

ELENA RAVERA

University of Bergamo

**La femme moderne et ses “inévitables dédoublements”:
pour une poétique du corps-fragment dans *La peau
familiale* de Louise Dupré**

RÉSUMÉ

La peau familiale (1983), premier recueil de poésies de la québécoise Louise Dupré, aborde efficacement la thématique du corps-fragment, en s’inscrivant d’emblée au sein des écritures métaféministes et postmodernes des années 1980. Dans cette œuvre initiatique, où la fragmentation du corps féminin correspond à une fragmentation de la parole, la poète exprime son engagement féministe à travers l’image kaléidoscopique d’un corps féminin inexorablement brisé: la femme moderne décrite dans le texte est en effet aux prises avec des réalités traumatisantes et douloureuses (la guerre, la mort, la violence de genre), mais en même temps avec les contradictions de la maternité et l’extase du désir érotique. Si la figure du corps-fragment devient, chez Dupré, le paradigme thématique le plus emblématique pour représenter la femme contemporaine et sa complexe dimension physique, elle va revenir également dans ses publications successives, en consacrant l’écrivaine comme une auteure de la corporalité prolifique et originale.

MOTS-CLÉS: *Louise Dupré, corps, fragment, métaféminisme, postmodernisme*

ABSTRACT

La peau familiale (1983), the first Louise Dupré’s poetry collection, effectively addresses the theme of the body-fragment within the Quebecois feminist and post-modern writings of the 1980s. In this initiatory work, in which the fragmentation of the female body corresponds to a fragmentation of the language, the poet expresses her feminist commitment through the kaleidoscopic image of a broken female body: the modern woman described in the text is in fact confronted either with traumatic and painful realities (war, death, gender violence), or with the contradictions of motherhood and the ecstasy of erotic desire. If the figure of the fragment body becomes, for Dupré, the most emblematic thematic paradigm to represent the

contemporary woman and her complex physical dimension, the leitmotiv will also return in her successive and successful publications.

KEYWORDS: *Louise Dupré, body, fragment, feminism, postmodernity*

Louise Dupré a trente-quatre ans quand, pour les éditions du Remue-ménage, elle publie *La peau familière* (1983), son premier recueil de poèmes ainsi que son premier texte explicitement féministe:¹ “je suis une femme de trente ans déjà avec une ride au coin de la bouche et la calme assurance de celles qui ont perdu la foi, pour qui les dieux sont morts” (Dupré 1983: 51), écrit-elle, séraphique, dans la troisième section. Si, à partir de ce moment, elle consacrera son travail à la création d’un très riche et hétérogène *corpus* du corps, il est cependant intéressant de remarquer que cette écriture polymorphe vouée à la représentation corporelle plonge ses racines, *in nuce*, dans cette première “œuvre de pleine maturité” (Brochu 2009: 29): en effet, *La peau familière* annonce, déjà à partir du titre, le fil rouge qui caractérisera d’emblée toute sa production littéraire ultérieure.

Du *gender gap* à la maternité, de la violence à la sexualité, avec cette épreuve éditoriale initiatique Dupré nous livrait, à l’aube de sa carrière d’écrivaine, un texte elliptique et complexe qui, tant du point de vue stylistique que thématique, introduisait sa poétique personnelle du corps-fragment. C’est en fait l’image d’un corps fragmenté, déchiré, brisé, nous semble-t-il, le vrai *leitmotiv* rapprochant les vers contenus dans le recueil, *leitmotiv* qui résistera et reviendra dans presque toutes ses publications successives: en embrassant une esthétique postmoderne, l’œuvre dupréenne, vaste et hétérogène, rappelle en fait un extraordinaire “kaléidoscorps”² (St-Germain 2019), une mosaïque immense et bariolée composée par les gestes, les regards, les voix d’une “généalogie infinie des filles et des mères” (Dupré 2006: 9).

Dans le recueil dupréen, la poétique du corps-fragment se lie pourtant à l’engagement féministe de son auteure et touche toutes les nuances et les facettes du vécu féminin, tout en suivant trois tendances principales. Il s’agit, en premier lieu, du corps-fragment confronté à la douleur, où la fragmentation corporelle représente, d’une part, une violente blessure infligée par l’horreur de la guerre et de “quelque Beyrouth qui crache le sang” (Dupré 1983: 14), et, d’autre part, l’angoisse de la mort et la menace des “violences ordinaires” (*Ibidem*: 70). En deuxième lieu,

¹ Il faut pourtant signaler la participation de l’auteure à la création collective *Si Cendrillon pouvait mourir!*, publiée déjà en 1980.

² Le très efficace titre de l’essai de Philippe St-Germain naît de l’union entre les termes *kaléidoscope* et *corps*.

la poète nous présente les corps-fragment de la mère et de la fille, unis par le “miracle” (Dupré 2006: 47) de la maternité et pourtant destinés à vivre “d’inévitables dédoublements” (Dupré 1983: 43) jusqu’à leur “séparation” (*Ibidem*: 44) définitive. Finalement, la lectrice et le lecteur peuvent se faire surprendre par le corps-fragment sensuel, contracté et dilaté par le spasme érotique, “toujours présen[t] chez Dupré, en dépit de la mort, de la souffrance, du ton noir de ses écrits” (Jézéquel 2006: 106).

Après une introduction générale consacrée au portrait de l’auteure et à son engagement au sein de la littérature métaféministe et postmoderne, cet article va donc proposer une analyse de *La peau familière* à partir de ce triptyque thématique voué à la représentation du corps-fragment féminin, une problématique qui demeurera latente dans le reste de sa production littéraire; notre objectif est de montrer comment cette première épreuve poétique, presque quarante ans après sa publication, n’a pas pris une ride et occupe encore aujourd’hui une place originale et importante au sein de la poésie québécoise contemporaine.

1. Portrait d’une auteure métaféministe et postmoderne

Après la parution de *La peau familière*, couronnée par le Prix Alfred-Desrosiers en 1984, Dupré concentre sa vaste et polymorphe production littéraire sur l’exploration de la subjectivité féminine et sur l’élaboration de sa propre “*critique-femme*”³ (Dupré 1996: 152), en confirmant son nom comme l’un des plus connus et appréciés dans le panorama culturel québécois contemporain. Poète, romancière, dramaturge, essayiste, elle se dédie aux genres les plus variés et a publié, jusqu’à aujourd’hui, onze recueils poétiques, quatre romans, deux pièces théâtrales, un recueil de nouvelles, sans oublier les anthologies, la direction de dossiers, les textes de créations, les traductions et un nombre important d’articles et de comptes rendus dans plusieurs revues et journaux.

“J’ai commencé à écrire dans les années 1980: j’appartiens à une autre génération, celle de l’intime” (Paterson 2009: 13), raconte l’écrivaine à l’occasion d’un entretien pour la revue *Voix et Images*, en soulignant que son travail, dans toute son hétérogénéité, participe donc activement à la nouvelle littérature-femme s’imposant au Québec à la fin du XX^{ème} siècle et s’inscrit, d’un point de vue for-

³ Ou “*critique féminine*” et “*critique féministe*”: “La nuance [...] révèle des différences dans l’attitude, l’engagement politique, voire l’approche méthodologique à la base des études “ (Dupré 1996: 152. C’est Dupré qui souligne).

mel et thématique, dans la troisième vague féministe, baptisée efficacement par Lori Saint-Martin par le néologisme “métaféminisme”⁴ Ce dernier est un terme qui, justement, pose l’accent sur une nouvelle écriture féminine ancrée dans une dimension intime et universelle à la fois, où le sujet-femme peut finalement se raconter lui-même, partager sa posture face au monde et aux autres et, “induisant une esthétique postmoderne” (Boisclair – Dussault Frenette 2014: 43), favoriser un retour au *je*, à la subjectivité et à l’exploration de la sphère corporelle.

À l’instar de ses compatriotes Madeleine Gagnon, Madeleine Ouellette-Michalska, Nicole Brossard et Anne Hébert, pour n’en citer que quelques-unes, Dupré place le corps de la femme au centre de toute sa démarche créatrice, en alimentant un dialogue incessant entre l’être humain et le monde réel, dans la quête perpétuelle de “faire signifier l’insignifiant” (Paterson 2009: 15): “*Small is beautiful*” (Dupré 1996: 150. C’est Dupré qui souligne) devient ainsi la devise intertextuelle qui caractérise son prolifique parcours littéraire.

Dans l’ensemble de la production dupréenne, l’exploration de la corporalité de la femme permet de briser les tabous reliés, entre autres, à la sexualité, à la maternité, à la violence ou au vieillissement: selon Anne-Marie Jézéquel, on assiste, chez Dupré, à une véritable “[m]anifestation de l’inscription du sujet dans l’espace en tant que femme, dans une dialectique prégnante des sphères du dehors et du dedans, [où] l’espace du corps, des gestes, du toucher, de la peau comme agent conducteur, servent de métaphore puissante entre texte et acte de lecture” (Jézéquel 2006: 87). L’auteure, en restituant à la dimension physique de la femme une place centrale dans son écriture, peut ainsi se réapproprier un espace littéraire inédit, tout en appliquant, comme le remarque Lori Saint-Martin, “un principe fondamental du féminisme, à savoir que la vie privée est politique, ma l’abord[ant] par l’autre bout de la lorgnette, par le personnel plutôt que par le politique” (Saint-Martin 1992: 88). C’est Dupré elle-même qui souligne le lien étroit et indissoluble entre le *topos* du corps et sa littérature:

La perception sensuelle, le pulsionnel occupent une grande place dans ma compréhension de la réalité. [...] Cet état de fait se sent dans mon écriture, où les sens sont très présents: la vue, mais aussi l’ouïe, le goût, l’odorat. Et cela se fait sentir aussi dans le travail du style: par le travail du rythme, particulièrement, par la musique de la langue. Dans ces conditions, le thème du corps ne peut que m’intéresser vivement. (Paterson 2009: 20-21)

⁴ Comme le souligne Lori Saint-Martin, le préfixe *méta-* “implique donc l’intégration du passé plutôt que son abandon” (Saint-Martin 1992: 83).

Cette nouvelle recherche formelle adressée à l'intimité, au corps et à l'identité spécifique de la femme révèle aussi son adhésion au courant postmoderne d'influence française, théorisé, en premier lieu, par Jean-François Lyotard (1979) et Guy Scarpetta (1985). En effet, selon Janet M. Paterson,

[i]l faut [...] signaler que le discours féministe joue un rôle capital dans le postmodernisme québécois. [...] Fécond, varié et inventif, le discours féministe québécois enrichit la facture du postmodernisme d'une forte dimension éthique. Tout en déployant les multiples stratégies de l'écriture postmoderne, de l'éclatement du langage jusqu'au mélange des genres, de la jouissance de la parole jusqu'à celle du sujet, le discours féminin remet en cause le métarécit patriarcal. (Paterson 1994: 77)

Chez Dupré, d'ailleurs, les stratégies textuelles postmodernes sont facilement identifiables: il suffit de penser à la "polyphonie de voix féminines qui se font entendre sous une forme individuelle et collective" (Paterson 1993: 85) dans la plupart de ses œuvres, surtout dans son texte pour le théâtre *Tout comme elle* (2006), à son adhésion directe "à une historicité individuelle et collective" (*Ibidem*: 90) et à sa prédilection pour une contamination entre prose et poésie. Si, dans son essai *Stratégies du vertige*, l'auteure précise en fait que "[l]a postmodernité est justement cet autre regard, cet autre point de vue qui opère plutôt par addition que par soustraction ou discrimination" (Dupré 1989: 11), dans *La peau familière* elle n'hésitera pas à se définir "moderne, assurément moderne" (Dupré 1983: 45), pour constater toutefois ensuite, en citant Roland Barthes:⁵ "quant à moi, *il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne*" (Dupré 1983: 54. C'est Dupré qui souligne).

L'influence postmoderne explique également le caractère fragmentaire et autobiographique de l'écriture dupréenne, tournée vers la représentation minutieuse de sa propre "life in fragments" (Bauman 1995): l'esthétique du fragment recherchée par l'auteure se traduit dans l'image faussement cohérente d'une "lignée immémoriale de mères" (Dupré 2006: 47), de filles, de femmes, toutes pourtant unies sous l'image d'un même "body in pieces" (Nochlin 1994), un corps-fragment paradigmatique de la condition féminine contemporaine.

En conjuguant efficacement postmodernisme et métaféminisme, l'auteure illustre, déjà dans son premier recueil poétique *La peau familière*, que la dimension physique féminine, avec ses multiples facettes et contradictions, est inexo-

⁵ La très célèbre citation de Barthes est tirée de son texte "Délibération", publié en 1979 dans le numéro 82 de la revue *Tel Quel* et ensuite repris dans ses *Œuvres complètes* (Barthes 2002: 668-681).

ablement réduite en fragments; le corps-fragment dupréen est pourtant résolu, rebelle, puissant, audacieux, un corps certainement fragmentaire, mais également vibrant de désirs, espoirs et révolutions merveilleuses.

2. *La peau familière* et la poétique du corps-fragment: quelques remarques préliminaires

Si on se focalise sur les aspects formels de *La peau familière*, on remarque avant tout que les sept sections⁶ qui composent les fragments textuels de ce poème en prose, exception faite pour la cinquième, “Les biographies d’usages”, évitent les majuscules, en donnant lieu à “un effet d’illisibilité voulu” (Brochu 2009: 30) qui met justement l’accent sur le mystère de la quotidienneté. L’initiale du premier mot de *l’incipit*, qui s’ouvre sur le démonstratif “cela”, refuse d’ailleurs toute convention typographique, pour nous plonger *ex abrupto* au centre des “horreurs journalières” (Dupré 1983: 12) de la guerre du Liban: “cela, bien sûr, EN GROS PLAN, comme un sursaut d’images cette chair répandue toute SABRA CHATILLA qui passe le regard se solde là noir blanc, terreur debout, transparente, à frôler la peau” (Dupré 1983:9. C’est Dupré qui souligne). Cet univers “familier sans majuscules” (Brochu 2009: 29) suggère également l’impuissance de l’être humain face au cours inéluctable de l’Histoire, tandis que les passages en lettres capitales, qui brisent le texte au niveau visuel et sémantique, semblent reproduire un cri – de douleur, de désespoir, parfois d’angoisse –, comme une sorte d’avertissement inquiet pour la lectrice et le lecteur. Cependant, la ponctuation n’est pas abolie: au contraire, elle nous accompagne, d’une virgule à l’autre, dans les nœuds d’une syntaxe sanglotante, inextricable, aux limites d’un *stream of consciousness* joycien.

La fragmentation du corps – humain et textuel – est sans doute la caractéristique principale du recueil et se réalise tant du point de vue du signifié que du point de vue du signifiant: le sept parties ne sont pas divisées en strophes, mais plutôt en portions textuelles, véritables fragments poétiques séparés par de profonds trous blancs. L’œuvre est donc caractérisée par ce que Fabio Scotto, par rapport à cet extraordinaire “viaggio nella scrittura”⁷ (Scotto 2019: 54) qu’est *Ecuador*

⁶ “La peau familière”, pp. 9-23; “Complicités singulières”, pp. 25-39; “Les désordres du privé”, pp. 41-63; “Lieux réversibles”, pp. 65-73; “Les biographies d’usage”, pp. 75-91; “Programme double”, pp. 93-99; “Sargasso Sea”, pp. 101-126. Selon Anne-Marie Jézéquel, la division en sept parties pourrait rappeler la séquence des jours de la semaine (Jézéquel 2006: 91).

⁷ “voyage dans l’écriture.” Notre traduction.

(1929) de l'écrivain belge Henri Michaux, a identifié avec la propagation d'une véritable "disseminazione corporea"⁸ (*Ibidem*: 53), qui prend la forme "di un corpo frammentato, di un corpo trasfigurato, di un corpo amplificato o espanso, di un corpo contemplato, di un corpo vuoto, di un corpo malato, suppliziato e torturato, di un corpo ornato e rigenerato, in un crescendo che non evolve in linea retta [...]"⁹ (*Ibidem*: 56). Chez Dupré comme chez Michaux, en effet, "le corps morcelé du texte renvoie au corps brisé du sujet" (Martin 1994: 338), bien que les sections de *La peau familière* s'adressent exclusivement à la corporalité de la femme, en excluant systématiquement tout intrus masculin.

Un vers tiré du "récit poétique" (Gould 1988: 32) *Nécessairement putain* de France Théoret est employé comme épigraphe, pour suggérer que la direction prise par l'écriture dupréenne va "[l]à où je m'essaie à savoir ce que je sais" (Dupré 1983: 5) et pour confirmer son adhésion directe au métaféminisme; de façon spéculaire, le texte s'achève sur une citation de Nicole Brossard,¹⁰ en dilatant la projection de l'image marine évoquée amplement dans la dernière partie du recueil, intitulée "Sargasso Sea". Le titre, finalement, révèle l'essence la plus profonde et intime de l'ouvrage: en reprenant le paradoxe valéryen selon lequel "[c]e qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est sa peau" (Valéry 1960: 215), Dupré raconte ici la guerre, la douleur, le sang, mais aussi l'amour, le désir et la jouissance vécus sur la peau non pas de l'homme, mais de la femme contemporaine, en livrant à la lectrice et au lecteur un éloge féministe de l'épiderme puissant et original. Cette dernière, dont la couleur rose est reprise par la couverture du volume, devient l'élément unifiant de toute "histoire de femme" (Dupré 1983: 43), en même temps que manifeste biologique, existentiel et littéraire de la poétique dupréenne du corps-fragment.

3. Le corps-fragment et la douleur

La première section éponyme de *La peau familière* est sans doute la plus emblématique en ce qui concerne la thématique du corps-fragment brisé par la douleur, où la dimension corporelle devient l'objet d'un véritable démembrement qui,

⁸ "dissémination corporelle". Notre traduction.

⁹ "d'un corps fragmenté, d'un corps transfiguré, d'un corps amplifié ou expansé, d'un corps contemplé, d'un corps vide, d'un corps malade, supplicié et torturé, d'un corps orné et régénéré, dans un *crescendo* qui n'évolue pas en ligne droite [...]". Notre traduction.

¹⁰ "La mer, bien sûr, n'a pas tellement de secrets. Puis ce fut l'ombre d'un doute autant de mots qui se projettent: de quelle forme s'agit-il?" (Dupré 1983: 126). La citation est tirée du recueil *Picture theory* (1982).

du plan verbal, est violemment projeté sur le plan visuel, en nous proposant des images troublantes et dérangeantes comme des “ écharde sous les ongles ” (Dupré 2006: 57).¹¹

D’un point de vue lexical, l’auteure n’hésite pas à employer une terminologie concrète, crue, parfois macabre, pour décrire l’horreur de la guerre du Liban, dont elle nous offre, dès *l’incipit*, un aperçu inquiétant, cynique et brutal: “ cela, bien sûr, EN GROS PLAN, comme un sursaut d’images cette chair répandue toute SABRA CHATILA qui passe le regard se solde là noir blanc, terreur debout, transparente, à frôler la peau ” (Dupré 1983: 9. C’est Dupré qui souligne). En même temps, déjà à partir des vers introductifs, la perspective individuelle se superpose à l’universelle à travers un objet réel et absolument ordinaire: un simple téléviseur permet à une femme – correspondant au *je* lyrique –, pendant qu’elle prépare le dîner pour sa fille, d’assister à distance au massacre de Sabra et Chatila (Kapeliouk 1982), en faisant d’elle, comme souligne ailleurs Nicoletta Dolce, un témoin *in absentia* (Dolce 2015). L’inquiétante “ disseminazione corporea ” (Scotto 2019: 53) représentée en ces pages évoque donc les champs sémantiques de la guerre, de la violence et de la mort,¹² tandis que la récurrence des éléments physiques, dans la plupart des cas blessés ou torturés par des souffrances lancinantes, déplace l’attention de la lectrice et du lecteur du plan abstrait au contexte réel, en leur permettant de s’identifier avec cette douleur inénarrable de portée universelle.¹³

L’ouverture vers l’Autre, qui restera également l’un des *leitmotive* privilégiés par l’écrivaine dans sa production littéraire ultérieure, est articulée, dans cette première partie du recueil, selon un tourment partagé et, en parallèle, filtré par un regard explicitement féminin: le rapport entre le sujet écrivain et l’altérité se consomme en fait dans l’“ exaspération de la douleur ” (Dupré 1983: 9) capturée par les yeux incrédules de la fille et de la mère de la poète, absorbées, comme la narratrice-même, par la narration brutale d’une guerre distante et étrangère; en signalant qu’il s’agit d’“ une souffrance qui passe inévitablement par le sexe d’une femme ” (*Ibidem*: 11), Dupré souligne en même temps que, pendant qu’elle est

¹¹ L’expression, chère à Dupré, donne aussi le titre à son recueil de poésies *Une écharde sous ton ongle* (2004).

¹² Si on pense aux termes suivants: “ douleur ” (p. 9); “ violente ”, “ souffrance ”, “ rumeur de mort ” (p. 11); “ horreurs journalières ” (p. 12); “ apocalypse ”, “ désespoir ”, “ carnage ” (p. 14); “ rage ”, “ colère terrible ”, “ martyre ” (p. 15); “ massacre ” (p. 16); “ désastre ” (p. 17); “ cauchemar ”, “ visions d’enfer ” (p. 20); “ malheur ” (p. 21).

¹³ Comme le suggère la palette lexicale qui suit: “ chair ”, “ peau ” (p. 9); “ ventre ”, “ jambes ” (p. 10); “ sang ” (p. 14); “ main ” (p. 17); “ bras ” (p. 18).

chez soi, tranquille et sereine, "ailleurs, des femmes, jupons souillés [...] crient leur désespoir sous les feux les carnages" (*Ibidem*: 14). La douleur des corps-fragment de ces femmes massacrées, spectacularisés médiatiquement au niveau global, englobe donc l'universel, en transmettant, de mère en fille, un message de dénonciation contre la haine et le sang racontés dans les manuels d'histoire: "[l]'univers exploré [par les auteures de la troisième vague] est souvent intérieur, certes, mais pas pour autant fermé sur lui-même: la production métaféministe s'ouvre à l'Autre" (Boisclair – Dussault Frenette 2014: 43). La narratrice duprénienne est d'ailleurs toujours vouée à l'empathie et à l'expression d'"une parole de colère terrible en ses débordements là où le je se perd dans le martyr corps perdu sans fin sexué" (Dupré 1983: 15); il est de plus en plus évident que, "comme cel[le] d'autres de ses recueils, [elle] se perçoit comme une femme encombrée de cadavres. En effet, tout en étant en vie, elle est habitée par des morts; tout en n'ayant pas vécu leur destin catastrophique, elle les porte en elle" (Dolce 2015: 22). La présence lyrique, de singulière, se fait ainsi plurielle, tandis que les "visions d'enfer" (Dupré 1983: 20) proposées par le téléjournal ne représentent que le triste symptôme de la préoccupante divagation de la "pornography of death" (Gorer 1955: 192-199) véhiculée par la culture contemporaine et par les nouveaux réseaux sociaux.

"Complicités singulières", la deuxième, très brève partie du recueil, composée d'à peine six pages, s'éloigne de la thématique de la guerre pour se pencher, en revanche, sur la dimension domestique et familiale. Le titre, d'ailleurs, introduit immédiatement une atmosphère intimiste, suggérée par le terme "complicités": à partir de ses propres réminiscences personnelles, Dupré évoque la perte de plusieurs êtres chers – "j'ai dans la bouche des odeurs funéraires" (Dupré 1983: 29), nous annonce une synesthésie macabre –, en générant un dialogue mélancolique avec "[s]es morts *fragmentaires*" (*Ibidem*: 36. C'est nous qui soulignons) et en donnant lieu à une conversation sinistre où les images funèbres s'alternent dans les souvenirs de la poète comme les photographies d'un inquiétant album de famille. Le *leitmotiv* du corps-fragment souffrant est développé surtout dans la toute première page de la section, qui s'ouvre sur le personnage d'Octavie, l'aïeule de l'auteure; elle devient en effet le prétexte littéraire pour affronter l'oxymoron thématique représenté par le rapprochement entre maternité et mort:

de fièvre et de soif: l'aïeule au clavier souvent si souvent la taille ample (dix-sept fois, oui, dix-sept fois) les mains les touches tandis que ça bouge dans le ventre dans la pièce à composer quelque valse brillante. je l'imagine assise grande et triste [...] le devoir poursuit jusqu'à éteindre. il était alors question de démêlés avec *la mort (la mort, la mort, dira-t-elle, je l'ai vue dix-sept fois)*. (*Ibidem*: 27. C'est nous qui soulignons)

La pauvre femme, qui rappelle la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion* (Roy 1945), “avait eu dix-sept enfants en seize ans. Sans aucun couple de jumeaux” (Dupré 2014: 71), à une époque – celle du deuxième après-guerre – où une grossesse difficile équivalait, trop souvent, à la mort de la mère; elle correspond également à la figure de la “femme-matrice” (Schneider 2006: 247), dont le ventre fécond devait nécessairement recouvrir le rôle non requis d’incubatrice pour pallier son “manque primordial” (*Ibidem*: 245) par rapport à la vertueuse contrepartie masculine. Le corps maternel est ainsi réduit en fragments, déchiré, tourmenté non seulement par le poids d’un ventre qui, jour après jour, devient de plus en plus lourd, mais aussi par ses angoisses et préoccupations; consciente des contractions lancinantes qui la vont conduire à l’énième accouchement, Octavie est pourtant décrite dans un moment de calme apparent, assise placidement au piano et recueillie dans ses pensées inextricables. Cependant, une atmosphère funèbre et inquiétante imprègne la scène, puisque “la mort” est nommée trois fois dans le même vers: une redondance qui a l’air d’un triste présage et qui transforme le don de la maternité en “une punition” (Dupré 2014: 72), une peine inévitable transmise de mère en fille, depuis toujours.

La thématique du corps-fragment brisé par la douleur revient également dans la quatrième section du recueil, “Lieux réversibles”, où l’écrivaine retourne sur la dimension intimiste et féminine en donnant voix à “elle”, héroïne anonyme. La scène proposée est apparemment banale: c’est le soir et une femme marche dans la rue; néanmoins, elle se sent de plus en plus inquiète, puisque quelqu’un est en train de la suivre:

elle avance lisérée à petits pas l’œil à faire le guet flairant le prédateur flairée, lui semble-t-il, en proie toujours fuyante elle avance répète les mêmes trajets sans cesse à garder ses distances des crampes au creux de la rue elle sait ces yeux qui la détournent de son propos emprunte des détours où circuler sans surveillance.

un parcours aux horreurs familières déplacées dans le noir [...]. (Dupré 1983: 67)

Son angoisse, condensée dans son corps-fragment tremblant, est représentée à travers plusieurs éléments physiques, avec une attention particulière aux spasmes musculaires évoqués par les périphrases “[l]es crampes au creux de la rue” (*Ibidem*: 67), “les muscles se détendent” (*Ibidem*: 68), “[l]es crampes à l’estomac” (*Ibidem*: 69), “le nerf brisé” (*Ibidem*: 70), “le corps éclate en des démembrements inévitables” (*Ibidem*: 71). Cet inquiétant “démembrement” est également anticipé par le *climax* “peur panique angoisse” (*Ibidem*: 70) et par la sinistre ré-

pétition du terme “tranches” à l’intérieur du vers “*tranches* de vie comme on dit de pain le quotidien par *tranches* le texte à défaut la gorge *tranchée*” (*Ibidem*: 70. C’est nous qui soulignons).

Bien que tout semble annoncer “l’horreur la torture [...] les perversions du patrimoine” (*Ibidem*: 70), peut-être un féminicide consommé dans une rue nocturne, l’auteure ferme la section sur un message d’espoir, en rappelant qu’à la violence incompréhensible du monde s’oppose, avec fierté et “malgré la peur” (*Ibidem*: 72), le courage inné “des femmes qui renversent l’histoire” (*Ibidem*: 72): le corps-fragment féminin, investit du germe de la résilience, devient donc le symbole puissant d’une révolution féministe désormais possible.

4. Le corps-fragment et la maternité

Le *leitmotiv* de la maternité e de la filiation est par contre approfondi dans la troisième section, consacrée entièrement au corps maternel et intitulée justement “Les désordres du privé”: si, d’une part, la dimension corporelle est ici bouleversée, fragmentée par toute sorte de “désordres”, de l’autre on entend, lucide, la dénonciation engagée de la poète, qui reprend, non par hasard, le slogan féministe “Le privé est politique”. Dans ces pages explicitement autobiographiques, Dupré décrit les vicissitudes ordinaires d’une femme qui est mère, mais aussi travailleuse – “elle travaille, elle n’a personne pour la faire vivre” (*Ibidem*: 46) –, submergée par les tâches typiques de l’adulte moderne et en équilibre précaire entre l’être génitrice et le désir d’écriture et d’émancipation: la corporalité féminine devient donc l’objet d’une fragmentation perpétuelle entre des “inévitables dédoublements” (*Ibidem*: 43).

La section raconte en effet les “inquiétantes linéarités pour de semblables journées” (*Ibidem*: 43) d’une femme et mère ordinaire, divisée entre sa famille et son travail d’écrivaine: “le programme: double. // l’instant du café le matin, les yeux dans la bouilloire. le geste, répété, le sac, l’école, la collation veux-tu. pas de tête pour la fiction, préoccupée par ma petite histoire, l’écriture tout au plus ménagère tournée vers la liste d’épicerie” (*Ibidem*: 45). Le corps féminin apparaît tout de suite emprisonné dans une double “histoire de femme” (*Ibidem*: 43) – la vie de l’écrivaine *versus* la vie de la mère –, tandis que la référence à la théorie de la “charge mentale” élaborée par Monique Haicault (1984) résonne avec puissance. Dupré se fait ainsi porte-parole de l’inconfort typique des génitrices modernes,

“coupables, coupables, [...] aux prises avec d’inconciliables passions” (Dupré 1983: 57) et brisées entre plusieurs rôles et identités apparemment inconciliables:

d’inévitables dédoublements et des schizophrénies historiques. choisir de l’œuvre ou l’enfant, le mode binaire de la définition, et voici que le moule colmate les désordres.

la mère, contrainte à éloigner la fille, pour que l’écriture doucement se faufile au creux de leur séparation. je rêve de pages brossées à même des chevelures lisses de cognations ainsi retrouvées. (*Ibidem*: 48)

Cependant, contre toute attente, la lectrice et le lecteur assistent, dans ce passage fondamental, à une véritable épiphanie joycienne: un fragment corporel de la fille adorée – ses longs cheveux – trouve une correspondance inattendue, suggérée par le terme “cognations”, avec les pages blanches encore à écrire, caressées, elles-aussi, par les mains de la poète. Cette “chevelure à natter” (*Ibidem*: 47) imprégnée de l’amour maternel fonctionne donc non seulement comme point de rencontre et de différenciation entre mère et fille, mais aussi comme occasion de réconciliation entre maternité et écriture:

“fais-moi ma séparation”. la mère, la fille, ce regard: de l’autre et pourtant la lignée. je trace dans les cheveux. la paume, la caresse, les nattes comme prétexte. absorbée dans ma transparence jusqu’à m’y perdre, le désir n’a de nom que le sien. habitée par une chevelure, je la porte, contre la mort. (*Ibidem*: 44)

La séparation – indispensable et inévitable – entre mère et fille est ensuite confirmée par un jeu de regards et de reflets qui a lieu “devant le miroir au réveil [...] quand tout vraiment me rappelle au miroir” (*Ibidem*: 43), dans une situation qui évoque le célèbre “stade du miroir” théorisé, en psychanalyse, par Jacques Lacan (1949). Selon Anne-Marie Jézéquel,

[c]e mot crucial de “séparation”, [...] pose toute la problématique du texte, alliant le quotidien au corps, au désir, à l’amour. C’est aussi une volonté de faire la séparation de manière à ne pas reproduire mentalement chez sa fille le modèle maternel que la narratrice a connu. Une telle action n’a pas de but égoïste, mais va dans un souci d’établir une indépendance filiale sans avoir à subir une mère contrôlante [*sic*], accaparante [...]. (Jézéquel 2006: 139).

Si la mère correspond, chez Dupré, à la “figure-seuil” (Brassard 2009: 44) par excellence, dans *La peau familière* l’auteure met en scène, pour employer un autre terme lacanien, la “sépartition” (Lacan 2004) définitive de son enfant, qui va s’accomplir, tôt ou tard, à l’âge de l’adolescence: “[p]our la fille, c’est la guerre

pour la fémininité, la mère qu'il faut à la fois imiter et éclipser" (Dupré 2014: 212), une deuxième rupture symbolique du cordon ombilical qui désigne, *de facto*, l'éloignement irréversible entre les deux femmes et leurs corps brisés désormais lointains.

5. Le corps-fragment et le désir érotique

La sixième et la septième section, finalement, sont caractérisées par une forte composante érotique, où, naturellement, le corps est protagoniste: dans ce cas, la dimension physique est fragmentée par la contraction du spasme sexuel, pendant l'expérimentation de l'abandon total au plaisir charnel. Si, d'une part, il est intéressant de rappeler que l'étymologie du lexème "sexe" dérive, selon certains, de la racine latine *sec-* du verbe *secare*, c'est-à-dire couper, séparer, distinguer, de l'autre on ne peut pas oublier non plus que, pour Barthes, le discours amoureux et, par conséquent, sensuel, est nécessairement et merveilleusement fragmentaire:

(Je voyais tout de son visage, de son corps, froidement: ses cils, l'ongle de son orteil, la minceur se des sourcils, de ses lèvres, l'émail de ses yeux, tel grain de beauté, une façon d'étendre les doigts en fumant; j'étais fasciné – la fascination n'étant en somme que l'extrémité du détachement – par cette sorte de figurine colorée, faïencée, vitrifiée, où je pouvais lire, sans rien y comprendre, *la cause de mon désir*.) (Barthes 1977: 86. C'est Barthes qui souligne)

Les deux dernières parties de *La peau familière* reprennent donc l'idée barthienne de la fragmentation corporelle du désir, bien qu'avec des solutions esthétiques différentes. D'un point de vue sémantique, bien que dans "Sargasso Sea" la sexualité soit vécue sans remords ni pudeurs, les vers de "Programme double" présentent, comme le suggère le titre, une dichotomie profonde entre passion et chasteté, signalée d'ailleurs par la prédominance de la couleur grise.¹⁴ Dès l'*incipit*, en effet, le *je* lyrique semble clivé entre l'appétit sexuel et une résistance apparemment immotivée:

¹⁴ La nuance grise et le clair-obscur de la pénombre du soir, dominants dans la section, amplifient en effet l'indécision du *je* lyrique. Voir les passages suivants: "une écriture grise" (p. 95); "les pudeurs // ni noires ni blanches" (p. 97); "*l'image claire-obscur de la performance*", "*quand les poils s'impriment dans la pénombre*", "les voluptés au rythme des ventres gris" (p. 99). C'est Dupré qui souligne.

Ici, d'autres traces. une écriture grise qui s'efforce à la description, l'instant précis du spasme, le geste de la hanche entrouverte

confesser des impudeurs où la théorie accuse [...] le poids de l'histoire imprégné dans le nuque sans doute et pourtant l'émeute encore devant certaines indécences

L'ORTHODOXIE N'AGIT PAS OÙ COMMANDE LE DÉSIR. (Dupré 1983: 95. C'est Dupré qui souligne)

La section est construite à partir de ce dualisme, où le corps est brisé entre les "menaces de la séduction" (*Ibidem*: 96) et une titubance pudique. La pulsion sensuelle, retenue inutilement pendant les "pieuses discussions" (*Ibidem*: 96), s'insère dans un *climax* ascendant du désir qui, inévitablement, va se laisser corrompre par les "pièges de la modernité" (*Ibidem*: 97), jusqu'à se perdre dans le "rythme des ventres gris" (*Ibidem*: 99) et céder à l'instinct sexuel:

au fond de la culotte des lettres d'amour ces chastes géométries ça fait écran aux fragiles chaleurs comme une ardeur dans la coulée machinale. quelques lignes dans la paume qui apaise les orifices et l'évidence au moment d'éteindre, sceptiques
NE PLUS NEGOCIER DÉSORMAIS LES TERMES DE LA PASSION. (*Ibidem*: 98. C'est Dupré qui souligne)

La situation change radicalement dans la section suivante, où la passion est en revanche destinée à vaincre toute hésitation avec l'évocation mélancolique d'un amour de jeunesse estival désormais lointain: "c'était l'été de quoi me souviendrais-je au juste" (*Ibidem*: 103), annonce, avec un jeu d'homophonies, la poète, en délinéant nostalgiquement le littoral utopique de "SARGASSO SEA plage électrique" (*Ibidem*: 104. C'est Dupré qui souligne), théâtre d'une sexualité audacieuse.

Le corps est ici chargé d'une pulsion érotique explicite, que Dupré n'hésite pas à décrire dans le moindre détail à partir de différents éléments physiques, fragments d'un discours amoureux et sensuel où la peau revêt toujours un rôle central: le terme est en effet répété six fois – sept si on considère son synonyme "épiderme" (*Ibidem*: 115) –, afin de souligner l'importance viscérale de l'apparat tégumentaire humain, canal sensoriel privilégié du contact intime. La poésie dupréenne se sert en fait de la concrétude des cinq sens pour représenter la rencontre érotique: on retrouve donc de nombreuses références liées à la sphère du

toucher, parfois renforcées par la superposition avec goût et odorat,¹⁵ mais aussi l'évocation aux caresses sensuelles à la nuque ou aux cheveux¹⁶ et plusieurs allusions à l'acte sexuel.¹⁷

La poésie de "Sargasso Sea", construite avec une accumulation longue et méticuleuse de fragments corporels, étonne ainsi la lectrice et le lecteur par ses paroles explicites, tout en décrivant la symbiose extatique et charnelle de deux sujets qui se con-fondent dans l'union de leurs corps: "ma nudité au jour le jour, je la serrais contre moi, tout était *fragment*, indécision: un enfer noir, cette limite velue, je m'y enlisais et l'été prenait la dimension précise d'une silhouette, la tienne" (*Ibidem*: 121. C'est nous qui soulignons), révèle d'ailleurs Dupré. L'identité singulière, "cette silhouette découpée" (*Ibidem*: 103) annoncée au début de la section, va ainsi être projetée et dilatée au-delà de son périmètre corporel, dans un *nous* insécable, jusqu'à rejoindre l'extase parfaite de la "sexion" nancyenne (Nancy 2006: 34).

6. Conclusion: persistance de la thématique du corps-fragment chez Dupré

Ainsi, *La peau familière*, qui commence avec des images déchirantes "à frôler la peau" (Dupré 1983: 9) et se poursuit dans l'odeur extemporanée "des huiles sur la peau, mère fille ensemble dans la baignoire" (*Ibidem*: 52), se ferme sur le trinôme idyllique composé par "la peau, l'été, la plage" (*Ibidem*: 104): le triptyque poétique du corps-fragment – le corps-fragment et la douleur, le corps-fragment et la maternité et le corps-fragment et la pulsion érotique – ne va pourtant pas s'épuiser avec la conclusion du recueil, mais continuera à occuper un rôle charnière dans

¹⁵ Voir les passages suivants: "le sable sous mes ongles" (p. 103); "je traçais des graffiti sur le sable, j'étais là entendue là", "ce profil que mon doigt suivait lentement le nez la bouche si lentement d'un seul geste lent" (p. 104); "je traçais des lignes, des vagues lignes de cœur, de temps" (p. 105); "j'avais envie d'étreindre, de l'étreindre, suivre mon doigt sur sa peau" (p. 106); "je dessinais sur la peau des villes retroussées où la main se risquait" (p. 107); "de mes doigts et de ce goût de sel, d'huile" (p. 109); "nous mesurions nos repères à des rares stridences en écho sur nos caresses" (p. 114); "le grain de l'épiderme lentement léché un goût de sel" (p. 115); "nous ramassions nos mains pour les tendres tatouages" (p. 121).

¹⁶ Comme dans les exemples qui suivent: "la nuque tendue" (p. 104); "il y a avait une odeur, une odeur de cheveux salés [...] // [...] l'enfer dans tes cheveux" (p. 108); "et nos nuques défaites" (p. 118).

¹⁷ Par exemple: "y a-t-il un lieu pour la lèvre autrement la mer et tant de jambes ouvertes", "là où le rythme tombe sur le ventre" (p. 105); "pas de mots pas de larmes mais des os seulement au milieu du spasme", "le sursaut étroit le ventre" (p. 107); "le ventre plein de fille" (p. 109); "une rumeur, cette usure accordée à nos sexes comme un long recueillement" (p. 122); "je faisais glisser ma chemise jusqu'à ta hanche" (p. 125).

l'univers créatif dupréen, qui restera d'ailleurs toujours penché sur une analyse attentive de la dimension physique.

Il suffit de penser, par exemple, à quelques titres d'ouvrages, comme "*Quand on a une langue on peut aller à Rome*" (1986), *Une écharde sous ton ongle* (2004) et *La main hantée* (2016), où la présence corporelle est annoncée par synecdoque – respectivement par l'évocation de la langue, de l'ongle et de la main – et ensuite approfondie dans les textes, bien que la problématique du corps fragmenté et fragmentaire accompagne très souvent d'autres thèmes importants reliés à la vie de l'auteure. Par exemple, la relation entre mère et fille et le rapport controversé avec ce "corps semblable" (Dupré 2006: 89) est au centre du texte théâtral *Tout comme elle*, du passionnant récit autobiographique *L'album multicolore* (2014) et de plusieurs nouvelles proposées dans *L'été funambule* (2008), tandis que la sphère sexuelle est en revanche le noyau thématique des recueils *Où* (1984), *Chambres* (1986), *Bonheur* (1988) et *Tout près* (1998), qui évoquent "le bonheur des ongles qui s'agrippent" (Dupré 1988: 71) et, sans éviter la manifestation d'un *je* lyrique explicite et audacieux, décrivent "l'instant où tu me renverses jusqu'au bord des lèvres: je suis alors très nue sous ma robe" (Dupré 1984: 5). Si, finalement, l'écriture érotique est également centrale dans les romans *La memoria* (1996) e *La Voie lactée* (2001), la représentation et l'exaspération de la douleur, non sans une dénonciation puissante et lucide de toute cruauté humaine, transforment violemment la parole poétique duprèenne en "sang craché sur la page" (Dupré 2016: 40): cette "écriture de la blessure" (Paterson 2009: 13) persiste dans plusieurs écrits, des vers rageux de *Plus haut que les flammes* (2010) à la tragédie familière racontée dans son dernier roman *Théo à jamais* (2020).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

Dupré, L.

- 1983 *La peau familière*. Montréal: Rémue-ménage.
 1984 *Où*. Montréal: Nouvelle Barre du jour.
 1988 *Bonheur*. Montréal: Rémue-ménage.
 1989 *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Montréal: Rémue-ménage.
 2006 *Tout comme elle*. Montréal: Québec Amérique.
 2014 *L'albun multicolore*. Montréal: Hélio trope.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Barthes, R.

- 1977 *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.
 2002 "Délibération". In: Marty, É. (éd.) *Œuvres complètes* (V). Paris: Seuil, 668-681.

Bauman, Z.

- 1995 *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford/Cambridge: Blackwell.

Boisclair, I. – Dussault Frenette, C.

- 2014 "Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)". *Recherches féministes* 27(2), 39-61.

Brassard, D.

- 2009 Fenêtre sur corps: l'esthétique du recueillement dans la poésie de Louise Dupré. *Voix et Images* 34(2), 43-58.

Brochu, A.

- 2009 "De la maturité à l'accomplissement: La trajectoire poétique de Louise Dupré". *Voix et Images* 34(2), 29-41.

Dolce, N.

- 2015 "Plus haut que les flammes: "Ton poème a surgi de l'enfer"". *Nouvelles Études Francophones* 30(1), 16-31.

Dupré, L.

- 1996 "Quelques notes sur la critique femme". *Tangences* 51, 144-156.

Gorer, G.

- 1955 "The Pornography of Death". In *Idem* (ed.) *Death, Grief, and Mourning*. New York: Doubleday, 192-199.

Gould, K.

- 1988 "L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret". *Voix et Images* 14(1), 31-38.
- Haicault, M.
1984 "La gestion ordinaire de la vie en deux". *Sociologie du Travail* 3, 268-277.
- Jézéquel, A.-M.
2006 *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*. Thèse de Doctorat. University of Cincinnati.
- Kapeliouk, A.
1982 *Sabra et Chatila: Enquête sur un massacre*. Paris: Seuil.
- Lacan, J.
1949 "Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique". *Revue française de psychanalyse*, 449-455.
2004 *Le Séminaire. Livre X. Langoisse (1962-1963)*. Miller, J.-A. (éd.). Paris: Seuil.
- Liotard, J.-F.
1979 *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Martin, J.-P.
1994 *Henri Michaux écritures de soi expatriations*. Paris: Corti.
- Nancy, J.-L.
2006 "Il y a du rapport sexuel – et après". *Littérature* 142, 30-40.
- Nochlin, L.
1994 *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames & Hudson.
- Paterson, J. M.
1993 *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.
1994 "Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles". *Études littéraires* 27(1), 77-88.
2009 "Entretien avec Louise Dupré". *Voix et Images* 34(2), 11-23.
- Roy, G.
1945 *Bonheur d'occasion*. Montréal: Pascal.
- Saint-Martin, L.
1992 "Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec". *Voix et Images* 18(1), 78-88.
- Scarpetta, G.
1985 *L'impureté*. Paris: Grasset.
- Schneider, M.
2006 *Le paradigme féminin* (2^{ème} éd.). Paris: Flammarion.
- Scotto, F.
2019 *Le corps écrivain. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi*. Torino: Rosenberg & Sellier.

St-Germain, Ph.

2019 *Kaléidoscorps. Sur quelques métamorphoses corporelles dans la littérature Québécoise*. Longueuil: L'Instant même.

Valéry, P.

1960 "L'idée fixe ou Deux hommes à la mer". In: *Idem, Œuvres* (II). Paris: Gallimard.

ELENA RAVERA

University of Bergamo

elena.ravera@unibg.it

ORCID code: 0000-0001-6882-2981