dans les vers suivants, par le martèlement des consonnes occlusives (*t*, *d* et *p*) :

> et tu te demandes
>
> comment tu arriveras à tenir
>
> une journée de plus (Dupré, 2016 : 49)

Depuis le début de cette deuxième partie, l'instance énonciatrice amorce une catabase, soit une descente vers l'enfer qui se manifestera, surtout dans la section en prose aux accents extrêmement sombres, par un état de dépersonnalisation. La femme alors réduite à un cri agonique, ce qui rappelle le visage à la bouche béante du peintre Edvard Munch[2], vacille inexorablement. Ainsi on passe de la première partie, construite principalement sur l'histoire individuelle, mais aussi marquée par des références à la collectivité, à une deuxième section qui, quant à elle, porte davantage sur des tragédies communes. Elle s'ouvre en pleine évocation d'un féminicide et se poursuit avec une série d'horreurs perpétrées par une civilisation dont la culpabilité remonte à la nuit des temps. En réalité, cette culpabilité atavique, pesant fortement sur les épaules de la femme, génère une « souffrance trop vaste » pour elle (69). Alors que la noirceur obscurcit ses réveils et que seuls des tombeaux peuplent ses visions, on se demande si l'instance énonciatrice suivra le destin des nombreux sui-

2. Edvard Munch, « Le cri », 1893-1917 (5 variantes).

cidés qu'elle évoque[3]. On se questionne également sur la possibilité d'une issue à cette impasse existentielle. En d'autres termes, comment cette femme pourra-t-elle se tenir debout au bord de la faille sans tomber (« toi qui tiens à vivre/debout », 54)? Les vers suivants suggèrent une réponse :

mais tu écris
le puits

qui s'ouvre
dans la lumière

chaque fois que tu dénonces
l'humiliation
d'une femme

ou d'un prisonnier
qu'on flagelle

au profit
du pétrole

petit geste, petit
amour
déposé sur le monde (63-64)

Ce sont des vers sobres qui, par leur dénudement, font appel à *l'amor mundi*. Dans un univers où Dieu est impuissant (« Dieu ne sait pas exister », 76), cet amour du monde se manifeste dans des gestes charitables posés par une figure féminine christique et païenne. Ici, un parallèle mérite d'être esquissé entre la femme de *La main hantée* et le Christ païen figurant autant dans le recueil *Au seuil d'une autre terre* de Paul Chamberland que dans le roman *Pas ici, pas maintenant (Non ora, non qui)*

3. Marina Tsvetaïeva, Sylvia Plath, Huguette Gaulin (51), Sara Kane, Alejandra Pizarnik, Roland Giguère (56), Stefan Zweig, Anne Sexton, Ernest Hemingway (59), Nelly Arcan, Paul Celan, Sénèque (62), Unica Zürn, Stig Dagerman, Maïakovski, Gérard de Nerval, Sarah Kaufman, Kawabata, Jean-Pierre Duprey (65), Virginia Woolf (71).

de l'écrivain italien Erri De Luca (2008, [1989]). Dans les trois cas, l'instance énonciatrice « avance à travers la souffrance humaine » (Chamberland, 2003 : 114) et, tout en la portant, ressent le fait « d'avoir mal à l'Autre ». Une telle participation empathique prend forme dans de petits gestes d'amour, comme celui de témoigner. En fait, *La main hantée* propose un sujet lyrique qui recourt au témoignage, ne serait-ce que par le biais de mots qui « sentent/la pourriture et l'urine » (Dupré, 2016 : 64). Ces mots crasseux, qui « exhument/les restes non identifiables » (61), résonnent intensément en guise de résistance. Je tiens à ajouter que cet *amor mundi*, selon Hannah Arendt, représente autant le souci de l'Autre que la capacité de dépasser ses conditions subjectives particulières afin d'éviter le mal moral; ce mal qui se manifeste par l'absence de la pensée, qui coïncide avec le manque de sens de la responsabilité à l'égard des gestes que l'on pose[4].

Cependant, la poésie de Louise Dupré n'est pas un sombre accompagnement mortuaire. Si le noir est déjà là, la lumière ne s'est pas complètement éteinte, et la fin de la deuxième partie en est la preuve, car elle se clôt sur un serment :

> mais tu écris
>
> pour que ton sang
> ne rougisse pas
> le monde
>
> tu l'as juré (65)

En dernière analyse, entre la mort et la vie, celle-ci étant conçue à la fois comme dénonciation, résistance et acte d'amour, l'instance lyrique opte pour la vie. Telle une Sisyphe (61) qui prête serment à la ténacité, cette femme décide de poursuivre inconditionnellement son chemin.

L'anabase : « Il n'est pas trop tard pour l'impossible » (68)

Dans la troisième section, le sujet lyrique entame une anabase, c'est-à-dire une ascension s'accomplissant au nom de la résistance et de l'envie de vivre debout (Dupré, 2016 : 54). Tout en sachant pertinemment que « la nature humaine est incurable »

4. À ce sujet, voir le texte de Sophie Cloutier, « Care et souci du monde : le jugement politique chez Joan Tronto et Hannah Arendt » (2015). Il s'agit d'une étude éclairante qui met en relief, entre autres, l'importance qu'accordait Hannah Arendt au concept d'*amor mundi*.

(114), qu'il n'y a pas de guérison possible et que cette femme continuera à penser/voir et parler noir, elle décide de prendre « le parti/des vivants » (88), de choisir « jour après jour la guérilla de vivre » (114). « Adossée à l'abîme » (88), elle embrasse « la vie/en minuscule » (88) au nom de l'amour, du courage, de l'hospitalité, de l'espoir et aussi de la joie envers laquelle elle reconnaît sa dette (106). Un geste minuscule, posé au creux du monde, peut suffire à redonner sens à sa vie; une vie où le pardon est l'une des choses les plus difficiles à s'accorder. « Ce que tu appelles *amour*, c'est de te quitter un instant pour aller arracher les ronces sous les pieds de tes proches » (105), se dit-elle. C'est dans ces moments d'abnégation que la figure christique païenne s'incarne dans le poème. Preuve en est la quatrième prose poétique à partir de la fin du recueil (111) où l'anaphore construite sur le terme « prière » rappelle une litanie et, plus précisément, une litanie païenne dépourvue de la deuxième voix répondante. De plus, ce texte semble répondre par le truchement du mot « prière » à l'une des premières proses poétiques du recueil (34). Celle-ci, traversée par le terme « hurlements », et dénonçant les crimes qui accablent l'humanité, se concluait sur un aveu d'impuissance : « Hurlements auxquels tu n'as jamais répondu » (34).

Au bout du compte, il importe de dire *oui* à la survie et de saisir, d'un geste pugnace, un crayon afin de le planter

> dans le bras qui brandit
>
> le fouet
>
> ou le fusil[5] (95)

Ainsi, le poème trace périlleusement son chemin et tient-il tête à l'horreur. Il est clair que ce poème ne découle ni d'une recherche esthétique précieuse, ni d'un jeu audacieux de sonorités aboutissant à des contenus impénétrables. Bégaiement, il naîtra dans la privation; rescapé, il survivra dans l'indigence. L'acquiescement à la frugalité de la langue, frugalité qui peut frôler l'organique et le physiologique chez Louise Dupré, devient alors un atout, une force capable de déjouer l'hypocrisie ambiante. La stratégie scripturale adoptée est celle de l'épuration, de la vigilance : il faut arracher la langue aux mystifications, éviter la facilité ainsi que la réitération d'expressions « non pensées ». Il importe aussi de dire oui à la survie, et de marcher, en honorant la mémoire, vers « une lueur/minuscule/qui t'indique/le chemin » (100).

5. Voir à la page 112, l'inventaire de ses armes : « papier, crayons, clous, marteau, doigts, bouche, langue bien pendue, langue capable de ressusciter les idées mortes ».

Giuseppe Ungaretti – Louise Dupré : la fonction heuristique de la douleur

Je ne pourrais pas conclure ma réflexion sans rappeler les liens profonds qui se tissent entre la pensée poétique de Louise Dupré et celle de Giuseppe Ungaretti, l'une des voix les plus puissantes de la littérature italienne. Admiré par Ezra Pound et T.S. Eliot, Ungaretti a subverti la versification traditionnelle en brisant le vers pour l'amener à son décharnement extrême[6]. Poète des tranchées, puisqu'il a participé à la Première Guerre mondiale, Ungaretti a su vivre sa douleur profondément, dans ses moindres fibres, comme le fait d'ailleurs Louise Dupré. Le début de la quête heuristique de ces deux poètes découle d'une expérience individuelle qui les plonge dans la douleur. Néanmoins, cette émotion personnelle s'avère le point de départ d'une quête élargie aboutissant aux origines de l'être humain. Ainsi s'amorce le glissement du personnel au collectif, de l'intime à l'universel, dans une dichotomie qui n'en est pas une, car ces deux aspects s'imbriquent foncièrement. Le poète creuse alors dans cette douleur universelle pour arriver au noyau, là où se compénètrent élan vital et pulsion de mort. D'après Ungaretti, la littérature, tout en constituant un miroir révélateur des passions et des angoisses personnelles, recèle une valeur éthique. Plus précisément, la poésie accueille les réflexions sur le drame existentiel de l'individu et sur le sens tragique de la vie. Autant pour Ungaretti que pour Dupré, il s'agit d'une vie surplombée par la catastrophe individuelle et collective. Dans ce panorama, la douleur, qui appartient à l'être humain au-delà de toute contingence, le contraint à se voir tel qu'il est, dépourvu de superstructure et d'embellissement[7]. Autrement dit, la douleur dénude l'être humain, le rend authentique. Afin d'exprimer cette vérité, le recours à la poésie est essentiel, car l'une de ses tâches principales demeure celle de comprendre la souffrance et d'offrir du réconfort.

Courage, marche heuristique, écriture, *amor mundi*, témoignage : voici autant de voies permettant à la poète d'honorer une existence qui se tisse dans un *instant éternel*[8] teinté aussi bien de douleur que de lumière.

6. Surtout dans son premier recueil, *Il porto sepolto* (1916), qui a connu quatre versions avant d'être publié sous son titre *L'allegria* en 1931. Voir la traduction française de Jean Lescure, « L'Allégresse, 1914-1919 », dans *Vie d'un homme*. *Poésie 1914-1970*, préface de Philippe Jaccottet, coll. « Poésie/ Gallimard », 1981.

7. Voir à ce sujet Carnero et Iannaccone, *Al cuore della letteratura – Dal Novecento a oggi* (2016).

8. J'emprunte l'expression à Michel Maffesoli.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERS, Günther (2003), *Nous, fils d'Eichmann*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages.

CARNERO, Roberto et Giuseppe IANNACCONE (2016), *Al cuore della letteratura – Dal Novecento a oggi*, vol. VI, Florence, Giunti.

CHAMBERLAND, Paul (2003), *Au seuil d'une autre terre*, Montréal, Éditions du Noroît.

CHAMBERLAND, Paul (1972), *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*, Montréal, Éditions Danielle Laliberté.

CLOUTIER, Sophie (2015), « Care et souci du monde : le jugement politique chez Joan Tronto et Hannah Arendt », dans Sophie Bourgault et Julie Perreault (dir.), *Le care. Éthique féministe actuelle*, Montréal, Éditions du Remue-ménage : 189-205.

DE LUCA, Erri (2008 [1989]), *Pas ici, pas maintenant*, trad. Danièle Valin, Paris, Gallimard, coll. « Folio », nº 4716.

DOLCE, Nicoletta (2015), « *Plus haut que les flammes*. "Ton poème a surgi de l'enfer" », *Nouvelles Études Francophones*, nº 1 : 16-31.

DUPRÉ, Louise (1983), *La peau familière*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

DUPRÉ, Louise (1988), *Bonheur*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

DUPRÉ, Louise (1998), *Tout près*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît.

DUPRÉ, Louise (2004), *Une écharde sous ton ongle*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît.

DUPRÉ, Louise (2006), *Tout comme elle*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « Mains libres ».

DUPRÉ, Louise (2010), *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.

DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018.

LEVI, Primo (2002 [1989]), *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, trad. André Maugé, Paris, Gallimard.

MAFFESOLI, Michel (2000), *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*, Paris, Éditions Denoël.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: La chambre blanche, la chambre noire : *L'album multicolore* de Louise Dupré

Auteur(s): Sandrina Joseph, Collège Lionel-Groulx

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 45 - 55

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

URI: http://hdl.handle.net/11143/16174

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16174

La chambre blanche, la chambre noire : *L'album multicolore* de Louise Dupré

Sandrina Joseph
Collège Lionel-Groulx

Résumé : Dans *L'album multicolore*, le récit autobiographique qu'elle consacre à la vie et à la mort de sa mère, Louise Dupré entreprend un difficile travail de deuil et d'écriture qui la mène à se pencher sur les photographies de celle qu'elle a perdue. Ainsi, l'auteure développe les portraits littéraire et photographique de sa mère en tentant avec entêtement d'extraire le souvenir de celle-ci de sa chambre funéraire : chambre du trépas où elle veille sa mère, chambre du deuil de laquelle jaillit l'écriture, chambre noire où les clichés de la disparue seront, peut-être, éclairés par la lumière du récit que sa fille tente de soutirer au silence.

Mots-clés : *L'album multicolore*, Deuil, Mère, Photographie, Autobiographie.

Elle est là, sur la photo, elle regarde droit devant elle, dans sa petite robe brodée. On ne dirait pas qu'elle deviendra une mère. […] Et moi, il ne me restera d'elle enfant que cette image, qui ne m'apprendra rien. J'ai beau dire que j'ai renoncé, et pourtant, certains jours je cherche encore, une mimique, un geste, une phrase qui me permettraient de savoir qui était ma mère quand elle n'était pas encore ma mère. Certains jours, j'aurais envie de lui dire quelle femme je suis quand je ne suis pas sa fille. Mais elle ne m'entendrait pas.

Il n'y a pas de consolation. Elles meurent comme elles ont vécu, les mères. Et à côté d'elles, des filles en silence, qui leur tiennent la main.

Louise Dupré, *Tout comme elle*, 2006

Dès l'amorce de *L'album multicolore*, son récit consacré à la vie et à la mort de sa mère, Louise Dupré place le travail de l'écriture du deuil sous le signe du cliché photographique :

> Tout à l'heure, au moment de la morphine, en remontant le corridor noir jusqu'au poste de garde, j'ai aperçu une jeune femme par une porte entrouverte, elle écrivait dans son lit. On pouvait donc écrire ici, dans le silence lourd de ce département postopératoire. J'ai apporté cette image avec moi, comme si elle pouvait me donner du courage. (Dupré, 2014 : 13)

Cette image conservée dans la mémoire de la narratrice, celle de la femme qui écrit malgré la maladie – ou peut-être à cause d'elle –, surgit effectivement dans un corridor obscur aux allures de chambre noire. Elle annonce la mort imminente de la mère couchée dans son lit d'hôpital et le deuil que l'écrivaine devra faire malgré elle, rappelant du même coup les photos agencées par la mère dans l'album multicolore qu'elle destinait à sa fille et qui donne son titre au récit :

> *J'ai décidé de vous remettre à chacun les photos de votre enfance. Le moment est venu.* Le cœur me serre, je comprends bien ce qu'elle veut dire. Elle me tend un album à la couverture multicolore, tout en dégradés. Des teintes claires ou sombres, joyeuses ou sérieuses, audacieuses ou discrètes. Comme elle, ma mère. *C'est pour toi*, dit-elle simplement. (130)

Confrontée à la mort de sa mère, forcée de faire le deuil de celle-ci, portée par le désir de ressasser ses souvenirs familiaux, Dupré se tourne vers l'écriture autobiographique, mais se penche également sur les photographies de celle qu'elle a perdue. Aussi l'auteure développe-t-elle, dans *L'album multicolore*, les portraits littéraire et photographique de sa mère en tentant avec entêtement d'extraire le souvenir de

celle-ci de sa chambre funéraire : chambre du trépas où elle la veille, chambre du deuil de laquelle jaillit l'écriture, chambre noire où les clichés de la disparue seront, peut-être, éclairés par la lumière du récit que sa fille tente de soutirer au silence.

La chambre de veille

L'incipit de *L'album multicolore* place la chambre, celle de l'hôpital dans laquelle s'est éteinte la mère de la narratrice, à l'avant-scène du récit autobiographique : « Je la regarde dans son lit, blanche, aussi blanche que le drap. Elle vient de mourir, ma mère, et je ne le crois pas. » (Dupré, 2014 : 11) Dans cette chambre – où Dupré scrute le corps sans vie de celle qui lui a justement donné la vie – se dressent déjà les contours d'un portrait impossible à tracer, à cerner : la mère est blanche comme le drap de son lit de mort, devenue à son tour un objet amolli, inanimé. De sa dépouille, rien d'autre n'est dit. Qu'à cela ne tienne, la fille endeuillée s'est risquée à décrire le corps de sa mère dès l'amorce de son récit comme pour entrer de plain-pied dans l'abîme du deuil.

La mort de la mère est du reste un événement qui, bien qu'attendu, surprend ceux qui en sont témoins, rendant la perte d'autant plus difficile qu'elle arrive inopinément : « À côté de moi, l'infirmier, incrédule lui aussi. Il y a une heure à peine, il m'a parlé d'un protocole qui s'imposerait bientôt, durant la phase de détresse respiratoire. » (11) Comment, dès lors, formuler de manière juste le coup violent porté par le trépas de la mère, même dans les mois suivant celui-ci? La brutalité indissociable de la chambre d'hôpital, théâtre de cette terrible perte, semble assourdie dans *L'album multicolore*; c'est dans *La main hantée* – recueil de poésie publié deux ans plus tard par Dupré et dans lequel l'euthanasie d'un chat mène la poète à explorer la souffrance inhérente à la condition humaine – que la violence de la mort médicale se raconte : « mais il n'y a que toi ici/avec ces hurlements/de plus en plus insupportables//tu as choisi/de déléguer la tâche/à une femme//payée pour administrer/ce qu'elle appelle/*le protocole* ». (Dupré, 2016 : 16) Le protocole administré au chat et le protocole auquel la mère a échappé de justesse en mourant plus vite que prévu se font écho d'un texte à l'autre.

De fait, le chat aimé et perdu[1] permet de dire la violence de la mort de la mère, même lorsqu'elle se dessine discrètement dans *L'album multicolore* sous la forme du déménagement de cette dernière dans un CHSLD : « Même si on ne veut pas l'admettre, déraciner sa mère à quatre-vingt-dix-sept ans est d'une violence inouïe. » (Dupré, 2014 : 89) L'autobiographe est conséquemment bouleversée par la scène qui se joue devant elle, opposant la travailleuse sociale et sa mère :

> j'ai l'air d'une ingrate qui veut se débarrasser de sa mère, et je suis triste comme ce n'est pas possible d'être triste pendant que ma mère se débat comme un chat qu'on essaie de faire entrer dans une cage pour le conduire à la SPCA. […] Il faudra donc la forcer à partir. (87-88)

Il faudra également la condamner, éventuellement, à une mort médicale semblable à celle du chat que l'on apporte à la SPCA, puisque la route qui la mène brièvement dans la chambre d'une résidence de personnes âgées a pour véritable destination sa triste chambre d'hôpital.

C'est sous le signe de l'amour et de la tristesse que se déploie l'écriture du deuil dans *L'album multicolore*; c'est aussi sous celui de la culpabilité qui habite la fille orpheline et dont on retrouve encore une trace dans *La main hantée* : « car tu l'as fait/ disparaître/sans son consentement, ton chat//comme une fille/sa mère//quand elle refuse/une vie maintenue/à force d'acharnement ». (Dupré, 2016 : 25) Le travail de remémoration s'apparente en somme à un travail de réparation par le biais duquel l'autobiographe cherche à expier une faute commise dans cette chambre d'hôpital rapidement devenue une chambre où veiller non plus le corps de sa mère, mais bien son souvenir : « À quel âge peut-on prendre le risque de tuer sa mère? […] J'écris peut-être ce récit avec l'intention secrète de me faire pardonner. » (Dupré, 2014 : 24)

La chambre de travail

Le dernier chapitre de *L'album multicolore* débute par ailleurs avec le souvenir du décès de la mère qui amorce le récit et qui, un an plus tard, replace la narratrice dans cette même chambre d'hôpital :

1. « un amour est un amour » (Dupré, 2016 : 18)

> Hier, j'ai pensé à elle toute la journée, heure après heure, d'une manière quasi obsessive, et ce matin aussi, dès mon réveil. L'arrivée à l'hôpital, la tristesse de la voir dans le lit blanc, l'attente, la visite du médecin, le commencement de la longue veille, l'heure de la péritonite et celle de la morphine, l'apaisement, le sommeil, puis le sommeil éternel. Un an déjà. J'ai du mal à le croire. (Dupré, 2014 : 264)

Le début et la fin de *L'album multicolore* font tous deux de la chambre un espace de travail – ils marquent une année au cours de laquelle s'est fait, jour après jour et tant bien que mal, le deuil – bien que la chambre d'hôpital ait été remplacée par la chambre à coucher de la narratrice. Ici, la fille pense à sa mère dès son réveil, à son tour étendue dans un lit qui est le lieu de quelque chose encore en train de se faire, de se dire, de se raconter un an plus tard.

Dans cette chambre à coucher, rien de définitif ou d'achevé comme la mort dans la chambre d'hôpital ne peut se produire. De la même manière, rien d'entier ne peut advenir dans un récit sur le deuil sinon, précisément, son impuissance à donner corps, par le biais de l'écriture, à des souvenirs abstraits ou incomplets. Ne reste pour Dupré, en définitive, que le constat de son incapacité à dire vrai : « Mais qu'est-ce que la vérité? Je voudrais coller le plus possible aux faits, rendre intact son souvenir […]. Si je m'avouais la vérité, justement, j'admettrais que je tente l'impossible. Il y a chez moi un aveuglement. Et pourtant, je persiste, je m'enfonce dans mon aveuglement. » (20) Pour l'autobiographe, il vaut donc mieux s'en remettre aux possibles de l'écriture qu'à une recherche de la vérité fatalement inatteignable, d'emblée vouée à l'échec.

La vérité autobiographique – aussi imparfaite soit-elle – se loverait par conséquent dans les replis dérobés du récit, dans les avancées laborieuses du langage, dans le travail d'écriture qui n'est en définitive rien d'autre qu'un interminable travail de deuil, ce dont fait foi Roland Barthes dans *Journal de deuil* :

> Me suis toujours (douloureusement) étonné de pouvoir – finalement – vivre avec mon chagrin, ce qui veut dire qu'il est à la lettre *supportable*. Mais – sans doute – c'est parce que je peux, tant bien que mal (c'est-à-dire avec le sentiment de ne pas y arriver) le parler, le phraser. […] Mon chagrin est *inexprimable* mais tout de même *dicible*. Le fait même que la langue me fournit le mot « intolérable » accomplit immédiatement une certaine tolérance (Barthes, 2009 : 187).

Mieux vaut en somme raconter, même avec la plus grande inexactitude, la souffrance inhérente à l'écriture du deuil, le vide atterrant laissé par l'absente, le vertige provoqué par l'idée de sa propre finitude que de se taire et de capituler devant cette

tâche insurmontable : celle désormais de vivre en orphelin avec, pour seul recours ou seul appui, le souvenir nécessairement infidèle de la mère adorée reposant dans la chambre funéraire qu'est devenue la mémoire de son enfant.

C'est, de ce fait, la chambre à coucher de la narratrice – plus précisément son lit – qui devient dans *L'album multicolore* le lieu de travail du deuil et de l'écriture : « Je me suis levée ce matin avec le sentiment d'avoir vécu à côté de ma mère sans la connaître […]. Je suis allée chercher mon ordinateur, je l'ai apporté dans mon lit et j'ai commencé ce récit. » (Dupré, 2014 : 18) Au lit de la mort se substitue le lit de la création duquel jaillira le récit que le lecteur tient entre ses mains, forcé de constater que le travail – aussi inachevé peut-il être compte tenu de sa nature – a eu lieu. Le récit du deuil est bel et bien là, faisant du lecteur le témoin de la vie et de la mort d'une femme qu'il apprend à son tour à connaître et dont il perpétue désormais la mémoire. Il devient également, par la force des choses, le témoin de la lutte que l'écrivaine mène contre son incapacité à dire la douleur indissociable du vide laissé par l'absence de sa mère : « Me voici condamnée à errer, seule, j'avance dans la blancheur, je tourne en rond dans les lieux exsangues de ma mémoire, incapable de me projeter dans un quelconque avenir. Et je reste des heures durant dans ma chambre » (25). L'autobiographe trouve de fait refuge dans sa chambre à coucher qui prend des allures de geôle au même titre que sa mémoire décrite à la manière d'une chambre blafarde, blanche comme la dépouille de sa mère gisant dans des draps aussi blancs qu'elle. S'impose donc la nécessité de ranimer le corps de cette femme adorée par le biais de portraits lui redonnant la vie par la grâce de l'écriture, mais également de la photographie.

La chambre noire

La mort inconcevable de la mère entraîne forcément dans son sillage la dissolution de ce qu'il reste d'elle, c'est-à-dire son image remémorée, rêvée, engendrée par son absence. Les souvenirs qu'en garde Dupré sont de fait fragmentés, soit par sa mémoire qui échoue souvent à les préserver dans leur entièreté, soit par son écriture incapable de les raconter dans leur intégralité. Derrière l'écriture du deuil se profile sans cesse le spectre de ce que Dupré appelle la trahison[2] puisque le portrait inachevable qu'elle trace de sa mère désigne avec insistance ses manquements, ses fautes face à l'image qu'elle conserve de cette dernière. Il n'en va pas autrement pour Barthes qui, dans *La chambre claire*, tourne de manière obsessive autour d'une photographie

2. « Ce récit est peut-être une fraude. Pire, une trahison. » (Dupré, 2014 : 79)

d'enfance de sa mère alors morte, celle du Jardin d'hiver de Chennevières, confronté aux limites, aux imperfections de sa mémoire : « Et voici que commençait à naître la question essentielle : est-ce que je la *reconnaissais*? […] La photographie m'obligeait ainsi à un travail douloureux; tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. » (Barthes, 1980 : 103) À l'instar de Barthes, Dupré finit par se rendre à l'évidence : le portrait de sa mère ne cesse d'être fragmenté par le langage ou de se dissoudre dans son esprit. Force est de constater qu'il lui est impossible de faire cadrer l'image qu'elle conserve de sa mère avec ce qui émerge de l'écriture autobiographique :

> À chaque page se précise le portrait de ma mère. Ou plutôt, j'aperçois une autre image dans la première, comme dans les anamorphoses. Et je suis forcée de réexaminer le tableau de mon enfance. Ma vision change sans cesse, sans doute parce que je peux observer la femme qu'elle était de plus loin, sous tous ses angles, sans les irritations qui sont le tissu de l'amour entre mère et fille. (Dupré, 2014 : 211)

Cette vision morcelée transforme le tableau de l'enfance comme le portrait de la mère, la toile de l'auteure comme la photographie de la disparue, c'est-à-dire, au bout du compte, la relation que l'enfant entretient avec sa mère, même absente.

Dans la deuxième des trois parties de *L'album multicolore*, intitulée fort justement « Instantanés », Dupré entreprend par conséquent de tracer non un portrait totalisant de sa mère, mais une multitude de tableaux. Ces derniers fonctionnent tel un kaléidoscope permettant au lecteur de réarranger les différentes facettes de la femme que Dupré a aussi bien connue que méconnue, ce sur quoi elle butte systématiquement dans les première et troisième parties de *L'album multicolore* : jamais les innombrables bribes de la vie de sa mère ne constitueront une somme cohérente, jamais sa mère ne lui appartiendra tout entière. Le travail du deuil est donc double : il faut écrire pour faire le deuil de la mère morte, mais, en écrivant sur elle, renoncer à tout espoir de complétude, voire de consolation : « Si un jour s'effaçaient ces multiples portraits d'elle, comment pourrais-je encore me faire une image de moi? Mais j'écris, j'écris pour m'ancrer dans la réalité. » (186) Ne reste plus à l'autobiographe qu'à narrer des scènes dont elle a été témoin et au centre desquelles se retrouve systématiquement sa mère pour lutter contre son absence. Ne lui reste plus également qu'à accepter la part de fiction inhérente à toute écriture autobiographique, aussi sincère soit-elle, à assumer tant les manques que les possibles de son récit. Décrire certains instants de la vie quotidienne de sa mère lui permet en quelque sorte de réinventer cette dernière puisque, comme l'affirme Philippe Hamon, « la description

peut […] être considérée […] comme le lieu d'une réécriture […]; *de-scribere*, rappelons-le, étymologiquement, c'est écrire *d'après* un modèle » (Hamon, 1993 : 48).

Sur un total de trente-huit instantanés, trois commencent autrement que par « elle », c'est-à-dire autrement que par une mise en scène liminaire de la mère qui rappelle, d'un fragment à l'autre, l'amorce d'une description que l'on ferait d'un portrait photographique. « Elle marche », « Elle lave », « Elle est assise », « Elle se tient debout », « Elle se tient au pied de mon lit » ne sont que quelques exemples des poses maternelles croquées par la fille « photographe ». Mais plus encore qu'un témoin, c'est un personnage que devient l'autobiographe présente dans chacun de ces instantanés, peut-être pour explorer jusqu'au bout sa relation avec sa mère en se faisant une place tout contre elle, à l'intérieur de ses portraits qu'elle arrange dans l'album qu'est justement devenu *L'album multicolore* :

> Si mon récit était porté par le désir enfoui de défigurer mon enfance […]? L'enfance qui cesse de se rebeller, l'enfance assagie, déposée dans un album que je puisse ouvrir et refermer à ma guise aux heures de mélancolie. L'écriture capable d'emprisonner le passé, d'empêcher les fantômes de revenir quand eux le décident. (Dupré, 2014 : 59-60)

Pourtant, cet album a une volonté propre; il s'ouvre et se referme à sa guise, comme la mémoire ou l'écriture.

C'est ce dont témoigne la photographie de sa mère que Dupré tente de décrire à la fin de son récit et qui est en quelque sorte le pendant de la photo de la mère de Barthes au Jardin d'hiver :

> Sur cette photo que j'ai fait encadrer, elle est assise chez elle, sur sa vieille causeuse, à côté de ma fille, et elle tient dans ses bras le nouveau-né. Sourire rayonnant, on ne croirait pas que cette femme a quatre-vingt-treize ans […]. Elle vient d'avoir un coup de foudre pour cet enfant qu'elle colle contre elle pour la première fois, elle veut le voir grandir. Comment faire ressentir cet amour avec des mots? […] Combat constant de l'écrivain avec la langue, on ne réussit pas à rendre de façon précise ce qu'on voit, ni ce qu'on entend, ni ce qu'on ressent, ni ce qu'on touche. Mais on y arrivera, on le croit, on le veut […]. On écrit parce qu'on rêve de partager avec l'autre, son semblable, ce qui n'appartiendra jamais qu'à soi. (216)

Barthes nous parle de ce drame de l'écriture dans *La chambre claire*, celui des manquements du langage qu'il oppose aux certitudes inhérentes à la photographie : « *parce que c'était une photographie*, je ne pouvais nier que j'avais été *là* […]. Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner […] : le langage est, par nature, fictionnel » (Barthes, 1980 : 134), ajoutant plus loin que « la Photographie […] n'invente pas; elle est l'authentification même […]. Toute photographie est un certificat de pré-

sence. » (135) Parce qu'il est justement en partie un album photographique, le récit que Dupré consacre à sa mère devient à son tour un certificat de présence attestant de sa vie tout autant que de sa mort.

Or son récit est aussi, d'abord et avant tout, écriture, celle-ci étant apte à donner le courage de plonger « dans les lieux exsangues de [s]a mémoire ». (Dupré, 2014 : 25) Aussi *L'album multicolore*, à mi-chemin entre la chambre blanche de l'écriture et la chambre noire de la photographie, témoigne-t-il d'une existence maintenant achevée et que l'autobiographie, au même titre que la photo, dispute tant bien que mal à l'oubli ou, peut-être plus exactement, au silence.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».

BARTHES, Roland (2009), *Journal de deuil*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».

DUPRÉ, Louise (2006), *Tout comme elle*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres ».

DUPRÉ, Louise (2014), *L'album multicolore*, Montréal, Héliotrope. Réédité en format de poche, 2016.

DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018.

HAMON, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires ».

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Fabrication, invention, (ré)écriture : fragment d'étude génétique de *La Voie lactée* de Louise Dupré

Auteur(s): Sophie Marcotte, Université Concordia

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 56 - 69

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

URI: http://hdl.handle.net/11143/16176

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16176

Fabrication, invention, (ré)écriture : fragment d'étude génétique de *La Voie lactée* de Louise Dupré

Sophie Marcotte
Université Concordia

Résumé : Le Fonds Louise Dupré, conservé à l'Université de Sherbrooke, contient quelque soixante-dix centimètres de documents. En fait partie le dossier génétique du roman *La Voie lactée* (XYZ, 2001), auquel est consacré cet article. Après une description matérielle des différents états manuscrits et tapuscrits du texte et des documents qui les accompagnent, une étude génétique de l'incipit est proposée. On constate que l'écrivaine accorde une attention singulière autant à la calligraphie et au classement des différents états du texte qu'aux détails de la langue (épuration du style, recherche du mot juste, clarté, etc.).

Mots-clés : Louise Dupré, Manuscrits, *La Voie lactée*, Génétique des textes, Incipit.

Les écrivains, on le constate surtout depuis une vingtaine d'années, laissent de moins en moins de traces de leur œuvre en devenir. En effet, depuis la fin des années 1980, la plupart ont délaissé l'écriture manuscrite et la machine à écrire pour adopter les logiciels de traitement de texte. Qui plus est, rares sont ceux qui conservent encore des plans et des brouillons ou qui entretiennent une correspondance par voie traditionnelle avec d'autres écrivains ou avec des proches. Il est ainsi moins fréquent d'avoir accès aux hésitations, aux corrections, aux transformations de fond et à l'autocensure qui illustrent, dans les dossiers génétiques composés de manuscrits ou de tapuscrits (dans lesquels on trouve souvent des annotations manuscrites témoignant d'un processus de relecture), les traces de l'évolution d'une œuvre donnée.

Les pratiques d'écriture de l'écrivaine Louise Dupré, telles qu'en témoignent les archives qu'elle a récemment déposées à l'Université de Sherbrooke, s'apparentent, à certains égards, comme on en fera la démonstration dans le présent article, à celles observées chez d'autres auteurs québécois dont les archives ont été conservées (Gabrielle Roy, Anne Hébert et Jacques Ferron, par exemple) et se révèlent, dès lors, en marge des pratiques courantes fondées sur l'usage des dispositifs informatiques.

Le Fonds Louise Dupré (P78. [1990?]-2014)[1], confié par l'écrivaine aux archives de l'Université de Sherbrooke en 2016, contient soixante-dix centimètres de documents textuels, soit des états manuscrits et tapuscrits de trois recueils de poèmes, d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un recueil de nouvelles et de nouvelles éparses parues en revues[2].

La Voie lactée

Parmi ces documents se trouve l'imposant dossier génétique de *La Voie lactée*, roman qui a été d'abord publié en 2001 chez XYZ, puis repris dans la collection « Bibliothèque québécoise » en 2010.

Constitué de cinq parties, chacune comportant plusieurs chapitres, le roman raconte l'histoire d'Anne Martin, une architecte qui rentre à Montréal après un colloque à Tunis où elle a rencontré Alessandro, un archéologue italien. Anne doit composer avec le souvenir douloureux du divorce de ses parents, avec le fait que sa tante est atteinte de folie et qu'elle craint de devenir comme elle, et avec les images du suicide de sa voisine dont elle a été témoin. Le roman constitue la quête de la protagoniste

1. Abrégé FLD.

2. Voir le site web des archives de l'Université de Sherbrooke : https://www.usherbrooke.ca/biblio/documents-administratifs-et-archives/trouver-des-archives/archives-privees/p78-louise-dupre/.

de panser ses blessures et d'arriver, grâce à l'amour et à l'affection d'Alessandro qui viendra la rejoindre à Montréal, à retrouver un certain équilibre dans son existence.

La Voie lactée est présenté, par les chercheurs qui l'ont commenté, comme un roman de la mémoire et de la reconstruction identitaire. Le roman se caractériserait, au plan formel, par un travail minutieux du rythme et par la musicalité de la phrase. Les commentaires insistent également sur la nature singulière de l'intrigue, qui se déroule à la fois dans l'espace intérieur de la protagoniste et dans certains lieux géographiques avec lesquels elle entretient un lien intime : Montréal (qu'elle dit aimer « comme un personnage de roman », Dupré, [2001] 2010 : 198), son appartement, la montagne, le fleuve, etc.[3] La critique de réception, quant à elle, a été, dès la parution de la version originale du roman en 2001, tout à fait favorable. Par exemple, Pascale Navarro, dans *Voir*, écrivait, en mars 2001, que « la voix du personnage [Anne] est ample, habite le récit sans nombrilisme, et résonne dans tout le roman », tout en insistant sur le fait qu'il s'agit d'un roman d'amour qui n'est guère « maniéré » ou « réducteur » (Navarro, 2001).

Des traces matérielles de ces différents éléments mis en évidence par la critique apparaissent sur les manuscrits et les épreuves du roman contenus dans le dossier génétique : on pense surtout à la mémoire et à ses hésitations, qui se traduisent par des ratures, par des fragments de réécriture, par un souci de perfection du rythme de la phrase et par la recherche de l'équilibre général le plus achevé possible dans la structure du récit.

Le dossier génétique de *La Voie lactée*

Les manuscrits

L'organisation de la portion manuscrite du dossier génétique de *La Voie lactée* reprend la structure du roman : chacune des cinq parties, comportant respectivement onze, treize, douze, treize et quatorze chapitres, est contenue dans une première chemise cartonnée beige de format légal (8,5 x 14 po). Le nombre de feuillets manuscrits contenus dans chacune des chemises démontre aussi le souci d'équilibre de la romancière. En effet, les cinq parties se déploient successivement en soixante-quatre, soixante-neuf, soixante-six, soixante-quatre et soixante feuillets manuscrits.

3. Voir notamment Lintvelt (2009).

Au plan matériel, les manuscrits offrent une présentation très uniforme. En effet, ils sont rédigés au feutre à pointe fine mauve sur des feuillets quadrillés de format lettre (8,5 x 11 po), à interligne double (parfois triple), et comportent de très nombreuses ratures et ajouts en interligne. Seul le recto des feuillets est utilisé, dans la plupart des cas; quelques feuillets comportent des passages retravaillés ou des corrections au verso. Par ailleurs, toutes les pages sont numérotées en continu, de la première à la dernière chemise.

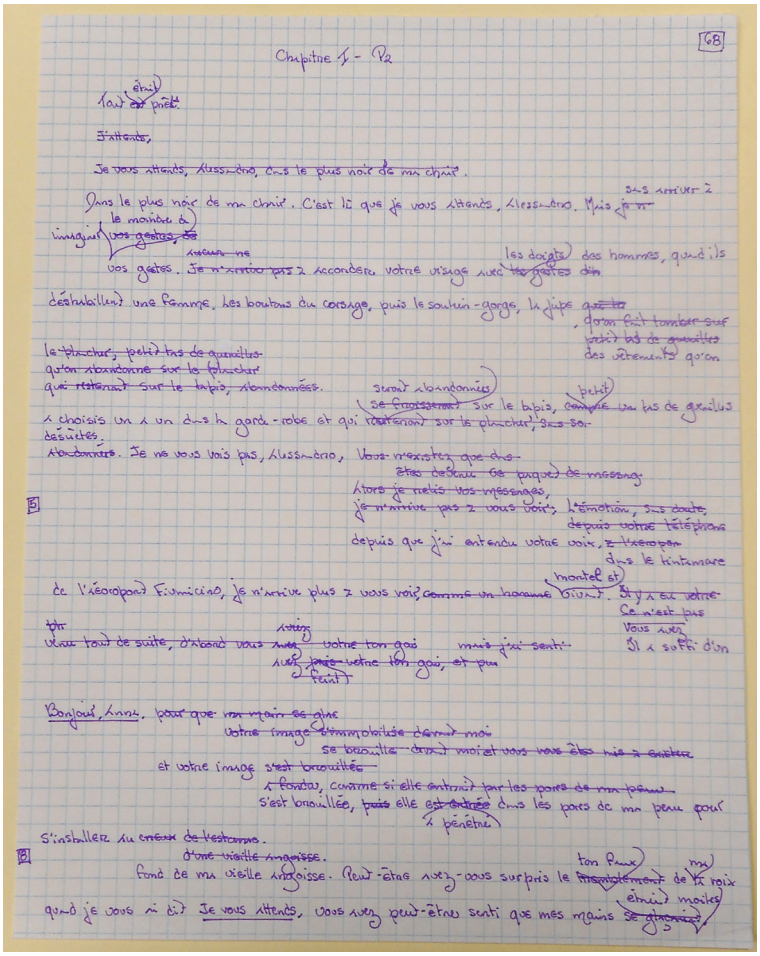


Figure 3 : Page manuscrite de *La Voie lactée*, Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.
Crédit photo : Sophie Marcotte, 2017.

Dans l'ensemble, l'écriture se révèle très soignée et régulière; dès le premier jet d'écriture, la composition se déploie dans la rigueur et dans le souci du détail, ce qui permet d'ailleurs de tracer un parallèle intéressant avec l'architecture, le domaine professionnel dans lequel évolue la protagoniste du roman. Le fait que la romancière écrive sur du papier quadrillé – ce qui est extrêmement rare chez les écrivains, qui utilisent généralement des cahiers et feuillets lignés ou blancs – est également significatif à cet égard : cela ajoute quelque chose de mesuré, de presque mathématique, aux manuscrits de Dupré. Le choix de l'encre mauve est, lui aussi, très singulier : on

trouve surtout, dans les archives d'écrivains, des manuscrits rédigés à l'encre noire ou bleue, ou à la mine de plomb; le rouge est habituellement employé pour les corrections et les révisions.

La seconde chemise du dossier de *La Voie lactée* contient des « pages volantes ». Au nombre de cent vingt-huit, elles sont rédigées au feutre mauve sur des feuillets quadrillés; on rencontre quelques pages écrites à l'encre bleue. L'examen de ces « pages volantes » permet de constater la présence d'annotations qui n'ont rien à voir avec le roman en cours. En effet, certains feuillets comportent des calculs mathématiques, qui paraissent renvoyer au souci de l'écrivaine que les différentes parties de son roman soient de longueur semblable. D'autres feuillets portent des traces de remarques sur la charge d'enseignement de Louise Dupré à l'UQÀM :

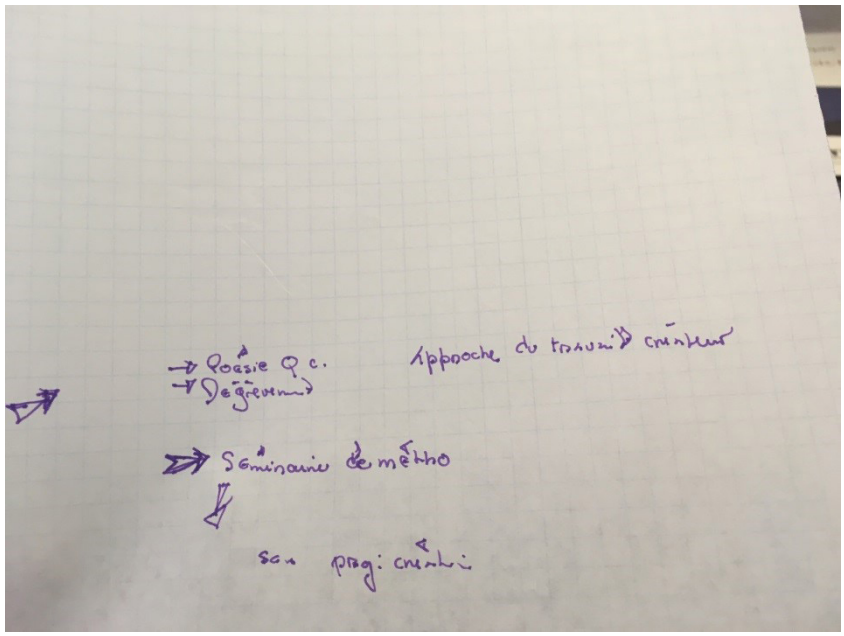


Figure 4 : Page manuscrite de *La Voie Lactée*, Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.
Crédit photo : Sophie Marcotte, 2017.

D'autres encore présentent des taches de ce qui pourrait être du café ou du thé. Enfin, on constate quelques mentions du lieu où certaines portions de texte ont été rédigées (une précision qui peut se révéler précieuse lorsqu'on cherche à classer les états du texte en ordre chronologique de rédaction, lorsque ceux-ci n'ont pas été organisés aussi méticuleusement par leur auteur que dans le cas qui nous intéresse ici).

Chacun des feuillets est destiné à en remplacer un autre dans les cinq chemises de manuscrits; encore ici, il est possible de constater le souci de rigueur de l'auteure, qui attribue à chacun des feuillets le numéro de la page qu'il est destiné à remplacer.

Une liste de corrections ultimes, manuscrite, elle aussi, est ensuite proposée avant l'étape suivante de la dactylographie du manuscrit :

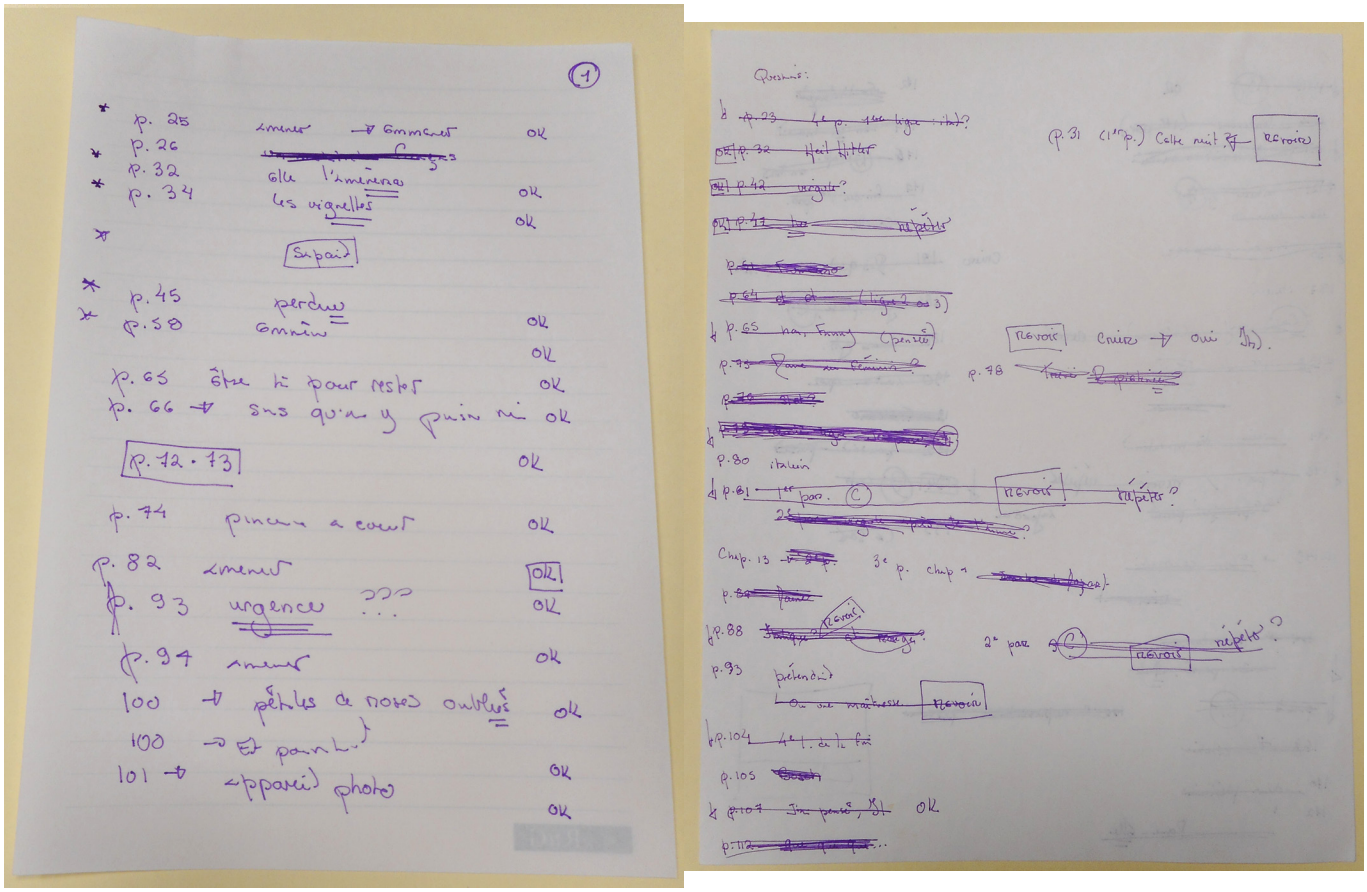


Figure 5 : Pages manuscrites de *La Voie lactée*, révision pour l'édition chez Bibliothèque québécoise, Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Sophie Marcotte, 2017.

Le tapuscrit

La seconde chemise comporte également le tapuscrit original et le tapuscrit annoté d'un extrait du roman « à venir », intitulé *Marées* – qui était, au départ, le titre envisagé pour *La Voie lactée*. Ce texte, dont le début ressemble énormément aux premières pages du roman publié, a paru dans la revue *Midi*, en France, à l'automne 1999.

Dans la troisième chemise, qui porte la mention « Tapuscrit 2000 », apparaît la première version tapuscrite complète du roman; cette version porte des annotations à l'encre rouge, de la main de Louise Dupré. Entre cet état et le suivant, il paraît manquer un état intermédiaire.

Un second état tapuscrit apparaît dans un document à reliure spirale, le seul du dossier génétique à n'être pas conservé dans une chemise cartonnée. Ce tapuscrit, annoté par l'éditeur André Vanasse (XYZ éditeur), est précédé d'un long courriel, imprimé et inséré au début du document relié, dans lequel Vanasse, sur un ton qui oscille entre le personnel et le professionnel, propose une liste de corrections. L'éditeur et ami de Louise Dupré y écrit aimer « passionnément » le roman, qu'il qualifie d'« éminemment contemporain » (FLD), puis il propose une synthèse de ses interventions dans le texte. Il explique entre autres avoir supprimé plusieurs répétitions « destinées à créer un effet stylistique », demande à la romancière de revoir le chapitre quatre, jugé trop « tortueux », et explique qu'il n'est pas certain qu'il soit approprié que la protagoniste et sa tante portent le même prénom, proposant que la tante soit plutôt prénommée Anne-Marie ou Marie-Anne. L'écrivaine choisira finalement Anne et Anna pour désigner les deux femmes.

Documents complémentaires

La dernière chemise cartonnée du dossier génétique, intitulée « Corrections 2010 pour BQ », contient des documents liés à la réédition du roman, d'abord paru chez XYZ en 2001, dans la collection « Bibliothèque québécoise ». On y trouve, d'une part, une liste de corrections manuscrite, rédigée à l'encre mauve et à l'encre bleue, et datée du 25 août 2000 et, d'autre part, une photocopie de l'édition XYZ du roman annoté à l'encre rouge et à l'encre mauve :

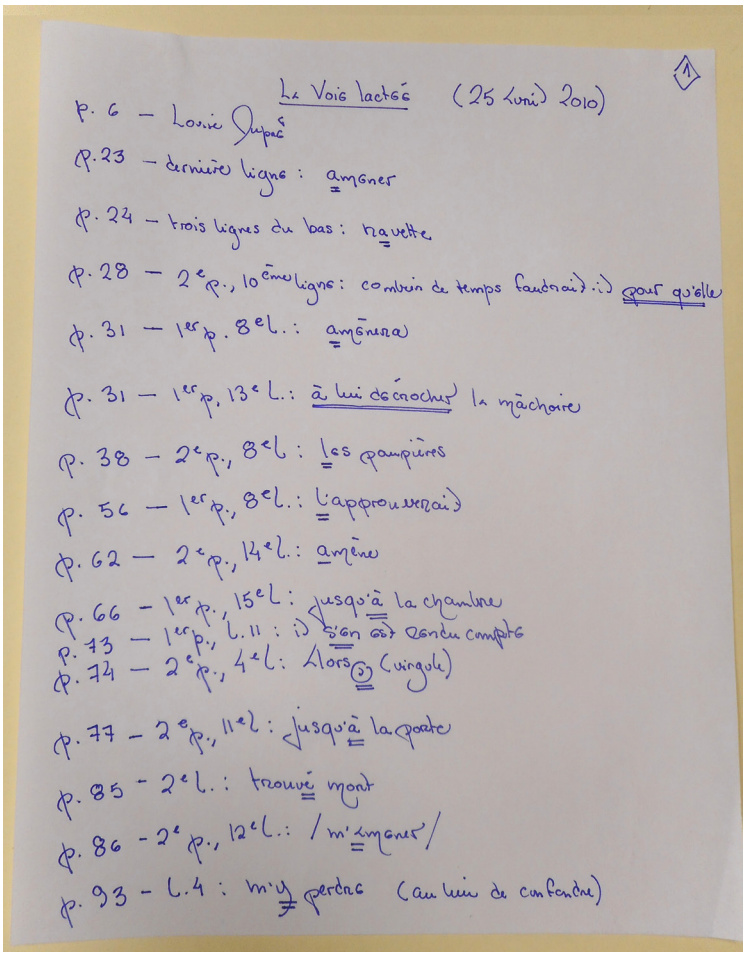


Figure 6 : Page manuscrite de *La Voie lactée*, révision pour l'édition chez Bibliothèque québécoise, Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Sophie Marcotte, 2017.

Opérations textuelles

Cette description matérielle du dossier de *La Voie lactée* représente la première étape du travail de tout chercheur voulant aborder une œuvre littéraire dans une perspective génétique. Il s'agit, on l'aura constaté, d'établir un classement des différents états du texte, d'en relever les particularités matérielles et d'explorer les documents qui accompagnent les différentes étapes de la création de ce qui deviendra le texte final et publié. Dans le cas du roman de Louise Dupré, le processus s'avère relativement simple, non seulement parce que les documents sont rigoureusement classés et ordonnés, mais aussi parce que le dossier ne contient pas d'autres documents périphériques qui permettraient d'éclairer le processus d'écriture. On n'y trouve pas, par exemple, de correspondance dans laquelle Dupré aurait laissé des traces de l'œuvre en préparation, ou encore de carnets et de plans préalables à la rédaction du récit proprement dit.

Au plan du contenu, toutefois, un bon nombre d'« opérations » illustrent l'évolution du récit entre l'état initial (première chemise) et le dernier tapuscrit annoté par André Vanasse. Les feuillets manuscrits et les pages tapuscrites portent en effet des opérations d'écriture et de réécriture; ils sont, pour reprendre les mots de Jacques Neefs, « l'espace d'une modification incessante, virtuellement toujours renouvelable. […] Sur la page du manuscrit, le texte est soutenu par le rythme de l'invention. Il peut à tout instant être supprimé par la rature, ou seulement suspendu par l'interruption. » (Neefs, 1989 : 117)

L'analyse des états manuscrits et tapuscrits successifs de *La Voie lactée* permet de constater que les opérations les plus fréquentes sont : (1) la suppression (qui est souvent accompagnée d'un ajout ou d'une substitution de mot ou de segment de phrase); (2) les ajouts en interligne (qui se multiplient notamment parce que les feuillets quadrillés ne comportent pas de marges où ajouter des annotations); (3) les permutations de certains segments ou idées, comme c'est d'ailleurs le cas dans l'incipit dont nous proposerons maintenant une étude plus systématique.

Variations sur un incipit

L'incipit de *La Voie lactée* a donc connu, conformément à la description du dossier que nous avons proposée, un processus d'écriture et de réécriture en cinq temps. Le premier état témoigne déjà de l'étouffement, de l'idée d'enfermement liés au retour d'Anna à Montréal, après le séjour à Tunis où elle a rencontré Alessandro Moretti :

> Me voilà. C'est toujours le même rituel quand je reviens. D'abord, déposer mes bagages ~~**Vous tombez**~~ près de la porte, puis sortir. Me voilà. Je reviens. Mais ne ~~**re**~~viens pas. La ville tout à coup est trop bleue, trop bruyante, trop lourde, ~~**trop légère**~~ elle ~~**occupe de tout son poids sur le**~~ occupe toute la place dans la caverne de l'oreille et je n'entends plus, plus rien que le bruit des klaxons, les sirènes des ambulances, le vrombissement des ~~**moteurs**~~ motos, parfois un cri, un cri presque humain qui se faufile ~~**parmi**~~ entre les pierres, les briques, le béton, pour ~~**arrive**~~ monter jusqu'ici, jusqu'à moi, accoudée à la rampe de mon balcon. (FLD)

Le *je* est ici mis en évidence dès la première phrase, puis est évoqué le fait de déposer ses bagages, mais de ne pas rester à l'intérieur. Autrement dit, l'entrée en matière insiste sur l'idée d'entrer et de sortir aussitôt, et d'aller à la rencontre d'une ville bruyante et hostile. La répétition de l'adverbe *trop* accentue l'effet de surcharge émotionnelle du personnage et associe d'emblée un côté « excessif » à la ville. Les pierres, les briques et le béton s'inscrivent dans la même perspective de poids, de charge, et traduisent sur le mode métonymique l'intensité des émotions suscitées par le retour d'Anna dans la réalité montréalaise.

Dans le premier tapuscrit (2000), l'angoisse du retour est pleinement assumée par le *je* :

> Me voilà. Et pourtant, je ne veux pas revenir. La ville tout à coup trop bleue, trop bruyante, trop lourde, elle occupe tout l'espace dans la caverne de l'oreille et je n'entends plus, plus rien que le bruit des klaxons, les sirènes des ambulances, le vrombissement des motos, parfois un cri, un cri presque humain qui se faufile entre les pierres, les briques, le béton, pour monter jusqu'ici, jusqu'à moi, accoudée à la rampe du balcon.
>
> Près de la porte d'entrée, les bagages attendent, et puis les plantes qu'il faut arroser, et les meubles couverts d'un film de poussière, et le courrier. Des circulaires, les comptes que je dois immédiatement régler. Ensuite, il y aura tous les messages dans la boîte vocale, puis je téléphonerai au bureau. (FLD)

Ce ne sont pas les rituels de la première version auquel il est fait référence, mais plutôt au fait que la protagoniste elle-même **ne veut pas** revenir. Il y a permutation, par rapport à l'état précédent, de la portion concernant les bagages. C'est donc l'intimité de la protagoniste et son rapport à la ville qui sont d'emblée mis de l'avant; le reste (les considérations plus pratiques : les bagages, le courrier, la boîte vocale, etc.), est désormais secondaire.

Dans les troisième et quatrième (édition XYZ) états de l'incipit, qui livrent exactement le même texte, c'est la ville qui se dresse devant la protagoniste :

> C'est la ~~**même**~~ ville, la ville bleue, bruyante, bigarrée, elle s'infiltre dans la caverne de l'oreille, et on n'entend plus qu'un cri de femme qui fait trembler le béton avant de venir mourir ici, contre la rampe du balcon. Je voudrais crier plus fort que la ville. Je ne voulais pas revenir. Près de la porte d'entrée, les bagages attendent, et les plantes qu'il faut arroser, les meubles couverts d'un film de poussière, et le courrier. Des circulaires, les comptes que je dois immédiatement régler. Ensuite, il y aura le chapelet de messages dans la boîte vocale, puis je devrai téléphoner au bureau.
>
> Je ne voulais pas revenir. Je ne suis pas revenue, non. (FLD)

La ville rappelle la mort à Anna, elle l'étouffe dès son retour. Le récit bascule rapidement vers le rappel des tâches que tous les voyageurs ont à accomplir lorsqu'ils se sont absentés longtemps. Enfin, le *je* intervient, pour rappeler qu'en fait, elle est, d'une certaine manière, restée ailleurs. Les pierres, les briques et le béton ont été supprimés pour laisser toute la place au souvenir de la voisine qui s'est suicidée et à la détresse qui découle du triste événement.

Enfin, une seule modification a été effectuée en vue de la réédition du roman dans la collection « BQ » :

> C'est la ville, la ville bleue, bruyante, bigarrée, elle s'infiltre dans la caverne de l'oreille, et on n'entend plus qu'un cri de femme qui fait trembler le béton avant de venir mourir ici, contre la balustrade du balcon. Je voudrais crier plus fort que la ville. Je ne voulais pas revenir. Près de la porte d'entrée, les bagages attendent, et les plantes qu'il faut arroser, les meubles couverts d'un film de poussière, et le courrier. Des circulaires, les comptes que je dois immédiatement régler. Ensuite, il y aura le chapelet de messages dans la boîte vocale, puis je devrai téléphoner au bureau.
>
> Je ne voulais pas revenir. Je ne suis pas revenue, non. (Dupré, [2001] 2010 : 13)

Le seul changement, néanmoins important sémantiquement, correspond à une substitution de mot : la « rampe » du balcon a en effet été remplacé par une « balustrade ». Par définition, une rampe est généralement placée le long d'un escalier, entre deux paliers, alors que la balustrade est utilisée pour délimiter, clôturer, fermer un espace. Le balcon de la protagoniste formant une partie de son espace intime, l'emploi de « balustrade » se révélait dès lors plus approprié à la signification générale du passage et de l'ensemble du roman.

Conclusion

En somme, ce premier examen, bien que sommaire, du dossier génétique de *La Voie lactée* permet d'identifier ce qui fait la singularité du processus de création romanesque chez Louise Dupré – ce qui resterait évidemment à vérifier par l'étude des dossiers liés à ses autres romans. D'abord, il est rare de trouver des manuscrits d'écrivains aussi soigneusement rédigés et classés : Louise Dupré, à la manière de son personnage architecte, accorde une attention méticuleuse non seulement à la calligraphie, mais aussi à la répartition des différentes pièces du dossier dans une archive soigneusement constituée, de manière à ce que, peut-on le supposer, les éventuels chercheurs qui souhaiteront consulter les manuscrits puissent se concentrer sur leur contenu. L'examen de l'incipit montre par ailleurs le soin extrême porté aux détails de la langue (épuration du style, recherche du mot juste, par exemple). L'étude des états complets (par un relevé exhaustif des variantes) permettrait sans doute de confirmer ce constat initial.

Il est rare que les chercheurs et chercheuses aient accès à des archives d'écrivains dont l'activité de création se poursuit par des publications régulières. La fascination esthétique qu'exerce l'archive reste semblable par rapport à celle que suscitent des

documents posthumes; le chercheur doit toutefois considérer le fait que la mémoire que constitue l'archive est encore en mouvement et qu'il y aura lieu, une fois que l'archive sera *complète*, de réévaluer les premiers constats.

BIBLIOGRAPHIE

DUPRÉ, Louise (1999), « Marées », *Midi*, nº 8, automne : 62-63.

DUPRÉ, Louise (2001), *La Voie lactée*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format de poche à Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010.

FONDS LOUISE DUPRÉ (P78), Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke.

LINTVELT, Jaap (2009), « Narration, temps et espace dans les romans de Louise Dupré », *Voix et images*, vol. 34, nº 2 : 59-71.

NAVARRO, Pascale (2001), « Louise Dupré : raison et sentiments », *Voir*, 21 mars. En ligne : https://voir.ca/livres/2001/03/21/louise-dupre-raison-et-sentiments (page consultée le 3 mars 2018).

NEEFS, Jacques (1989), « Les manuscrits : objets intellectuels », dans Louis Hay (dir.), *Les manuscrits des écrivains*, Paris, José Corti : 102-119.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Dialogues dans la marge : Louise Dupré et Anne Hébert
Auteur(s): Annie Tanguay, Université du Québec à Montréal
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 70 - 80
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16177
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16177

Dialogues dans la marge : Louise Dupré et Anne Hébert

Annie Tanguay
Université du Québec à Montréal

Résumé : Cet article examine les marges des avant-textes de deux poèmes du recueil *Tout près* de Louise Dupré dans lesquelles se trouvent plusieurs extraits de *Poèmes* d'Anne Hébert. Les notes accompagnent l'écriture des poèmes, la nourrissent, et font entrer Louise Dupré en dialogue avec Anne Hébert. L'auteure montre ainsi de quelle manière s'articule ce dialogue et les traces qui en résultent.

Mots-clés : Anne Hébert, Louise Dupré, *Tout près*, *Poèmes*, Marges.

écrire, c'est lire les œuvres des autres, des auteurs qu'on aime, autrement
Louise Dupré, entretien avec Stéphane Lépine, 1997

Plusieurs écrivains utilisent des carnets de travail où ils consignent impressions, fragments narratifs, listes de mots, réflexions, citations, etc. Les citations présentes dans les carnets ne figurent pas toujours dans le texte définitif. Et même si elles sont parfois complètement évacuées, elles servent tout de même d'accompagnement, participent au travail créatif. Les carnets permettent « un travail de capture : capture de faits et de mots, épinglés sur le coup par la plume »; ils « permettent d'observer les rapports du lu à l'écrit », comme l'indique Louis Hay (1990 : 14-15). L'étude de ces matériaux permet souvent de porter un autre regard sur une œuvre.

Bien que Louise Dupré n'utilise pas de carnets lorsqu'elle compose ses poèmes, le travail en marge des manuscrits s'en rapproche. Pour le recueil *Tout près*, publié en 1998, la majorité des manuscrits des poèmes comportent de larges marges. Dupré y inscrit principalement des citations, surtout des vers de poètes d'ici et d'ailleurs. Quelques extraits de romans ou d'essais et listes de mots s'y trouvent également. Les notes en marge se rapportent à des textes lus pendant la rédaction ou à d'autres textes aimés vers lesquels elle retourne ou qu'elle cite de mémoire. Si les auteurs sont signalés, ce n'est généralement que par leurs initiales. Certaines citations sont également altérées, Louise Dupré ne retenant alors que ce qui l'a marquée, parfois un seul mot. Pour toutes ces raisons, il n'est pas toujours possible d'identifier les sources des différents extraits marginaux.

Par ailleurs, par le support mobile (des feuilles volantes) et l'absence de datation, on perd l'aspect chronologique associé aux carnets, dans lesquels on écrit généralement de la première à la dernière page, bien que certains retours soient possibles. Et si plus d'un poème de *Tout près* renvoie à une même œuvre littéraire, cela ne nous permet pas non plus de retrouver l'ordre d'écriture des différents poèmes. Mais cela fournit tout de même certains indices.

Écrire dans les trous

En entrevue avec Stéphane Lépine, en 1997, Louise Dupré lui confiait :

> [S]'installer dans son lit ou dans son fauteuil, ouvrir un livre, découvrir une parole, c'est entrer en communication avec la voix de quelqu'un d'autre qui se révèle à nous, mais qui nous révèle aussi. Et, en effet, je pense que j'écris en compagnie d'autres écrivains, mais j'écris aussi dans les trous de ce qu'ils disent. Découvrir un poète, un écrivain, un romancier, un essayiste, n'est-ce pas parvenir, d'une certaine manière, à ajuster sa voix? Cela relance sans cesse des questions sur sa propre écriture. (Dupré dans Lépine, 2006 : 11)

Elle nomme, dans cette même entrevue, Anne Hébert parmi les quelques poètes québécois qui lui ont permis de se révéler à elle-même.

C'est cette idée de l'écriture « dans les trous » qui m'intéresse tout particulièrement, et que contribuent à révéler les archives des poèmes de Louise Dupré. Les notes marginales permettent de connaître les écrivains qui l'accompagnent en cours d'écriture. Mais si la référence directe s'atténue, voire disparaît complètement, au fil des réécritures, il peut tout de même rester quelques traces ici et là qui renvoient à l'une ou l'autre des citations consignées. De nouvelles images naissent des mots d'autrui.

Les notes accompagnent ainsi l'écriture des poèmes et la nourrissent, et font entrer Dupré en dialogue avec d'autres auteurs, un dialogue qui ne franchit cependant pas l'espace privé des avant-textes. Les citations ne se retrouvent pas dans les textes de *Tout près*, mais contribuent à la création d'une image précise ou d'une atmosphère. Je présenterai deux exemples, soit deux poèmes et leurs réécritures, dans lesquels les mots d'Anne Hébert sont convoqués par la poète : le poème d'ouverture « *Je ne suis de nulle part*[1] » est accompagné d'extraits du *Tombeau des rois* (1953) et le quatrième texte de la section « Le jour dans son éternité », « *Au printemps réapparaissent les croix de chemin* », de passages de *Mystère de la parole* (1960)[2]. Je m'intéresserai plus particulièrement à la manière dont s'articule le dialogue entre les poèmes de Dupré et les intertextes hébertiens, et aux traces qui en résultent.

1. Les poèmes de *Tout près* n'ont pas de titre. J'utilise dans cet article les premiers mots des poèmes pour les désigner.

2. En marge d'un état manuscrit du deuxième poème en prose, « *Autour, trop de drames* », Louise Dupré note quelques extraits du roman *Les chambres de bois* (1958), dont « cette espèce de mort » et « de l'autre côté du monde » (*Œuvres complètes d'Anne Hébert volume II*, 2013 : 128).

Avant toute chose, il importe de s'attacher à la structure du recueil de Dupré et de ceux d'Hébert. *Tout près* est séparé en sept parties : 52 poèmes en prose divisés en quatre sections (« Au centre du visage », « Le jour dans son éternité », « Les mains des gisants » et « Poème, liberté ») et 18 poèmes en vers, intitulés « Fenêtres », répartis en trois ensembles de six poèmes. Le poème d'ouverture du recueil présente une femme morte, qui « dans le souvenir de [s]a mort, de l'instant exact où la respiration [l]'a quittée, [se] berce sans faire de bruit » (Dupré, 1998 : 9). Mais le lecteur comprend, au fil des textes, que par les mots, par l'écriture, le sujet est mu par un certain désir et qu'à tout le moins il survit : « Poème, oui. À chaque fois que je meurs, je survis. » (45)

Quant aux deux recueils hébertiens, ils sont réunis sous la forme d'un diptyque, *Poèmes*, publié en 1960. Le ton poétique d'Anne Hébert change avec les poèmes du *Tombeau des rois* par rapport à ceux du recueil précédent, *Les songes en équilibre* (1942) :

> La passivité du sujet et la quasi-absence d'horizon sont la nouvelle donne. Confinée en des espaces clos, pour ne pas sombrer dans l'affliction, celle qui parle aussi bien au « je » qu'au « elle » se livre à une rêverie patiente et spéculaire. […] Face à la menace généralisée, le sujet se rassure comme il peut […], préférant retourner à son univers intérieur et à sa rêverie. (Nathalie Watteyne dans *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume I*, 2013 : 41)

Bien que la mort soit omniprésente dans ce recueil, une lueur d'espoir naît dans les derniers vers du poème éponyme : « Quel reflet d'aube s'égare ici?/D'où vient donc que cet oiseau frémit/Et tourne vers le matin/Ses prunelles crevées? » (*OCI* : 275) Si plusieurs critiques ont signalé que le passage du *Tombeau des rois* à *Mystère de la parole* marquait celui de la mort à la vie, les « contraintes exercées par des tiers se trouvent de nouveau énoncées » (Watteyne dans *OCI* : 46) dans la seconde partie du diptyque, comme le signalait Nathalie Watteyne dans son introduction à *Poèmes*.

En 1975, Anne Hébert confiait à Jacques Brault que, dans les textes de *Mystère de la parole*, il y avait « une lutte pour la lumière, une lutte pour la vie, pour la joie » (Anne Hébert citée dans *OCI* : 46). Cette lutte est également présente dans les poèmes de *Tout près*, lutte qui commence véritablement dès la deuxième section : « La vie vivra. Il y aura des gestes. » (« *Il y aura une fenêtre ouverte* », Dupré, 1998 : 33) Le passage de la mort à la vie ne représente pas en soi une véritable libération; les sujets poétiques chez Hébert et chez Dupré souffrent et luttent pour l'affirmation de leurs désirs.

« Je ne suis de nulle part »

Dans les marges des trois feuillets manuscrits du poème « *Je ne suis de nulle part* », Louise Dupré note des fragments de 11 des 27 poèmes du *Tombeau des rois* : « Éveil au seuil d'une fontaine », « Les pêcheurs d'eau », « La voix de l'oiseau », « Inventaire », « De plus en plus étroit », « Retourne sur tes pas », « Une petite morte », « Nos mains au jardin », « Rouler dans des ravins de fatigue », « Un bruit de soie » et « Le tombeau des rois », et fait écho à « Il y a certainement quelqu'un ». Au printemps 1999, dans une critique du recueil parue dans *Spirale*, Pierre Nepveu signalait d'ailleurs que le poème d'ouverture donnait à « penser à certains poèmes d'Anne Hébert écrits du point de vue de la mort » (Nepveu, 1999 : 16).

Dans le coin supérieur droit du plus ancien état, Dupré écrit « Je reprends mes yeux ouverts et lucides » d'« Éveil au seuil d'une fontaine », poème qui ouvre *Le tombeau des rois*. C'est ainsi que le sujet féminin porte un regard lucide sur sa propre mort, sur qui il était, sur son sentiment de ne point faire partie du monde.

Sur ce même feuillet, la femme morte du poème a d'abord été assassinée. La poète essaie trois formules différentes : « le soir où on m'a tuée », « Il me semble qu'il faisait nuit quand il m'a tuée d'une parole dure » et « Il m'a tuée quelque part entre une parole et la *pointe d'un couteau* » (I-1[3], f. 1; c'est moi qui souligne). Ces vers rappellent l'ouverture de « Il y a certainement quelqu'un » : « Il y a certainement quelqu'un/Qui m'a tuée » (*OCI* : 265), de même qu'un passage de la présentation du *Tombeau des rois* par Pierre Emmanuel : « des poèmes comme tracés dans l'os par la *pointe d'un poignard* » (*OCI* : 235; c'est moi qui souligne). Sur le deuxième feuillet, elle rature : « tout au souvenir de sa mort, à la violence de sa mort » (I-1, f. 2). L'idée du meurtre, même figuré, de la violence d'une telle mort, est mise de côté au profit d'une mort plus douce : « J'essaie de me souvenir du moment exact [R *de ma mort*], de ce moment où la respiration m'a quittée » (I-1, f. 2). En marge de ce passage, Dupré note « sa froide respiration immobile », vers tronqué du poème « De plus en plus étroit » (*OCI* : 261). La recherche du souvenir de ce dernier souffle est plus apaisée, exempte de violence. Cet aspect se voit ensuite renforcé par un lexique du silence : « C'est là, dans le souvenir de ma mort, je me berce *sans faire de bruit*, sans rien attendre, surprise de me retrouver, *tranquille* dans le *sommeil*

3. Le chiffre romain se rapporte à l'une des quatre parties en prose du recueil et le chiffre arabe, au poème concerné.

des choses[4] » (I-1, f. 2, c'est moi qui souligne). Le sujet – Louise Dupré hésite alors entre la première et la troisième personne[5] – qui se berce d'abord « sans bruit », se berce finalement « sans [A *faire de*] bruit ». Cette correction de l'auteure renvoie à un ajout marginal issu du poème « Une petite morte » : « sans faire de[6] ». Dans ce poème d'Hébert, les sujets (un « nous ») n'osent plus sortir de la maison à cause de la morte « couchée en travers de la porte » (*OCI* : 263). L'adjectif « tranquille[7] » du même poème, également ajouté dans la marge, n'a pas encore trouvé sa place dans la dernière phrase du poème de Dupré[8] – phrase qui n'est alors pas encore composée –, mais il est envisagé dans le passage précédemment cité. Au bas du deuxième feuillet, le sujet parle de sa vie, qui a été tout aussi discrète que sa mort : « J'ai été si longtemps *sans faire de* bruit/Ce n'est pas un cri, mais du bruit, tout simplement qui déplace l'air. » (I-1, f. 2; c'est moi qui souligne)

Sur le premier feuillet, une image était ajoutée dans la marge inférieure et reprise dans le poème – l'une des rares qui restera –, soit celle de la « femme assise » du texte « Les pêcheurs d'eau ». Chez Hébert, cette femme prend sur elle la douleur humaine et tente de « Refai[re], point à point,/L'humilité du monde,/Rien qu'avec la douce patience/De ses deux mains brûlées. » (*OCI* : 240) Lorsque Dupré insère pour la première fois cette image dans son poème, c'est beaucoup plus proche de celui composé par Anne Hébert : « je suis une femme assise dans [R *son humilité*] sa petitesse où le monde glisse » (I-1, f. 1). Le vers « L'humilité du monde », bien qu'il n'ait pas été consigné, devait alors lui être présent à l'esprit. De ce même poème, elle note aussi « mains brûlées ». Ce n'est que sur le troisième et dernier feuillet que ce passage trouve un écho, qui, au final, ne restera pas : « d'offrir mes mains à la [R *morsure* AR *chaleur* A *tiédeur*] du [R *feu* ARA *soleil*] » (I-1, f. 3). Plutôt que les mains, c'est le nom qui sera offert à « la morsure du soleil » (Dupré, 1998 : 9). Ce dernier passage serait également lié à trois extraits d'« Un bruit de soie », aussi consignés sur le troisième feuillet : « Trop de lumière empêche de voir », « grand vide de midi » et « mains écartent le jour comme un rideau » (I-1, f. 3). Cette lumière vive, solaire,

4. « C'est là, dans le souvenir de [R *sa* AR *mort* A *ma*] mort, [R *qu'elle se* A *je me*] berce sans [A *faire de*] bruit, sans [R *attente*] rien attendre, [R *sur étonnée* A *surprise*] de me retrouver [R *là*], tranquille, [R <illisible> A *dans*] la [R *lenteur* AR *ténacité*] du [R *silence monde* A *le sommeil*] des choses » (I-1, f. 2). Rappelons que A désigne un ajout et R une rature.

5. Les poèmes du *Tombeau des rois* sont tantôt écrits au *je*, tantôt au *nous*, tantôt au *elle*.

6. « Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur/Sans faire de bruit » (*OCI* : 263).

7. « Nous menons une vie si minuscule et tranquille » (*OCI* : 263).

8. « Je me veille, *tranquille*, parmi tant d'autres âmes qui n'ont pas su résister. » (Dupré, 1998 : 9; c'est moi qui souligne)

accueille le sujet du poème « *Je ne suis de nulle part* », l'enveloppe, ne cesse de l'habiter, et ce, « même si le jour a cessé » (Dupré, 1998 : 9), ainsi qu'on peut le lire dans le recueil.

Quant aux « bouquets des cimetières » (Dupré, 1998 : 9) de la version publiée, ils évoquent les « bouquets de fièvre » (I-1, f. 3) de « Rouler dans des ravins de fatigue », que Dupré note sur le troisième feuillet. Ces bouquets ont revêtu diverses formes : « bouquets délaissés », « bouquets tristes », « bouquets des chambres », « bouquets des tombeaux » (I-1, f. 3). Je ne peux m'empêcher d'y voir un lien avec le poème d'Hébert éponyme au recueil, d'autant plus qu'elle en note deux extraits : « étuis » et « Ce n'est que », des vers « En leurs étuis solennels et parés.//*Ce n'est que* la profondeur de la mort qui persiste » (*OCI* : 274; c'est moi qui souligne). L'atmosphère du *Tombeau des rois* et celle de ce poème de Dupré renvoient toutes deux, me semble-t-il, à ce dernier vers.

Il est par ailleurs intéressant de mentionner que les mots inscrits dans le coin supérieur gauche du premier feuillet ne proviennent pas d'un texte d'Anne Hébert, mais sont tirés du recueil *Vita chiara, villa oscura*[9] de Pierre Ouellet. De ce recueil, elle note : « Elle n'est/nulle part/quand elle dort » (Ouellet, 1994 : 87). Dans les deux premiers états, le sujet qui n'est « de nulle part » (Dupré, 1998 : 9) – ce qui restera inchangé dans chacun des états – se trouve d'ailleurs dans un lit, dans sa chambre[10], lieu de l'intimité très souvent visité par Dupré dans ses textes.

« Au printemps réapparaissent les croix de chemin »

Les notes en marge du quatrième texte de la section « Le jour dans son éternité » renvoient à dix des quinze poèmes de *Mystère de la parole* : « Mystère de la parole », « Naissance du pain », « Alchimie du jour », « Je suis la terre et l'eau », « Saison aveugle », « Printemps sur la ville », « La sagesse m'a rompu les bras », « De grandes vertus brutes », « Ève » et « Des dieux captifs », ainsi qu'au texte de présentation « Poésie, solitude rompue ». Quatre états du poème sont disponibles : trois manuscrits et un tapuscrit. Le tapuscrit est en fait le deuxième état du poème.

9. Louise Dupré a commenté ce recueil à la radio de Radio-Canada, dans le cadre de l'émission littéraire *Littératures actuelles*, animée par Stéphane Lépine et diffusée le 8 janvier 1995.

10. « je me blottis entre deux draps pourpres, adossée au mur de ma chambre, et j'attends » et « je me blottis au fond d'un lit pour laisser monter la douleur, jusqu'à ce qu'elle me trempe les os » (I-1, f. 1).

Sur le premier feuillet, le plus ancien, le poème est au centre de la page. Au haut du feuillet, Louise Dupré relève cinq passages du texte de présentation à *Mystère de la parole*, composé en 1958. Il faut dire que c'est là un texte important sur la poésie en tant qu'« expérience vivante », pour reprendre la formule de Nathalie Watteyne (*OCI* : 47), sur son importance tant pour le poète que pour le lecteur. Le poème – à travers la lecture et l'écriture – est, dans *Tout près*, présenté comme une figure de salut, qui vient supplanter la religion. L'expérience de celle-ci est d'ailleurs plus esthétique que spirituelle. Ainsi, Dupré note : « point sacré », « cœur tranquille de muet », « cette part du monde » (*OCI* : 289), « vérité intérieure » (*OCI* : 290) et « solitude rompue[11] » (*OCI* : 291), passages qui renvoient tous à l'expérience intérieure, au dévoilement et à l'ancrage de soi par la poésie. Cette expérience revient dans différents poèmes du recueil – je me concentre ici sur les poèmes en prose –, notamment dans « *Poème, oui, puisqu'il faut s'égarer* » : « Poème si nous arrivons au bout de l'abandon, avec le bégaiement presque heureux des êtres après l'abîme » (Dupré, 1998 : 16); dans « *Sans doute m'a-t-on fait oublier* » : « Et je m'enracine dans la pensée des livres, enluminés d'or et de sable, là où l'on voit derrière les yeux, derrière la peur et les vieilles défaites, je regarde danser les mots rugueux qui finissent par trouver leur poème » (45); et dans le dernier, « *Une voix, une seule voix qui pleure* » : « On ouvre les bras, oui, poème, liberté, minuscule consolation. » (93)

Dans la marge de droite, on trouve des extraits du poème « Printemps sur la ville ». À part des autres extraits, Dupré note « lavée au fil » (II-4, f. 1), du vers « Le songe a perdu son enseigne, douce mousse, douce plaie verte *lavée au fil* de l'eau » (OCI : 305; c'est moi qui souligne). Cela contribuera certainement à inspirer l'ouverture « Au printemps réapparaissent les croix des chemins tournés en poussière *sous les eaux qui lavent les jours*. » (Dupré, 1998 : 36; c'est moi qui souligne). Dans les deux premiers états, c'était les « larmes » qui humectaient les jours (II-4, f. 1 et 2). Dans le troisième état, la poète hésitera entre les « nouvelles eaux » et les « nouvelles rivières » (II-4, f. 3). Le « Au printemps » est en soi un renvoi au texte d'Hébert. Entre les troisième et quatrième états du poème, Dupré note « le printemps brûle le long des façades grises » (*OCI* : 305), ce qui ajoute à la grisaille des premiers mots, où la poussière couvre les chemins.

11. Cette formulation est de nouveau celle de Louise Dupré lorsqu'elle compose les poèmes de son recueil *La main hantée* : « La solitude acceptée, la *solitude rompue*. » (Dupré, 2016 :107; c'est elle qui souligne)

Des quatorze notations sur le deuxième feuillet, il n'y a que peu d'échos directs avec le poème, mais les citations donnent le ton général du recueil de Dupré. Je pense entre autres aux extraits tronqués : « nous avançons à la pointe du monde », « voix captives » et « les vivants et les morts en un seul chant » du poème « Mystère de la parole » (*OCI* : 294), de même que « reçois le cœur obscur de la terre » de « Je suis la terre et l'eau » (*OCI* : 302) ou encore « des jours anciens en liberté » de « Saison aveugle » (*OCI* : 304)[12]. Le sujet, d'abord présenté comme mort dans le poème d'ouverture, reprend part au monde, « foul[e] un sol » « qui dissimile les cadavres » (« *De l'escarpement de ton rocher* », Dupré, 1998 : 68), et médite sur le poids de fautes anciennes : « il arrive que tu veuilles dire tes prières, comme si tu implorais le pardon de fautes que, pourtant, tu ne te souviens pas avoir commises » (« *Vois, le soir elle roule ses trottoirs* », Dupré, 1998 : 57).

*

Louise Dupré pratique une écriture de la pudeur, comme elle le confiait en entrevue, une forme d'écriture qui est, pour elle, une « posture » :

> [L]a pudeur permet d'accueillir vraiment l'autre comme lecteur, avec sa propre subjectivité, sa propre histoire, sa propre mémoire, et de lui laisser une place. J'aime les écritures de la pudeur, qui me permettent de rêver… de rêver d'écrire, de penser, de créer, de m'exprimer dans ce qu'elles ne disent pas, dans ce qu'elles laissent ouvert. Une écriture de la pudeur est à mon avis une écriture qui laisse des espaces ouverts, qui ne remplit pas tout l'espace de la page. (Dupré dans Lépine, 2006 : 13)

Anne Hébert a elle aussi, me semble-t-il, une écriture de la pudeur. Louise Dupré utilise ainsi, pour point de départ, les mots d'Hébert; elle écrit accompagnée des mots d'Hébert. La mort, la lumière, la posture de la femme, le renouveau, le printemps ne sont que des thèmes ou des images qui nourrissent son imaginaire, et qui la mènent ailleurs, dans un monde dévasté où subsiste un peu d'espoir. Certains mots sont parfois conservés, mais le contexte différent dans lequel ils s'inscrivent leur confère une autre portée, une nouvelle vie. La plupart disparaissent au fil des réécritures, le poème se dirigeant dans une autre direction. Ainsi, malgré ma bonne connaissance de l'œuvre poétique d'Anne Hébert, n'eût été des avant-textes, il m'aurait été impossible de dire que Louise Dupré lisait tantôt *Le tombeau des rois*, tantôt *Mystère de la parole* au moment de rédiger ses poèmes puisque, à la fin, il ne subsiste guère de réels intertextes.

12. D'autres extraits ont trouvé une place dans l'un ou l'autre des états avant la publication.

Les deux poèmes de Louise Dupré, en regard de ceux d'Anne Hébert, montrent un élan vers la vie qui n'est pas dépourvu d'embûches ou n'en est pas moins jalonné de morts. C'est par la poésie que le sujet tente de se raccrocher au monde, lui qui en fait partie – « Humaine, tu l'es autant/que les humains » (« *Le ventre fermé comme un visag*e », Dupré, 1998 : 78) – et qui doit composer avec l'horreur.

BIBLIOGRAPHIE

DUPRÉ, Louise (1998), *Tout près*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît.

DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018

FONDS LOUISE DUPRÉ (P78), Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke.

HAY, Louis (1990), « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains 1*, Paris, CNRS éditions, coll. « Textes et Manuscrits » : 7-22.

HÉBERT, Anne (2013), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume I Poésie*, édition établie par Nathalie Watteyne, suivi de *Dialogue sur la traduction à propos du* Tombeau des rois, édition établie par Patricia Godbout, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

HÉBERT, Anne (2013), *Œuvres complètes d'Anne Hébert, volume II Romans*, *Les chambres de bois*, édition établie par Luc Bonenfant, et *Kamouraska*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».

LÉPINE, Stéphane (2006), *Un chœur qui bat : propos et entretiens sur l'œuvre de Louise Dupré et la production de la pièce* Tout comme elle *mise en scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, en ligne : http://sibyllines.com/uploads/tce.pdf

NEPVEU, Pierre (1999), « Du côté de la vie, malgré tout », *Spirale*, n° 166, mai-juin : 16.

OUELLET, Pierre (1994), *Vita chiara, villa oscura*, Montréal, Éditions du Noroît.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Faire face : *L'été funambule* de Louise Dupré
Auteur(s): Nathalie Watteyne, CRILCQ-Université de Sherbrooke
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 82 - 95
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16178
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16178

Faire face : *L'été funambule* de Louise Dupré

Nathalie Watteyne
CRILCQ-Université de Sherbrooke

Résumé : Louise Dupré a fait paraître une vingtaine de livres et plus de cent textes de création, mais n'a publié qu'un seul recueil de nouvelles : *L'été funambule*, chez XYZ éditeur, en 2008. Dans les 26 textes qui le composent, elle livre, non sans humour, des tranches de vie de femmes dans le mitan de la vie. À l'heure des bilans, l'une converse avec une amie, une autre rencontre un homme, apprivoise un désir, voyage ou fait le deuil d'un être cher. Les déplacements sont significatifs pour celles qui font face au vent de leur histoire. Dans « Babel heureuse » et « Le chat », il importe de tirer des leçons du passé. Dans « Le monde vidé », la mer qui a rejeté un cadavre est celle-là même qui redonne des forces pour renouer avec la vie. Des malades, dans « Le bar » et « Le dernier octobre », nous rappellent avec une belle simplicité qu'il est bon de vivre. Les jeux avec le temps révèlent quelque chose du processus de composition et font ressortir l'importance de ce recueil dans l'œuvre de Dupré.

Mots-clés : Louise Dupré, Nouvelles homogènes, Regard intime, Jeux avec le temps, Femmes et écriture.

L'écriture réparatrice

Louise Dupré a publié onze recueils de poèmes, deux romans, un récit et deux textes pour le théâtre. En vers comme en prose, elle explore le vide que laissent ceux qui nous quittent et savoure les bons moments de l'existence. Elle médite sur l'amour et l'amitié, tout comme sur les guerres qui font de nous des témoins indirects de l'Histoire.

Depuis 1975, l'année où elle a écrit avec Louise Cotnoir la pièce de théâtre *Si Cendrillon pouvait mourir!*, l'engagement de Louise Dupré pour la cause et l'écriture des femmes s'exprime tant dans les anthologies qu'elle a préparées sur les écrivaines Simone Routier (2005), Nicole Brossard (2008) et Claudine Bertrand (2011), que dans les essais individuels ou collectifs qu'elle a fait paraître aux Éditions du Remue-ménage : en 1988, *La théorie, un dimanche*, avec Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott et France Théoret, et en 1989, *Stratégies du vertige, trois poètes : Nicole Brossard*, *Madeleine Gagnon*, *France Théoret*[1].

Prolifique dans différents genres littéraires, Dupré a fait paraître chez XYZ éditeur, en 1996 et en 2001, deux romans qui racontent une relation amoureuse après une expérience mélancolique de la solitude. En 2006, *Tout comme elle* parle de la relation mère-fille à travers le portrait de trois générations de femmes[2]. Dans le récit *L'album multicolore*, chez Héliotrope en 2016, Dupré fait le deuil de sa mère. Tous ces écrits présentent des personnages de femmes, oscillant entre le mal de vivre et l'élan vers l'autre, et composant avec les blessures du passé, de la maladie ou de la mort.

Si l'auteure n'a jamais cessé d'interroger la subjectivité à partir de points de vue de femmes, dont ceux de la fille, de la mère et de la grand-mère, c'est la mémoire intime et historique qui semble l'intéresser surtout depuis la fin des années 2000[3]. Ses deux recueils de poèmes les plus récents ont été écrits après la visite en Pologne des camps d'extermination d'Auschwitz et de Birkenau. Le refus de l'oubli et l'obligation morale de se souvenir y sont manifestes : comment parler de la barbarie aux générations qui suivent? Un tel questionnement rejoint une détresse bien de notre époque, qui n'est pas étrangère à la plus large diffusion de *Plus haut que les flammes*

1. Il s'agit du texte remanié de sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université de Montréal en 1987.

2. Cette œuvre a été présentée à Montréal, Québec, Ottawa et Toronto, avec une distribution de cinquante femmes formant un chœur, dans une conception et mise en scène de Brigitte Haentjens.

3. Une telle remarque appelle une nuance. Nicoletta Dolce a raison de mentionner que les images de l'horreur et des victimes de la guerre sont présentes dès le premier recueil, *La peau familière*, en 1983, où on voit défiler, par la médiation du téléviseur, les « images d'enfer de Sabra et Chatila » (Dolce, 2015 : 16-31).

et *La main hantée*, recueils parus aux éditions du Noroît, et réédités en France chez Bruno Doucey, pour lesquels l'auteure a reçu la plus haute distinction au Canada, le prix de poésie du Gouverneur général en 2011 et en 2017.

Louise Dupré n'a fait paraître qu'un recueil de nouvelles, *L'été funambule*, chez XYZ éditeur, en 2008, sorti en traduction anglaise un an plus tard[4]. Comme il s'agit là du seul ensemble d'écrits narratifs brefs, on peut se demander en quoi et de quelle façon il participe à la trajectoire de l'œuvre, l'éclaire même dans quelques-unes des 26 nouvelles qui s'y trouvent rassemblées. À ce jour, il n'y aurait pas d'études critiques de ce livre[5]. Et pourtant, on peut le situer à la croisée de deux périodes d'écriture, celle qui explore la mémoire intime et celle qui se rapporte *en même temps* à la mémoire historique moderne. Par ailleurs, ce recueil est significatif en cela que *l'ailleurs* joue un rôle structurant dans les relations qui se nouent ou se dénouent entre les êtres. Le dépaysement y apparaît comme un espace de transition. Que ce dépaysement prenne la forme de vacances à la mer ou à la campagne, de séjours à l'étranger pour le travail, ou de trajets entre Sherbrooke et Montréal, il semble contribuer à l'épanouissement du personnage féminin, qui fait face au vent de son histoire personnelle, dans l'été de sa vie. Les yeux voilés par les larmes ou grand ouverts sur la vie en disent plus long parfois que les mots, quand il s'agit de marquer le refus poli ou l'accueil patient, comme nous chercherons à le faire ressortir dans quelques-unes de ces nouvelles.

Équilibres précaires

Mais quelques mots d'abord sur le dossier de fabrication de ce recueil qui se trouve dans le Fonds Louise Dupré[6], légué par l'auteure à l'Université de Sherbrooke en 2016, où elle a fait ses études au baccalauréat et à la maîtrise. La boîte « Nouvelles rassemblées dans *L'été funambule* » (15 cm de documents textuels) comprend des feuillets manuscrits ou tapuscrits et des notes. C'est l'auteure elle-même qui a donné des titres à chacun des dossiers. Le premier, « Nouvelles enlevées de *L'été funambule* parce qu'elles ne convenaient pas », comprend des nouvelles manuscrites ou dactylographiées : « Passante » (intitulée aussi « Chaque pas »), « Des dizaines, des centaines de fois » et « La porte fermée ». Ce texte, daté du 14 juin 2008, écrit

4. Le motif du fil tendu a été préservé dans le titre de la traduction anglaise : *High-Wire Summer*, trad. Liedewy Hawke, Toronto, Cormorant Books, 2009.

5. Quatre recensions du recueil ont paru dans *La Presse, Le Devoir, Voir* et *Ici* au printemps 2008.

6. P78 – Fonds Louise Dupré. – [1990?]-2014. – 70 cm de documents textuels.

au feutre rouge sur papier quadrillé comporte à la fin un ajout significatif[7]. Le deuxième dossier, modestement intitulé « Tentative de classement de *L'été funambule* », comporte dix feuillets manuscrits à l'encre bleue ou noire sur papier quadrillé de 8 1/2 par 11 pouces. Ce dossier nous intéresse tout particulièrement, parce qu'on y trouve des plans et brouillons qui témoignent d'un travail patient d'organisation en amont de la publication. Le dossier « Dernière relecture avant la publication de *l'Été funambule* » contient des dactylographies des nouvelles, légèrement annotées. À ces dossiers s'ajoutent deux « cahiers spirale – tapuscrits annotés de *l'Été funambule* ». Le premier cahier comporte une note de l'auteure : « Je crois que les commentaires sont d'André Vanasse, l'éditeur/LD ». Le second est aussi assorti d'une note manuscrite : « Je crois que les commentaires sont de Sylvie Massicotte. » Cette dernière lui suggère de déplacer « Des dizaines, des centaines de fois », que Louise Dupré choisira plutôt de retirer. Massicotte s'interroge en outre sur la pertinence du liminaire d'une page présentant la démarche de l'auteure, et ce texte ne figurera pas dans la version publiée. La nouvelle « Funambule », parue en revue en 2002, est déplacée tout au long des « tentatives de classement » (elle figurait dans le troisième, puis dans la première section du recueil), avant d'être placée en position liminaire. Mais ce texte a moins alors la fonction d'un avant-propos que d'une mise en abyme, avec la représentation d'une femme devant son ordinateur : c'est bien l'auteure de *L'été funambule* qui envisage d'écrire les tranches de vie qu'on va lire.

7. À l'encre noire, l'auteure rend compte de l'émoi de touristes à Munich face aux dessous de l'histoire que vient de leur révéler la guide : « nous avons tous oublié de lui donner un pourboire ». Voir cette nouvelle parue en 2009 dans *Voix et images*.

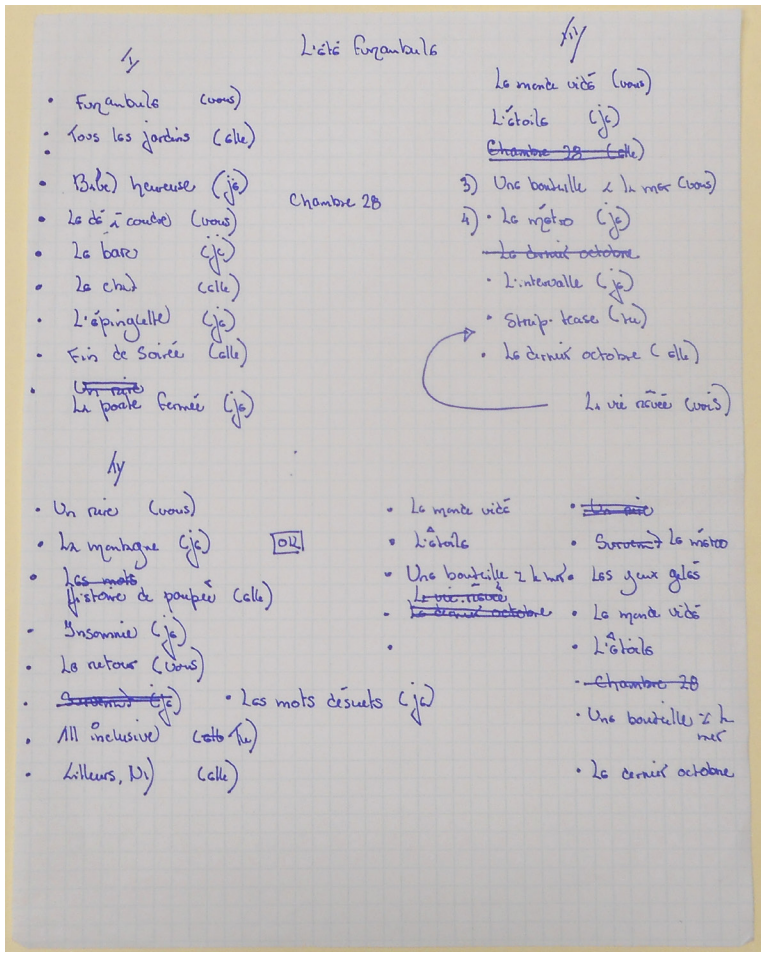


Figure 7 : Page manuscrite de *L'été funambule*, tentative de classement, Fonds Louise Dupré (P78), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

Les trois sections du recueil présentent sensiblement le même nombre de textes (9, 9 et 7). L'ordre qui semble recherché dans chaque section est un équilibre entre les textes écrits au « je », au « elle » ou au « on » et au « vous ». Chaque section présente des textes portant sur un deuil et un recommencement. Les références à des œuvres littéraires modernes ou contemporaines y jouent un rôle prépondérant, comme en font foi les renvois intertextuels aux œuvres de Marguerite Duras et de Paul Auster, ainsi que le titre « Survenant », en guise d'hommage au roman de Germaine Guèvremont. Si les trois sections présentent toutes des nouvelles où le personnage a un passé qui interfère avec le présent, le sens du recueil est orienté vers le temps de l'écriture, qui est celui du recul et de la maturité. Dans la troisième section, l'auteure délaisse plus souvent l'histoire racontée au profit d'une prose méditative qui invite à profiter de la vie, de l'amour et de l'amitié. Cela semble le principal enjeu du recueil.

Passé trouble et miroir déformant

Ce n'est pas un hasard si la toile du peintre expressionniste Ernst Ludwig Kirchner, *Femme devant un miroir* (1912), illustre la page couverture et que des détails de la peinture sont reproduits sur les pages de garde du volume. Dans ce recueil où le regard d'une femme se transforme, le choix de l'asymétrie est judicieux. Qui plus est, l'année 1912 correspond au triomphe des avant-garde artistiques en Europe, quand tous les espoirs semblaient permis, deux ans avant le début de la Première Guerre mondiale. Comme c'est le cas ici des jeunes filles avant d'avoir fait l'expérience du monde...

Le regard de l'auteure, presque cent ans plus tard, appartient au temps postmoderne de la fin des idéaux, avec l'inévitable corollaire des illusions perdues. Mais que peut-on faire d'autre, lorsqu'on a cessé de croire aux grands récits, que de chercher une vérité intime, avec, pour seul ancrage possible, le présent?

L'intensité expressive de cette toile de Kirchner, un Allemand qui s'est suicidé en 1938 après que le régime nazi a détruit une grande partie de sa production, réside dans le portrait énigmatique d'une femme assise à sa coiffeuse et que l'on voit de dos. Alors que cette femme lisse son cou et sa chevelure, l'image que renvoie le miroir est différente : ses bras sont ramenés vers la poitrine et sa main gauche semble plutôt caresser une joue.

Dédiées aux membres de sa famille et s'ouvrant sur une citation extraite du récit de voyage *Au pays des mers* de Sylvie Massicotte, comme Dupré originaire de l'Estrie, les nouvelles de *L'été funambule* sont réparties en trois sections homogènes. Ces vingt-cinq nouvelles sont précédés du texte « Pas à pas[8] », qui représente l'écrivaine devant la page blanche dans une sorte de mise en abyme de ce qui va suivre.

Dans ce texte, la narratrice qui parle au « vous » doit écrire un texte qu'on lui a commandé, mais l'écran de l'ordinateur reste « vide et gris » (Dupré, 2008 : 15). C'est qu'on lui a demandé de parler de sa vie. Elle pourrait être, se dit-elle, une aventurière, à l'image d'un de ses personnages de roman – Anne Martin, de *La Voie lactée*, y fait une brève apparition – ou raconter un de ses voyages, mais ce n'est ni l'aventure ni l'exotisme qui est recherché : « Vous vous voyez comme une funambule qui traverse lentement la piste sur son fil en essayant de se concentrer. » (17) Elle sait que la tâche requiert une grande attention et qu'elle devra maintenir un équilibre :

8. Nouvelle intitulée « Funambule » jusqu'à ce que l'auteure lui confère une position inaugurale dans le recueil.

« Personne n'est là cependant pour vous applaudir. C'est dans la solitude que vous avancez. » (17) Mais comme il s'agit d'un texte qu'elle a promis d'écrire et qu'elle est une femme de parole, elle accepte d'avancer ainsi, « Pas à pas ». Voilà donc l'« Ouverture », qui se referme de la façon suivante : « Alors aussi bien commencer. » (17)

Les nouvelles qui suivent, toutes écrites ou publiées entre 1990 et 2007, racontent ses déplacements à Montréal, au Québec, en Europe, en Afrique et au Moyen Orient. Grave ou amusé, le regard que porte sur la vie une femme dans la cinquantaine nous est communiqué en même temps que ses hésitations et réserves. Quand elle n'est pas en visite ou en voyage, elle converse avec des amies, écrit, lit ou fait lire des œuvres à sa mère, comme c'est le cas dans « La vie rêvée », où celle-ci dévore la *Recherche du temps perdu* de Proust, *Don Quichotte* de Cervantès, *Kamouraska* d'Anne Hébert. Parce que les vies audacieuses font rêver cette femme qui n'a guère voyagé, sa fille lui achète des biographies de Gabrielle Roy, Marguerite Duras, Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir.

Certains indices, telle la distance qui sépare les villes, nous aident à mesurer des trajets : entre Sherbrooke, où l'auteure est née et a grandi, et où vit sa mère, ville qui est présentée comme le lieu des premières aspirations et du réconfort, et Montréal, lieu des apprentissages ultérieurs et des amours de la maturité. D'autres lieux, plus exotiques comme le Maroc et Israël, ou plus près de nous la campagne québécoise, constituent des espaces de transition où l'on est revenu de l'émerveillement autant que de la désillusion, et où l'on médite sur le temps qui passe et le moment présent.

La nouvelle de la première section du recueil, « Babel heureuse[9] », s'ouvre sur l'évocation d'un ennui[10], ressenti chaque été qui ramenait invariablement les mêmes activités. Mais la jeune fille qui se rend à l'Expo, le 11 septembre 1967, sent à un je-ne-sais-quoi de nouveau dans l'air que les choses ont changé. L'attrait que représente l'exposition universelle de Montréal servira d'éveil pour la protagoniste, après les deux heures de route avec son amie Luce pour se retrouver dans la « grande ville ». Ensemble, elles pourront visiter les pavillons aux « décors exotiques » comme ceux de la France ou du Japon. Une rencontre aussi intense avec l'altérité se produit, tel un songe, sur le mode du conditionnel présent, dans l'esprit candide de la jeune fille qui se trouve, pour la première fois, sans ses parents, dans la métropole : « ce

9. Louise Dupré publie pour la première fois ce texte en 2007 dans le catalogue d'une exposition sur le thème d'Expo 67. La même année, elle entreprend de rassembler ses nouvelles, ce qui fait de « Babel heureuse » la nouvelle la plus récente du recueil.

10. Sur une dactylographie, l'été est qualifié de « prévisible », puis d'« ennuyeux », avant de devenir tout simplement un « ennui », comme on peut en éprouver lorsqu'on est jeune et désœuvré.

serait un été de découvertes », « on deviendrait des adolescentes qui ont voyagé », on « mangerait de la nourriture étrange » (21). Cette ouverture au monde est vécue par les deux amies comme une libération : « On pouvait vivre différemment, s'habiller différemment, aimer sans peur, sans regrets. Rien ne serait plus pareil. » (22)

Dans le Québec d'après la Révolution tranquille, l'aventure est exaltante. Aimer, voyager, écrire, tout devient possible. Le texte, écrit quarante ans après l'Expo, se termine ironiquement sur les vœux d'anniversaire, chantés à l'amie Luce dans plusieurs langues : « Le 11 septembre, ce symbole[11], désormais, des plus grands espoirs » (24) Une telle chute fait ressortir le décalage entre le désir éperdu de liberté et l'idéal révolu, inhérent au nouveau temps « nouveau » de l'après 11 septembre. S'est installé un jeu de temporalité spécifique au recueil entre la jeune personne optimiste qui visitait l'exposition universelle de Montréal en 1967, un 11 septembre, et celle qui a vu en boucle à la télévision l'effondrement des tours jumelles, trente-quatre ans plus tard, jour pour jour. Ce décalage entre les points de vue sert la nostalgie de l'auteure, témoin du désenchantement du monde, qui se souvient de la promesse de jours meilleurs.

Ailleurs, l'humour tempérera l'échec sentimental et le chagrin que crée le sentiment de l'inexistence. « Les yeux givrés[12] » convoque pour ce faire le spectre de François Paradis qui brave la neige pour rejoindre sa Maria Chapdelaine, quand la protagoniste de la nouvelle, après une rupture amoureuse, se perd dans le dédale des rues, pourtant familières, de Montréal, un soir de tempête. La chute de la nouvelle suggère que l'errance est nécessaire à la reconstruction identitaire : « Ses yeux givrés n'arrivent plus à distinguer le nom des rues. Peut-être a-t-elle commencé à se perdre. » (27) Une telle fin ouverte sur la perte de repères est récurrente dans le recueil : le trouble occasionné dans des endroits où l'on se perd permet de dire la blessure qui appelle une réparation, dans un temps propice aux nouvelles rencontres. Le brouillage spatio-temporel et une patiente rêverie solitaire permettront d'y consentir, dans d'autres nouvelles, telles que « Histoire de poupée », « Ailleurs, New York » et « Tous les jardins, tous les parcs », dans lesquelles s'expriment la peur et le plaisir qu'inspire la rencontre amoureuse.

11. Dans la version soumise à l'éditeur, « ce symbole » est ajouté après la date.

12. Intitulée plus abstraitement « Les yeux gelés » en 1992, la nouvelle, par son nouveau titre, joue sur les deux sens du mot, soit celui d'une effervescence, ainsi que d'une fixité du regard. Dans un état antérieur, « Les yeux gelés » renvoyaient au regard fou de l'homme, avant de se rapporter aux yeux de la protagoniste qui n'a d'autre expédient alors que cette fermeture du regard.

Si Louise Dupré pratique un humour discret, elle ne prend pas à la légère les maladies et les disparitions tragiques, qui la sidèrent, par exemple dans la nouvelle « Le bar[13] ». La protagoniste est venue donner une conférence dans une ville à l'autre bout du monde, où réside son amie Olga. L'éloignement est propice aux confidences. Olga décrit le mal qui afflige Helen, une autre amie, atteinte du cancer. Et la narratrice raconte à son tour « des choses qu'[elle] n'avoue[rait] jamais à ses proches » (33). Après avoir médité sur les souffrances de cette femme et l'importance de savourer le présent, la narratrice dirige son regard vers le fils d'Helen, lui aussi au bar, et épie ses gestes. Le jeune homme cherche à séduire et à s'amuser, tandis que sa mère agonise, mais la narratrice n'en éprouve pas moins de l'empathie pour lui : la souffrance le rattrapera bien assez vite.

« Survenant » s'ouvre sur le monde de M^me^ Robitaille, femme vieillissante et malade, qui doit surmonter le choc de l'assassinat d'une jeune fille dans son village, laquelle a accepté un rendez-vous avec un inconnu sur Internet. Le survenant, toutefois, n'est certes pas celui auquel on pourrait penser après avoir lu le roman de Germaine Guèvremont, ni le meurtrier. Il s'agit d'un chat que nourrit la narratrice, venue à la campagne avec son conjoint Mark pour y traduire un texte. L'animal errant sera emporté à Montréal, où il contribuera à apaiser, autant que faire se peut, leur choc émotionnel.

Même avec les frayeurs qu'inspire la violence, même avec le chagrin que laissent ceux qui partent, qu'il s'agisse d'une inconnue, d'un frère ou d'un père[14], c'est avec retenue, toujours, que Louise Dupré évoque la mort. C'est dans un silence digne, à la mesure de la gravité de l'événement, que la narratrice compose avec ses disparus, que ceux-ci aient combattu une maladie physique comme le cancer, ou une maladie mentale ayant mené à un suicide.

Si la plage dans le sud est un lieu récurrent dans le recueil, c'est parce que la mer offre un moment de détente propice au détachement. La contemplation de l'eau, symbole de vie mais de mort aussi, permet de braver ses peurs. Dans les textes où elle se trouve évoquée, la mer présente des vertus curatives, y compris là où le règne de la consommation conforte les êtres dans la médiocrité. D'emblée, la narratrice de

13. Comme le suggère l'intitulé de la nouvelle sur une dactylographie : « Inventer une vie », la visée ici est de rendre une conversation entre deux femmes, qui sera perturbée par le comportement déconcertant d'un jeune homme dont on n'apprendra rien qui ne soit révélé par le regard.

14. L'auteure recentre la focalisation sur la narratrice adulte et sur l'expression du deuil, par exemple celui du père, dans la nouvelle « La petite fille », parue en revue à l'été 1999, qui devient « Funérailles » dans le recueil.

la nouvelle « Le monde vidé » n'hésite pas à affirmer : « Il ne vous restera rien de votre séjour, sinon un bronzage doré et quelques colifichets que vous aurez achetés pour ne pas rentrer les mains vides » (47). Aucune forme d'hédonisme ne saurait dissiper son malaise. La mer, présentée comme une « usine immense » (48), est contaminée par l'industrie du tourisme. Mais il n'en reste pas moins le mouvement des vagues et des marées pour bercer la mélancolie de celle qui, tous les ans, descend au même hôtel et loue la même chambre avec balcon et vue sur la mer, pour tenter d'y faire le deuil d'un amant de jeunesse, un prénommé Bernard, qui, tout comme son frère, s'est suicidé. Mais cette fois, la narratrice décide que son séjour à cet hôtel sera le dernier. Et elle accepte l'invitation d'un autre Bernard, qu'elle ira rejoindre à Casablanca.

Quand la narratrice revient sur ses pas, non pour faire un deuil mais pour tenter de rattraper le bonheur d'antan, cela est de triste augure. Ainsi en va-t-il dans un autre texte où elle renoue avec un homme qu'elle a aimé, et qu'elle a quitté en n'apportant que le chat qu'il lui avait offert pour son anniversaire. Après la rupture avec cet homme, la narratrice mène une « vie de femme qui essaie d'oublier » (97). Quand elle songe à son ancien amant, le chat se pelotonne contre elle. Un été, elle croise cet homme, accepte de dîner avec lui au restaurant, puis l'invite à passer la nuit. Elle qui ne veut pas retourner dans la maison où ils ont vécu ensemble, pour n'avoir « aucun rappel du passé » (98), doit composer avec le pire des signes. Lorsque le couple emprunte le petit escalier qui mène à sa maison, elle fait face au dernier vestige de leur vie en commun : le chat « déjà raide, déjà froid » (99). Ironie de la situation, cet animal, qu'elle avait choisi « épouvantablement laid » (96), afin qu'il puisse lui aussi être adopté, meurt le jour où elle n'a pas su préserver une distance avec l'homme du passé. La nouvelle évoque ainsi le passage du temps à travers le point de vue d'une femme qui n'a d'autre choix que de cheminer.

Dans « Une bouteille à la mer », qu'on peut décrypter comme un message adressé à la « mère », la narratrice tente d'apprivoiser sa séparation d'avec cette femme qui a vieilli en restant muette sur sa vie personnelle. Si sa mère lui a appris à apprécier la musique et la peinture, elle n'en est pas moins restée avare de mots : « Vous avez fait le deuil de sa parole » (139-140), confie-t-elle, avant de se demander si elle a choisi l'écriture pour dialoguer avec d'autres femmes, inconnues, qui comme elle auraient souhaité pouvoir communiquer avec leur mère. Le privilège de la parole provoquerait peut-être le miracle d'une autre filiation. Tel est du moins l'espoir de la narratrice, formulé non pas au conditionnel, mais comme une perspective d'avenir à laquelle elle

tient toujours : « Vous aurez trouvé les mots qu'elle n'avait pas appris à prononcer, son cœur recommencera à battre dans sa poitrine, elle prendra sa plume, noircira des pages et des pages, mais vous ne le saurez sans doute jamais puisque jamais vous ne la connaîtrez. » (140) Bien que l'on ne puisse profiter d'un tel échange dans la vie matérielle, la foi en l'écriture n'en reste pas moins affirmée et préservée ici.

Dans « La broche », une nouvelle dédiée au cinéaste monteur Werner Nold, l'ironie de l'auteure et l'empathie de la narratrice sont deux tonalités qui s'offrent en contrepoint. Lorsque cette dernière voit son amie Marie-Claude arborer la broche qu'on lui a dérobée, elle ne dit rien, et laisse cette femme énumérer naïvement les mérites de son gendre Dave qui lui a offert ce bijou à la Fête des Mères. Apprenant de surcroît que la fille de Marie-Claude est enceinte, la narratrice ajoute à la fin de la nouvelle : « Je t'invite, Marie-Claude, je tiens à t'inviter. » (135) Toute vérité n'étant pas bonne à dire, la narratrice choisit de ne rien révéler à son amie, qu'elle souhaite de telle sorte protéger. En réglant l'addition, elle est deux fois perdante, mais elle se sait moins démunie que son amie.

C'est sur l'amour de l'art, l'amitié loyale et la fragilité des êtres que se conclut le recueil. La dernière nouvelle, d'abord intitulée « Sans espoir », devient « Le dernier octobre » sur le manuscrit. Cette nouvelle raconte la visite de la narratrice à son mentor, retourné vivre dans sa « ville natale » (144) en Europe après sa retraite, pour y effectuer des recherches. Ce vieux professeur était dans la cinquantaine au moment où il lui a transmis l'amour du métier, notamment en visitant avec elle des « églises historiques », dont à la demande de la jeune femme une « synagogue » (145). L'été, ici, est la saison de la visite des monuments. Nous sommes en automne, bien des années plus tard, et cet homme est atteint d'une maladie mortelle. Durant la promenade qu'ils font ensemble, la narratrice appréhende le moment où elle devra lui dire au revoir pour la dernière fois. Si une telle pensée l'assaille, c'est bien sûr parce que cet homme est un vieil ami pour lequel elle éprouve de la gratitude. Mais c'est aussi parce qu'elle fait l'expérience, à l'heure des bilans, de la brièveté de l'existence. En témoigne, à la fin du texte, un ajout manuscrit de l'auteure : « Devant elle se dessinera peu à peu le visage d'une femme qui, un jour, recevra pour la dernière fois une ancienne étudiante. » (147)

Attentive aux gestes de l'ami ou de l'amoureux, Louise Dupré départage le vrai du faux à même certains signaux que lui envoie le corps, avec ses larmes et sa sensualité réservée. Elle se montre sensible à la finitude aussi bien qu'à la délicatesse des relations humaines dans ces vingt-six tableaux de commencements et de recommen-

cements, où l'on distingue un passé ancien, mû par le rêve, sur lequel s'est superposé un autre passé, qui renvoie au temps des blessures et de la désillusion, et un présent, qui est le temps du rétablissement, et qui, en été, annonce le rebondissement. Les réécritures favorisent un recadrage. L'auteure soigne la structure du recueil par un travail de réglage et d'homogénéisation qui tient à l'alternance des nouvelles et des points de vue dans chaque section.

Le dossier génétique de *L'été funambule* qui ne semblait révéler à première vue que des réécritures mineures par rapport aux textes parus dans les périodiques et les collectifs, offre de précieux éclairages. Les reformulations vont dans le sens d'une simplification ou servent à estomper certains traits de ressemblance trop criants avec la réalité. Les changements de titres et les retouches apportées à l'étape de la mise en ordre permettent de recentrer la focalisation sur le présent de l'expérience. Le travail le plus important survient évidemment durant le processus de composition, mais la lecture du tapuscrit par des tiers écrivains, de même que de la « Dernière relecture avant la publication de *L'été funambule* » ne sont pas à négliger, puisque cela aura donné lieu au retrait du « liminaire » au profit de la nouvelle qui fait ressortir le travail de l'écrivaine, « Pas à pas », telle une funambule. Ce texte, plusieurs fois déplacé, trouve sa place définitive en surplombant les autres nouvelles.

Trois textes ont été retirés, parce qu'ils ne correspondaient pas à la tonalité de l'ensemble : il s'agit de « Liminaire », « Des dizaines, des centaines de fois » et « La porte fermée ». Ce dernier, écrit en 2008, paraîtra un an plus tard dans le numéro de *Voix et images* consacré à Dupré. Le retrait de cette nouvelle, rédigée au moment de la composition de *L'été funambule*, nous renseigne sur ce qui commence à poindre dans l'œuvre : le devoir de mémoire, qui convoque les bourreaux et les victimes de la Deuxième Guerre mondiale.

Tout en s'étonnant du comportement destructeur et violent de l'être humain, l'écriture cherche les voies d'un apaisement dans une prose tendrement ironique par rapport à l'innocence que l'on perd trop vite et douloureusement lucide face à la folie qui guette souvent. Les ombres des morts continueront à hanter ses personnages ultérieurs, aussi bien les chers disparus que les victimes des génocides. Le choix de la toile de Kirchner pour illustrer le livre, ainsi que celui de retirer la nouvelle qui place la narratrice devant « la porte fermée » de la salle qui a servi de bureau à Hitler au moment où il a signé les accords de Munich, annonce, en quelque sorte, ce qui va suivre. Cette porte, à laquelle se heurte un groupe de touristes muets, s'ouvrira bientôt dans l'œuvre pour inaugurer le cycle de la double mémoire, intime et historique.

Bibliographie

BERTRAND, Claudine (2011), *Rouge assoiffée*, anthologie présentée et préparée par Louise Dupré, Montréal, Typo.

BROSSARD, Nicole (2008), *D'aube et civilisation*, anthologie préparée par Louise Dupré, Montréal, Typo.

DOLCE, Nicoletta (2015), « Plus haut que les flammes. "Ton poème a surgi de l'enfer" », *Nouvelles Études Francophones*, nº 1 : 16-31.

DUPRÉ, Louise (1983), *La peau familière*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

DUPRÉ, Louise (1988), *La théorie, un dimanche*, avec Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott et France Théoret, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

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

DUPRÉ, Louise (1996), *La memoria*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format de poche à Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels poche », 1997. Publié à Bruxelles (Belgique), La Renaissance du livre, 2002.

DUPRÉ, Louise (2001), *La Voie lactée*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ». Réédité en format de poche à Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010.

DUPRÉ, Louise (2008), *L'été funambule : nouvelles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels ».

DUPRÉ, Louise (2009), *High-Wire Summer*, trad. Liedewy Hawke, Toronto, Cormorant Books.

DUPRÉ, Louise (2009), « La porte fermée », nouvelle inédite, *Voix et images*, dossier « Louise Dupré », nº 101, hiver, p. 25-27.

DUPRÉ, Louise (2010), *Plus haut que les flammes*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2015.

DUPRÉ, Louise (2014), *L'album multicolore*, Montréal, Héliotrope. Réédité en format de poche, 2016.

DUPRÉ, Louise (2016), *La main hantée*, Montréal, Éditions du Noroît. Publié à Paris, Éditions Bruno Doucey, 2018.

FONDS LOUISE DUPRÉ (P78), Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke.

ROUTIER, Simone (2005), *Comment vient l'amour, et autres poèmes*, présentation et choix de poèmes par Louise Dupré, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Five o'clock ».

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Ressasser des vieilles affaires
Auteur(s): Lili Monette-Crépô, Auteure
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 96 - 106
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16179
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16179

Ressasser des vieilles affaires

Lili Monette-Crépô
Auteure

Résumé : Lili est la fille d'Hélène Monette. À travers le processus de don des archives de sa mère, elle réfléchit à la signification particulière, pour elle, du legs de ces documents.

Mots-clés : Mémoire, Archives, Souvenirs, Sentiments, Mère.

Hélène notait tout, que ce soit des listes d'épicerie, des budgets, des rendez-vous dans un agenda ou des poèmes griffonnés dans des petits cahiers. Elle conservait tous ses papiers avec une organisation épatante.

La discipline et l'organisation de ma mère lui ont permis de bien organiser ses archives, ce qui m'a facilité la tâche et qui a aussi aidé l'Université de Sherbrooke au moment de la réception du don.

Si le processus d'archivage est très intéressant, il peut sembler compliqué et long pour quelqu'un qui se tient à l'extérieur, comme moi. À travers le processus, j'ai non seulement appris des choses sur les archives institutionnelles, mais j'en ai aussi appris sur ma mère.

Quand j'étais adolescente, il y avait des boîtes mystérieuses dans des endroits reculés de la maison, comme en haut de la laveuse ou dans le garde-robe de ma mère. Elles contenaient des cahiers et des agendas numérotés par années. Ces cahiers et agendas racontaient sa vie.

Je m'imaginais un jour passer à travers chacun des cahiers et des agendas d'Hélène. Je voulais découvrir ses secrets de jeunesse, les choses qu'elle ne voulait pas me dire (même si elle me disait presque tout), et comment elle menait sa vie lorsqu'elle était plus jeune.

Peu avant sa mort, je m'étais chicanée avec Hélène à propos de ses archives. Si je voulais les garder, Hélène m'en a empêchée. Elle m'a dit que non seulement je n'aurais pas l'espace pour les garder (c'est vrai), mais qu'elle tenait à ce que son œuvre vive au-delà de sa personne. La mort ne l'effrayait pas tant que ça, mais le fait qu'on l'oublie, oui.

Au départ, je voulais les garder pour moi, loin du regard des autres. Je voulais m'asseoir en indien par terre pendant des heures et passer à travers tous les cahiers. J'aurais voulu retenir les archives, les parcourir une à une, les cacher aux regards indiscrets. Je ne voulais pas que ma mère me quitte, je ne voulais pas disperser ses choses, et je ne voulais surtout pas que son caractère complexe soit dévoilé au grand jour.

Ça m'a pris du temps avant de signer le contrat d'archives. Je l'ai repoussé au lendemain pendant quelques jours, voire quelques semaines. Comme n'importe quel contrat, ça peut faire peur parce que c'est un engagement, parce que c'est une promesse. J'avais peur de ne plus pouvoir consulter les papiers de ma mère. Cela dit,

tout le monde, dont l'archiviste Julie Fecteau, responsable des acquisitions d'archives privées au Service des bibliothèques et archives de l'Université de Sherbrooke, m'a assuré que je serais toujours la bienvenue à l'université, et que je pourrais toujours accéder aux archives de ma mère.

J'ai tout de même passé à travers quelques boîtes, mais à une plus petite échelle, et j'ai réalisé à quel point c'était un travail de moine. Hélène m'avait laissé quelques cahiers, tous ses agendas et plusieurs notes. J'ai passé des dizaines d'après-midis à boire du café et à feuilleter les papiers qu'elle m'avait laissés afin de mieux la comprendre et de faire de la recherche dans un but particulier : écrire un livre.

J'ai pris cette décision quand Hélène m'a annoncé qu'elle était atteinte d'un cancer de stade 4 en février 2014. L'idée d'écrire un livre sur ma mère – projet en cours – avait déjà germé dans ma tête depuis longtemps, parce qu'Hélène Monette était quelqu'un de complexe et d'extraordinaire. Notre relation, comme plusieurs relations mère-fille, l'était aussi.

D'un côté, on s'entendait très bien et on se comprenait facilement, parce qu'on passait beaucoup de temps ensemble. En tant que fille unique de parents séparés, je passais la moitié de ma vie avec ma mère. On partageait des intérêts, des références et des opinions.

D'un autre côté, elle n'était pas facile à vivre, et pendant mon enfance et mon adolescence, je n'ai pas toujours été évidente non plus.

Ma mère, c'était souvent la seule personne qui me comprenait sans que je n'aie rien à dire. Elle m'a légué son intuition redoutable, ce sixième sens qui faisait qu'on s'appelait souvent en même temps.

Hélène m'a transmis son amour de la littérature et des arts. Elle m'a aussi légué son sens de l'humour intelligent et tranchant. Elle était capable de rire d'elle-même, des autres ou de la situation.

J'ai souvent eu de la difficulté à expliquer ma relation avec ma mère aux gens, surtout ceux qui ne me connaissent pas bien ou qui ne l'ont pas connue personnellement, et c'est pourquoi j'ai voulu raconter mon histoire. Si au début, je voulais garder un œil sur les archives, c'est aussi parce que je voulais être en contrôle du récit.

Et les archives d'Hélène, autant celles que j'ai consultées que celles que je n'ai pas regardées, ont eu une incidence sur mon processus d'écriture, et ce, plus que je ne pouvais l'imaginer. Les papiers m'ont parlé de plusieurs choses, que ce soit des sou-

venirs que j'avais oubliés ou de la vie de ma mère avant ma naissance.

Le processus d'archivage

Lorsque ma mère est tombée malade, elle a confié ses archives à l'archiviste François Côté, un de ses amis de longue date que je connaissais depuis mon enfance. Elle me l'a rappelé au printemps 2015, quelques semaines avant sa mort.

C'est à ce moment-là que ma mère a commencé à parler plus sérieusement de ses archives. Elle m'a expliqué qu'elles iraient au Centre Anne-Hébert de l'Université de Sherbrooke, et qu'elle était en contact avec Nathalie Watteyne, alors directrice du Centre.

J'étais chez ma mère un après-midi de printemps. Elle parlait au téléphone avec Patricia Godbout, que je ne connaissais pas encore. Elle semblait lui faire une grande confiance, chose qu'elle n'accordait plus facilement aux gens à la fin de sa vie. Je savais que Patricia était la sœur de Denis, un grand ami d'Hélène depuis le secondaire qui était décédé en 2012. En plus d'être la sœur de cet ami de ma mère, Patricia est professeure de traduction à l'Université de Sherbrooke et l'actuelle directrice du Centre Anne-Hébert.

Au téléphone, Hélène parlait de moi en me regardant du coin de l'œil. Elle se méfiait parce que je prenais des notes pour ne pas oublier les détails de ses derniers jours. C'est assez ironique de penser que cette manie de tout écrire ne vient pas du voisin : elle me vient d'Hélène elle-même.

Quant aux archives conservées par François Côté, elles étaient dispersées dans 17 boîtes dans le sous-sol d'un bâtiment qui ne paye pas de mine près du métro Pie-IX.

J'y suis arrivée, en retard et en Bixi, un après-midi d'été, pour rejoindre Patricia et François. Il faisait beau, il faisait chaud, mais j'étais amère. Ça ne me tentait pas de m'occuper des archives, mais c'est surtout parce que ça faisait ressortir plein d'émotions, et que j'en avais marre, de mes émotions. Le deuil, c'est difficile et c'est long.

Sur le balcon du premier étage du bâtiment, de vieux hommes en camisole buvaient des cannettes de bière et m'interpellaient, alors que je voulais juste avoir la paix. Ils m'ont tout de même indiqué que François se trouvait en bas.

Je suis entrée dans le bâtiment et je suis descendue dans le sous-sol obscur. C'est à ce moment-là que je me suis rendu compte à quel point il y en avait des boîtes de livres, de magazines, de dossiers et de papiers.

Patricia, François et moi avons sorti toutes les boîtes du sous-sol, une à la fois, jusqu'à ce que les 17 boîtes se retrouvent dans le coffre et sur le banc arrière de la voiture de Patricia.

Une fois la voiture remplie, nous nous sommes toutes deux dirigées vers mon appartement du boulevard de Maisonneuve, à côté du pont Jacques-Cartier. Il y avait du trafic. C'était la première fois que je passais du temps avec Patricia, qui était gentille, à l'écoute et patiente. Pour ma part, j'étais exaspérée par toutes ces boîtes et cette responsabilité.

J'étais surtout triste de savoir que non seulement Hélène était morte, mais qu'il ne restait que des boîtes poussiéreuses et un peu de reconnaissance de la part d'une poignée d'intellectuels et de littéraires. Elle ne faisait pas dans l'écriture grand public, mais elle avait néanmoins un lectorat fidèle.

Outre les boîtes conservées par François Côté, il y en avait d'autres. Certaines étaient cachées sous mon lit, dont une contenant plus d'une vingtaine d'années d'agendas. Je les ai tous feuilletés, un par un. Je notais des événements importants, je me rappelais des sorties qu'on avait faites ensemble, je revivais son quotidien. Ce travail de longue haleine m'a informée, mais m'a aussi fait retourner dans le passé. C'est pourquoi j'ai décidé de tourner la page et de les donner au Service des archives.

Les archives, c'est aussi quelque chose qui évolue et qui vit. C'est pourquoi, après avoir donné le premier lot, j'ai continué à en donner par petites quantités. Je voulais d'abord les consulter et être certaine que j'étais prête à les léguer à l'université. C'est qu'après en avoir extrait ce qui me serait utile, je ne sentais pas le besoin de m'encombrer des papiers de ma mère.

Certaines des archives que j'ai données après le lot initial étaient celles qui se trouvaient chez un poète et ami d'Hélène, Jonathan Lamy. Jonathan gardait les boîtes dans son appartement déjà bondé (surtout de livres) d'Hochelaga-Maisonneuve.

Quand sa copine Rachel, une poète et artiste de scène originaire d'Irlande du Nord, est déménagée chez lui, il a dû se débarrasser de quelques boîtes, faute d'espace. Un matin frisquet et gris, le couple est donc venu chez moi déposer quatre ou cinq boîtes de livres et de documents ainsi que des dessins et des peintures encadrées.

Mais ce n'était pas encore terminé. J'avais complètement oublié, mais il y avait encore des archives ainsi que des ustensiles et de la vaisselle chez Jean-Claude, un autre ami d'Hélène. Un soir de tempête de neige, il est arrivé chez moi avec sa grosse

voiture. On a sorti des rouleaux et des rouleaux d'affiches de vieux dessins colorés d'une autre époque. La vaisselle, je l'ai gardée et je l'ai rangée dans mes armoires, mais les affiches prenaient d'assaut mon salon.

On était jeudi soir, si ma mémoire est bonne. J'ai appelé Patricia pour savoir si elle venait à Montréal prochainement. Les deux enfants de Patricia, de même que sa petite-fille, y vivent. Elle m'a dit qu'elle passait voir sa fille et sa petite-fille cette fin de semaine-là.

On s'est arrangées pour qu'elle vienne tôt le samedi matin, puisque je travaillais la fin de semaine et que mes horaires étaient contraires à la plupart des gens.

Quelques minutes avant huit heures le samedi, Patricia est arrivée de bonne humeur pour m'aider à me débarrasser de cette nouvelle pile d'archives.

Puisqu'elle retournait dans Notre-Dame-de-Grâce chez sa fille, je suis montée avec elle et elle m'a déposée près du travail. On a jasé, et j'étais contente de l'avoir dans ma vie et d'apprendre à mieux la connaître.

Tout au long du processus, Patricia a été un ange gardien et un guide spirituel des archives. Elle m'a non seulement aidée à transporter les archives jusqu'à Sherbrooke, mais son calme, sa bonne humeur, son écoute et le fait qu'elle connaissait Hélène personnellement m'ont aidée à laisser aller les piles de papiers qui me pesaient sur les épaules.

Outre le fait que Patricia ait été d'une aide incroyable pendant ce processus, elle est aussi devenue une amie.

Peu avant de partir dans l'ouest pour un contrat de travail, je suis allée passer deux jours chez Patricia et son conjoint à Sherbrooke, ce qui nous a permis de mieux nous connaître et de mieux nous comprendre.

Le cœur-réflexe

En avril 2017, j'ai eu une autre perspective des archives lorsque je me suis rendue à l'Université de Sherbrooke. Lors de cette journée grise, j'étais en compagnie de Stéphanie Dufresne et de Catherine Langlais, éditrices de Possibles Éditions, ainsi que d'Émilie Allard, artiste interdisciplinaire et graphiste, pour faire de la recherche à propos de *Montréal brûle-t-elle?*, le premier livre d'Hélène, publié en 1987[1].

1. Voir TALBI, Elkahna [*et al.*] (2017), *Le cœur-réflexe*, Montréal, Possibles Éditions.

Ces femmes, qui sont toutes trois brillantes, cultivées et critiques, analysaient les dessins, les poèmes et les correspondances d'un œil curieux. Si je me suis sentie bizarre ce jour-là, parce que je n'avais pas leur recul, ça m'a aussi aidée dans mon processus créatif. En effet, leur vision me permettait de voir, moi aussi, à quel point les archives de ma mère étaient riches et remplies de trésors.

En fouillant dans les archives avec Émilie, Stéphanie et Catherine, j'ai découvert des choses que je ne savais pas, des histoires du passé de ma mère qui m'ont fait frissonner. Il était étrange de fouiller dans ses archives avec des gens qui ne l'avaient presque pas connue.

Stéphanie et Catherine avaient rencontré ma mère lors de l'exposition de photos sur les abécédaires que mon père, Pierre Crépô, avait organisée à Repentigny en 2015. C'est de cette rencontre qu'était née l'idée du recueil *Le cœur-réflexe*.

Plus tard, Stéphanie et Catherine m'ont abordée avec leur projet. J'étais touchée qu'elles veuillent s'investir dans ce recueil, surtout qu'elles avaient un petit budget et beaucoup de motivation.

J'ai proposé d'écrire un texte dans le recueil, même si, contrairement à ma mère, la poésie, ce n'est pas ma spécialité. Pour ce faire, j'ai lu et relu *Montréal brûle-t-elle?*, et j'y ai répondu le mieux que j'ai pu. Dans les poèmes finaux comme dans les brouillons, je me suis penchée sur ma relation avec Montréal, l'urbanité, ses hauts et ses bas, ses complexités et ses contradictions.

Si pour les autres auteures, s'inspirer de la forme d'une autre écrivaine semblait un exercice de style, pour moi ça me semblait une façon de prouver que j'étais capable d'avoir de la fougue et de la répartie, même si je n'arrivais pas à la cheville de ma mère.

C'est d'ailleurs seulement après sa mort que j'ai été capable d'écrire de la poésie. J'ai toujours su que c'était son truc et j'ai longtemps pensé que ce n'était pas ma place, même si Hélène était la première à me féliciter lorsque, plus jeune, j'écrivais des poèmes à l'école.

J'avais quand même un sentiment d'imposture en écrivant de la poésie, parce que c'était son royaume.

La journée d'études sur Hélène Monette et Louise Dupré

Le 19 mai 2017, je suis retournée à l'Université de Sherbrooke pour une journée d'études sur l'œuvre de ma mère ainsi que sur celle de Louise Dupré. J'avais demandé à mon père de m'accompagner et j'étais heureuse qu'il ait accepté. Non seulement il connaissait bien Hélène et son œuvre, mais il a ce sixième sens par rapport à la façon dont je me sens, et je me sentais étrange ce jour-là.

J'étais assise dans une salle parmi quelques universitaires. J'étais là en tant que descendante et représentante de ma mère. J'essayais de faire bonne figure, même si la plupart des gens présents avaient une meilleure connaissance de l'œuvre de ma mère que moi.

Ayant moi-même complété des études jusqu'à la maîtrise, je connais bien le monde universitaire. Cela ne m'a pas empêchée de trouver étrange d'entendre « Monette » lorsqu'on parlait de ma mère. Pour moi, c'est « maman », « maminou » ou « Hélène ».

Cela dit, être témoin de l'appréciation des professeurs et des universitaires pour son œuvre m'a permis de la voir d'un autre œil. J'ai réalisé son impact, à quel point elle a contribué à la littérature québécoise.

Lorsqu'elle était vivante, ma mère prenait tellement de place dans ma vie. Elle la remplissait de mots, d'histoires, de conversations, d'humeurs et de rendez-vous. Pendant longtemps, j'ai eu de la difficulté à détacher Hélène Monette l'auteure d'Hélène Monette la personne.

J'avais de la difficulté à lire un de ses livres au complet. C'était comme si elle me parlait, et j'en avais déjà assez. Bien sûr, il y a des exceptions, dont le roman *Unless*, qui est sorti en 1995 et s'est très bien vendu.

J'étais particulièrement attirée par ce livre qui m'était interdit parce qu'il était *trash*. Je n'avais pas le droit de le lire avant mes quinze ans. La semaine après mon anniversaire, je me suis lancée. Enfin! Je pouvais le lire. J'ai adoré, mais j'ai aussi été dégoûtée par les nombreuses références à la drogue, au sexe et à l'alcool. Quinze ans, c'est encore jeune, et c'est encore naïf.

Appeler quelqu'un par son nom de famille rehausse aussi le fait que cette personne soit décédée. C'est désormais quelqu'un qu'on cite dans des essais, dans des analyses littéraires, dans des livres, ce n'est plus une « vraie personne ».

J’ai compris pourquoi il était important de partager les archives : parce qu’elles sont utiles, parce qu’elles permettront de continuer à dialoguer avec Hélène.

Comme disent les Anglais, *sharing is caring*, et ma mère voulait partager ses archives avec les universitaires parce que ça allait continuer à les faire vivre. Les étudiants et les professeurs allaient pouvoir y puiser de l’information et des écrits pour nourrir leurs recherches.

Cette continuité est fondamentale pour n’importe quel artiste. Ma mère l’avait compris. Si elle est partie trop tôt, ses archives restent.

Les archives d’Hélène Monette, c’est une caverne d’Ali Baba d’idées, de projets, d’histoires, de littérature et d’art. Ce n’est pas facile d’en venir à bout, comme ce n’était pas facile de venir à bout de la personnalité d’Hélène.

Cela fait quatre ans que ma mère s’est éteinte sur son lit d’hôpital. Si sa présence me manque tous les jours, ses idées, ses valeurs et ses écrits resteront en place longtemps.

Elle avait le courage de ses convictions, dans sa vie comme dans son héritage. Pour ce qui est des archives, elles ont encore beaucoup d’histoires à raconter...

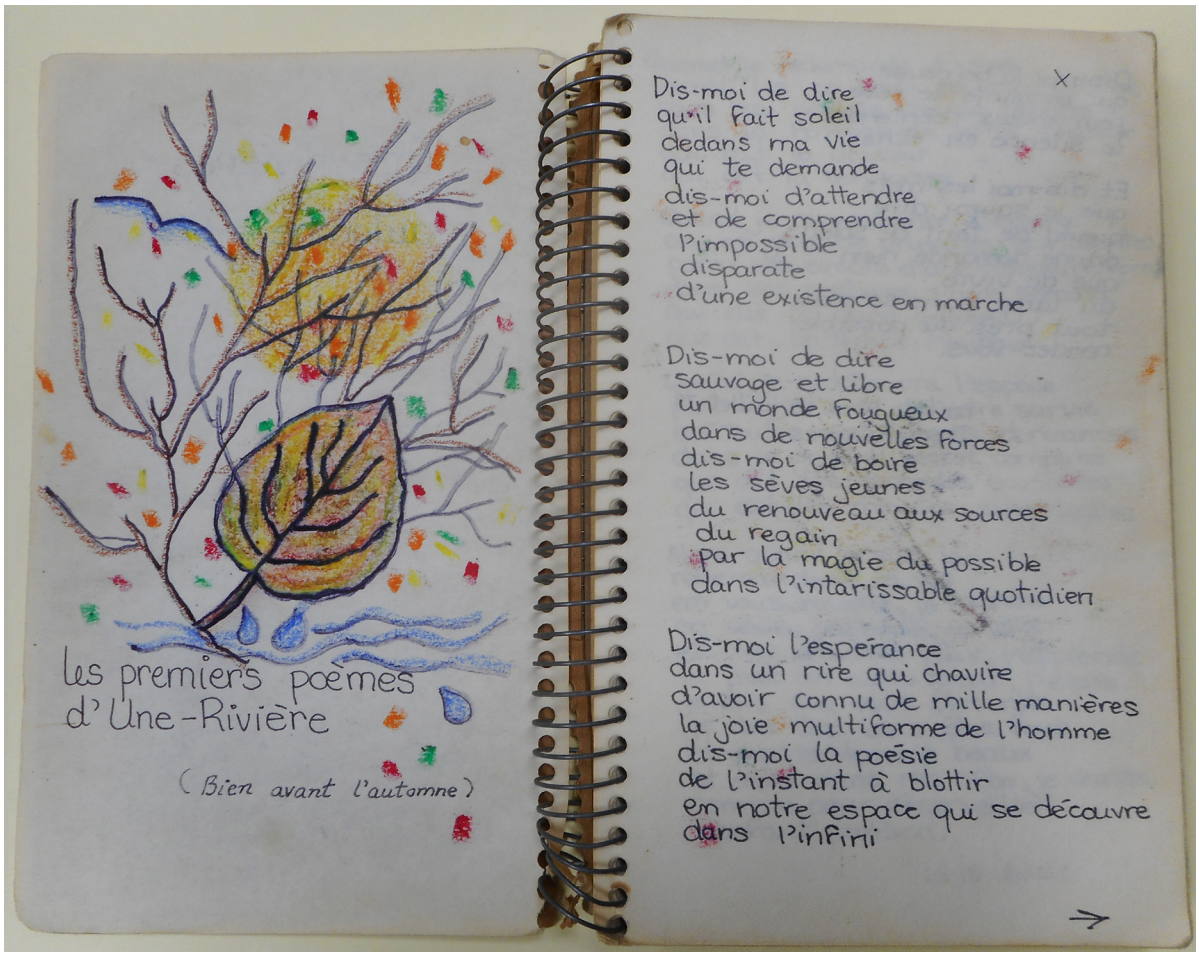


Figure 8 : Carnet de notes, 1979, Fonds Hélène Monette (P79), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Le petit et le fragmentaire pour signifier le monde (bis)
Auteur(s): Isabelle Boisclair, Université de Sherbrooke
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 107 - 116
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16180
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16180

Le petit et le fragmentaire pour signifier le monde (bis)

Isabelle Boisclair
Université de Sherbrooke

Résumé : L'article se penche sur quatre fragments du recueil *Un jardin dans la nuit (contes et poèmes)* (2001) donnant la voix à des sujets minorés – une jeune femme, un ado, un enfant et un bébé –, figurés dans des situations banales du quotidien. Ces vignettes traduisent une poétique de l'ordinaire toute monettienne valorisant, sans jamais les idéaliser, les sujets vulnérables.

Mots-clés : Voix d'enfant, Sujets minorés, Poétique de l'ordinaire.

Pour aborder l'œuvre d'Hélène Monette, j'aimerais prolonger ici une lecture que j'avais jadis livrée à propos de *Cri^me^s et chatouillements* (1992) :

> Je me propose de mettre en relief la vision du monde qui s'exprime à travers l'écriture fragmentaire telle que la pratique Hélène Monette. Ses textes, que le paratexte désigne en d'autres lieux comme des « contes », des « récits » ou des « poèmes », se placent sous le signe de la brièveté. […] À travers ses très courtes histoires, l'auteure fait entendre la voix d'êtres marginaux, socialement démunis. Je postule que la pratique du fragment chez Monette traduit une prise de position, assumant un discours portant délibérément les marques de l'incomplétude et de l'inachèvement, pour précisément signifier peu. Ses textes affichent ainsi une posture non autoritaire, non totalitaire, et invitent à l'inclusion de l'autre : l'exclu[1], le marginal, mais également la lectrice, le lecteur (Boisclair, 2007 : 29).

Voici pour le « bis » du titre : je reprends et prolonge cette proposition de lecture. Dans le même esprit, je veux aujourd'hui me pencher sur les choix esthétiques monettiens marqués par le « petit ». Même si elle a signé plusieurs romans et de longs poèmes, Hélène Monette a beaucoup pratiqué le fragment. Le « petit » marque, au cœur de son œuvre, aussi bien les sujets qu'elle met en scène que les sujets – au sens de *topics* – sur lesquels elle fait porter son attention. Je me concentrerai ici sur quatre fragments qui recèlent trois dimensions du « petit », en ce qu'ils figurent des personnages d'enfants – bébé ou adolescents –, qu'ils sont saisis dans le banal de leur quotidien et qu'ils sont l'objet de très courtes vignettes, morceaux de détail que l'on devine extraits d'un plus grand tableau, ici urbain. Je cherche à montrer comment ces choix participent d'une politique de l'attachement aux sujets socialement vulnérables.

Les fragments sur lesquels je me penche aujourd'hui sont tirés du recueil *Un jardin dans la nuit (contes et poèmes)*, paru en 2001 et finaliste au Prix du Gouverneur général, que Monette dédie « aux enfants que vous étiez et pour les enfants à présent ». Cet intérêt de l'autrice pour l'enfance remonte à plus loin. Dans une recension portant sur *Passions*, un recueil de poèmes publié en 1982, Patricia Godbout notait que « la plupart des textes […] semblent avoir été écrits en réaction à une certaine "adulterie" » (Godbout, 2003 : 703).

Quatre petits fragments comme on fait quatre petits tours. Mon seul projet est de souligner l'empathie qui émane de l'adoption du point de vue du « petit » – un point de vue des exclu·e·s du discours, souvent bien plus objets que sujets du discours : la jeune punk, l'ado esseulé, l'enfant perdu, le bébé. Quatre fragments que je reproduis

1. Ce à quoi fait écho le personnage Unless, du roman éponyme : « Je ne suis pas exclusive mais rien ne m'inclut » (Monette, 1995 : 75).

ici.

Figure 1 : La jeune punk

> J'ai un crayon noir pour tracer le contour de mes yeux. Je suis aussi down que possible. Je ne crois pas à leur monde magnifique où la sécurité tremble pour ses peurs, sous un vernis chic, extravagance rangée.
>
> J'ai un fard à lèvres noir. J'ai une bouche pulpeuse et mes seins pointent comme des dards. Qu'ils me laissent mon merveilleux. Prendre le jour pour la nuit, dénuder la vie, revêtir la mort, embrasser l'oubli à corps perdu. Je sais ce que je veux. Je vais rentrer tard, c'est promis.
>
> À quinze ans, je saurai tout des hommes. Ce n'est pas dur.
>
> Je ne prendrai jamais l'ombre pour l'amour. (Monette, 1992 : 66)

Voici donc une jeune punk qui n'a pas encore 15 ans et qui s'apprête à sortir, promettant, à l'encontre des serments attendus de l'enfant bienséant, de *rentrer tard*. Peut-être fait-elle commerce du sexe ou affirme-t-elle simplement son désir – dans tous les cas, tout laisse entendre qu'elle sait user de son corps et qu'elle est pratiquante.

Les pronoms « leur » et « ils » (« leur monde », « qu'ils me laissent mon merveilleux ») dessinent une instance hégémonique qui a réussi à imposer *son* monde, à instaurer ses règles du jeu. Ce monde « magnifique » qu'elle oppose au sien semble à ses yeux aussi noir que le maquillage dont elle se pare, tandis que de son point de vue, c'est son monde nocturne à elle qui est « merveilleux ». C'est dire que celles et ceux qu'on appelle les « démuni·e·s » ne sont pas « dépourvu·e·s » de merveilleux et que *leur* monde, aussi scabreux soit-il aux yeux du monde manufacturé, est beau du point de vue de celui et celle qui l'habite.

Cette instance du « ils » renvoie aussi à la classe possédante (« vernis chic », « extravagance ») qui, par peur des autres, se « protège » et sécurise ses frontières. « Rangée », c'est elle qui a le pouvoir de déterminer l'ordre. La locutrice, elle, préfère le désordre, « prendre le jour pour la nuit, dénuder la vie, revêtir la mort » – ce qui n'est pas sans évoquer quelques échos hébertiens –, renversant ainsi les valeurs de ces bien-pensants. C'est dire que son pouvoir subjectif, malgré tout, est grand.

Son merveilleux est pourtant désenchanté. Réécrivant le proverbe *lâcher la proie pour l'ombre*, elle se montre lucide : « Je ne prendrai jamais l'ombre pour l'amour ». Elle assure ainsi qu'elle ne confondra jamais l'illusion de l'amour – renvoyant éventuellement au sexe – avec l'amour lui-même. Elle n'en a pas les moyens, ne peut se payer ce luxe d'y croire. Résolument incarnée, elle retourne la violence des injonc-

tions à l'amour mesuré avec les pointes de ses seins.

Ses seules possessions semblent être le crayon noir et son propre corps – ses yeux, ses lèvres, sa bouche, ses seins. Et elle en fait un usage aussi autonome qu'agentif.

Puissante adolescente.

Figure II : L'ado esseulé

> Ma mère est une bum et mon père est en morceaux. Le reste est dans mon assiette et ce n'est même pas chaud. Les restants du reste passent à la télé, généreusement laids. Ce qui me manque est dans un corps de fille que je tiendrais entre mes bras ou dans mes poings, ça dépend si elle est fine ou si elle ne comprend rien. (Monette, 1992 : 67)

C'est à travers le schéma de la violence conjugale et des traces qu'elle laisse chez ses jeunes témoins que l'identité sexuelle du locuteur est ici livrée. Posons donc le sexe masculin du locuteur, qui a probablement déjà vu son père *expliquer des choses* avec ses poings à une femme – peut-être sa mère – qui *ne comprend rien*. Cette mère qui est une bum, ce père en morceaux : deux adultes insuffisants à donner l'essentiel à cet enfant à l'âge incertain : il ne *reste* d'eux que des *restes* justement, et des restants de restants. Rien qui ne puisse susciter la joie; c'est tiède et c'est laid. La seule générosité réside dans cette laideur que répand la télévision, avec qui il soupe en tête à tête et qui définit son univers intime. Mais ce cadre de vie est le sien : aussi se projette-t-il lui-même dans ce futur morne, où l'on entend en écho les menaces usuelles de la violence conjugale : *si t'es pas fine tu vas en manger toute une; crisse que tu comprends jamais rien*.

Est ici réécrit le récit familial, à l'envers du *confort au foyer Esso* dont les pubs passent à la télé, à l'envers des recettes de soupers publicitaires sortant tout droit d'un micro-ondes rutilant et réunissant la famille souriante. Est ici réécrit ce qu'il y a de tragique dans le manque; le jeune garçon comprend, dans le legs qui lui est transmis, que pour être un homme, il faut une femme, fusse-t-elle un bum, pour pouvoir la battre.

Petit homme plein de pouvoir.

Figure III – L'enfant perdu

> La bière coulait à flots et papa avait l'air triste. Il sombrait comme le Titanic à pic dans le froid. Je l'aimais même si maman ne l'aimait pas. Je pensais à lui-même si on ne se voyait plus.
>
> J'avais les bras tendus et le soleil inégal. À part ça, tout d'anormal.

> Et papa.
>
> La bière rentrait au poste et j'étais arrivé dans de beaux draps. Pour tout dire, j'étais le moussaillon d'une seule nuit de noces.
>
> Le fils de papa perdu. (Monette, 1992 : 76)

Fraîchement déposé chez son père intermittent, le petit garçon observe son père couler, se noyer dans une tristesse éthylique. Les retrouvailles sont bien peu chaleureuses. L'enfant tend les bras à son père, peine perdue. Même si *on ne se voyait plus*, comme on dit d'un ami perdu de vue, nulle fête ne l'accueille – pourtant la bière coule à flots. Et malgré la nouvelle proximité, la distance qui fait de celui qui est présent un absent persiste, alors même qu'il restait présent à l'enfant dans son absence. Cet état de déchirure est cependant la norme pour l'enfant : à part ça tout va bien, entend-on.

Le petit se retrouve naufragé d'une union fugace entre deux personnes que rien ne relie hormis lui. On le devine balloté entre l'une et l'autre, trahissant les serments d'amour adressés à l'une comme à l'autre. Il persiste malgré tout à voir du soleil, assurément.

Tombé dans les beaux draps d'un *Neverneverland* – dont la configuration est le reflet du sujet imaginant –, le fils de papa perdu est, forcément, un enfant perdu.

Fragment IV – Le bébé futé

> On s'en allait chez le diable, à tout hasard, avec tous nos moyens, alors la mère décida qu'on allait marcher un peu. Le père n'était pas sûr, il avait du boulot, un match à la télé, un grand lit tout seul dans la chambre des maîtres. Mais comme la mère insistait, par-delà les nuages, le soleil se leva et le père vint, quoique bougon, bien qu'à reculons.
>
> On poussa le landau comme un seul homme dans une de ces neiges grises qui ne roulent pas. On avança de peine et de misère face à la butte au fond de la ville. Là devant, il y avait une fourchette, une antenne, une croix et un ange pour faire tenir tout ça, la butte et les yeux, les mots *montagnes* et *famille*, la bonne et la mauvaise humeur.
>
> On recula, tout le monde à la fois, pour aller chercher le traîneau. On glissa et tout se traîna encore une fois jusqu'à ce qu'on soit là-bas, hébétés par le grand air dans la lumière de l'après-midi sous les flocons des arbres, comme une famille ordinaire. On ne riait pas.
>
> La mère a poussé le traîneau avec ses deux zigotos sur une pente lisse et glacée. Et là, on a ri, comme une famille brillante et unie. Le soleil est ressorti de ses voiles, encore plus fier de lui, on a mangé des cristaux et

> la mère a applaudi.
>
> Mais on allait revenir chez le diable pour souper et attaquer la petite semaine. Il aurait fallu en rester là; c'est plutôt ça, la vie.
>
> Avant de partir, je me suis étiré le cou, j'ai tourné la tête à cent cinquante degrés comme seul un bébé peut le faire. J'ai tout regardé.
>
> J'ai pris la montagne dans mes bras, j'ai demandé à l'ange de s'asseoir avec moi, et le reste, trop pesant, trop haut pour moi, je l'ai laissé à la croix. J'ai laissé de la neige dans les cheveux de mon père et un sourire sur les lèvres de ma mère, je les ai laissés s'embrasser, comme ça, ils me laisseraient faire. Tout en gazouillant, l'air innocent, l'ange et moi, la montagne, on l'a ramenée chez moi, comme un seul homme. (Monette, 1992 : 37-38)

Le sujet focalisant est ici un bébé; ce sont ses référents qui forgent la lecture du monde : la neige est qualifiée en fonction de sa poussette : elle « ne roule pas ».

Du point de vue du bébé, la mère est toute-puissante : elle fait apparaître le soleil. Ce dernier est clairement de connivence avec elle puisqu'il « ressort de ses voiles » au moment même d'une glissade « réussie », question de mieux éclairer le tableau qui les fait paraître « comme une famille brillante et unie » – le « comme » indiquant précisément ce qu'ils ne sont pas, et que ce petit moment de bonheur qui les unit dans ce « on » répété n'est qu'un intermède.

Mais l'enfant est assez futé : il sait quoi « prendre » et quoi « laisser » de ce moment idyllique qui ne les assimile pourtant qu'à une « famille ordinaire » où les rires sont rares : il en retire le meilleur, dont l'ange bienveillant, et dédaigne la croix qui ne peut rien pour lui – et puis saurait-on où la mettre là où il habite? Où déposer une croix « chez le diable »? Il sait aussi qu'avec les parents, c'est donnant-donnant; *je vous laisse vous embrasser si vous me laissez rêver un peu à tout ça, encore*, dit le bébé.

Poétique de la vulnérabilité

Une (trop) jeune fille rebelle, amoureuse de la nuit. Un adolescent laissé à lui-même devant un souper froid. Un enfant perdu dans l'appartement paternel sans chaleur. Un bébé qui connaît l'inhabituelle expérience de la joie familiale un après-midi de glissade. Autant de contre-figures des normes familiales bourgeoises que Monette fait accéder au rang de sujets poétiques. Petites personnes captées dans des petits moments de vie, des plus anodins, facilement dédaignables, habituellement dédai-

gnés. Il n'empêche que ce sont dans ces moments où il ne se passe rien d'autre que l'ordinaire que le sujet peut le mieux s'exercer et se livrer à une lecture du monde/de son monde – et ainsi connaître la place qu'il y occupe : une place au cœur de la misère.

Chacune des vignettes met en scène des démuni·e·s ordinaires, des petits êtres aux prises avec le gris d'un quotidien dont ils héritent, ce qui suffit à résumer la misère affective et sociale dans laquelle ils baignent alors qu'ailleurs la richesse éblouit. Monette les dépeint avec un juste mélange d'empathie et de lucidité, à des lieues de la pitié et du regard charitable – et surplombant – que le sujet légitime jette sur eux. On s'éloigne ici du « mythe […] des bons pauvres » (Allison, 1999 : 24) qui circule dans la culture dominante, décrié par Dorothy Allison : « La pauvreté décrite dans les livres et les films [est] romantique, [sert] de toile de fond à l'histoire de personnages qui arriv[ent] à s'en échapper » (24), parvenant ainsi au rang de héros. Le romantisme en effet magnifie le petit, le pauvre. Monette ne les magnifie pas; ce serait faire mensonge à leur condition; elle s'attache plutôt à leur hauteur et adapte le monde à leur échelle : ainsi le Mont-Royal devient-il une « butte au fond de la ville » (Monette, 1992 : 37). Si les héros romantiques commandent des romans longs pour étaler leur mesure, ces petits sujets trouvent leur place dans ces petits poèmes narratifs, suffisant à traduire leur univers exigu, leur horizon limité. Ces êtres minorés, Monette les invite plutôt dans cet espace déserté par les bonnes gens qu'est le jardin dans la nuit.

La perspective empruntée par l'autrice, celle des petites personnes, les rappelle au monde qui n'a de cesse de les effacer de la carte postale du Bonheur parfait™. Si pour Sara Ahmed nous avons le choix de refuser ce monde, voire : « *We must stay unhappy with this world* » (Ahmed, 2010 : 105), il ne saurait s'agir pour ces enfants de choix politique. Mais de ce rapport social qui les subordonne aux grandes personnes, Monette les extirpe et les place au centre du texte. Leur regard s'avère aussi lucide que savant quant aux enjeux qui les cernent. Il s'agit bien d'un acte de reconnaissance dans la « faculté de juger[2] » de l'enfant, une reconnaissance de sa pleine et entière subjectivité, de sa validité, de sa légitimité d'être au monde.

Cette focalisation sur des sujets qui n'occupent habituellement pas le centre du tableau traduit une politique de l'attachement aux sujets socialement vulnérables qui définit bien la poétique monettienne. Le fait de mettre en scène des petits, des enfants, invite aussi à questionner la logique des héritages familiaux qui, dans un contexte

2. Ce sont les mots de Louise Dupré que Myriam Gagnon reprend à son compte dans sa lecture de Monette. (2002 : 93).

d’inégalités économiques et culturelles, en condamne plus d’un·e à la misère, tant matérielle qu’affective. Mais tous les sujets recèlent en eux la possibilité d’explorer d’autres pistes que celles qui sont balisées pour eux, malgré les tares qui les minent.

BIBLIOGRAPHIE

AHMED, Sara (2010), *The Promise of Happiness*, Duke University Press.

ALLISON, Dorothy (1999), « Une question de classe », dans *Peau*, trad. Nicolas Milon, Paris, Balland, coll. « Le rayon gay ».

BOISCLAIR, Isabelle (2007), « Le petit et le fragmentaire comme moyens de signifier le monde dans *Cri^me^s et chatouillements* d'Hélène Monette », dans Janine Gallant, Hélène Destrempes et Jean Morency (dir.), *L'Œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions : 29-45.

GAGNON, Myriam (2002). « L'évolution de la forme, du sujet et de l'écriture dans l'œuvre poétique d'Hélène Monette », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.

GODBOUT, Patricia (2003), « *Passions* et autres recueils d'Hélène Monette », dans Aurélien Boivin, Roger Chamberland, Gilles Dorion et Gilles Girard, (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1981-1985*, tome VII, Montréal, Fides.

MONETTE, Hélène (1995), *Unless*, Montréal, Boréal.

MONETTE, Hélène (1992), *Cri^me^s et chatouillements*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Les vilains ».

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Le lieu commun revisité dans *Là où était ici* d'Hélène Monette
Auteur(s): Nicole Côté, Université de Sherbrooke
Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16
Pages: 106 - 115
ISSN: 2292-8235
Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke
URI: http://hdl.handle.net/11143/16181
DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16181

Le lieu commun revisité dans *Là où était ici* d'Hélène Monette

Nicole Côté
Université de Sherbrooke

Résumé : En relisant la poésie de Monette, on se rend compte de l'omniprésence du lieu commun, et en particulier dans le recueil *Là où était ici* (2011), qui fera l'objet de cette étude : expressions figées, proverbes, maximes, mais aussi images-motifs, jeux de mots qui tournent mal. Monette saborde le lieu commun, lui insufflant de ce fait une seconde vie, qui refuse de se plier au pronostic de la forme figée. Le lieu commun détourné reproduit dans la forme ce que Monette donne à voir sur le fond : un travail de sape, mais pas de destruction, car si l'édifice de nos croyances est ébranlé dans ses fondations, il tiendra après le passage des bourrasques que lui fera subir l'auteure, fissurant le ciment de l'idéologie séculaire.

Mots-clés : Hélène Monette, *Là où était ici*, Lieux communs, Détournement d'expressions figées, Créativité lexicale.

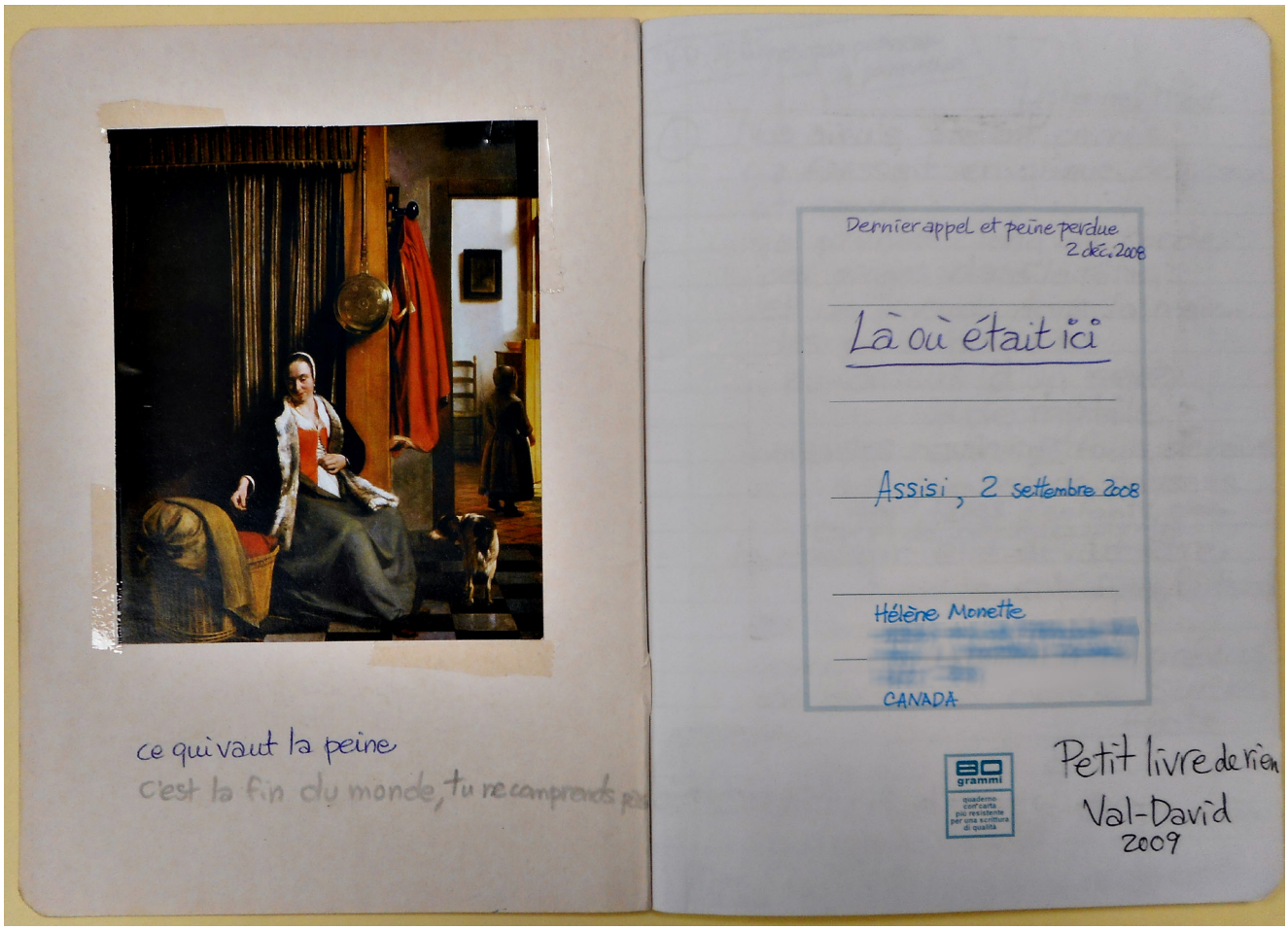


Figure 9 : Carnet de notes 2008-2009, Fonds Hélène Monette (P79), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

I Introduction : le lieu commun revisité

En relisant la poésie de Monette, on se rend compte de l'omniprésence du lieu commun, et en particulier dans le recueil *Là où était ici* (2011) : expressions figées, proverbes, maximes, mais aussi images-motifs, jeux de mots qui tournent mal. Monette saborde le lieu commun, qui refuse de se plier au pronostic de la forme figée, et lui insuffle de ce fait une seconde vie.

Le lieu commun détourné reproduit dans la forme ce que Monette donne à voir sur le fond : un travail de sape, mais pas de destruction, car l'édifice de nos croyances est ébranlé dans ses fondations, il tiendra après le passage des bourrasques que lui fera subir l'auteure, fissurant le ciment de l'idéologie séculaire. Monette n'est pas une anarchiste : c'est une écrivaine qui souhaite plutôt revisiter les lieux communs.

Selon moi, Monette s'intéresse trop à l'épaisseur de l'histoire pour vouloir faire table rase des expressions figées, car elles représentent en quelque sorte la collectivité au fil des âges. Et ces maximes, ces proverbes, ont un fond de vérité. Cela dit, l'attaque de Monette vise à pourfendre l'hégémonie de la bêtise, à la débusquer sous le lieu commun. La faire dérailler, cette pensée figée, en lui insufflant une « métaphore vive » (Ricœur) et ainsi, paradoxalement, donner au lieu commun l'occasion de devenir lieu de créativité lexicale et donc sémantique, faire sourdre la révolution mais au sein de l'institution langagière, démocratique en ce que tous la partagent et lui donnent forme.

D'une manière ou d'une autre, et bien qu'il s'agisse de poésie, peut-être plus paradigmatique que syntagmatique, le mouvement d'expression figée – ou de lieu commun – à « métaphore vive » nous oblige à quitter le siège confortable que nous, spectateurs-lecteurs, occupions. À travers ces expressions à double valence – l'une empruntée à la tradition langagière, l'autre, au dense fonds poétique de Monette – nous suivons la protagoniste dans ses pérégrinations de paumée, de fille perdue qui s'entête à nous montrer les moments et les lieux où ça achoppe.

Comme c'est le cas pour la forme, Monette nous montre les dessous, avec son regard décapant, que Lucie Joubert, reprenant une expression de Bourdieu, a qualifié de *lucidité des exclus* (2006 : 105) : ceux de la féminité à la fois affichée et mal fagotée, du toxique lieu de travail, des destinations touristiques vantées mais décevantes. Qu'il s'agisse de syntagmes plus ou moins figés ou d'images, ils renvoient à une réalité lexicale archi-connue, mais qui, replacée dans un contexte inusité, nous apparait désormais comme inquiétante, enrageante ou abjecte. Parfois encore, l'expression

figée est légèrement détournée, suffisamment pour déranger, mais de manière à ce qu'on la reconnaisse tout de même sous la mutation.

II Le sempiternel présent du lieu commun

J'insiste sur le désir de Monette de fissurer l'édifice du lieu commun sans le détruire, car les formes figées nous ramènent à l'histoire d'un peuple que Monette n'a aucune intention de dissoudre. Il s'agirait au contraire de faire cesser l'oubli dévorant comme une métastase, de ralentir le rouleau compresseur du présent itératif en trafiquant les lieux communs, en refaisant (*poien* = faire, poésie) pour garder à vue la pensée toute faite, le lieu commun-béton. Ce serait plutôt, par un bricolage intégrant la métaphore vive au lieu commun, une remise en question de l'hégémonique, un renouveau singulier au noyau utopique.

C'est pourquoi il n'est pas surprenant de découvrir, dans l'écriture du recueil *Là où était ici* (2011), un mouvement de nostalgie envahissante – celui de ***où était ici***, habillé d'un ***là***, constat de la clinquante laideur, des ruines, des mesquineries. Une ironie parfois douce, parfois cinglante habille cette nostalgie, pas si reconnaissable au premier abord. Pourtant, un titre comme *Là où était ici* évoque implicitement ou explicitement la nostalgie d'un monde démembré ou englouti. Toutefois, l'ironie recouvre comme par pudeur cette nostalgie. Un changement radical, une disparition accusée par le contraste entre *là* et *ici*, de même que l'imparfait accompagnant le thème, présentent avec une remarquable économie de moyens la perte, l'absence qui constituera le centre vide de cette œuvre. Notons d'ailleurs qu'antinomiquement, l'actuel état des choses est représenté par le référent *là*, qui traduit la distance entre soi et le temps-lieu. C'est que, paradoxalement, l'*ici* n'est plus, que le *là* ne peut que partiellement remplacer.

La distance même entre la voix narratrice et le *là* est envahie de nostalgie pour un *ici* qui n'est plus. Encore un cliché éventré. Car ce n'est pas le *là* qu'elle veut atteindre, là où le désir se veut, mais un *ici* paradoxalement inaccessible, une sorte de paradis perdu. Par ailleurs, le féroce constat d'un monde en ruines ou d'épaves d'humanité se fait avec une telle concentration de créativité que le monde ainsi recréé nous plonge dans le ravissement.

Il semble que même avant *Là où était ici*, la nostalgie drapée d'ironie était un leitmotiv de l'œuvre de Monette, mais peut-être pas thématisée comme dans ce titre élégant, éloquent et dont la condensation dit la poète qu'était Monette. En relisant une poésie-réflexion d'abord parue dans *Moebius* en 1996, « Vite, vite, ou l'histoire facultative », je trouve des lieux communs langagiers retravaillés, comme barrières ou balises à l'oubli effréné, à la mort annoncée du langage – « Le langage est une perte totale » (Monette, 2011 : 51).

> On ne se rappelle plus les mœurs victoriennes, la guerre de Corée, l'époque de l'invention du pantalon, Cavelier de La Salle, la grotte de Lascaux […] *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise*. (Monette, 1996 : 157; c'est moi qui souligne)

Il n'est pas une série de visions ou de savoirs hétéroclites qui ne finissent pas, dirait-on, par une expression figée, remaniée ou non. Comme si seul le fond de la langue pouvait enfin synthétiser l'expérience, si personnelle fût-elle. Comme si, peut-être, seul ce fond langagier risquait de rester, de traverser le présent persistant de notre époque post.

Comme d'autres après elle, Monette ne perçoit qu'un présent stagnant du fait de la course effrénée de tous et du temps, qu'une amnésie quasi immédiate et généralisée confirme : « Bienheureux car ils se souviennent » (158), dira-t-elle quelque part dans cet essai poétique, reprenant ironiquement le Sermon sur la montagne, le Christ opérant lui-même un renversement des valeurs acceptées, sorte de parodie des mœurs d'alors. Monette a l'art de la formule frappée comme aucune autre, un art du recyclage, du bricolage avec le fond de la langue. « Celui qui crache sur le passé éclabousse l'avenir » (160), dira-t-elle encore dans cet essai.

Chez Monette, il y a ainsi les lieux communs tout court, donc, ancrés depuis lurette dans la langue, pour ajouter des couches au présent aplani, et pour faire un pied-de-nez à l'efficacité propulsée (*Où irez-vous armés de chiffres?* en fait son centre névralgique). Mais il y a aussi et surtout, les lieux communs trafiqués, pour garder le fonds de la langue et le monde à vif, vivants, dans une posture d'insoumission. Nathalie Watteyne écrit à ce propos :

> Loin de stigmatiser une série de comportements répréhensibles, Hélène Monette fait vivre une communauté éprouvée et aliénée en montrant leur subjectivité en souffrance par l'usage de la paraphrase ou de slogans et de proverbes détournés de leur sens premier. En faisant ressortir les failles du discours urbain dans le tissu textuel pour dire l'inadéquation à soi et au vivant, son écriture est libre d'être imprévisible et donc insoumise. (Watteyne, 2007 : 129)

Je vais commenter quelques-unes des proses poétiques du recueil en suivant ses sections : « Sanctuaire, » « Autour des Madones, » « La parade », « Là où était ici ».

III « Sanctuaire »

L'une des premières proses de la partie « Sanctuaire » porte sur le thème des ventes à rabais. Les expressions figées y font allusion aux rêves prêts-à-porter, mais leur intempestive accumulation semble imiter le comportement obsessif-compulsif des coureurs d'aubaine, et présente en elle-même l'ironie qui oblige le lecteur à se distancier de ce comportement. La succession des expressions figées réunies ici en un seul paragraphe et additionnées de clichés signale qu'on n'est pas du côté de la publicité, mais de sa critique, qui devient concentration parodique :

> Ils nous présentent des gens *morts de rire* dans des fauteuils de cuir en solde, des femmes alanguies dans la dentelle et le lin avec des *sourires indécrochables*, ça coûte la peau des fesses et chacun jubile de réaliser des économies […] à *fond la caisse*. (Monette, 2011 : 19; c'est moi qui souligne).

Le contraste est ici également présent dans l'opposition entre les gens « morts de rire », les « sourires indécrochables » et « ça coûte la peau des fesses » : les gens à qui cette publicité mensongère est destinée (bien qu'on puisse y « réaliser des économies […] à fond la caisse ») appartiennent à une classe sociale privilégiée. Le magasinage, un sanctuaire? Il se peut bien; on a souvent présenté, à l'époque où le phénomène était encore nouveau au Québec, le magasinage comme substitut de la religion. Chez Monette, il ne peut être qu'ironique. Dans cette section se présentent des lieux/moments sanctuaires qui pourraient en être, comme le dimanche à la maison, mais qui sont perturbés par le voisin et ses outils électriques de bricolage, ou comme dans ce dernier cas, qui ne peuvent qu'être ironiques par leur renversement des valeurs liées au sanctuaire. Partout, la perte se fait sentir.

Deux pages plus loin, toujours dans la section « Sanctuaires », on trouve un texte de moins de dix lignes qui réussit à déboussoler les lecteurs avec une brève cartographie de la distribution des richesses :

> En fauteuil roulant, seul, géant noir comme un athlète du foot, il manie sa chaise roulante en sens inverse du trafic sur Saint-Laurent […]. […] [L]'homme qui a perdu le Nord fait rouler sa machine, puissant, cap vers l'Est, en plein sur la ligne blanche, on dirait le Sud en pleine guerre froide, c'est tout noir ou tout blanc, le ciel bleu n'y changera rien, il peut bien s'écrouler. (21).

Moins d'expressions figées ici que de collocations, qui à force de contrastes (Nord/Sud, Blanc/Noir) divisent la ville entre les bien-nantis et les mal-fichus, Saint-Laurent étant la ligne de partage entre l'Ouest et l'Est. C'est à une analyse intersectionnelle que Monette nous convie mine de rien, avec son grand Noir « comme un athlète du foot », mais paraplégique, qui, roulant vers l'Est (francophone et pauvre) sur la ligne blanche du boulevard Saint-Laurent, conteste les divisions sociales au point de mettre sa vie en danger. Le sanctuaire que cet homme choisit d'habiter, semble dire Monette, c'est cet entre-deux dangereux, cet endroit liminaire représenté par la ligne blanche au milieu de Saint-Laurent, ligne de démarcation entre Est et Ouest, pauvreté et richesses, voire entre homogénéité et hétérogénéité, considérant que les exclus, les éclopés, les minorités visibles, se retrouvent plus facilement dans l'Est que dans l'Ouest.

Parfois, comme dans le texte qui suit, une expression non pas figée mais reconnaissable, « la femme aux pains », signale un terrain connu. Pourtant, il faudra revoir l'interprétation complètement en l'espace de quelques mots, la femme aux pains ne représentant pas une sorte de boulangère ambulante, mais une *bag lady* courant après les pains rassis jetés « les soirs d'ordures par la boulangerie » : « C'est le quartier de la femme aux pains. Elle s'y promène avec ses sacs verts et son chariot, penchée dans la ruelle derrière le mur des fourneaux, les soirs d'ordures » (23). « Le quartier de la femme aux pains » ne signifie pas ici l'endroit où elle demeure, ou celui où elle exercerait sa profession de boulangère, mais celui qu'elle hante, en tant que sans-abri.

Plus loin dans la même section, encore un détournement d'expressions figées :

> Au-dessus du Grand Comptoir[1], il y a un géant *tiré à quatre épingles*, on dirait un *Ken* en vrai, un homme de taille surdimensionnée, synthétique mais tellement normal. Ça lui coupe la faim. *Et la fin*, pathétique, morbide dénouement, la suit comme une chienne fidèle *aux yeux plus grands que la peine*. Ça ne tient plus la route, mais ça avance quand même. (31; c'est elle qui souligne.)

Ici une image du grand Ken (le copain de Barbie), homme à la masculinité figée, modèle un peu ridicule, comme les expressions que Monette débusque, se retrouve en devanture du resto où la narratrice cherche sustentation et peut-être refuge (partie « Sanctuaire »). Mais la vue de cette effigie au seuil du resto lui coupe la faim. Surprenant récit de la pensée qui saute d'une image figée (celle de Ken) et de son corps

1. Resto-terrasse servant des plats de style bistro accompagnés d'une soupe. 1225, rue du Square-Phillips, Montréal.

surdimensionné, à la faim coupée, qui devient la fin du désir par association d'homonymes, mais aussi, peut-être cette idée de la mort qui rôde comme une chienne fidèle aux yeux plus grands que la peine. La faim revient sous ce qui a sauté, c'est à-dire la panse : *les yeux plus grands* que *la panse*, cette vieille expression, plutôt joviale, parce qu'elle fait référence à un appétit gargantuesque, devient ici « *les yeux plus grands que la peine* » (31; c'est elle qui souligne), expression assez énigmatique au départ. Celle qui allait manger au restaurant a l'appétit coupé par l'effigie, parce que cet homme à la taille gargantuesque représente la surconsommation, mais peut-être aussi l'hégémonique dans ce qu'il a de surdimensionné. C'est la fin qui prend le dessus, sa fin à elle, « comme une chienne fidèle qui a les yeux plus grands que la peine » (31). Sa fin, la mort, rôde sous les traits de la chienne fidèle, et semble liée à la prise de conscience de sa vieillesse – « son âge déserté » (31) – sur le marché de l'amour, car l'Éros en plastique au-dessus de la lingerie Romance lui rappelle Ken : « Il a l'air idiot. Plein de lui-même. Plus petit que Ken, mais c'est lui le vainqueur. » (31) La narratrice continue avec cette pique : « Il est nu. Comme un roi » (31), faisant allusion au conte d'Andersen *Les habits neufs de l'empereur* où un roi se pavane, ignorant qu'il est nu, et donc qu'il a l'air ridicule. Allusion au pouvoir que seule l'idéologie cautionne, la vérité nue criée par un enfant ou, dans ce cas-ci, une poète.

IV « Autour des Madones »

La section « Autour des Madones », écrite en Italie, à Rome, porte principalement sur des mères, grands-mères, gardiennes d'enfants, de maris, de chiens, d'oiseaux jusqu'à ce que, vieilles et dépourvues de leurs tâches de servantes, elles errent comme des âmes en peine avec leurs cabas vides à travers les sentiers d'un parc. Ou elles sont des sœurs à cornettes toutes nations confondues – au service de l'un ou l'autre, même invisible (la Marie-Madeleine de Giotto réside dans le panthéon des madones chez Monette).

Un délicieux passage rempli d'expressions figées sur saint Michel terrassant le dragon nous étonne dans « Autour des madones » avant qu'on ne lise la comparaison avec les madones quotidiennes, dont il faut imaginer les statues : « Saint Michel a beau terrasser le dragon, le brave homme n'a plus toute sa tête et les deux bras lui en sont tombés » (47). En une phrase, on a « avoir beau faire quelque chose » et une autre proposition qui contredit la première. Cette contradiction est elle aussi une expression figée – « ne plus avoir toute sa tête » – mais dont la valeur littérale renforce le symbole car c'est une statue de saint Michel qui a perdu la tête. L'expression qui

suit, comme une fausse conséquence, « et les deux bras lui en sont tombés », utilise aussi une expression figée dans son sens littéral pour en renforcer le sens figuré : la statue a également perdu ses bras. Le saint Michel victorieux fait ici bien piètre figure de masculinité guerrière au service de la religion.

Ainsi le travail de démantèlement de la forme figée, chez Monette, même dans un cas comme celui-ci, plutôt hilarant, sert un motif ultérieur, ironique : il s'agit littéralement de faire tomber de leur piédestal toutes les valeurs érigées en dogmes, ici une statue coulée en bronze représentative de la chrétienté, fondée sur le pouvoir masculin, celui des riches, qui terrasse quelque mal, ce que le dragon représente étant perdu dans la nuit des temps.

Mais si la statue est l'objet du regard acerbe de la voix narrative, elle existe aussi, vraisemblablement quelque part à Rome. La statue démembrée, étêtée, devient un commentaire, par extension, sur les valeurs présentées comme intemporelles. Une bonne partie de ce petit recueil note avec acuité le saccage de Rome : tout le monde prétend que Rome est éternelle, mais regardez sa laideur et surtout, ses ruines!

En général, la revitalisation de ces expressions figées par une légère modification ou un contexte qui détonne vise à dénoncer une injustice. Ainsi, cette proposition faisant suite à la statue démembrée de saint Michel : « tous les matins que l'absence de Dieu amène » (47), variation impie sur l'expression « Tous les matins que le bon Dieu amène ». Mais le contexte (« Autour des Madones ») dans lequel se situe l'expression, par opposition à la statue de saint Michel, vise plutôt à rendre hommage aux femmes ordinaires qui, par leur courage dans l'adversité, valent bien les personnages masculins historiques et célestes monumentalisés :

> Vous aussi, un jour, vous revêtirez vos ailes de bronze pour jouer dans un drame historique; il fera tellement sombre, et cette histoire sera si humaine, que vous sortirez comme un météore des cathédrales, que vous volerez, puissante, au-dessus des terrains vagues, déguisée en espérance, comme vous le faites finalement de jour en jour, tous les matins que l'absence de Dieu amène (47).

Quelques remarques sur les forces antithétiques ou les contrastes de ce passage. La première partie est une envolée dans l'imaginaire, avec toutefois des repères féministes comme « vous aussi vous revêtirez vos ailes de bronze pour jouer dans un drame historique » puisqu'on a traditionnellement refusé aux femmes un rôle dans l'histoire, la grande histoire, l'idée de « jouer dans un drame historique » étant ici opposée à l'histoire quotidienne, où plus précisément le « jouer dans un drame » des hommes s'oppose à « comme vous le faites finalement de jour en jour ».

Monette semble dire que les femmes, de qui on ne s'attend à rien d'historique, rien de dramatique, en arrivent à des résultats probants sans *jouer*, sans *drame*, mais avec le seul *faire* de jour en jour. C'est de l'accumulation d'actions au jour le jour que résulte l'action héroïque, qui s'élève au-dessus de la mêlée, une sorte d'humble *aufhebung*. Remarquons ici que le texte de Monette, malgré la fantaisie de cette envolée, laisse entrevoir sa terrible lucidité habituelle dans « Il fera tellement sombre, et cette histoire sera si humaine » et « déguisée en espérance » qui reprennent, sinon le motif du drame, du moins celui du rôle mineur, quasi invisible des femmes dans la grande histoire des hommes.

Quelques mots pour clore ce passage sur les madones modernes. Là où Monette se situe, il n'y a pas de public extérieur à ses actions, comme si on ne restait que dans la sphère privée et qu'il fallait s'y débrouiller sans voir ce qui résulterait, comme en mode survie, parce qu'y est écrit : « de jour en jour » et « finalement », qui laissent entendre qu'on ne s'attend à rien de bien spécial, ce que les « terrains vagues » par opposition aux glorieux champs de bataille, confirment. Du côté des hommes, on comprend qu'au contraire leurs actions se font devant public parce que la grande histoire est archivée.

La voix narrative invite pourtant les femmes à la même aventure : « Vous aussi, un jour, vous revêtirez vos ailes de bronze pour jouer dans un drame historique », mais elle annonce derechef que ce drame historique se fera dans un endroit sombre, et que l'histoire sera à l'échelle humaine – on comprend que la compassion sera au rendez-vous, alors que la compassion sur un réel champ de bataille pourrait signer votre arrêt de mort. Si les hommes semblent se *revêtir*, les femmes, elles, ont bien conscience qu'elles se *déguisent*.

V « La Parade »

Les pièces réunies sous le titre « La Parade » ont elles aussi à voir avec des lieux communs en ruine, sur lesquels on ironise ou auxquels on injecte un nouveau contexte pour leur donner un semblant de vie. Le titre semble donc avoir pour première fonction d'exhiber sa gloire passée, mais prétendue éternelle[2], et pour seconde, la riposte, une manière de parer à une attaque prévue, peut-être un regard critique.

La première pièce met en scène les ruines, la fin du monde et la surenchère touristique. En voici un extrait par le biais de quelques syntagmes figés. Le résultat est

2. Selon *Le Petit Robert*, le premier sens de « parade » est l'« étalage que l'on fait d'une chose afin de se faire valoir ».

d'une ironie grinçante :

> Il y avait des nuages éclairés de *la fin du monde* au-dessus des bâtiments du site merveilleux, *joyau du patrimoine mondial*. Des palais décrépits visités à haut prix par *une marée de touristes* égayés, parlant toutes les langues dans *les ruines du monde*. (57; c'est moi qui souligne)

La prochaine pièce mériterait d'être citée en exergue, tant elle condense ces lieux communs, ici associés aux apparences, et dont la métaphore filée d'un jeu de bluff prépare la parodie – « Tu auras les mensonges devant toi/comme un paquet tout neuf de cartes à jouer » – métaphore suivie de celle de reproductions *photoshoppées* : « Tu auras *la ville à tes pieds*/ses ruines gluantes/tu en achèteras des reproductions/ où un filtre céleste ennoblit la pureté des angles » (58).

C'est immédiatement après que se trouve le passage qui établit un lien clair entre lieux communs, représentation de la normalité, de l'intégration, et mensonges :

> *Tu diras toute la vérité, rien que la vérité*/avec *des lieux communs*, des *phrases toutes faites*/des enthousiasmes en série/tu seras normal, rassuré, intégré/bien-aimé, récompensé//*Tu auras beau jeu, bon vent*/[…]/Le Président du mensonge te décorera/La Police *t'offrira des fleurs*/La Putain t'embrassera sur la bouche/Ta mère te félicitera///Quand tu te réveilleras/ simple touriste/tu seras heureux que tout cela soit vrai/// (58-59)

Ce sont toutes les institutions que Monette égratigne au passage. Puis elle prend garde d'ajouter que le touriste, même réveillé, préférera encore le rêve à la réalité.

VI « Là où était ici »

Cette partie semble problématiser l'origine, l'évolution des humains et de la poésie québécoise. La première pièce associe les ancêtres français arrivés en Amérique à des reptiles, avant de les rapprocher de nos ancêtres les poissons : « *Nos aïeux* étaient cernés/ça finissait en queue de poisson, et encore, ça prenait long de corde/ […] des poils humains au-dessus du reptile/[…] Têtes d'enfants, corps de serpents » (107). Comme si on problématisait le bien-fondé de cette colonisation, en retournant un demi-millénaire en arrière, et bien plus, « Certains bûchaient les sentiers/pour dégager la fin du monde de l'effondrement » (109).

Monette délaisse ici la ville puant le désespoir pour ironiser de nouveau sur les touristes, mais en forêt; elle déplore que la nature et la poésie puissent si peu renouveler le monde. ll y a des Poucettes ou des Gretel égrenant des cailloux qui refusent de s'assembler en un chemin, des colons sous la pluie qui tombe à cordes pas loin de leurs ancêtres les reptiles. Les expressions figées ici incluent des titres embléma-

tiques de poèmes québécois :

> Oubliée la journée /Sur le *lit de mousse* d'un rocher/À l'ombre d'une truelle[3]/*l'afficheur hurle*[4]/l'autre *marche à l'amour*[5]/*personne au rendez-vous*///J'échappe mes petites roches/comme des *erreurs de la nature*/qui insistent/sans indiquer quoi que ce soit (112; c'est moi qui souligne).

Ici les lieux communs s'entrechoquent, créant presque une zizanie de sens. Malgré l'activité exacerbée des poètes (l'un hurle, l'autre marche et titube à travers des obstacles), « personne au rendez-vous » (112). La question de Gauguin dans son dernier triptyque, « Où allons-nous? », lancinante, accompagne la réflexion d'une petite Poucette perdue : « J'échappe mes petites roches/comme des *erreurs de la nature*/qui insistent/sans indiquer quoi que ce soit » (112). Cette isotopie signale l'impossibilité de tracer une cartographie, de se retrouver, malgré la réinterprétation des lieux communs afin de s'approprier le territoire dans un présent cerné de toutes parts par la fin du monde – la fin d'un monde? Là où était ici.

VII Conclusion

On a vu que le retour sur des lieux communs qu'effectue Monette dans sa poésie sert deux objectifs différents : elle indique le souci d'intégrer l'oral, la langue de tout le monde, à la poésie, autrefois réservée aux lettrés et aux riches. Toutefois, ces lieux communs, considérés non seulement comme sagesse populaire, histoire en raccourci, mais aussi comme lieu où l'idéologie se terre, sont retravaillés, détournés, ironisés, de manière à permettre une distance critique face à la tradition; la parole individuelle de Monette les revitalise. Le travail de Monette sur ces expressions figées, maximes, proverbes et autres soubassements sur lesquels s'érige la pensée, permet à la fois de reconnaître l'épaisseur de l'histoire du peuple, qui crée la langue, un album-souvenir en quelque sorte, et de redonner aux démunis la beauté en renouvelant le regard sur le réel, même laid.

3. La collocation serait plutôt à l'ombre d'une ruelle.

4. Titre d'un recueil de Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, paru aux Éditions Parti pris en 1964.

5. Titre d'un poème iconique de Gaston Miron. Le même procédé est à l'œuvre quand Monette adapte un titre de Jacques Brault, *Miron le magnifique*, qui devient Miron le « grincheux magnifique » (Monette, 2011 : 112).

BIBLIOGRAPHIE

GAGNON, Myriam (2002), « L'évolution de la forme, du sujet et de l'écriture dans l'œuvre poétique d'Hélène Monette », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University.

JOUBERT, Lucie (2006), « La comédie, grinçante, de l'amour chez Hélène Monette : Prince Charmant contre Princesse Plastique », *@nalyses*, printemps-été : 103-111.

LECLERC, Rachel (2015), « Incandescente Hélène Monette », *Lettres québécoises*, n° 157, printemps : 44-45.

MONETTE, Hélène (1996), « Vite, vite, ou l'histoire facultative », *Moebius*, nos 69-70 : 157-162.

MONETTE, Hélène (2011), *Là où était ici*, Montréal, Boréal.

MONETTE, Hélène (2014), *Où irez-vous armés de chiffres?*, Montréal, Boréal.

WATTEYNE, Nathalie (2007), « Hélène Monette ou l'insoumission lyrique : l'hétérogène comme discours d'opposition », *Études canadiennes/Canadian Studies*, no 63 : 121-126.

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Autour d'*Unless* : Notes et carnets

Auteur(s): Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 131 - 141

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout et Nathalie Watteyne, Université de Sherbrooke

URI: http://hdl.handle.net/11143/16182

DOI: https://doi.org/10.17118/11143/16182

Autour d'*Unless* : Notes et carnets

Patricia Godbout
Université de Sherbrooke

Résumé : L'examen du travail de réécriture fait par Hélène Monette à partir des premiers jets que contiennent ses carnets déposés au Service des bibliothèques et archives de l'Université de Sherbrooke (P79) permet de voir dans quel sens elle souhaitait pousser certains des traits de ses personnages. Le Fonds Hélène Monette contient bien d'autre matériel qui permet de saisir le rapport à l'écriture de l'auteure.

Mots-clés : Hélène Monette, *Unless*, Archives, Carnets, Écriture.

Le Fonds Hélène Monette déposé au Service des archives de l'Université de Sherbrooke contient beaucoup de matériel génétique, pour l'essentiel classé par l'auteure dans des chemises qu'elle a identifiées de son écriture ronde, un peu scolaire, très lisible. Très peu de temps avant son décès, survenu le 25 juin 2015, Monette s'est mise en contact avec Nathalie Watteyne, alors directrice du Centre Anne-Hébert, pour lui faire part de son intention de faire don de ses papiers au Centre. À cette fin, l'auteure avait elle-même classé et déposé dans des caisses – confiées à sa fille Lili Monette-Crépô de même qu'à ses amis François Côté et Jonathan Lamy – de nombreux carnets et documents divers qui l'avaient accompagnée durant sa vie d'écriture.

Pourtant, comme le rappelle Hélène Girard qui fut longtemps son éditrice aux Éditions du Boréal, Monette était une personne très secrète[1]. Ainsi, comme c'est souvent le cas, le don de ses papiers à un service d'archives fait de plein gré et en toute conscience par l'auteure à la fin de sa vie – geste mu par le « dur désir de durer » (Éluard) – pouvait également être porteur d'une certaine ambivalence. Selon Jacques Derrida, l'archive est à la fois pulsion de conservation et pulsion de destruction (1995 : 38). L'archivage – processus auquel a participé Monette en vue de la constitution de son fonds – est indissociable de la sélection, de l'oubli et de la disparition. Sans parler de tout ce que le fonds ne contient pas, ne contiendra jamais, car comme le note Almuth Grésillon, « l'origine de l'écriture est toujours ailleurs, inatteignable, antérieure à tout geste scriptural » (1994 : 239).

Non sans ressentir moi-même un certain embarras à m'immiscer ainsi dans l'intimité de l'écriture d'Hélène Monette, j'ai voulu néanmoins faire l'examen de quelques-uns des brouillons et des notes que contient son fonds d'archives afin de donner un aperçu de sa grande richesse. Mon souhait est en outre de m'approcher un peu, par cette ébauche d'étude génétique, des rouages de la création monettienne. Il s'agit ainsi d'une tentative d'« élucidation du travail d'écriture » (Grésillon, 1994 : 31), à partir de la fenêtre sur l'œuvre qu'offre l'archive. J'ai choisi de me pencher plus particulièrement sur le roman *Unless* paru chez Boréal en août 1995, car les documents s'y rapportant sont abondants dans le fonds Monette.

1. Courriel à l'auteure, 6 février 2019. Je remercie Hélène Girard, aujourd'hui éditrice chez Leméac, de m'avoir fait part de ses réflexions sur Hélène Monette et son œuvre.

Dans l'atelier d'écriture d'*Unless*

L'écriture d'*Unless* marque un moment charnière dans le parcours littéraire d'Hélène Monette. Connue jusque-là comme poète et auteure de contes, elle se lance dans un projet d'écriture romanesque, accompagnée par l'éditrice Hélène Girard. *Unless* donne la parole à trois sœurs, Unless, Red et Milou, qui se partagent la narration – à la première personne – du roman. Unless est coursière à vélo à Montréal – nommé Monryal. Elle dit avoir un nom de famille imprononçable et se prénommer en réalité Annette, mais avoir délaissé ce « nom de femme de ménage » et opté « pour l'authenticité, la dérive des vocables selon l'usage affectif » (Monette, 1995 : 22). Cette autodésignation par un nom-conjonction indique que la narratrice principale, qui donne son nom au roman, est préoccupée par les liens qui se font et se défont entre les mots et les gens. Sans oublier que nous avons affaire plus précisément ici à une conjonction de subordination exprimant l'exception (correspondant à « à moins que » en français). Autrement dit, c'est un personnage qui a appris à parer à toute éventualité, ce qu'elle fait sur un mode à la fois généreux et inquiet. Red, deuxième voix narratrice du roman, est la jeune sœur adolescente et rebelle, que Milou, troisième voix du roman, a pour ainsi dire élevée après la mort de leur mère.

Plusieurs carnets du fonds Monette permettent de suivre une partie du travail d'écriture de ce roman. Dans l'un d'eux, portant la mention « Unless, 23 nov. 94 », Monette consigne des notes sur ses personnages. Pour Unless, l'auteure veut mettre l'accent sur son « quartier, son amoureux Sherpa, ses collègues, ses rencontres médicales ». La narration de Red se concentrera sur « ses amis, ses conquêtes, le circuit-dope », celle de Milou sur sa famille et « ses cours de croissance personnelle » (FHM[2]).

2. Les renvois au Fonds Hélène Monette seront indiqués par l'abréviation FHM.

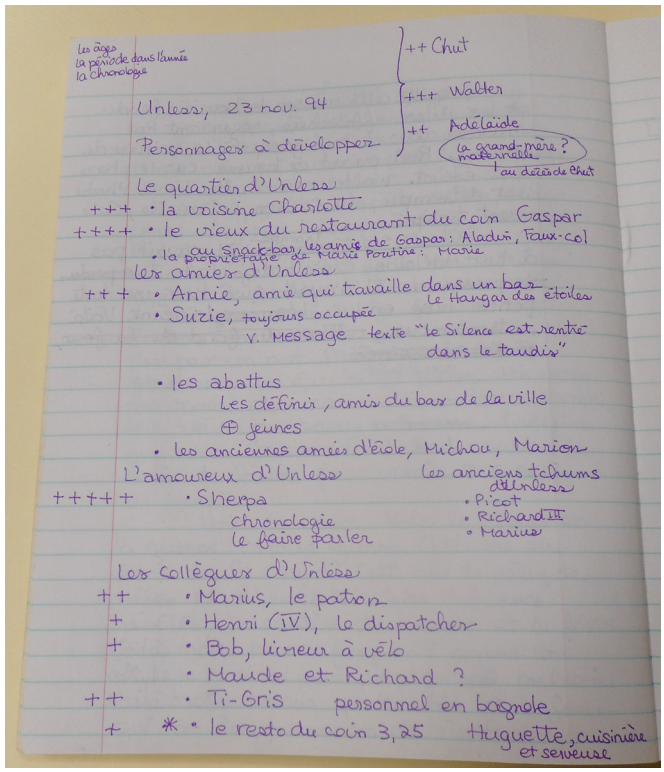


Figure 10 : Carnet de notes à propos d'*Unless*, 1994-1995, Fond Hélène Monette (P79), Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Philippe Ménard, 2019.

Afin d'avoir une idée du type de travail de réécriture qu'effectue Monette, pour trois passages de l'œuvre appartenant à chacune des voix narratrices, j'ai comparé avec la version publiée les premiers jets écrits à la main dans les carnets. Évidemment, cet exercice comparatif ne rend pas compte de l'ensemble du travail sur le manuscrit, à toutes les étapes. Mais cela donne une idée de ce vers quoi tend le processus de réécriture. Dans un extrait du début du roman, la première narratrice Unless se demande où et avec qui elle fêtera Noël (Monette, 1995 : 16-19). Le texte rend compte de ses échanges au téléphone à ce propos avec son père Walter, puis avec sa sœur Milou. On observe que les ajouts dans la version publiée accentuent la distance entre Unless et ses interlocuteurs. Ainsi, dans le manuscrit, il n'est pas encore question de la veuve que fréquente Walter et avec qui il célébrera vraisemblablement Noël. Cet ajout dans le texte imprimé rend encore plus plausible le fait qu'Unless se sente « comme une vieille fille tèteuse » (19) après avoir raccroché. Il en va de même des changements apportés à la conversation avec sa sœur Milou : dans la version publiée, cette dernière décrit avec force détails le menu du Réveillon qu'elle partagera avec son mari et son fils, en plus de dire à sa sœur qu'elle était déjà au courant de l'histoire de cœur de leur père. Se sentant doublement exclue, Unless se rabat sur son voisin de palier, Sherpa, qui est aussi son amoureux. Par rapport à la version manuscrite, le texte

définitif se signale par une insistance plus grande sur leur intimité sexuelle.

La voix de Red est celle d'une jeune écorchée vive qui se drogue et se fout de tout. Dans le premier passage du roman faisant entendre cette voix, Red affirme par exemple : « Je ne suis pas belle. Je suis outragée. Ta gueule. Nous sommes des pestiférés » (26). Le rythme est plus saccadé que chez Unless. Par exemple, voyons l'extrait suivant du carnet :

> écoute ce fantastique dans nos souffles épuisés où se respire le beat tellement primal de l'anarchique destruction, **chaque scène sur une** musique dure, **des** paroles **aussi** mouillées **que les** abords du Styx (FHM)

qui devient dans le roman :

> écoute ce fantastique dans nos souffles épuisés là où tu peux respirer le beat tellement primal de la destruction, musique dure, anarchique, paroles mouillées, abords du Styx (Monette, 1995 : 26).

Les modifications entre le manuscrit et la version publiée vont dans le sens d'un resserrement de la forme qui donne un effet plus haletant au passage. On y observe en effet la suppression de mots, notamment d'articles, mis en caractères gras dans la transcription de la version manuscrite.

La troisième voix narratrice du roman, celle de Milou, cherche à comprendre d'où viennent les difficultés qu'éprouve la famille. Elle croit les avoir retracées chez une aïeule russe, que Monette appelle Helena Ivanovna Tragikovsky dans les carnets. Helena disparaîtra dans le roman pour faire place au prénom Nadedja. Pour donner la parole à Milou, l'auteure a délaissé le rythme saccadé de Red ou le flux langagier rapide et imagé d'Unless. Le travail de réécriture va chercher à amplifier la voix lyrique de Milou. À titre d'exemple, Monette ajoute une subordonnée (indiquée ci-dessous en caractères gras) au segment de phrase suivant, tiré des carnets : « C'est elle, l'hérétique, celle qu'il aurait fallu brûler, **mais qui se damna seule loin des bûchers**, c'est… » (67). On notera en outre l'emploi du passé simple qui appartient au registre soutenu.

Retour sur l'œuvre par l'auteure

Après la publication d'*Unless*, Hélène Monette a accepté à quelques reprises d'aller parler de son roman, de sa genèse, de son écriture, à des groupes d'étudiants, notamment dans les cours de littérature que donnait son éditrice Hélène Girard au Cégep du Vieux-Montréal. Selon Girard, Monette mettait un soin maladif à se préparer (2019). Dans son fonds d'archives, on trouve une série de fiches de 3 pouces sur 5 écrites à la main, auxquelles elle donne des titres, indiqués en majuscules au crayon feutre, tels « L'ÉCRITURE (ce qui précède) », « L'ÉCRITURE », « ÉCRITURE : SUJETS ET MOTIFS » ou « POURQUOI TROIS NARRATRICES? » (FHM).

Ces fiches contiennent une mine de renseignements sur l'écriture d'*Unless* et la façon dont l'auteure a conçu son roman. Par exemple, au sujet de la présence de trois narratrices, Monette indique que ce sont « trois caractères différents, trois langages », tout en laissant ouverte la question de savoir s'il pourrait s'agir des « 3 dimensions d'une seule et même personne ». Unless « mène le récit, l'histoire, la chronologie » et assure le lien entre tous les personnages; Red parle « le langage de la rue », celui de « la révolte » et de « la colère »; tandis que Milou est dans « le délire poétique », « la quête des origines, la folie » (FHM).

Dans la fiche intitulée « L'ÉCRITURE (ce qui précède) », l'auteure fait état de son souci de bien se documenter par des lectures et des rencontres (sur la psychiatrie, par exemple, les drogues, les services sociaux, etc.). Bien que son roman puisse sembler écrit d'un jet, comme dans l'urgence – ce que donnent à penser les longs passages sans rature de ses carnets –, il n'en demeure pas moins que Monette ne laissait rien au hasard, comme le confirme son éditrice (Girard, 2019). Ainsi on ne s'étonne guère que l'arrière-plan social de ce roman ait été préparé avec autant de soin.

Quatre fiches intitulées « L'ÉCRITURE » confirment les préoccupations rythmiques de Monette, trait souligné par plusieurs critiques[3]. Elle indique que le boulot de coursière à vélo d'Unless est synonyme d'« urgence » et de « fragilité », qui se traduisent dans l'écriture par un débit rapide, voire un « essoufflement ». Le lyrisme de Milou donne lieu à des phrases plus longues. Avec Red, le « jeu des sonorités », présent

3. Voir notamment la recension de Réjean Beaudoin, « Notre-Drame des Atrocités », dans *Liberté*, vol. 38, nº 6, 1996, p. 254, et l'article de Marie Parent, « Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte : l'Amérique des lieux clos », *Voix et images*, vol. 37, nº 1 (109), automne 2011, p. 118.

chez toutes les narratrices, est accentué[4]. À travers diverses formes, ce que l'auteure tend à exprimer, c'est la colère ou la déprime « face à tout ce qui est moche, faussé, laid, inutile, socialement comme individuellement » (FHM).

Pour donner un aperçu des images et métaphores qui parsèment son roman, Monette renvoie à certains passages dont elle note le numéro de page sur la fiche. Elle souligne par exemple le rapprochement que fait Unless entre la folie et le désert – « Nous étions donc tous fous. […] Désert, sécheresse des pierres, des lézards partout » (Monette, 1995 : 68). Un numéro de page est parfois précédé du mot « Lecture », ce qui laisse croire qu'il s'agissait de passages que l'auteure a lus aux étudiants. On imagine aisément que cette performance était prisée par ces derniers, car Monette était réputée pour ses talents de lectrice de sa propre œuvre et de celle des autres, lors des nombreux événements littéraires auxquels elle a participé[5].

Son style, écrit-elle dans ses fiches, « vient de la poésie » et du « parler populaire », lequel est source de poésie (FHM). Monette fuit l'expression au premier degré, pratiquant l'ironie[6] et cherchant à jouer constamment sur les formulations. Sur quelques fiches nommées « ÉCRITURE : SUJETS ET MOTIFS » sont jetées quelques notes sur des influences littéraires (tels Dostoïevski et Pavese), certaines étant données en toutes lettres dans le roman lui-même. C'est le cas de l'ouvrage de Rachel Carson *The Sea Around Us*, livre de vulgarisation scientifique paru en version originale en 1951 qu'Unless décrit comme sa « nouvelle bible usagée » (Monette, 1995 : 42). Sont aussi énumérés des lieux explorés dans le roman (« Monryal – le fleuve – le pont – la rue – les bars »), de même que des motifs comme « l'incommunicabilité » et le « *double-bind* », qui imprègnent l'œuvre (FHM). En effet, les personnages du roman se sentent très souvent pris au piège dans diverses situations, comme lorsqu'Unless cherche à réconforter son frère Chut tout en craignant que celui-ci ne s'en prenne à elle (33-43). Ses élans d'empathie sont contredits par la réalité.

4. Voici un exemple parmi d'autres : « Je me demande ce qui me suit. Je me force un peu et puis j'y suis […]. Mais je suis du dernier cri, moi, je suis LE dernier cri. » (Monette, 1995 : 87)

5. Monette récitant ses poèmes est d'ailleurs personnifiée dans le plus récent film de Yan Giroux, « À tous ceux qui ne me lisent pas » (2018).

6. « À l'époque, se souvient Hélène Girard peu de temps après le décès de Monette, je lisais beaucoup de manuscrits de jeunes auteurs qui, dans la foulée d'*Unless*, s'inspiraient du travail d'Hélène. Elle ne faisait pas beaucoup de concessions, ni dans la vie ni dans l'écriture. Il y a aussi un certain humour dans ce roman, la présence de jeux de mots, d'un rythme à elle. Par contre, jamais elle ne donnait dans le cynisme : l'ironie, ça passait, mais le cynisme, non » (Saint-Jacques, 2015).

Révision pour publication aux éditions Verticales

Le fonds Monette contient une télécopie datée du 21 avril 1998, adressée à Hélène Girard depuis Paris par Bernard Wallet, des Éditions Verticales, maison qu'il avait fondée l'année précédente[7]. *Unless* paraîtra à cette enseigne en août 1998. La télécopie comprend une lettre de Wallet, suivie d'une liste courant sur huit pages de mots et expressions du français québécois employés dans le roman « qui échappent à notre compréhension ». Wallet ajoute qu'une amie lui a suggéré d'établir « un appareil de notes » ou un « glossaire », mais que cela lui semble « un barbarisme complet » pour un texte littéraire. L'objectif de cet exercice de révision n'est ni d'affadir le texte ni « d'aseptiser la richesse de cette langue, mais de donner à ce livre que j'ai lu et relu avec toujours autant de plaisir le maximum de chances vis-à-vis de la presse et du public français » (FHM). L'éditeur souhaite se mettre en contact avec Monette à ce sujet.

Un certain nombre de mots dans cette liste reviennent plusieurs fois, tels « blonde », « chum » et « drabe ». À côté des deux tiers des termes, Hélène Monette a écrit « STET » à la main, en lettres majuscules, pour indiquer qu'il n'y a pas lieu de faire de correction. Cela inclut des mots et syntagmes comme « la sloche » (Monette, 1995 : 21), « j'avais la chienne » (42), un « rush » (90), « fuckée » (105), « une cenne » (140), « épeurant » (159) et « piqueries » (169), en plus de toute la litanie des blasphèmes de la langue populaire québécoise. Dans certains cas, elle tient à préciser que certains termes de la liste sont en fait « dans Le Robert », tels « smog » (144), « constable » (147) et « congédiement » (150). Pour un bon nombre de mots ou expressions, elle propose des équivalents : « grisaille » pour « drabitude » (21), « frappée » pour « tapochée » (34) ou « le dernier verre » pour « le last call » (105).

Dans un document manuscrit joint à ce dossier dans le fonds d'archives de Monette, son éditrice Hélène Girard apporte quelques explications aux choix de révision de l'auteure. Ainsi, en faveur du maintien de « sloche », elle écrit que la compréhension de ce terme est facilitée par le fait qu'il se trouve dans une énumération (« la sloche, la boue, la neige… »); au sujet de « cenne », elle insiste encore une fois pour dire que là où ce terme est employé, telle que dans la phrase « j'ai pas une cenne », le sens (« j'ai pas de fric ») n'est pas perdu. Ailleurs, elle souligne que certaines formulations sont délibérément incorrectes dans des dialogues, comme dans « Tu viendrais-tu… ? » (152), et invite son interlocuteur à ne pas toucher à des inventions

7. Cette maison a été rachetée par le Seuil en 1999, puis par Gallimard en 2005.

lexicales monettiennes telles que « incoupables » (62) ou « délinquanter » (83). Après vérification, la version d'*Unless* parue aux Éditions Verticales est conforme en tous points aux décisions de l'auteure (Monette, 1998).

Comme l'illustre ce travail de révision du roman *Unless* en vue d'une édition parisienne, l'écriture sous une forme ou une autre ne s'arrête pas toujours au moment de la publication. Des mouvements de retour sur son œuvre, Monette en a connu aussi lorsqu'elle s'est prêtée à l'exercice d'« explication » de son roman devant un public étudiant. En 1995, au moment de la parution d'*Unless*, elle a 35 ans. Elle s'est taillé une place sur la scène littéraire québécoise et est en voie de se faire connaître à l'étranger. Son devenir d'écrivaine est en train de s'écrire. En lisant les carnets d'*Unless*, j'ai eu le sentiment de me trouver à ses côtés et d'être témoin de son engagement dans l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUDOIN, Réjean (1996), « Notre-Drame des Atrocités/Hélène Monette, *Unless*, roman, Montréal, Boréal, 1995, 188 p. », *Liberté*, vol. 38, nº 6 : 252-257.

DERRIDA, Jacques (1995), *Mal d'archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée.

FONDS HÉLÈNE MONETTE (P79), Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke.

GIRARD, Hélène (2019), Courriel à Patricia Godbout, 6 février.

GRÉSILLON, Almuth (1994), *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France.

MONETTE, Hélène (1995), *Unless*, Montréal, Boréal.

MONETTE, Hélène (1998), *Unless*, Paris, Verticales.

PARENT, Marie (2011), « Le corps accidenté chez Hélène Monette et Élise Turcotte : l'Amérique des lieux clos », *Voix et images*, vol. 37, nº 1 (109), automne : 115-128.

ST-JACQUES, Sylvie (2015), « Relire ou découvrir Hélène Monette », *Le Soleil*, 7 juillet : 30-31.

Hommages à Antoine Sirois (1925-2018)

Figure 11 : Antoine Sirois, 1999, Archives, Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Université de Sherbrooke.

Un ami s’en est allé

Quand je suis arrivée à Sherbrooke, il y a de cela plus de vingt ans, je ne connaissais personne. Je n’étais venue qu’une seule fois dans les Cantons-de-l’Est. J’étais heureuse d’avoir été choisie pour exercer une exigeante, mais magnifique profession. Et plusieurs anges gardiens m’ont accueillie et ont veillé sur moi.

Antoine Sirois était un de ceux-là.

Très vite, il est venu vers moi, m’a raconté l’histoire de la région, m’a parlé d’Anne Hébert, et a tiré des ficelles pour que je sois rapidement intégrée à mon nouveau milieu. Il ne s’en vantait jamais, mais je sais qu’il a parlé de moi à bien des gens pour que je sois invitée à prononcer des conférences, à participer à des expositions, bref, à rayonner. Dans l’ombre, il poussait les autres à me dérouler des tapis rouges.

Je suis rapidement devenue directrice du Centre Anne-Hébert, fonction que j’ai occupée de 1998 à 2003 avant d’être relevée par ma collègue Nathalie Watteyne, et il a été là aussi. Nous avons parlé d’elle. De cette immense écrivaine qu’il avait eu la chance de côtoyer à maintes reprises. Antoine prononçait Ânne, comme dans « la bonne Sainte-Anne ». C’était à la fois drôle et touchant. Et j’étais jalouse de lui.

Pendant cinq années, j’ai vécu dans un appartement, rue Prospect, tout près de chez Antoine. Il m’arrivait d’y éprouver de l’angoisse. De me sentir seule et écrasée par mon travail. Mais je savais qu’il était là, à deux coins de rue, et que si je lui avais téléphoné au milieu de la nuit pour parler de mes peurs, il aurait écouté. Patiemment. Et m’aurait assuré que le Christ ne m’oubliait pas.

Car il était vraiment croyant, mon Antoine. Un soir, alors que je venais de faire une interview avec lui pour le journal de l’Association des auteures et auteurs de l’Estrie et que j’étais sur mon départ, je lui ai demandé de me bénir. « Ah, chère femme! » a-t-il dit, comme s’il me remerciait de le recevoir dans sa foi, foi que je ne partageais pas forcément.

Plusieurs étés de suite, il m'a reçue avec mon mari à son chalet pittoresque (et un peu vétuste) de Lac-Mégantic. Se joignaient à nous des amis et des collègues, dont Pierre Hébert et Richard Giguère. C'était magique, cette camaraderie. Rien à voir avec ce qui se passe dans *Le déclin de l'empire américain*… Antoine et Richard rivalisaient de verve pour nous initier au folklore de la région et à ses personnages colorés. Je n'oublierai jamais la fois où le chien du voisin est arrivé en trottinant, attiré par l'odeur des saucisses qui grillaient sur le barbecue déglingué de mon ange gardien. La nuit tombée, on pouvait admirer le ciel. Je n'ai jamais vu autant d'étoiles que chez Antoine. À croire qu'il était connecté avec les astres et le Très-Haut.

Antoine et moi, nous avions un rituel bien particulier. Je ne sais pas quand ce manège a commencé. Toujours est-il que chaque fois qu'il me retrouvait, il ouvrait les bras et me lançait : « Hi, sugar! », et moi, je répondais « Hello, baby! » ou quelque chose du genre. C'était sa façon de me dire qu'il m'aimait. Je l'aimais beaucoup, moi aussi. En fait, Antoine aimait les femmes, appréciait leur compagnie, leur conversation, leur beauté.

Oui, mon ami Antoine était un esthète qui collectionnait les œuvres d'art, les belles pièces de céramique et de poterie. Et un intellectuel qui accumulait les livres sur la mythologie. Il n'a pas cessé de s'intéresser à la littérature et à tout ce que les humains sont prêts à inventer pour expliquer le monde. Antoine était croyant; il avait aussi son petit côté païen.

Enfin, nous partagions la même passion pour les desserts au chocolat. Je l'avais invité à la maison pour un souper du temps des Fêtes. C'était aux Rois, il me semble, et nos comparses de Lac-Mégantic étaient là aussi. J'avais préparé des mignardises que j'avais disposées sur une assiette de porcelaine blanche : trois étages de choses sucrées. Il y avait des sablés au beurre, du fondant choco-caramel, des biscuits glacés, de petites boules aromatisées au rhum… Mine de rien, pendant que le thé infusait, Antoine avait commencé à piger dans l'assortiment. Nous faisions tous semblant de ne pas le voir se gaver, se livrer sans vergogne au péché de gourmandise. Puis, soudain, il s'est exclamé : « Ôtez ça d'vant moi ! » C'était presque un « Vade retro, Satana! » Nous avons ri. Il a ri aussi, et m'a reparlé souvent de cette platée pour épicuriens.

Le grand âge est venu et la maladie avec. Peu à peu, Antoine perdait la mémoire prodigieuse dont il avait longtemps fait preuve. Mais il n'a jamais cessé d'être bon, affable, aimant. J'étais à l'étranger quand j'ai appris son décès. Je suis revenue à

temps pour aller le voir une dernière fois dans la demeure du dieu qu'il vénérait. Je me suis dit qu'il me manquerait. Et je ne me trompais pas.

Dans ma cour, une épinette s'épanouit, grossit, se dresse bien droit, malgré le vent, la neige ou la chaleur extrême. Je l'avais prise sur le terrain d'Antoine à Lac-Mégantic. Tous les jours, je la regarde. Tous les jours, je pense à Antoine.

Moi, je suis panthéiste.

Et je crois aux anges gardiens.

Christiane Lahaie

Mon oncle Antoine

Le profil remarquable d'Antoine Sirois est bien connu : un éminent universitaire apprécié pour son dévouement à l'enseignement; un chercheur exceptionnel qui a fait œuvre de pionnier en démontrant l'influence magistrale du texte biblique sur l'œuvre d'Anne Hébert; un prêtre sans pareil qui traversait la campagne et les villages de l'Estrie sur sa moto, et enfin, un homme chaleureux, au sourire large et au rire facile dont le regard était toujours tourné vers l'autre.

Pour moi, Antoine Sirois était surtout un bien-aimé parrain, de fait presque un oncle. Il était non seulement un parrain généreux, mais ma seule parenté au Canada à l'exception de ma famille immédiate. En novembre 1949, ma famille, comme tant d'autres, est venue, dans un temps de froid et de grisaille, s'installer au Canada à titre d'immigrants. Auparavant, la Suisse avait servi de refuge temporaire pour mes parents qui fuyaient les ravages de la deuxième grande guerre. Après notre arrivée à Montréal, un misérable logis en a remplacé un autre, jusqu'à ce que nous nous soyons installés dans un petit duplex, longeant le chemin de fer, à Ville Mont-Royal.

Parlant couramment le français dès ma petite enfance, j'ai rapidement été acceptée par nos voisins canadiens-français. En réalité, j'adorais mes nouveaux amis et leurs familles joyeuses et bruyantes. Je ne pouvais imaginer un plus grand bonheur que celui d'appartenir à de telles familles, car mes amis avaient une abondance d'oncles, de tantes, de cousins et cousines alors que je n'en possédais aucun. Et ceux-ci étaient toujours évoqués dans le contexte d'une sortie, d'une surprise, d'un cadeau ou d'une grande fête de famille. Ah, j'enviais à mes camarades cette richesse humaine qui ne faisait que me rappeler mon statut d'orpheline de parenté et de cousinage.

Cette situation est restée inchangée jusqu'à ce que le destin me confère, comme par magie, un parrain tout à fait exceptionnel. Ah, cher Antoine, que de trous affectifs n'a-t-il comblé dans mon petit cœur d'immigrante. Ce qui est d'autant plus remarquable, c'est qu'Antoine a choisi d'être mon parrain ayant lu mes travaux consacrés à l'œuvre d'Anne Hébert mais sans me connaître personnellement. L'origine de cette parenté a eu lieu à l'occasion du dîner de clôture du colloque Anne Hébert tenu à Paris en 1996 lorsqu'Antoine m'a proposé de soumettre ma candidature à la Société royale du Canada. Il m'a expliqué qu'à son avis, cette éminente société souffrait d'une pénurie de femmes et de chercheurs en littérature québécoise. Évidemment j'étais aux

anges parce que je considérais Antoine Sirois comme un éminent savant. Pour cause de mon dossier mystérieusement perdu pendant deux ans, je suis devenue membre de la Société lors d'une cérémonie le 16 novembre 2000. Du coup, en accord avec les normes de la Société, Antoine devenait officiellement mon « parrain ». J'étais heureuse, flattée et touchée par cet honneur, et ravie d'avoir enfin un parrain. Dans mon allocution, j'ai mentionné le fait qu'Anne Hébert aurait sans doute été particulièrement contente d'apprendre qu'un lien intellectuel s'était créé entre Antoine Sirois et moi par l'entremise de sa grande œuvre littéraire. J'ai ajouté qu'étant iconoclaste et peu conventionnelle, elle aurait apprécié le fait que nos travaux critiques se rencontraient en dépit de leur différence : ceux d'Antoine étant inspirés par la Bible et les miens par la postmodernité.

C'est toutefois aujourd'hui, avec un certain recul et une longue expérience de la vie académique, que je peux mesurer l'ampleur du geste d'Antoine, geste qui n'était aucunement inspiré par un quelconque copinage ou désir de réciprocité. Par ailleurs, comment ne pas reconnaître l'aspect inhabituel, voire éclairé, de la décision d'Antoine de proposer une femme non québécoise pour une telle reconnaissance. Guidé par des mobiles professionnels et nobles, Antoine révélait un caractère généreux, une vision large et une attitude intègre.

Heureusement, l'occasion s'est présentée pour que je puisse exprimer ma gratitude à Antoine pour son geste bienfaisant. En novembre 2014, Louise Dupré et moi avons eu le grand plaisir de déjeuner avec Antoine à Sherbrooke. Entre les rires et les anecdotes diverses, nous lui avons exprimé notre profonde reconnaissance pour sa contribution inestimable à nos carrières, car Antoine avait été le professeur de Louise à l'Université de Sherbrooke. Avec beaucoup de conviction, on lui a affirmé que nous étions toutes les deux ses filleules, voire ses filles intellectuelles. C'était un moment de grand bonheur pour nous trois.

Au cours de ma carrière, de nombreux amis et collègues m'ont fait l'honneur de leur soutien et de leur amitié. Mais seul « mon oncle » Antoine m'a comblée en m'accordant à la fois la possibilité d'une reconnaissance académique et le don précieux d'un parrain dont le souvenir lumineux éclairera toujours mon parcours universitaire.

Janet M. Paterson

Figure 12 : Antoine Sirois, vers 1980, Archives, Université de Sherbrooke.

Crédit photo : Université de Sherbrooke

Ma rencontre avec monsieur Sirois

J’ai rencontré monsieur Sirois à mes tout débuts au Centre Anne-Hébert, il y a vingt ans. Il recherchait un article publié sur Anne Hébert pour compléter un texte qu’il rédigeait à ce moment-là. Avec cette première demande, monsieur Sirois m’a guidée pour créer un classement adapté aux demandes à venir parmi tous les articles et coupures de presse accumulés sur l’œuvre d’Anne Hébert et permettre ainsi aux éventuels chercheurs et chercheuses du Centre Anne-Hébert de s’y retrouver.

Monsieur Sirois a toujours été présent pour m’offrir son aide ou me conseiller durant mes premières années au Centre Anne-Hébert. Il était disponible, patient et généreux de son temps. Il venait m’offrir son aide régulièrement, souvent les mercredis après son entraînement au centre sportif de l’université.

Lorsque monsieur Sirois m’a dit pour la première fois qu’il cherchait une personne pour transcrire ses textes, parce qu’il ne se trouvait pas habile sur un ordinateur et qu’il trouvait ça trop long, j’ai offert de l’aider, je pouvais au moins lui être utile. Il utilisait son ordinateur pour des recherches mais écrivait tous ses textes à la main d’une écriture parfois difficile à lire. Il m’apportait ses écrits pour les mettre « au propre » comme il disait. J’ai donc participé d’une certaine façon et grâce à lui et à ses textes, à la publication de *Sherbrooke, ville de cinéma-s (1896-2002)*, aux différents articles publiés dans *Les Cahiers Anne Hébert* n° 3 « Réception d’Anne Hébert au Canada anglais », *Les Cahiers Anne Hébert* n° 8, « Le regard en arrière dans les romans d’Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert* n° 9, « La Bible dans la pièce *L’île de la Demoiselle* d’Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert* n° 11, « Anne Hébert et la Bible. La suite... » et son dernier texte dans *Les Cahiers Anne Hébert* n° 14, « Les animaux dans l’œuvre romanesque : l’exemple de *Kamouraska* ». J’ai découvert sa grande passion pour la culture québécoise, que ce soit le cinéma, l’art ou la littérature.

Monsieur Sirois avait à cœur l'éducation des étudiants de l'Université de Sherbrooke, c'est pourquoi il a fait don de ses volumes qui l'avaient accompagné tout au long de sa carrière. À sa demande, je suis allée chez lui pour l'aider à préparer des boîtes de volumes en vue du déménagement de ceux-ci vers le Centre Anne-Hébert et le Centre de documentation de la Faculté des lettres et sciences humaines. Ainsi, monsieur Sirois voulait favoriser des recherches sur la littérature, l'art et la mythologie, plus particulièrement. Antoine Sirois avait une collection importante de recherches qu'il avait effectuées sur l'auteure Gabrielle Roy qu'il trouvait très jolie (remarque qu'il m'a dit en me donnant une affiche d'elle). Ce don comprenait des livres, des articles, des vidéocassettes sur l'auteure, une collection utile pour le centre et ses usagers et usagères.

Membre fondateur du Centre Anne-Hébert, monsieur Sirois a toujours été présent et disponible pour le Centre Anne-Hébert. Il fut membre du comité de direction du Centre Anne-Hébert jusqu'en 2014, il participait aux *Cahiers Anne Hébert* et fut membre du jury de la première édition du prix scientifique Anne Hébert, accordé à la meilleure thèse ou au meilleur mémoire portant en tout ou en partie sur l'œuvre d'Anne Hébert.

Monsieur Sirois, vous serez toujours dans mes pensées comme un homme attachant, souriant et de bonne humeur, un homme qui n'hésitait pas à m'offrir son aide malgré tous ses engagements. Votre passion pour l'œuvre d'Anne Hébert, entre autres, m'aura permis de découvrir cette auteure.

Christiane Bisson
Responsable du Centre Anne-Hébert
1998-2018

Antoine Sirois, homme de livre et d'action

Figure 13 : Antoine Sirois, vers 1960, Archives, Université de Sherbrooke.
Crédit photo : Inconnu.

En 2001, le Prix La Tribune de la Société d'histoire de Sherbrooke a été attribué à Antoine Sirois au cours d'une cérémonie tenue dans les locaux de la Société d'histoire. Richard Giguère a présenté monsieur Sirois. Nous reproduisons ce document paru dans le journal La Tribune *le 8 décembre 2001 :*

Même en se creusant la tête longtemps, il serait difficile de trouver un candidat plus méritant qu'Antoine Sirois pour le Prix La Tribune de la Société d'histoire de Sherbrooke 2001. Je ne connais personne qui a étudié autant que lui non pas une, deux ou trois facettes, mais à peu près toutes les facettes de la vie littéraire et artistique et du développement de Sherbrooke et de la région au 20e siècle.

Comme Antoine a connu une carrière de professeur d'université et d'administrateur, d'abord comme secrétaire général de l'Université de Sherbrooke dans les années 60 (1960-1965), puis à titre de directeur du Département d'études françaises (1968-

1974) et de vice-doyen de la Faculté des lettres et sciences humaines dans les années 70 (1975-1983), qu'est-ce qui a pu l'amener à s'intéresser à l'histoire culturelle de Sherbrooke et des Cantons-de-l'Est, lui qui n'est pas historien de formation? (Il a obtenu une licence ès lettres de l'Université de Montréal en 1960 et un doctorat en littérature comparée de l'Université de Paris en 1967.)

L'élément déclencheur a été le doctorat honorifique décerné par l'Université de Sherbrooke au poète Alfred DesRochers en 1976 (il y a 25 ans cet automne), grâce à l'initiative d'Antoine Sirois. Cet événement lui a donné l'idée d'un projet de recherche en équipe consacré à DesRochers et au « Mouvement littéraire dans les Cantons-de-l'Est », de 1925 à 1950. Et ce projet de recherche de 4-5 ans a abouti au lancement d'un ouvrage collectif en 1985, publié grâce à la collaboration de *La Tribune* et des Éditions de l'Université de Sherbrooke.

À partir de cet élément déclencheur, comme cela arrive souvent dans la vie, de fil en aiguille le reste a suivi. Antoine Sirois a d'abord mis beaucoup de temps et d'énergie à étudier « Le dynamisme culturel de Sherbrooke et de sa région, des origines à 1950 ». Sur la même lancée, profitant des cours qu'il donnait en littérature, il a encouragé des groupes d'étudiantes et d'étudiants de maîtrise et de doctorat à préparer et à publier un collectif intitulé *L'essor culturel de Sherbrooke et de la région, depuis 1950* (1985) et, tout de suite après, un autre : *Rayonnement littéraire et artistique de l'Université de Sherbrooke* (1985).

Et dans ces collectifs, il ne s'agit pas seulement d'étudier des écrivains et leurs œuvres, mais également des revues, des maisons d'édition, des associations d'auteurs et des regroupements d'artistes, etc. Un peu plus tard, à la fin des années 80 et dans les années 90, le professeur Sirois fait paraître des articles sur « L'essor de l'enseignement des arts visuels dans la région de Sherbrooke » (1992), sur (la) « Vie musicale et (le) contexte culturel de Sherbrooke, 1940-1953 » (1997), et il supervise un mémoire de maîtrise portant sur l'*Histoire du théâtre à Sherbrooke (1940-1968), des années quarante aux années soixante-dix* (1993).

Le dénominateur commun de plusieurs des travaux d'Antoine Sirois, c'est qu'ils sont réalisés en équipe, avec des collègues et des jeunes collaborateurs que le professeur Sirois initie à la recherche sur Sherbrooke et les Cantons-de-l'Est. Une autre caractéristique importante réside dans le fait qu'il n'étudie pas seulement le passé de Sherbrooke, il travaille dans le présent et prépare sans doute ce que sera le futur de la nouvelle Ville de Sherbrooke. Antoine Sirois n'est pas qu'un chercheur, un homme

de livres, de documents et d'archives à consulter et à interpréter. Il est un homme d'action, engagé dans les affaires culturelles de sa ville et de l'Estrie. Dans l'imposant curriculum vitae d'Antoine que j'ai pu consulter, j'ai relevé pas moins d'une vingtaine de comités et de conseils d'administration auxquels il a participé au cours des quinze dernières années : Musée des beaux-arts de Sherbrooke, Prix d'excellence de la Ville de Sherbrooke, Centre de recherche des Cantons-de-l'Est de l'Université Bishop's, Comité consultatif (culture) de la Société de développement économique de la région de Sherbrooke, Conseil régional de développement de l'Estrie, Société d'initiative et de gestions culturelles, Conseil de la culture de l'Estrie, etc.

À voir la liste des activités d'Antoine Sirois, cela ne paraît peut-être pas, mais il a pris sa retraite de l'Université de Sherbrooke en 1994. (Cette année-là, il a été nommé « professeur émérite » de l'Université.) Ah! j'oubliais une dernière remarque : vous vous dites sans doute, comme moi, qu'il doit bien y avoir un aspect de l'activité culturelle de Sherbrooke qu'il n'a pas étudié. Eh bien non! puisqu'il publiera en 2002 un livre consacré à l'histoire des cinémas de la ville qui s'intitulera *Sherbrooke, ville de cinéma-s (1896-2002)*. Merci… et félicitations, Antoine!

Richard Giguère

Les Cahiers Anne Hébert

Titre: Compte rendu: Watteyne, Nathalie (dir.), *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018.

Auteur(s): Bénédicte Mauguière, Colby College

Revue: Cahiers Anne Hébert, numéro 16

Pages: 154 - 158

ISSN: 2292-8235

Directrices: Patricia Godbout, Université de Sherbrooke

URI: http://hdl.handle.net/11143/16183

Compte rendu

Watteyne, Nathalie (dir.), *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018.

Bénédicte Mauguière
Colby College

Le volume consacré au centenaire d'Anne Hébert sous la direction de Nathalie Watteyne apporte une contribution significative à l'œuvre d'Anne Hébert. D'une part, du fait de la diversité des contributeurs qui viennent d'Europe et d'Amérique et, d'autre part, du fait de la diversité des articles qui ouvrent de nouvelles perspectives sur les transformations de l'œuvre ainsi que sur l'analyse comparée des textes. Tous les genres sont traités, du roman au théâtre à la poésie dans une large gamme thématique qui va des « métamorphoses du fait divers dans l'œuvre narrative » à « l'imaginaire de la ville » en passant par « le catholicisme dans des textes peu connus ». Dans l'introduction générale, Nathalie Watteyne annonce que ces articles intègrent un certain nombre d'approches dont la chronologie, l'intertextualité, l'intergénéricité, et posent des questions essentielles sur l'importance des réécritures, des variantes de l'art poétique et du sens des derniers poèmes.

Dans le chapitre 1, intitulé « Les métamorphoses du fait divers dans l'œuvre narrative », Daniel Marcheix souligne le travail accompli récemment dans le cadre des éditions critiques de l'œuvre d'Anne Hébert qui a permis une nouvelle perspective, mieux documentée sur la genèse des textes et le cheminement de l'écriture. Il analyse plus particulièrement comment le fait divers constitue « cette autre scène » attachée à des faits à « structure ouverte » (2018 : 28). Comme le dit Anne Hébert, « J'ai été attirée par ce drame parce que c'était resté inachevé » (Hébert cité dans 2018 : 28). Le fait divers fait inévitablement appel au topos hyperbolique de « *la monstruosité* » et ce qu'on pourrait appeler « l'enchantement de l'horreur » chez Anne Hébert (2018 : 29) pour qui le fait divers est clairement source d'imagination.

Dans sa réflexion sur « le catholicisme dans des textes peu connus », Neil Bishop remet en question la critique qui affirme que les relations entre les écrits de l'auteure et l'hypotexte biblique « relèvent le plus souvent d'une écriture carnavalesque » (40). Il partage la position de Robert Harvey pour qui « l'imaginaire chrétien est constitutif de l'imagerie du texte […] Il constitue la pensée même d'où naît la démarche de l'auteure » (40). Cependant Bishop montre comment l'œuvre hébertienne hésite entre « adhésion et distanciation, par rapport au catholicisme » (41) en fonction de la chronologie des textes. À cet égard, il convient de souligner que le dernier roman *Un habit de lumière* annonce une plus grande sérénité par rapport au sacré et à la mort en particulier quand Miguel déclare au moment de la mort : « quelqu'un de sacré […] me prépare en secret, au milieu des vagues et des frissons gris, un habit de lumière pour quand je serai arrivé parmi les morts » (*Œuvres complètes* d'Anne Hébert, *volume IV*, 2015 : 556).

Annie Tanguay dans « La femme de théâtre » traite de l'influence de trois dramaturges, Paul Claudel, Anton Tchekhov et Shakespeare sur l'écriture hébertienne. Cet article prolonge la réflexion sur la combinaison des influences divines sur les personnages et les réécritures et réinterprétations de la Genèse, en particulier les mythes de Création et du Déluge. Si les premières pièces attestent d'une vision manichéenne du monde, entre le Bien et le Mal, « le théâtre lui [Anne Hébert] permet de s'intéresser à la figure archétypale de la première femme sous les traits d'Ève tantôt sous ceux de Lilith et tantôt encore sous ceux de la Vierge » (2018 : 61). Les premières pièces font encore une fois preuve d'une certaine culpabilité biblique (66). Les pièces de la deuxième moitié, par contre, témoignent selon Tanguay d'un univers plus onirique, de « créatures fantômatiques ou merveilleuses » (66) reflétant une influence shakespearienne.

Dans « Poétique(s) du théâtre », Lucie Robert analyse le théâtre comme une « métaphore structurante » (72) en particulier dans *Le premier jardin*, le texte le plus influencé par le théâtre. Ainsi, le genre permettrait à Hébert de développer une « logique du travestissement » (75) qui sera portée à son point culminant dans sa dernière pièce et son dernier roman.

La poésie est abordée par Michael Brophy dans « La vie à nommer : la poésie comme art de vivre ». Brophy propose une réflexion sur l'art comme « voie d'accès à l'immédiat » qui, selon lui, peut « jouer la distance qui seule fait émerger » ce qui nous échappe (Jullien cité dans 2018 : 81).

Mélanie Beauchemin dans « Un "mal" étrange : désorganisation et hallucination dans *Les chambres de bois* et *Kamouraska* » parle de « luminosité destructrice » (2018: 91) pour décrire la passion amoureuse chez les personnages. Elle évoque la révolte des personnages hébertiens « vouée à la fièvre et aux hallucinations » (91) à l'aide des travaux de Georges Bataille sur la transgression de l'interdit. Son analyse a pour objectif de dégager les signes précurseurs de la contestation et d'entamer ce nouvel ordre tel « un voyage au bout du possible » (Bataille cité dans 2018 : 92).

Dans « Les tragédies du songe dans quatre romans », Robert Harvey analyse le songe comme schème organisateur et élément déclencheur du récit dans *Les chambres de bois*, *Kamouraska*, *Les enfants du sabbat* et *Les fous de Bassan*. Si l'analyse est convaincante, on s'étonne que l'auteur n'ait pas intégré *L'enfant chargé de songes* qui se prêterait particulièrement bien à cette étude.

Milica Marinković, pour sa part, aborde un autre schème central à l'œuvre d'Anne Hébert : le labyrinthe romanesque, encore trop peu étudié dans son oeuvre. Marinković s'inspire entre autres de *L'imaginaire du labyrinthe* (Archibald, Gervais, Parent dir., 2002) du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire pour interroger le rôle du fil d'Ariane et l'archétype de la quête dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Anne Hébert. Son approche du paysage comme lieu de transgression et du « bois comme lieu labyrinthique par excellence » (2018 : 128) est particulièrement utile pour les textes qui utilisent le conte comme *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*. La maison y devient siège du Minotaure au centre du labyrinthe, une « maison-cage », lieu de l'enfermement tout comme la chambre, perçue comme espace fermé. Ces maisons de bois isolées au bord de l'eau (« Le torrent », *Les fous de Bassan, Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*), l'appartement dans *Héloise* ou la loge d'*Un habit de lumière* sont des lieux, nous dit Marinković, où « on ne peut être chez soi » (129). On pense ici à la « chambre à soi » de Virginia Woolf dont l'influence sur Anne Hébert a été montrée par Camille Néron dans un autre chapitre. Il aurait été intéressant de signaler ici que la chambre s'apparente à la chambre dans « la maison du père » décrite par Patricia Smart. L'analyse du labyrinthe circulaire et de la ville de Paris (129) reste novatrice et stimulante. Marinković affine son analyse à travers les notions de « labyrinthe mental », « virtuel » et « textuel » (133). Paris, dédale dans un dédale, permet au lecteur de mieux comprendre l'évolution de la perception de la ville chez Anne Hébert qui passe de l'aliénation à un sentiment d'appartenance. La ville correspond en effet à l'image de la condition labyrinthique du personnage hébertien (133) comme on le voit dans *L'enfant chargé*

de songes.

Dans un chapitre consacré à Perceval, Camille Néron offre une comparaison détaillée avec le personnage du roman de Chrétien de Troyes *Perceval ou le conte du Graal* ainsi qu'avec le personnage de Virginia Woolf dans *Une promenade au phare*.

La question de « l'héritage littéraire au Québec » est posée par Louise Dupré qui fait le point sur l'influence des auteurs de « l'écriture au féminin », pour reprendre les termes de Suzanne Lamy. L'auteure analyse dans un second temps l'influence d'Anne Hébert sur sa propre œuvre narrative.

De l'autre côté de l'Atlantique, Carmen Mata Barreiro poursuit la lecture de l'imaginaire de la ville en établissant des comparaisons avec les œuvres de Nicole Brossard et Régine Robin. Dans la « Traversée de l'Atlantique », la ville est analysée comme un palimpseste qui contribue à la « configuration de la personnalité » (177). Deux villes retiennent son attention : Québec et Paris, où Barreiro identifie les lieux de passage emblématiques dans *Le premier jardin*, et la gare de Lyon et la gare Saint-Lazare dans *Est-ce que je te dérange*? Elle rapporte dans ce contexte la citation posthume de Gérard Meudal sur Anne Hébert décrite comme « la plus parisienne des auteures québécoises » (Meudal cité dans 2018 : 177).

Les derniers poèmes sont étudiés par Nathalie Watteyne dans un article du même nom. Dans ce chapitre, elle fait le point sur l'édition critique et relève que celle-ci a fait connaître « 82 poèmes inédits, 25 poèmes parus dans des périodiques ainsi que différentes versions manuscrites et dactylographiées » (2018 : 179). Ces derniers poèmes nous offrent, selon elle, une vision plus sereine de l'écrivaine qui s'est réconciliée avec l'idée de sa disparition prochaine.

Finalement, Janet Paterson clôture ce volume par le chapitre 13 et « l'ombre de l'Autre malfaisant ». Cette conclusion n'est pas étonnante du fait qu'une place centrale soit accordée au mal et au crime dans « Le Torrent », *Kamouraska*, *Les Fous de Bassan* et *Un habit de lumière*. Paterson fait une analyse approfondie des thèmes de l'altérité et de la circularité dans ces quatre romans.

La bibliographie générale, bien qu'assez complète, comporte certaines omissions. Ce recueil d'approches critiques représente dans son ensemble un très bel hommage à la grande dame de la littérature québécoise qui servira de référence aux enseignants-chercheurs et aux étudiants.

Les acquisitions du Centre

MONOGRAPHIES

ADLER, Laure (2017), *Dictionnaire intime des femmes*, Paris, Éditions Stock, 475 p.

AUDET, Martine [*et al.*] (2003), *Épreuve de distance*, Montréal, Galerie de l'UQAM : École des arts visuels et médiatiques, 1 vol. non paginé + 1 disque audio.

BEAUDET, Marie-Andrée et Mylène BÉDARD (2016), *Relire le XIX*e *siècle québécois à travers ses discours épistolaires*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Romantisme », 236 p.

BEAUDRY, Jacques (2015), *Le cimetière des filles assassinées. Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann, Sarah Kane, Nelly Arcan*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 150 p.

BÉDARD, Mylène (2016), *Écrire en temps d'insurrections. Pratiques épistolaires et usages de la presse chez les femmes patriotes (1830-1840)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 340 p.

BENEDETTA-COLLINI, Maria (2017), *Voix poétiques et mythes féminins*, Clermont-Ferrand, Les Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 292 p.

BERSIANIK, Louky, André GERVAIS et France THÉORET (2014), *Louky Bersianik. L'écriture, c'est les cris*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 163 p.

BERSIANIK, Louky (2019), *Eremo. Chroniques du désert, 1939-1945*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 136 p.

BOISCLAIR, Antoine (dir.) (2018), *Leçons de ténèbres*, Montréal, Éditions Le Noroît, coll. « Chemins de traverse », 83 p. [2 exemplaires]

BOISCLAIR, Isabelle, Lucie JOUBERT et Lori SAINT-MARTIN (2015), *Mines de rien. Chroniques insolentes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 155 p.

BOISCLAIR, Isabelle, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (dir.) (2017), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 309 p.

BOISCLAIR, Isabelle et Karine ROSSO (dir.) (2018), *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 236 p.

BOISVERT, MP (2017), *Au 5*e, Montréal, Éditions La Mèche, 208 p.

BOULANGER, Julie et Amélie PAQUET (2017), *Le bal des absentes*, Montréal, Éditions La Mèche, coll. « Ouvroir », 281 p.

BROCHU, André (1994), *Tableau du poème*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 238 p.

BUTLER, Judith (2007), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, coll. « La découverte poche », 283 p.

BUTLER, Judith (2017), *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 392 p.

CHOLLET, Mona (2018), *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, Éditions Zones, 228 p.

CLOUTIER, Louise (2018), *Maurice Blackburn. Exposition du Centenaire*, Trois-Rivières, Publications Ordi Vidéo Plus, 57 p.

CYR, Élisabeth (2014), *Maman les petits bateaux qui vont sur l'eau ont-ils des jambes?* suivi de *Traces de l'eau et de l'enfance de la nouvelle* « Le Torrent » *d'Anne Hébert dans le roman*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 117 p.

DAVID, Carole (2011), *Poésie*, Montréal, La Courte échelle, 3 vol.

DOLBEC, Nathalie (2017), *Les rouages du descriptif chez Gabrielle Roy*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 198 p.

DUFAULT, Roseanna et Janine RICOUART (dir.) (2008), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 323 p.

DUFAULT, Roseanna (dir.) (2015), *Madeleine Ouellette-Michalska. La nuit des mots et la nuit de la chair*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 138 p.

DUFOURMANTELLE, Anne (2019), *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Éditions Denoël, coll. « Empreinte », 363 p.

DUMONT, Micheline (2013), *Pas d'histoire, les femmes! Réflexions d'une historienne indignée*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 219 p.

DUPRÉ, Louise (2002), *Les mots secrets*, La Courte échelle, coll. « Poésie », 39 p.

DUPRÉ, Louise (2008), *L'été funambule*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 147 p.

DUPRÉ, Louise (2018), *La main hantée*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 113 p.

DUPUIS, Gilles, Klaus-Dieter ERTLER et Alessandra FERRARO (dir.) (2017), *Présences, résurgences et oublis du religieux dans les littératures française et québécoise*, Francfort, Peter Lang Edition, coll. « Canadiana », nº 18, 260 p.

EHRENREICH, Barbara et Deirdre ENGLISH (2015), S*orcières, sages-femmes et infirmières. Une histoire des femmes et de la médecine*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 104 p.

FORTIER, Dominique (2010), *Du bon usage des étoiles*, Québec, Éditions Alto, 340 p.

FORTIER, Dominique (2016), *Au péril de la mer*, Québec, Éditions Alto, coll. « CODA », 178 p.

FORTIER, Dominique (2018), *Les villes de papier*, Québec, Éditions Alto, 187 p.

GAUDET, Gérald (2019), *Écrire, aimer, penser. Entretiens sur l'essai et la création littéraire*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 270 p.

HEINICH, Nathalie (2018), *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », nº 422, 397 p.

KRISTEVA, Julia (1990), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », nº 123, 264 p.

KRISTEVA, Julia et Marie-Christine NAVARRO (2013), *Seule une femme*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « L'Aube poche/Essai », 261 p.

LAURIN, Michel (2017), *La littérature québécoise en 30 secondes : les genres, les auteurs et les livres les plus marquants expliqués en moins d'une minute*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « 30 secondes », 160 p.

LEBLANC, Julie (2008), *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 238 p.

MAGUREAN, Anca (2014), *Une triple vision de la mort dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 252 p.

MAINGUY, Thomas (2019), *Absolument conscience. Poésie et ironie chez Loranger, Saint-Denys Garneau, Giguère et Brault*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 340 p.

MARTELLY, Stéphane (2016), *Les jeux dissemblables. Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 379 p.

MARTELLY, Stéphane (2016), *Inventaires*, Montréal, Éditions Triptyque, coll. « t-poésie », 60 p.

MATHIS-MOSER, Ursula et Marie CARRIÈRE (dir.) (2017), *Écrire au-delà de la fin des temps? : les littératures au Canada et au Québec/Writing beyond the end times?: the literatures of Canada and Quebec*, Innsbruck, Innsbruck University Press, coll. « Canadiana oenipontana », no 14, 275 p.

MIHELAKIS, Eftihia (2017), *La virginité en question, ou les jeunes filles sans âge*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 191 p.

MIRON, Gaston (2010), *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 420 p.

MONETTE, Hélène (2018), *Le monde n'est pas du monde*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 287 p.

MORALI, Laure (2003), *La terre, cet animal!*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », nº 1, 83 p.

MORALI, Laure et Rodney SAINT-ÉLOI (2012), *Les bruits du monde*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Chronique », 189 p. + 1 disque audio.

MORALI, Laure (2014), *Orange sanguine*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », 109 p.

MORALI, Laure (2017), *Aimititau! Parlons-nous!*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Legba », nº 2, 326 p.

MORENCY, Catherine (2014), *Poétique de l'émergence et des commencements : les premiers récits de Miron, Lefrançois, Gauvreau, Giguère et Hébert*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Sillage », 170 p.

PAPILLON, Joëlle (2018), *Désir et insoumission chez Arcan, Millet et Ernaux*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 212 p.

PINTILIE, Ana-Maria Curelaru (2016), *La problématique du mal dans la prose d'Anne Hébert*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 311 p.

RANNAUD, Adrien (2018), *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 328 p.

ROYER, Jean (2017), *Femmes et littérature : entretiens sur la création*, Montréal, Éditions Bibliothèque québécoise, 229 p.

SAVOIE, Chantal (2014), *Les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du XX*e *siècle*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Grise », 243 p.

SAVOIE-BERNARD, Chloé (2018), *Des femmes savantes*, Montréal, Éditions Alias, coll. « Alias poche », 126 p.

SAVOIE-BERNARD, Chloé (2018), *Corps*, Montréal, Éditions Triptyque, coll. « Encrages », 150 p.

SAINT-MARTIN, Lori et Rose-Marie GUILLEMETTE, Marie Noëlle HUET (2012), *Entre plaisir et pouvoir. Lectures contemporaines de l'érotisme*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Séminaires », nº 21, 276 p.

SCHAAL, Michèle Anne (2017), *Une troisième vague féministe et littéraire. Les femmes de lettres de la nouvelle génération*, Leiden, Éditions Brill, coll. « Faux titre », nº 415, 344 p.

TALBI, Elkahna, Lili MONETTE-CRÉPÔ, Daphné B. et Marie-Andrée GILL (2017), *Le cœur-réflexe* suivi de *Montréal brûle-t-elle?* d'Hélène Monette, Montréal, Possibles Éditions, 61 p.

TREMBLAY, Isabelle (2012), *Le bonheur au féminin. Stratégies narratives des romancières des Lumières*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 186 p.

WATTEYNE, Nathalie (dir.) (2018), *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 240 p. [2 exemplaires]

WROBLEWSKI, Ania (2016), *La vie des autres. Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 256 p.

YOUNSI, Ouanessa (2011), *Prendre langue*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », nº 31, 69 p.

YOUNSI, Ouanessa (2014), *Emprunter aux oiseaux*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », nº 50, 100 p.

YOUNSI, Ouanessa (2018), *Métissée*, Montréal, Éditions Mémoire d'encrier, coll. « Poésie », nº 78, 88 p.

MÉMOIRES ET THÈSES

AUDET, Marie-Claude (2005), « *Arrêtez de pleuvoir*, nouvelles, suivi de *Le personnage de nouvelles : Prisonnier de son espace?* », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 134 f.

BOILARD, Mélanie (2018), « La recherche de la bonne distance entre mère et fille dans *Bordeline* de Marie-Sissi Labrèche et *Tout comme elle* de Louise Dupré (analyse) suivie de *À portée de voix* (fiction) », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 149 f.

BRENNAN, Kym (2014), « *Elle, variation sur un t'aime* : écriture d'une œuvre dramatique auto-révélatrice, suivie d'une réflexion sur la quête identitaire féminine et la relation mère-fille à travers l'écriture au féminin », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 108 f.

DIGNARD, Sara (2018), « *Abbatis*, recueil de poésie, suivi de La "langue-corps" en régime de deuil dans *Plus haut que les flammes* de Louise Dupré », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, 151 f.

HÉBERT, Véronique (2017), « Le chamanisme chez Jovette Marchessault », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 104 f.

JANCZAK, Marcin (2015), « Le roman postmoderne québécois. *Le premier jardin* d'Anne Hébert et *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin », mémoire de maîtrise, Université de Wroclaw, 70 f.

NICOLAS, Sylvie (2017), « *Le cri de la sourde et autres marées* (roman), suivi de "Mère et filles : du langage fragmenté à l'écriture de filiation chez Louise Dupré et Marie-Christine Bernard" (étude) », thèse de doctorat, Université Laval, 360 f.

RUTA, Alina (2018), « Les traductions de *Kamouraska* d'Anne Hébert en roumain », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 107 f.

SHILLIDAY, Molleen A. (2007), « Le personnage qui se suicide dans quelques romans québécois contemporains », mémoire de maîtrise, Dalhousie University, 124 f.

TREMBLAY, Katheryn (2016), « Parages poétiques : remembrance et poésie dans *Kamouraska* d'Anne Hébert et *L'amant* de Marguerite Duras », mémoire de maîtrise, Université Laval, 108 f.

VINCENT, Stéphanie (2016), « Espaces de retour. Dynamiques spatiales, mémorielles et identitaires dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert et *Surfacing* de Margaret Atwood », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 99 f.

WAELE, Marie-Ève Donais de. (2016), « Violence, impasse et histoire dans *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert et *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 91 f.

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

JUTRA, Claude (2018), *Kamouraska* [Director's Cut], Montréal, Les films d'aujourd'hui, 174 min. [2 exemplaires]

Les collaborateurs et collaboratrices

Christiane BISSON

Retraitée depuis juin 2018, Christiane Bisson a été responsable du Centre Anne-Hébert dès sa création en 1998. Elle a participé à l'organisation du colloque international « Anne Hébert, le centenaire » en 2016 et a fait partie du comité de direction du Centre Anne-Hébert comme secrétaire à partir de 2012.

Isabelle BOISCLAIR

Isabelle Boisclair est professeure d'études littéraires et culturelles à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches portent sur les représentations des identités de sexe/genre et des sexualités dans les textes littéraires contemporains. Elle a publié *Ouvrir la voix/e. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)* (Nota bene, 2004) et a dirigé ou codirigé la publication de cinq collectifs, dont les plus récents sont *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au « tu »* (Nota bene, 2018) et *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes* (Remue-ménage, 2017). Elle a également co-signé, avec Lucie Joubert et Lori Saint-Martin, *Mines de rien. Chroniques insolentes*, aux éditions du Remue-ménage (2015). Elle est membre du VersUS (Groupe de recherche en études littéraires et culturelles comparées du Canada et du Québec de l'Université de Sherbrooke), du RéQEF (Réseau québécois en études féministes) et du comité international de la revue *Nouvelles Questions Féministes*.

Nicole CÔTÉ

Nicole Côté a publié de nombreux articles et chapitres, sur des questions féministes, de genre, surtout dans les littératures du Québec et du Canada français; elle a codirigé un numéro de *TTR*, « La traduction littéraire et le Canada », trois collectifs, *Legacies of Jean-Luc Godard* (Wilfrid Laurier University Press, 2014), *Expressions culturelles de la francophonie* (Nota bene, 2008) et *Varieties of Exile. New Essays on Mavis Gallant* (Peter Lang, 2002). Elle est la compilatrice de deux recueils de nouvelles canadiennes, qu'elle a aussi traduits. Elle a en outre traduit plusieurs auteures canadiennes. Elle est membre régulière du RéQEF et de VersUS.

Nicoletta DOLCE

Nicoletta Dolce enseigne au Département de littératures et de langues du monde et au Centre de langues de l'Université de Montréal. Ses recherches actuelles portent sur la poésie québécoise, haïtienne et italienne des XX^{e} et XXI^{e} siècles. Parallèlement, elle s'intéresse à la problématique de la mémoire, à la question du témoignage et au féminicide. Elle a publié des essais et des articles dans divers collectifs au Canada et à l'étranger. Son livre *La porosité au monde : l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland* (Nota bene, 2012) a été finaliste au prix Gabrielle-Roy 2012. Elle est l'auteure, avec Irena Trujic, du dossier spécial « Des témoins (in)directs au témoin in absentia dans les littératures francophones des XX^{e} et XXI^{e} siècles » publié dans *Nouvelles Études Francophones* (30-1, 2015). En 2019, Nicoletta Dolce a remporté le prix d'excellence en enseignement de l'Université de Montréal.

Louise DUPRÉ

Poète, romancière et essayiste, Louise Dupré a publié plus d'une vingtaine de titres, qui lui ont valu de nombreux prix et distinctions. Elle a été professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal de 1988 à 2008, où elle a enseigné la création littéraire et la littérature des femmes. Elle se consacre maintenant à l'écriture. Elle a fait don de ses archives à l'Université de Sherbrooke, son *alma mater*.

Julie FECTEAU

Depuis 1991, après des études en histoire à l'Université de Sherbrooke et en archivistique à l'Université de Montréal, Julie Fecteau est archiviste au Service des bibliothèques et archives de l'Université de Sherbrooke. Elle est particulièrement impliquée dans la gestion des fonds d'archives privées, leur mise en valeur et leur diffusion.

Richard GIGUÈRE

Richard Giguère est professeur à la retraite de l'Université de Sherbrooke. En 1982, il fondait avec Jacques Michon le GRÉLQ (Groupe de recherche et d'étude sur le livre au Québec). Il a collaboré à la publication de *La correspondance entre Louis Dantin et Alfred DesRochers – Une émulation littéraire (1928-1939)*, sous la direction de Pierre Hébert (Fides, 2014). On lui doit notamment l'édition critique de *À l'ombre de l'Orford* suivi de *L'Offrande aux vierges folles de DesRochers* (PUM, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1993).

Patricia GODBOUT

Patricia Godbout est professeure de traduction et de traductologie au Département des arts, langues et littératures de l'Université de Sherbrooke. Elle est directrice du Centre Anne-Hébert et a collaboré à la préparation de deux des cinq tomes des *Œuvres complètes* d'Anne Hébert parus aux Presses de l'Université de Montréal sous la direction de Nathalie Watteyne. Elle a fait paraître un livre ainsi que plusieurs articles et chapitres de livres sur l'histoire de la traduction littéraire au Canada et, plus généralement, sur la littérature canadienne-anglaise et québécoise. Elle est également traductrice littéraire et a publié un premier roman, *Bleu bison*, chez Leméac en 2017.

Christiane LAHAIE

Christiane Lahaie est écrivaine et professeure titulaire au Département des arts, langues et littératures de l'Université de Sherbrooke. Elle a dirigé le Centre Anne-Hébert ainsi que les *Cahiers Anne Hébert* de 1998 à 2003. Elle s'intéresse au genre de la nouvelle, à l'étude de la représentation des lieux et des paysages, ainsi qu'au cinéma. Elle a publié de la fiction, dont *Hôtel des brumes* (Grand Prix du livre de la Ville de Sherbrooke 2004), *Chants pour une lune qui dort* (Prix Alfred-DesRochers 2005) et des essais sur la littérature québécoise, en collaboration avec Georges Desmeules. Elle a fait paraître *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine* (L'instant même, 2009) et prépare un nouveau roman, de même qu'une exposition de photo-littérature intitulée *Absolue de mémoire* présentée du 10 septembre au 19 octobre 2019 à la Galerie d'art du Centre culturel de l'Université de Sherbrooke. Enfin, elle est directrice littéraire chez Lévesque éditeur, où ont paru *Vous avez choisi Limoges* (2015) et *Parhélie ou Les corps terrestres* (2016).

Sandrina JOSEPH

Sandrina Joseph est professeure de littérature au Collège Lionel-Groulx. Spécialiste de la littérature contemporaine des femmes en France et au Québec, elle a publié un essai, *Objets de mépris, sujets de langage* (XYZ, 2009), un collectif, *Révéler l'habituel : la banalité dans le récit littéraire contemporain* (Paragraphe, 2009) ainsi que plusieurs articles et essais au Canada comme à l'étranger.

Sophie MARCOTTE

Sophie Marcotte est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université Concordia, où elle enseigne la littérature québécoise. Elle dirige l'antenne Concordia de FIGURA (Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire) et du Laboratoire NT2 (Laboratoire de recherche sur les arts et la littérature hypermédiatiques). Elle est co-chercheure au sein du projet *Littérature québécoise mobile* (CRSH, Partenariat, 2019-2024) et au sein du projet *Archiver le présent* (CRSH, Savoir, 2018-2023). Elle est par ailleurs responsable du projet *HyperRoy*, qui consiste en l'édition électronique de manuscrits et d'inédits de Gabrielle Roy. Elle a aussi fait paraître l'édition des lettres de la romancière à son mari (*Mon cher grand fou ... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Boréal, 2001) et participé à l'édition de plusieurs autres recueils. Ses plus récentes recherches portent surtout sur les liens entre la littérature et le numérique. Elle a notamment publié, en 2015, avec Samuel Archibald (UQAM), l'anthologie *L'Imaginaire littéraire du numérique* (PUQ), fait paraître plusieurs articles et présenté nombre de communications sur le sujet, ainsi que codirigé cinq dossiers de revues universitaires consacrés à cette problématique depuis 2015 (*@nalyses, Sens public, Digital Humanities Quarterly, Cahiers ReMix, Hybrid*). Enfin, le collectif *Regards sur les archives d'écrivains francophones au Canada* qu'elle a dirigé vient de paraître aux Presses de l'Université d'Ottawa dans la collection « Archives des lettres canadiennes ».

Lili MONETTE-CRÉPÔ

Lili Monette-Crépô est la fille unique d'Hélène Monette. Elle détient un baccalauréat en théâtre et développement de l'Université Concordia et une maîtrise en journalisme de l'Université de Western Ontario. Elle est journaliste, animatrice et auteure. En 2017, ses poèmes sont parus dans *Le cœur-réflexe*, une réédition partielle de *Montréal brûle-t-elle?*, le premier livre d'Hélène Monette publié en 1987. Les poèmes de Lili, ainsi que ceux d'Elkahna Talbi, de Daphné B. et de Marie-Andrée Gill, répondent aux thématiques du livre d'Hélène Monette. Lili travaille présentement sur son deuxième livre, son premier écrit par elle seule.

Janet M. PATERSON

Janet M. Paterson est professeure émérite au Département d'études françaises de l'Université de Toronto. Spécialiste du roman québécois contemporain, elle a publié de nombreuses études sur Anne Hébert, notamment *Anne Hébert : architexture romanesque* (Presses de l'Université d'Ottawa, 1985). Elle est l'auteure de *Moments postmodernes dans le roman québécois*, ouvrage pour lequel elle a reçu le prix Gabrielle Roy (Presses de l'Université d'Ottawa, 1990). Elle s'est aussi consacrée à la question de l'altérité menant à la publication de *Figures de l'Autre dans le roman québécois* (Nota bene, 2004). Récemment, ses recherches portent sur l'écriture migrante. Enfin, elle est membre de la Société royale du Canada et conférencière invitée dans de nombreux pays.

Annie TANGUAY

Annie Tanguay fait un stage postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal sur les pratiques d'écriture de deux écrivaines, Anne Hébert et Louise Dupré, à partir de leurs archives personnelles. Elle a fait paraître des articles sur Anne Hébert, Louise Dupré et Marie-Claire Blais. Elle a en outre préparé l'édition critique du recueil de nouvelles *Le torrent* et des pièces de théâtre de la période 1945 à 1967, édition qui a paru dans le cinquième tome des *Œuvres complètes d'Anne Hébert* (PUM, 2015).

Nathalie WATTEYNE

Nathalie Watteyne est professeure à l'Université de Sherbrooke et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a été la directrice de l'édition critique des *Œuvres complètes* d'Anne Hébert parue aux Presses de l'Université de Montréal (PUM). Elle a signé l'édition de référence de la poésie de cette auteure. *Le centenaire d'Anne Hébert : approches critiques* a paru sous sa direction aux PUM. Elle mène le projet de recherche « Archives et art poétique », subventionné par le CRSH (2018-2022).