



# UN CHŒUR QUI BAT

**Stéphane Lépine**

**Propos et entretiens sur  
l'œuvre de Louise Dupré  
et la production de la  
pièce *Tout comme elle*  
mise en scène par  
Brigitte Haentjens**



# UN CHŒUR QUI BAT

par **Stéphane Lépine**

**Propos et entretiens sur l'œuvre de Louise Dupré  
et la production de la pièce *Tout comme elle*  
mise en scène par Brigitte Haentjens**

## PRÉLUDE

**50** femmes, une assemblée d'artistes, une communauté d'interprètes, un chœur qui bat et porte la parole vibrante d'une poète attentive à ce mystère jamais élucidé : que *se passe-t-il* donc entre une femme et sa mère, entre une femme et sa fille ?

Depuis des années, au gré de ses propres créations ou en dialogue avec les œuvres les plus diverses, Brigitte Haentjens interroge le pouvoir, la sexualité, l'identité et les sens multiples que peut prendre la parole des femmes. Ainsi a-t-elle fait entendre la voix de l'Autrichienne Ingeborg Bachmann, de l'Italienne Dacia Maraini, de l'Américaine Sylvia Plath et de la Française Marguerite Duras. Ainsi nous permet-elle aujourd'hui d'entrer dans la chambre de l'écrivaine québécoise Louise Dupré.

Depuis vingt ans, Louise Dupré, à la fois poète, romancière et essayiste, signe une œuvre intime et discrète, qui transmet à mots couverts le frémissement de présences inquiètes, une œuvre de chambre en apparence polie, mais pourtant violente, déchaînée, passionnée, parfois même furieuse. *La Peau familière*, *Chambres*, *Bonheur*, *Noir déjà*, *Tout près*, *Les Mots secrets*, *La Memoria*, *La Voie lactée*, *Une écharde sous ton ongle* : autant de livres qui diffusent une clarté progressive et qui parlent de la

lente accession à la première personne du singulier, autant de textes mettant en scène une femme qui, progressivement, parvient à se ressembler, à se rassembler, à dire JE sans pour cela couper le lien vital avec l'autre.

Toute l'œuvre de Louise Dupré dit que l'un ne saurait être sans l'autre : l'autre aimé, l'autre désiré, l'autre lu, l'autre lointain ou alors tout proche.

*Tout comme elle* parle également de cela, mais aussi de la rupture et de la réconciliation nécessaires avec la mère pour parvenir à être femme. Je suis tout comme elle. Je suis tout comme cette femme d'où je viens et à laquelle je ressemble, mais le lien qui nous unit souvent me ravage et il me faut rompre avec elle pour parvenir chez moi, dans ce qui m'est propre.

D'un texte de Louise Dupré, Brigitte Haentjens a donc tiré une œuvre théâtrale et chorale, réunissant cinquante femmes qui, tout comme elle, s'interrogent par les moyens du théâtre sur ce qui *se passe* entre une mère et une fille, sur les éblouissements et les déchirements de cette relation fondamentale et fondatrice, et sur ce qu'il faut de courage pour accéder à soi.



## TOUT COMME ELLES

Extrait d'une conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens\*

(TENUE LE 22 AOÛT 2005)

**LOUISE DUPRÉ** – C'est un texte que j'ai trouvé très douloureux à écrire. Je me souviens, [...] on avait le projet de collaborer ensemble. J'étais très heureuse que tu me demandes de travailler avec toi parce que, tu le sais, j'adore tes mises en scène. J'ai d'ailleurs vu à peu près toutes tes productions des dix dernières années. Je t'ai dit: « Si on faisait quelque chose sur le rapport mère/fille? » Et tu m'as répondu: « J'ai eu la même idée. » J'ai l'impression que tout ce que j'ai fait porte sur le rapport mère/fille. Mes deux romans particulièrement. On a dit que c'étaient des romans d'amour. C'est vrai qu'il y a cet aspect-là, mais ce sont d'abord des romans de la relation mère/fille. Et si je relis les textes que j'ai écrits avant, la relation mère/fille est aussi très présente. *Tout comme elle* a été très difficile pour moi à accepter. Comme si j'étais allée chercher dans ce texte-là les dessous de la relation entre mère et fille. C'est un texte que je fuis encore. Je ne sais pas comment le retravailler, je ne sais pas comment le regarder; ça m'a pris six mois avant de le relire pour le corriger... Je n'en reviens pas que ce soit sorti de moi.

\* Une transcription intégrale de cette conversation est publiée en postface à *Tout comme elle – Texte pour le théâtre* de Louise Dupré (Québec Amérique, coll. *Mains libres*).



TEXTE **Louise Dupré** ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE **Brigitte Haentjens** AVEC **Catherine Allard, Paule Baillargeon, Josée Beaulieu, Catherine Bégin, Annie Berthiaume, Céline Bonnier, Denise Boulanger, Marthe Boulianne, Léa-Marie Cantin, France Castel, Lise Castonguay, Anne Casabonne, Géraldine Charbonneau, Amélie Chérubin-Soulières, Nathalie Claude, Louise de Beaumont, Evelyne de la Chenelière, Maud Desrosiers, Catherine de Sève, Sylvie Ferlatte, Nathalie Gadouas, Nathalie Gascon, Monique Gosselin, Françoise Graton, Myriam Houle, Renée Houle, Émilie Laforest, Martine Laliberté, Marie-France Lambert, Geneviève Langlois, Marie-Claude Langlois, Louise Laparé, Louise Latraverse, Anne LeBeau, Myriam LeBlanc, Nicole Leblanc, Dominique Leduc, Nancy Leduc, Valérie LeMaire, Suzanne Lemoine, Marie-Josée Normand, Léni Parker, Linda Rabin, Michelle Rossignol, Catherine Sénart, Janine Sutto, Isabelle Roy, Audrey Talbot, Gisèle Trépanier** ET **Anne-Marie White**  
ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE ET RÉGIE **Colette Drouin** COSTUMES **Julie Charland** ET **Yso** LUMIÈRE **Claude Cournoyer** MUSIQUE **Bernard Falaise** ET **Bernard Grenon** COMPOSITION DES CHANTS ORIGINAUX **Émilie Laforest** MAQUILLAGE ET COIFFURE **Angelo Barsetti**  
COLLABORATION À LA CRÉATION **Paule Baillargeon, Annie Berthiaume, Lise Castonguay, Nathalie Claude, Evelyne de la Chenelière, Louise de Beaumont, Catherine de Sève, Colette Drouin, Émilie Laforest, Martine Laliberté, Anne LeBeau** ET **Anne-Marie White**  
COLLABORATION À LA SCÉNOGRAPHIE **Anick La Bissonnière** COLLABORATION À LA DRAMATURGIE **Marie Auclair** COLLABORATION AU MOUVEMENT **Harold Rhéaume**

**TOUT COMME ELLE** UNE CRÉATION DE **Sibyllines** EN COPRODUCTION AVEC **L'Usine C**  
PRÉSENTÉE À L'USINE C DÈS LE 17 JANVIER 2006

*Tout comme elle – Texte pour le théâtre* est publié aux Éditions Québec Amérique dans la collection *Mains libres*.

**UN CHŒUR QUI BAT**  
**Conversation entre Stéphane Lépine et Brigitte Haentjens**  
(TENUE LE 5 DÉCEMBRE 2005)



**STÉPHANE LÉPINE** – À l'origine, le désir initial, le déclencheur de cette aventure se loge où ?

**BRIGITTE HAENTJENS** – À vrai dire, il y a tellement longtemps que je ne me rappelle plus vraiment... Qu'est-ce qui précède quoi ?... J'ai l'impression qu'il y avait en fait deux désirs parallèles : le désir de travailler avec Louise Dupré, vieux d'au moins cinq ans...

**S. L.** – Je me souviens de sa réaction à la sortie d'une représentation de *Malina*. Elle avait dit alors avoir assisté pour l'une des premières fois de sa vie à un théâtre de pure poésie. Est-ce qu'il s'est alors passé quelque chose entre vous qui aurait été inaugural ?

**B. H.** – Le rapprochement avec Louise s'est fait progressivement, probablement à la suite de *Malina*. J'avais déjà mis en lecture

certaines de ses textes (avec ceux de Denise Desautels et de France Théoret) au Festival de Trois. Elle est toujours venue voir mes spectacles et m'en parlait toujours avec énormément de générosité...

**S. L.** – Et l'autre désir ?

**B. H.** – L'autre désir consistait à mettre un nombre infini de femmes en scène, à créer une sorte d'assemblée des femmes.

**S. L.** – Il y a un lien, thématique d'abord, entre *Tout comme elle*, *L'Éden Cinéma* et *La Cloche de verre* : le rapport à la mère. Et, à cet égard, la lecture du livre de Marie-Magdeleine Lessana, *Entre mère et fille : un ravage\**, a été décisive.

**B. H.** – La lecture de ce livre a été un véritable éblouissement. Louise et moi avons déjà décidé alors de faire un spectacle sur

---

\* Éditions Fayard, collection *Pluriel Psychanalyse*, 2002.

le rapport à la mère, mais il est vrai que le premier chapitre de ce livre m'a complètement éblouie. Un choc comme je n'en ai pas ressenti souvent dans ma vie. Le livre est venu nommer quelque chose de fondamental, que j'avais déjà entrevu, soupçonné, que j'avais déjà touché en faisant mes recherches et mes lectures sur Marguerite Duras. On avait aussi abordé la question du rapport complexe à la mère dans *La Cloche de verre*, mais pas de façon aussi approfondie. Ce n'était pas au cœur du projet. Et il faut bien préciser que le projet avec Louise est antérieur à *La Cloche de verre*. Cela est vraiment mystérieux, la façon dont le travail artistique s'organise dans le temps et dans l'espace : j'ai l'impression qu'il s'agit de plaques tectoniques, de vastes continents qui se déplacent et s'entrechoquent et qui finissent par se stabiliser.

**S. L.** – Il y a aussi un lien formel entre *Tout comme elle* et le tout premier spectacle de Sibyllines : *Je ne sais plus qui je suis*, créé en 1998. Il s'agit dans les deux cas de créations pures. Tu as travaillé à partir de romans pour *Malina* et *La Cloche de verre*, mais ici, comment s'est effectué le travail à partir du texte de Louise Dupré ?

**B. H.** – Quand Louise m'a remis son texte initial, elle m'a dit : tu fais ce que tu veux avec. J'ai travaillé sur ce matériau avec la même liberté que je pouvais avoir avec l'œuvre de Bachmann ou de Plath.

**S. L.** – Et le fait que l'auteure soit vivante n'a rien changé ?

**B. H.** – Surtout pas dans le cas de Louise, qui est exceptionnellement « vivante », pour reprendre le titre du film que lui a consacré le cinéaste Jean-Pierre Masse. Je me sentais totalement libre. On a commencé de la même manière que sur tous les projets passés : on a lu et relu le texte, on a beaucoup parlé de nos mères, de notre condition de filles, on a regardé des films, pas n'importe quels films quand même : *La Pianiste*, des films de Bergman, *Les Blessures assassines* de Jean-Pierre Denis autour des sœurs Papin... Le travail autour de la table en compagnie du groupe de base, constitué d'abord de huit, puis de douze actrices, a été assez long. Travail de documentation et de cimentation autour du projet. Puis on a fait des improvisations, essentiellement physiques, qui ne semblaient pas à prime abord orientées vers le spectacle mais qui ont permis d'établir une sorte de bible du vocabulaire corporel, une sorte de banque d'images engendrées par le texte. Le texte de Louise a suscité beaucoup de discussions. Je me souviens par exemple que l'on a passé une semaine complète à donner des titres à chacun des fragments ! Une semaine de bataille verbale incroyable ! Bien entendu, donner un titre de quelques mots permet une analyse approfondie du texte. C'était étonnant de voir comment des actrices du noyau de base résistaient à certains éléments du texte de Louise. Surtout autour de la notion de douleur, les textes si magnifiques de la

dernière partie. Cela s'explique par des raisons générationnelles : certaines interprètes ont traversé l'époque féministe, d'autres vivent sur ses acquis. Il y a, c'est vrai, une part du texte qui fait référence à l'éducation catholique des jeunes filles qu'ont reçues les femmes de cinquante ans, les femmes de ma génération. (Parce qu'il faut bien dire que pendant un long temps, j'étais la doyenne du groupe !) D'autre part, l'appréhension, la compréhension de la douleur dont parle Louise a pris beaucoup de temps pour être assimilée. Probablement qu'au départ, cette douleur était interprétée de façon plus ou moins chrétienne : comme si les mots « Tu fanteras dans la douleur » exprimaient un châtement divin. Alors que ce n'est pas de cette douleur dont il s'agit. Mais aussi, il y a toute la gravité et la complexité du sujet de *Tout comme elle*, ses mystères et ses tabous, qui étaient difficiles à accepter, à assumer. La fatalité du destin de femme à laquelle nous résistons. Nous voudrions que rien ne soit plus comme avant en ce qui concerne les femmes.

**S. L.** – S'il y a beaucoup d'œuvres sur les rapports père / fils ou mère / fils, la relation mère / fille reste pour ainsi dire innommée.

**B. H.** – Et innommable, probablement. Cette relation est assez peu documentée. Il y a le célèbre *Ma mère mon miroir*, de Nancy Friday, mais depuis, peu de textes théoriques. Plus nous travaillons le texte de Louise, plus je me rends compte que le texte est écrit autour de la notion de *ravage* – c'était d'ailleurs le titre initial, le titre de travail – de douleur de la passion amoureuse de la mère pour sa fille et de la fille pour sa mère. Passion impossible à réaliser, impossible à arrêter. La séparation – harmonieuse ou douloureuse – qui s'effectue entre la mère et la fille est nécessaire mais elle engendre des remous importants. Pour les deux, mais peut-être davantage pour la mère. Le personnage fille qui parle dans *Tout comme elle* ne s'est pas sentie aimée par sa mère et le personnage mère a éprouvé des sentiments contradictoires à l'égard de sa fille. Ce qui est très beau et très vrai dans le texte, c'est que Louise évoque les étapes de la vie d'une femme, à partir de l'enfance, de la figure idéalisée de la mère, puis l'adolescence, le conflit ouvert, la séparation, la naissance d'une fille, la rivalité de la mère et de la grand-mère face à la fille, la difficile et nouvelle séparation d'avec sa fille. Le « je » du texte passe du statut de fille à celui de mère. Le texte de Louise est un voyage dans le temps et dans l'espace du féminin. Certes chez tous les êtres humains la relation à la mère est fondamentale, mais ici Louise parle du mystère du *tout comme elle* : femme comme femme, être née d'une même et donner naissance à une même. Se séparer d'une même.

**S. L.** – Tu disais il y a un instant : le personnage qui parle dans *Tout comme elle*. Mais ce personnage, cette voix est portée par cinquante femmes... S'agit-il donc à tes yeux d'UNE voix dis-séminée en cinquante énonciatrices ?



**B. H.** – Oui. Je crois que oui.

**S. L.** – Donc, quelle que soit son incarnation, c'est toujours la même voix que l'on entend ?

**B. H.** – Dans la mesure où cette voix, comme toutes les voix, change, évolue, n'est jamais tout à fait la même. Selon que ce soit le corps d'une jeune ou d'une vieille femme qui dise une chose, le sens ne peut être tout à fait le même, peut même être contradictoire.

**S. L.** – Et comment as-tu distribué le texte aux comédiennes ? Par pur instinct ?

**B. H.** – Pur instinct. Et mystère du processus. Il y a un temps pour la réflexion et un temps pour l'action instinctive. Ce travail d'adaptation devient de jour en jour plus mystérieux pour moi. J'ai parfois l'impression que tout est décidé d'avance à mon insu. Le spectacle s'est construit chronologiquement mais par tâtonnements, en suivant une sorte de fil d'Ariane, qui est probablement le fil conducteur, émotif, sous-jacent, du texte. Il y a toujours un jour où on se dit, bon aujourd'hui on tire le fil et on regarde ce qui vient. C'est très excitant. Le spectacle s'est construit physiquement, c'est le langage du corps qui a permis à la parole de trouver sa place, de la même manière que dans *Malina*, *La Cloche de verre* ou *Médée-matériau*. Le spectacle qui a été construit en noyau s'est ensuite dissout et transformé au contact des cinquante interprètes, forcément.

**S. L.** – Lorsque j'ai assisté à une répétition l'autre jour, la chose que j'ai entendue le plus souvent de la bouche des comédiennes, c'est : qu'est-ce qui initie le mouvement ? C'est en effet l'une des choses qui te préoccupe d'abord et avant tout, dans tous tes spectacles : qu'est-ce qui initie le mouvement ? Et tu cherches toujours la justesse sous-jacente, inconsciente de ce mouvement, qu'il soit physique ou non...

**B. H.** – On ne la trouve jamais vraiment cette justesse, mais c'est ce qui nous anime toujours. C'est ce qui est à la fois exaltant et terrifiant : qu'est-ce que c'est que cette chose qui prend forme devant nous, qu'est-ce que j'écoute ? C'est tellement mystérieux. Je lisais récemment des propos de Pierre Soulages, qui parlait de son ami Claude Simon. L'écrivain lui rappelait ce que disent souvent les gens qui, parlant du travail de l'artiste, disent que c'est « de l'artisanat ». Pierre Soulages insistait sur le fait que l'art est tout le contraire de l'artisanat : l'art, c'est justement de ne pas savoir quelle forme cela aura au final, alors que l'artisan, lui, sait à l'avance. On se dit toujours : mais d'où ça sort ? Est-ce que, au fond, c'est toujours le même matériau, la même matière qui resurgit ?

**S. L.** – Quelle que soit la matière sur laquelle tu travailles, quel que soit l'auteur ou l'œuvre que tu portes à la scène, tu sens le besoin d'en devenir l'auteure. Ainsi, tu endosses tout ce que dit Louise. Tout ce que tu as retenu du texte originel pourrait être de toi.

**B. H.** – Endosser pour moi signifie que... je fais mienne la parole de Louise, je la défends, je m'y engage. En compagnie des interprètes, j'en donne une version personnelle, partielle, forcément. Le texte de Louise a subi une mutation à notre contact, peut-être même une contamination. Des coupures aussi, forcément, les corps peuvent dire silencieusement certaines choses. Mais parfois aussi les mots si forts de Louise nous semblaient indispensables.

**S. L.** – Le mardi 17 janvier 2006 prend l'affiche à Montréal deux pièces : *Visage retrouvé* de Wajdi Mouawad, qui met en scène le rapport d'un fils à sa mère, et *Tout comme elle*, sur le rapport mère / fille. Dans le premier cas, Marc Béland est seul en scène ; dans le second, il y a cinquante comédiennes ! Ça veut dire quelque chose !

**B. H.** – C'est un choix esthétique et politique de faire entendre cinquante voix. La parole de Louise était aussi individuelle que celle de Wajdi. Nous avons choisi ici de faire entendre une collectivité féminine. Plutôt qu'un « je ».

**S. L.** – Et il n'y aurait pas de collectivité des hommes dans le rapport à la mère ?

**B. H.** – C'est différent. Il existe des lieux spécifiques où la collectivité des hommes s'exprime : des lieux de pouvoir essentiellement, des lieux de culture spécifiquement masculine. Ce qu'il y a de particulier dans la collectivité des femmes, c'est l'espèce de savoir féminin transmis de génération en génération par des femmes essentiellement, le plus généralement les mères, mais aussi les sœurs, les marraines, les tantes. Même si la relation à celle qui nous a donné la vie est fondamentale pour tous les êtres humains, il y a quelque chose de spécifique dans le rapport mère-fille qui tient à la similitude des corps : femme comme femme.

**S. L.** – C'est ce qui constitue ce que tu appelles une assemblée des femmes ?

**B. H.** – Dans le cas des femmes, ce qui se joue dans le rapport à la mère, ce sont les fondements de la féminité. Et aussi, alors que la relation mère/fils est symboliquement sexuée (le fils étant souvent l'homme idéal face auquel la mère est souvent en relation de séduction) se joue entre la mère et la fille une impossible érotisation de la relation. Entre la mère et la fille la relation

fusionnelle doit se défaire pour que l'une devienne femme, mère, tandis que l'autre (la mère) abandonne symboliquement cette féminité, à la ménopause. Si la séparation avec la mère est fondamentale au développement de l'être humain, la séparation mère/fille est souvent un lieu de chaos et de douleur, même quand la relation est/semble harmonieuse.

**S. L.** – Je reviens aux cinquante femmes sur scène. Tu as fait beaucoup de solos au cours des dernières années : *La Nuit juste avant les forêts*, *La Cloche de verre*... *Malina*, d'une certaine manière, était aussi un solo. Qu'est-ce que cela veut dire pour toi de travailler avec cinquante voix, mais qui, au bout du compte, n'en forment qu'une ? Le « je » qui s'énonce ici a pour ainsi dire explosé en cinquante présences...



**B. H.** – Je ne sais pas trop. (*Long silence.*) Montrer beaucoup de corps. Je crois que c'est politique, social. Artistique. C'est une geste d'espoir pour moi, dans une société où les codes du spectacle me semblent de plus en plus figés, réactionnaires.

**S. L.** – Comme dans *Joe* de Jean-Pierre Perreault, c'est une communauté qui forme un bloc et dans laquelle on ne distingue aucune présence... Personne ne va sortir de la représentation en disant : une telle est formidable !

**B. H.** – C'est vrai, mais on les voit toutes quand même et peut-être mieux que si elles étaient seules. Il y a beaucoup de place pour la singularité. Elles ne sont pas fondues ensemble. Ce n'est pas une foule anonyme, ce n'est pas un corps de ballet justement. La beauté, l'émotion que j'éprouve en travaillant est liée, c'est clair, à ces cinquante corps dans l'espace, à la possibilité de construire une œuvre à partir de la présence vivante et vibrante de cinquante individualités, de tous âges, de tous milieux artistiques. Je sais bien que c'est une folie insensée.

**S. L.** – On a l'impression que tu diriges une chorale, avec diverses sections : les sopranos, les altos, les ténors, les basses. Les partitions divergent. Il y a bien quelques solos, des prises de parole individuelles, mais l'essentiel réside dans l'œuvre globale réalisée par et dans l'orchestration de toutes ces voix réunies.

**B. H.** – En tant que metteuse en scène, je suis habituée à développer des rapports de très grande intimité dans le travail avec les acteurs. Ici, j'essaie de sauvegarder cette intimité, j'aimerais que chacune des filles se sente regardée, être attentive à chacun des corps et, plus que tout, maintenir l'espace et l'esprit de création, même à cinquante, que nous ayons l'impression de construire ensemble. Mais cela exige de moi une présence redoutable.

**S. L.** – *Tout comme elle* est une œuvre – du moins dans la première partie – beaucoup plus ludique que tes spectacles récents.

**B. H.** – Je crois que cet aspect ludique était déjà présent dans les spectacles précédents. *Tout comme elle* a quelque chose des « états généraux du féminin ». Les états varient selon les moments de la représentation. Il y a des passages très ludiques, ironiques même : l'éducation des jeunes filles, les bonnes manières, etc., autant d'aspects qui ne sont pas sans lien avec *La Cloche de verre* ou avec *Médée-Matérialu*, mais de façon plus détendue, moins dramatique; d'autres passages sont beaucoup plus poignants ou expriment plus de douleur, de colère. Il y a toujours un moment ou un autre où les actrices se sentent plus concernées à titre personnel. Toutes mes disent que le spectacle les entraîne dans des territoires fragiles et intimes. Moi-même, je dois dire qu'il y a certains passages que je ne peux pas regarder sans pleurer. Cela touche des choses éprouvées, et pas seulement par les femmes d'ailleurs... La disparition de la mère, par exemple, qui renvoie à sa propre disparition.

**S. L.** – Mais on ne peut que remarquer à quel point ce spectacle est totalement féminin. La femme ici ne se définit par rapport à l'autre. Dans *La Cloche de verre*, dans *Malina*, la femme se présentait dans son rapport aux hommes, souvent dans un rapport d'oppression. Ici, pas traces de la société, de l'extérieur, pas traces de revendication, pas la moindre allusion au masculin. Pas traces d'hommes, mis à part le père Noël !

**B. H.** – Au fond, *Tout comme elle*, c'est un hammam ! Nous ouvrons les portes sur un hammam et sur la beauté, la joie, la complicité du féminin ! *Tout comme elle* est un hymne à la femme !



## LOUISE DUPRÉ : UNE CHAMBRE À SOI

*Une chambre à soi.* C'est là non seulement le titre d'une œuvre célèbre de Virginia Woolf, mais aussi un lieu nécessaire et vital, un espace réel et un espace des possibles, un espace où l'on s'appartient et où l'on donne naissance. C'est la chambre nuptiale, la chambre d'enfant, la chambre noire où les images prennent forme, la chambre de la mort, cette antichambre rouge sang où se réunissent les femmes du film *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman. C'est, toujours, la chambre de l'écriture. L'écrivaine anglaise a nommé l'impérieux besoin pour tout écrivain – et plus encore pour la femme de son époque – d'avoir une *chambre à soi*. Née de Virginia Woolf, Louise Dupré et son œuvre se déploient tout entières dans l'espace concret et rêvé de la chambre, dans ce lieu tendre et sensuel, déchirant aussi parfois de solitude et de détresse mêlées.



Lorsque Louise Dupré commence à publier, il y a plus de vingt ans, l'intimité, la sincérité, le frémissement des présences inquiètes n'étaient pas vraiment à l'ordre du jour. Pourtant, dès la parution du recueil intitulé *La Peau familière* en 1983, les lecteurs saisissent l'acuité et l'importance de cette œuvre qui diffuse une clarté seconde, progressive, très loin de l'éblouissement, l'impudeur et le caractère prégnant de cette « œuvre de chambre » (comme on parle de « musique de chambre »), sage en apparence, discrète et pourtant très violente. Pour le lecteur de Dupré comme pour la voix qui s'énonce dans ses textes, la résorption dans la lumière s'opère en de lentes graduations, comme si l'œuvre même constituait un immense et lent fondu. À l'exemple des *confessionnal poets* américains de la génération précédente, à l'exemple de Sylvia Plath, dont Brigitte Haentjens a porté à la scène *La Cloche de verre*, Louise Dupré osait déjà dans son premier livre lier la plus stricte intimité à l'Histoire. Elle y parlait du massacre de Sabra et de Chatila, et, en même temps, des draps défaits, des corps amoureux, de la maternité, du café au petit déjeuner.

Puis l'œuvre s'est déployée, poésie, romans, et toujours, en parallèle, la lecture des œuvres des autres. Car Louise Dupré n'écrit pas seule. Elle signe une œuvre intime et personnelle, mais demeure en dialogue constant avec ses contemporain(e)s et ses maîtres en poésie. Louise Dupré lit et écrit, en même temps. D'ailleurs ce mouvement de l'un à l'autre est infiniment significatif pour elle. Toute son œuvre dit que l'un n'est pas sans l'autre. Quel autre? L'autre lu, aimé, désiré, l'autre lointain ou tout proche sans qui l'un n'est pas, sans qui il ne saurait être. Toujours Louise Dupré lie l'un à l'autre, lie l'intimité à la conscience du monde, la peau familière à l'inhumanité de l'histoire. L'un des chefs-d'œuvre du grand écrivain indien Rabindranath Tagore a pour titre *La Maison et le Monde*. Cela pourrait fort bien être en réalité le sous-titre de toute l'œuvre de Louise Dupré : la Maison ou plutôt la Chambre et le Monde.



Dans l'œuvre de Dupré, tout est apparemment simple. Dans *La Memoria* et *La Voie lactée*, par exemple, des personnages se racontent, se souviennent, accomplissent des gestes, soulèvent des questions, se supplient ou gémissent, montrent des sentiments, prennent des décisions ou n'arrivent pas à les prendre. Mais toujours ils posent un voile pudique sur leurs mystères et sur leurs zones d'ombre. Ainsi, plus on avance dans ces deux romans, moins ils sont racontables. La moindre apparition s'y transforme en variable et cela crée bientôt une équation qui devient monstrueuse, insoluble et insaisissable, non pas par la confusion des données, mais plutôt par leur caractère impénétrable, comme peuvent l'être si souvent les sentiments humains. Ainsi en est-il de l'œuvre de Louise Dupré, à la fois puissamment sensuelle et d'une pudeur absolument bouleversante.



## UNE MAIN OUVERTE

*Tu regardes devant toi, les yeux embués d'enfance, des rêves de petite fille doux comme une chambre où l'on s'endort, avec la voix d'une mère qui, depuis toujours, nous laisse ignorer ce qu'est la douleur.*

*Mais le ciel, en bougeant, charrie le vrai nom des choses, et tu te retrouves confrontée aux heures noires d'insomnie, tu te retrouves dans la cage de tes os qu'aucune lueur ne pénètre. Rien, le temps ramassé sur lui-même, arrêté, sans passion ni courage pour te demander derrière quel visage est cachée ton âme.*

*Tu n'interroges pas l'ampleur du désastre qui vibre en toi avec ses bruits de volcan, pourtant musique, pourtant silence enfoui dans la chaleur de tes fibres. Il est si tard pour chercher à percer un secret que tu n'as jamais voulu connaître, peut-être plus tard que tu ne penses. Il aurait fallu t'habituer à prononcer le mot destruction comme une simple entrée du dictionnaire, et tu ne le peux pas. Tu préfères exister dans des mots sans mémoire, là où les jours s'accrochent les uns aux autres sur la chaîne avare des jours. C'est ta damnation. Mais quel péché expies-tu qui te tient ainsi attachée au sol lourd du poids de ses pierres ?*

*Tu ne pleures pas, pourquoi n'as-tu pas pitié de toi? Il faut tant de larmes pour sortir vivante de sa propre vie. Telle est notre humanité. Une immense solitude, baignée cependant par des eaux capables de nous secourir.*

*Il suffirait sans doute de t'imaginer comme une étrangère sur cette falaise pour distinguer, au bout de l'horizon, une main ouverte, tendue vers toi. Car chaque ciel crée des images qu'il s'agit de fixer dans notre œil. Là notre possible, là notre étonnement, un tout petit espoir qui nous retient parfois de tomber. Alors la terre se remet à tourner sur elle-même jusqu'à ses prochaines secousses, encore une fois tu es sauvée, mais pour combien de temps ?*

*Bientôt ce sera une autre nuit, peut-être ne reconnaîtras-tu plus tes gestes. Avec une infinie précaution, tu tremperas ta plume dans l'encre mauve d'un abandon qui tant de fois t'a vue mourir et ressusciter.*

*Tu prendras acte de l'instant comme s'il s'agissait d'un poème. Les mots nous ressemblent toujours plus qu'on ne croit.*

## EN VIVANT, EN ÉCRIVANT

Entretien entre Louise Dupré et Stéphane Lépine\*



**STÉPHANE LÉPINE** – Louise Dupré, vous avez publié votre premier livre en 1983, *La Peau familière*, aux éditions du remue-ménage, à Montréal. C'était une venue à l'écriture pour une femme qui, depuis longtemps, était en contact avec les livres, avec les œuvres des autres. C'était le premier livre d'une grande lectrice...

**LOUISE DUPRÉ** – J'ai étudié en littérature. Je lis beaucoup. J'aime beaucoup lire, écrire. Et j'ai toujours vu le lien qu'il y avait entre les deux.

**S. L.** – Vous êtes d'accord avec l'écrivain français Julien Gracq et avec sa formule *En lisant, en écrivant*.

**L. D.** – Je pense que oui. Je pense que l'un ne peut pas aller sans l'autre. Et qu'écrire, c'est lire les œuvres des autres, des auteurs qu'on aime, autrement.

**S. L.** – Est-ce que vous êtes également d'accord avec la formule de l'Américaine Annie Dillard qui parlait de *The Writing Life*, livre

que l'on a traduit en français sous le titre *En vivant, en écrivant*? Quel rapport y a-t-il selon vous entre l'écriture et la vie? Quelle circulation établissez-vous entre l'écriture et la vie?

**L. D.** – Je crois que je ne réussirais pas à vivre si je n'écrivais pas. Donc, pour moi, l'écriture est de plus en plus – à mesure que je vieillis – liée de très près, non pas à une éthique, mais à un art de vivre. Comme si j'avais besoin de me regarder à distance pendant que je vis et d'analyser le vivre par l'écrire. Je crois que c'est Jacques Godbout qui disait, dans *Salut Galarneau!*, je veux « vécrire ». À l'époque, cela m'avait beaucoup marquée.

**S. L.** – Le sujet des livres de Louise Dupré est Louise Dupré?

**L. D.** – Le sujet des livres se situerait à mes yeux en deçà de Louise Dupré : ce qu'il y a de petit, ce qu'il y a de pulsionnel, ce qui ne se voit pas, ce qui se toucherait peut-être, ce qui se sentirait, mais serait inexprimable par les mots, par les mots courants de la vie.

\* Entretien réalisé par Stéphane Lépine pour la Radio suisse romande à l'automne 1997 et diffusé sur les ondes de la défunte Chaîne culturelle de Radio-Canada le 4 avril 1999.

**S. L.** – Vous avez publié dans la revue québécoise *Les Écrits* une série de six poèmes réunis sous le titre « Sans témoin »<sup>1</sup>. Je lis les derniers vers du sixième poème de cette suite :

*Tu hésites entre la terre  
et la transparence  
des âmes qui te hantent*

*même aux lueurs de l'aube  
alors que la vie bouger déjà  
dans son opacité*

*tu trouves parfois une écharde  
sous ton ongle  
petite victoire  
du jour qui te retient*

C'est ce dont vous nous parliez à l'instant... L'infime...

**L. D.** – Oui, l'infime, le minuscule, ce qui nous retient dans la réalité, mais qui ne se voit pas.

**S. L.** – L'infra-ordinaire, dirait Georges Perec.

**L. D.** – Peut-être. Ce que l'on n'arrive pas à vivre dans la vie de tous les jours et que seule l'écriture ou un autre art réussit à rendre.

**S. L.** – J'aime beaucoup ces deux vers : « *Tu hésites entre la terre / et la transparence des âmes* ». Deux vers qui m'ont rappelé le titre du très beau recueil du poète Jacques Brault *L'en dessous l'admirable*. Pour vous, le poète fait le lien précisément entre la terre et cette élévation sans doute impossible.

**L. D.** – Je crois que ma poésie – et je ne renie pas du tout la filiation avec Jacques Brault – serait plutôt au carrefour de l'horizontal et du vertical. Non pas l'horizontal pur, pas davantage la transcendance, mais une sorte de croisé, de regard sur les deux, d'interrogation, de questionnement sur la continuité et sur un dépassement de la continuité. Mais une verticalité qui peut aller vers le haut, certes, mais aussi vers le bas, qui creuse dans la terre.

**S. L.** – Dans cet en deçà dont vous parliez.

**L. D.** – Exactement.

**S. L.** – Depuis 1983, Louise Dupré, vous avez publié des recueils de poèmes et un roman, *La Memoria*<sup>2</sup>. Vous avez continué à lire, à écrire sur les œuvres des autres, vous avez signé parfois des essais savants. Mais on a l'impression en lisant tous ces travaux, Louise Dupré, que vous êtes toujours demeurée

poète, que vous avez signé de la poésie en prose, de la poésie critique comme Léon-Paul Fargue l'avait fait avant vous. Il me semble que vous êtes toujours demeurée poète quoi que vous écriviez...

**L. D.** – Je ne sais pas si c'est vrai, mais cela me fait plaisir. J'essaie de trouver ma voix, d'ajuster ma voix au propos que je traite, mais aussi de conserver ma voix. Parce que la voix du poète est une voix de résistance... Et j'essaie effectivement de conserver cette voix personnelle. C'est, je pense, notre plus grand défi aujourd'hui, dans cette ère de démocratisation des pratiques, dans cette ère de médiatisation : essayer de garder une subjectivité et un regard sur le monde qui ne soit pas un regard imposé. Je ne sais pas si je réussis constamment, mais j'essaie de garder cette ouverture-là. Je pense qu'il s'agit en fait de garder les yeux ouverts.

**S. L.** – Et vous continuez à écrire en compagnie de tous les écrivains. J'ai l'impression que Louise Dupré n'écrit jamais seule, qu'elle écrit toujours en lisant, en se nourrissant des œuvres des autres.

**L. D.** – Je crois qu'on connaît mieux un écrivain qu'on lit, qu'on aime, qu'on peut connaître ses meilleurs amis, car ce qui est révélé dans l'écriture est de l'ordre d'une intimité qu'on n'ose pas partager, même avec ses meilleurs amis. Aussi, 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.

**S. L.** – Quels sont les écrivains qui vous ont révélée à vous-même ?

**L. D.** – Au Québec, je pourrais parler d'Anne Hébert, de Saint-Denys Garneau, de Fernand Ouellette, sur qui j'ai beaucoup travaillé quand j'étais plus jeune. C'est un poète qui m'a beaucoup rejointe. Jacques Brault aussi. Dans les générations plus près de moi : Nicole Brossard, France Théoret, Madeleine Gagnon... Et chez les écrivains européens, je pourrais parler par exemple de Montale, de Mario Luzi, de Marguerite Duras, une romancière qui a une voix de poète aussi.

**S. L.** – Vous avez évoqué à l'instant les noms de France Théoret, de Madeleine Gagnon et Nicole Brossard à qui vous avez consacré un ouvrage. J'aimerais vous entendre sur la question de l'écriture

<sup>1</sup> Ces poèmes ont été publiés par la suite dans une nouvelle version aux Éditions du Noroît, dans le recueil intitulé *Une écharde sous ton ongle*.

<sup>2</sup> Le roman *La Voie lactée* n'était pas publié au moment de cet entretien.



au féminin. Est-ce que l'on peut, est-ce que l'on doit présenter Louise Dupré comme une poète féminine ou féministe ?

**L. D.** – Je pense que, dans la fiction, on ne peut pas parler de féminisme. En tout cas, pas de la façon dont on peut parler de féminisme dans le domaine de l'essai ou en ce qui concerne les positions politiques. Pas du tout. Car la voix de l'écrivain est toujours une voix personnelle, qui se situe en deçà de l'engagement, même si elle peut être engagée. Mais il est évident que mon histoire personnelle a fait en sorte que j'ai très tôt rencontré une affinité, si je puis dire, avec un questionnement qui est de l'ordre du sexuel.

**S. L.** – Et qui vous a amenée à dire – je pense que cette pensée est présente même dans votre poésie – que le sujet n'est jamais sûr de son identité ?

**L. D.** – Je crois que non. Le sujet est un sujet en mouvance...

**S. L.** – Pluriel ?

**L. D.** – Pluriel, oui. Un sujet qui échappe à lui-même – c'est ce qui fait une écriture, aussi –, un sujet qui est capable d'échapper à ses propres repères. Mais, en même temps, je crois que le sujet auquel je m'identifie a une forme féminine. Au sens où je crois que la forme de la subjectivité qui m'intéresse biographiquement a été depuis toujours très liée aux femmes de ma famille, aux femmes dans ma vie personnelle. Et qu'il y a toute une formation chez moi qui vient du contact avec les femmes.

**S. L.** – Et vous avez permis sans doute aux lecteurs de comprendre par la poésie à quel point le féminin imposait un nouveau rapport au monde, un nouveau rapport à la réalité et aux choses...

**L. D.** – C'est très difficile! Je peux très bien l'expliquer quand je travaille sur l'œuvre d'autres poètes, mais j'ai plus de mal à le voir en ce qui me concerne... Oui, je suis d'accord avec vous, mais je n'arrive pas à le saisir complètement. Je crois que mon rapport au monde est un rapport qui se crée dans une filiation mère / fille. Cela d'une façon élargie, partant de mon arrière-grand-mère jusqu'à ma propre fille. Et, en ce sens-là, la création se fait chez moi dans une généalogie féminine. Peut-être est-ce souvent le cas au Québec ? Je ne saurais le dire.

**S. L.** – Une généalogie à la fois à rompre et à retrouver... Et il me semble percevoir chez vous un double mouvement de dénouement et de renouement mêlés.

**L. D.** – Oui. Il s'agit de rencontrer l'autre, l'autre femme, mais aussi de s'en séparer. Et ça, c'est toujours un double mouvement, un double effort, je dirais : ne pas perdre de vue ce qui m'a été donné et le redonner à mon tour. Mais, en même temps, il me faut être capable de me séparer de ça pour regarder ailleurs parce qu'il n'y a pas d'écriture qui puisse se faire dans l'imitation.

**S. L.** – Le féminisme, s'il existe chez vous, n'est donc pas théorique, jamais dogmatique, rarement politique ou, s'il est politique, il s'exprime toujours par la poésie, dans sa mouvance, dans son ambiguïté. Ce qui vous a amenée à dire – je vous cite de mémoire et vous me corrigerez donc si je me trompe : le féminisme échouera toujours devant l'absolu de l'amour. Une formule qui n'avait beaucoup secoué et que l'on pourrait appliquer à tous les -ismes de la terre.

**L. D.** – Je crois que l'écrivain peut avoir comme individu des positions politiques mais, lorsqu'on écrit, il nous faut sortir de tous les -ismes car ils risquent d'étouffer complètement l'écriture. Et, en ce sens, trouver sa propre voix, trouver l'individualité de sa voix est une quête absolument solitaire et un travail, je le répète, de résistance. C'est une résistance contre toutes les idées reçues, que l'on soit ou non d'accord avec ces idées. En ce qui me concerne, je crois qu'il faut toujours pratiquer une pensée du doute. Chez moi, il n'y a pas d'écriture sans doute, sans questionnement. Il s'agit de toujours revenir sur les a priori qui m'ont faite pour les décentrer, les questionner, les interroger. Non pas par réaction, mais en osant une pensée en spirale, une pensée qui creuse, une pensée à la fois centrifuge et centripète.

**S. L.** – La voix que l'on entend dans vos poèmes et dans le roman *La Memoria* est une voix, vous l'avez dit tout à l'heure, qui cherche à dire « je », sans concession aux désirs des autres, en

s'échappant de l'hérédité et de la filiation pour, en même temps, renouer avec cette nécessaire filiation. Il y a une grande importance de la mémoire dans votre œuvre : mémoire des femmes, mais aussi mémoire sociale, historique, inscrite de manière peut-être plus ténue, mais tout aussi vibrante à mon sens. Et cette mémoire semble accompagnée également d'une mémoire du quotidien, de ces petites choses qui constituent nos « vies minuscules », pour reprendre l'expression de Pierre Michon.

**L. D.** – C'est le travail du poète, je crois, que de se tourner vers le petit, d'observer ce qu'on ne regarde pas, tout comme l'artiste visuel qui travaille à partir d'objets trouvés. Je travaille moi aussi à partir d'objets trouvés, arrachés à la totalité. Et, à partir de ces objets-là, j'essaie de construire un univers.

**S. L.** – Et ces objets trouvés, cela peut être tout autant les pommiers en fleurs au mois de mai que le bulletin d'informations télévisé à l'heure du repas...

**L. D.** – Oui. Ça peut être un sourire dans le métro, un petit objet sur le bord du trottoir, n'importe quoi qui va m'aider à construire un univers. Je pars du petit, du presque rien et j'échafaude un réel. Pas LE réel, mais UN réel.

**S. L.** – Et un réel qui, souvent, devient inquiétant. Parfois, le quotidien banal que vous écrivez ou décrivez dans vos poèmes devient marqué – le mot est piégé, je le sais – d'une « inquiétante étrangeté ».

**L. D.** – Sans doute. Je pense en effet que le réel que je construis porte beaucoup d'angoisse et d'inquiétude. Et, bien sûr, on ne peut pas distinguer complètement un travail littéraire de l'individu qui porte ce travail... Mon regard sur le monde est un regard constamment étranger. D'une certaine façon, le monde m'apparaît étranger. J'ai beaucoup de mal à considérer la réalité comme faisant partie de ma réalité. Je la regarde donc toujours un peu de l'extérieur. Et peut-être que j'écris au bout du compte pour m'approcher de la réalité et la rendre familière, la transformer en une deuxième peau. Évidemment, ce n'est jamais facile de construire cette réalité-là et d'ainsi acquérir l'impression qu'elle m'appartient. J'aurai toujours l'impression que cette réalité-là est une réalité posée à côté de moi, à laquelle j'ai accès, mais je ne sais pour combien de temps.

**S. L.** – La voix que l'on entend dans vos textes nous parle très souvent d'une chambre. Elle s'est réfugiée dans une chambre qui est à la fois une chambre d'écriture, une chambre d'écho, une chambre d'amour, une chambre d'enfance et une chambre de solitude. Il ne s'agit pas totalement de la *chambre à soi* de Virginia Woolf, c'est plutôt une chambre aux murs poreux, entièrement ouverte sur l'autre et sur le monde. Parlez-nous de

cette chambre, qui est plus qu'une image, qui est presque la pierre d'angle de votre œuvre...

**L. D.** – Cette chambre, vous l'avez bien dit, c'est une chambre d'écho et une chambre qui accueille l'autre, qui accueille la réalité et me permet justement d'avoir ce regard-là sur la réalité et sur le monde, à partir de l'intime, mais d'un intime qui ne se présente pas comme un lieu de confidences ou d'aveux, plutôt comme un lieu d'expression de l'inexprimable, de ce qui précisément peut se passer de mots.

**S. L.** – L'amour.

**L. D.** – L'amour, oui, et peut-être un deçà ou un au-delà de l'amour érotique : l'*agapè*, un peu comme chez Jacques Brault, la rencontre intime de l'autre. Je ne veux pas parler du tout de spiritualité, de mysticisme, mais vraiment d'accueil à l'autre. Et je pense que cet accueil à l'autre ne peut se faire que dans la solitude.

**S. L.** – La voix douce, tranquille (même si cette douceur et cette tranquillité sont parfois trompeuses), cette voix aimante que l'on entend dans vos textes s'offre à nous, se fait entendre dans le noir, dans la solitude d'une chambre, chambre qui est sans doute métaphore du lieu de l'écriture.

**L. D.** – Oui et est-ce que je vous avouerai que j'écris toujours dans ma chambre, qui est pour moi le lieu du dévoilement, mais du dévoilement voilé... Je pense que si j'écrivais ailleurs, j'écrirais autrement.

**S. L.** – Il y a une grande pudeur chez vous.

**L. D.** – Je ne saurais pas faire autrement. Je crois qu'il y a des écritures qui se donnent dans le dévoilement complet et je respecte infiniment cette posture...

**S. L.** – Mais vous en parlez comme d'une posture...

**L. D.** – Oui, alors que je crois que la pudeur est ce qui 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.

**S. L.** – Et qui donne ainsi une place au lecteur.

**L. D.** – Oui. Il est très important pour moi d'avoir un dialogue muet avec le lecteur lorsque j'écris.



**S. L.** – Je reviens à cette suite de poèmes que vous avez fait paraître dans la revue *Les Écrits* sous le titre « Sans témoin ». Il me semble qu’il y a toujours chez vous, comme vous venez de le dire, un témoin souhaité, désiré, un lecteur qui serait là dans sa tranquillité, dans sa pudeur, dans son silence et vous accompagnerait.

**L. D.** – En effet, il serait peut-être plus exact de dire : sans témoin gênant, sans témoin dérangent, sans témoin qui force la confession ou qui impose que l’on se confie malgré soi. Alors qu’évidemment je pense que tout écrivain a tendance à écrire pour quelqu’un... On n’écrit jamais pour ses tiroirs. On écrit pour l’autre, mais on écrit pour l’autre qui est là sans y être.

**S. L.** – Lisons cette fois les deux premiers poèmes de cette suite coiffée du titre « Sans témoin » :

**1**

*Tu as été une femme  
de peu de chose*

*un ruban, une bague  
trouvée dans le sable  
un rire  
qui résonnait  
entre deux combats*

*Tu as traversé des mers  
aussi noires que ton ventre*

*seulement pour capter  
le vertige d'une danse*

*commencée à l'âge où l'on croit  
aimer  
les hommes que l'on aime  
Tu cherches maintenant un lieu  
où ton ombre ne donne  
aucune prise à la nostalgie*

**2**

*Tu as déposé tes cris  
d'amour et de haine  
sous un abat-jour jauni*

*puisqu'il fallait te quitter*

*avant de revenir vers l'espérance  
de ta chair  
Tu veux cultiver dans ta gorge  
des phrases qui tournent  
au rythme parfait de la lumière*

*c'est ton illusion, ta joie naïve  
celle dont tu parles*

*dans des poèmes  
que tu termines tard le soir*

*quand la chambre où tu t'es réfugiée  
ne soupçonne pas encore  
la revanche de l'aube.*

J'ai l'impression de lire là l'art poétique de Louise Dupré ?

**L. D.** – Vous êtes un bon lecteur. J'aimerais beaucoup des phrases qui travailleraient le rythme comme on travaille la lumière, mais évidemment, c'est impossible. On doit se contenter des mots qui viennent sur la page. Il y a toutefois toujours le rêve qu'un jour on arrive à pratiquer une écriture lumineuse et belle. Parfaite.

**S. L.** – C'est votre illusion. C'est votre joie naïve.

**L. D.** – Sinon, j'arrêteraient d'écrire. Il y a cet espèce de désir, de tension dans l'écriture, d'arriver à un dépassement de soi, à l'exacte « posture » qui permettrait que l'on puisse se confondre avec les mots dans l'exigence du poème. Mais, malheureusement, ce n'est pas la réalité. Il faut se contenter de peu de chose. « Tu as été une femme de peu de chose. Tu es encore une femme de peu de chose. » C'est ce que nous dit toujours le poème.

**S. L.** – Vous avez publié un recueil de poèmes intitulé *Bonheur*. Ce que vous nous proposez, n'est-ce pas davantage une écriture de la joie plutôt que du bonheur ?

**L. D.** – Vous avez tout à fait raison. Je pense que mon écriture est passée du bonheur à la joie. Elle s'est déplacée doucement. *La Memoria* est un roman de la joie plutôt que du bonheur, au sens où la joie est une acceptation de la précarité des choses et peut-être une sortie de la mélancolie. Dans *Bonheur*, j'avais écrit : « *Le bonheur n'est pas l'envers de la mélancolie mais son mur de lumière.* » Alors là où j'écris maintenant, ce serait plutôt dans le tamisé d'une chambre qui ferait le deuil de l'absolu et qui accueillerait l'imparfait plutôt que de rechercher la perfection.

## L'ÉCRITURE DU CORPS DES FEMMES



**La féminité, dans ce qu'elle a de plus immédiatement physiologique, les règles, la maternité, l'allaitement, est un sujet que la littérature a longtemps ignoré. C'est pourtant la vie quotidienne de la moitié du genre humain. Peut-être l'une des conquêtes de l'écriture des femmes a-t-elle été de l'aborder dans son immédiateté comme dans sa dignité de sujet littéraire. L'écriture du corps des femmes est maintenant à l'ordre du jour.**

En 1974, un livre paraît dont le succès est immédiat, l'audience, énorme. Son titre est, à l'époque, à lui seul, un manifeste, un programme : *Parole de femme*. Annie Leclerc, dès les premières pages, définit ainsi l'enjeu : « inventer une parole de femme » et se donner ainsi les moyens de le gagner : « ... c'est bien dans mon ventre que cela débuta, par de petits signes légers, à peine audibles, lorsque je fus enceinte. Et je me mis à l'écoute de cette voix timide qui poussait, heureuse, émerveillée en moi. Et j'entendis une parole extraordinaire, où les mots me manquaient... »

L'année suivante, dans *La Jeune Née*, Hélène Cixous invite passionnément, généreusement, les femmes à « articuler le foisonnement des significations qui en tous sens parcourt (le corps)... ». « Il faut

que la femme écrive son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes... »

L'« écriture du corps » émerge, se reconnaît, se théorise pour les femmes comme acte doublement transgressif, en tant qu'écriture (« parce que quand tu écris, tu es toujours en face... tu dois affronter l'interdit », disait encore Hélène Cixous) et en tant que « du corps », c'est-à-dire matérialisant scandaleusement sur le devant de la scène la substance même de ce qu'elle devrait refouler. D'emblée elle se définit inséparable de l'exigence qui la fonde, du pari de son pouvoir d'agir sur le réel pour le transformer à l'issue d'un nouveau rapport au corps qu'elle légitime, provoque, en même temps qu'il la suscite, et par lequel, se transformant elle-même, elle entend transformer le monde.

À contempler dans le paysage littéraire de ces trente dernières années le modelé de cette venue des femmes à l'écriture du corps, il semble nous avoir été donné d'assister à une marée suivie d'un reflux découvrant, résiduel, un foisonnement de textes féminins qui, du témoignage brut à l'ouvrage théorique le plus

élaboré, crient ou dénoncent ou analysent la douleur du corps colonisé et célèbrent sa jubilation irréductiblement libre, irréductiblement féminine d'exprimer (la jouissance, l'écriture), de sécréter (le sang des règles, l'écriture), de produire (l'enfant, l'écriture).

Il y a eu « du corps » féminin, qui de honteux devient glorieux, il y a eu « prise de parole » féminine, parole écrite, marquante, là où elle était occultée, irrépressible, effluente, là où elle était interdite, il y a eu dans la réalité toutes les ondes du choc de cette prise de parole, il y a eu imprégnation, il y a eu pour beaucoup de femmes transformation de leur rapport à elles-mêmes, aux autres femmes et au social; il n'y a pas forcément eu « écriture », c'est-à-dire création, invention d'écriture.

Si *Parole de femme* nous proposait avec un réel bonheur la réussite d'une langue fervente, irrespectueuse souvent et, quant à son contenu, surprenante à l'époque de sa parution de par sa volonté d'« exprimer ce qui ne (l'avait) pas été parce que c'étaient des concepts féminins » (pour reprendre les mots de Claudine Hermann) et d'intégrer ces « nouveaux signifiés particulièrement nombreux », il faut bien constater que cette intégration se fait au premier degré : les structures de la langue n'en sont aucunement bouleversées, demeurent traditionnelles, marquées tout au plus par un évident parti pris de simplicité, de familiarité.

La volonté de laisser couler la langue comme coulent le sang, le lait, afin de se dégager d'un rapport de maîtrise ressenti comme masculin, induit l'abandon de formes travaillées au profit d'une simplicité mimant le flot du parler des conversations quotidiennes, intimes, par où, de tous temps, quelque chose de la vie des femmes a échappé à la loi. Dans *Rose saignée* de Xavière Gauthier (Éditions des femmes, 1974), le beau texte poétique travaillé dans la violence et la douleur de l'érotisme et de la mort, apparenté en ses paroxysmes à l'univers de Georges Bataille, zébré d'éclairs rimbaldiens et surréalistes, ce texte donc, de femme, mais blessé, mais stigmatisé par la nomination masculine, est comme irrigué par l'impertinence rutilante, manuscrite, déréglée, des sinuosités d'un parler naïf, quotidien, sur le vécu des règles, métaphore d'une traversée de « la mère rouge », voie « d'une seconde naissance ». L'effet est ici probant; aiguisé par le contraste, il fait choc, surprend, interpelle.

Mais souvent, le refus de la maîtrise étant assimilé à une justification de cette « indifférence à la forme » dont parle Claudine Hermann, la seule originalité de l'écriture en vient à se réduire à ce qu'elle énonce. L'élan initialement créateur débouche alors sur une impasse : ce qui du corps ne fait que s'énoncer, une fois énoncé, ne peut qu'être répété. Dans telle répétition l'efficiency et l'intérêt s'atténuent et s'amplifient les phénomènes de rejet, de lassitude, de détournement d'une parole écrite qui n'a pas

fécondé son écriture. Mais là où la forme, ne se reniant pas, a éclaté sous la poussée des nouveaux concepts, là, véritablement, l'invention d'une autre langue s'est imposée dans le travail nécessaire de son devenir dont les possibles avatars se lisent exemplairement dans l'évolution des œuvres d'Emma Santos, Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Hélène Cixous, jusqu'à Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott, France Théoret et Louise Dupré (pour ne nommer qu'elles) ici au Québec.

L'éclatement de la forme : c'est les brisures du rythme, des bribes de phrases haletantes épinglées entre deux ponctuations, les syncopes de l'angoisse; c'est, ample, somptueuse, la montée langagière, un jaillissement hypertrophique du vocabulaire charriant dans sa pâte toutes les textures; c'est, à la racine des langues, l'invention des mots, le dérèglement des suffixes, la confusion des pronoms; c'est, par le jeu des répétitions, dans tous les cas, le flux qui se renouvelle, irrépressible, incessant.

Si les règles, l'accouchement, l'allaitement, les seins, le vagin, l'utérus, tous les signifiants du corps sont là, présents, rameutés, ce n'est point pour nommer le corps mais tout ce dont le corps est à la fois le réel et la métaphore. « La vie fait texte à partir de mon corps, écrit Hélène Cixous dans *La Venue à l'écriture*. Je suis déjà du texte. L'Histoire, l'amour, la violence, le temps, le travail, le désir l'inscrivent dans mon corps, je me rends où se donne à entendre « la langue fondamentale », la langue corps, en laquelle se traduisent toutes les langues des choses, des actes et des êtres, dans mon propre sein, l'ensemble du réel travaillé dans ma chair, capté par mes nerfs, par mes sens, par le labeur de toutes mes cellules, projeté, analysé, recomposé en un livre. »

La langue est en effet la scène fondamentale où s'affrontent le réel et l'imaginaire; d'un tel affrontement l'issue ne peut être que la folie et le silence, ou bien l'écriture, cette « tentative désespérée de témoigner de l'amour conjoint du réel et de l'imaginaire. La création du monde (Jeanne Hyvrard, *Mère la mort*). » Tentative d'absolu, « gestation cosmique », « cosmation », l'expression est de Jeanne Hyvrard, mais le concept est repris par toutes : « ... dans la lande cosmique des frontières de la vie souterraine et renaissante qu'échangeaient ma peau et la tienne, à l'Ouest, au tréfonds de notre âme, au tréfonds de la vie sur la terre qu'aujourd'hui perpétue, évoque cet ensoleillement de l'imaginaire préhistorique où la lune et le soleil parlent, où l'être humain et l'animal ne font encore qu'un seul corps tandis que la voyageuse des vieux chemins... cherche à mâcher les racines de la parole... (Chantal Chawaf, *Landes*) »; ce corps qui, métaphore du monde, renoue avec les étoiles en un lien de parenté qui rejoint étrangement les données de la cosmologie contemporaine et de la tradition hindouiste, est vécu véritablement comme le corps de la langue à tel point que ce qui mutile la langue, mutile le corps et réciproquement.

Corps et langue mutilés par un réel ressenti souvent comme invivable, appréhendé comme celui de la Loi patriarcale et dans lequel il arrive que la langue se perde d'une perte dont témoigne tragiquement le silence d'Emma Santos et de Jeanne Hyvrard : « la séquestration, le séquestrement, cela n'a plus d'importance. Au-delà des mots, la contemplation. Au-delà de la musique, le son des choses... Je n'entends plus que la cantate des choses et l'orchestre de mes organes (Jeanne Hyvrard, *Mère la mort*) ».

La menace de ce réel extérieur existe, oppressante, dans tous les livres de Chantal Chawaf : du « langage de la créativité, du désir qui crée sa terre, son lieu » au « langage flux qui est une résistance à la solitude et au séparatisme », elle adjoint « le langage de l'impossibilité de travailler l'écriture, le langage élémentaire de révolte et de refus », comme une « impossibilité de sublimer devant une menace trop grande, trop proche », mais qui en même temps sauvegarde les sources de la créativité. Cependant, dans *Maternité*, *Landes* et *Crépusculaire*, la surabondance du langage de vie, d'amour, de jouissance, semble peu à peu altérée par l'envahissement d'une autre menace venue du corps lui-même, de sa lassitude, de son vieillissement, d'une conscience de plus en plus aiguë de la mort inéluctable : « Les forces, les sentiments macèrent, se réduisent, écrit-elle dans *Maternité*, et le sang fermentant écrase ses artères et ses veines dans cette maturation, dans cette solitude, dans cette longue, longue douleur où la vie se défait... » comme le corps apprend à perdre de sa substance : « mon énergie, dans une sorte d'ascèse de la féminité, s'économise, ma langue cherche à s'appauvrir, par souci d'exactitude, et cherche à s'épurer, à se réduire au support physique des mots, à la quintessence du langage. » Dans *Crépusculaire*, face à l'envahissement progressif de la mort, de nouveaux signifiants arrivent, montagnes, rochers, ascension : témoignant d'un itinéraire qui « conduit difficilement vers les minerais de l'esprit, vers la spiritualité, vers la scarification, vers ce que la mort laisse à l'amour ». La conclusion du livre : « mais jusqu'au bout de la quête de la netteté de la vision, elle obligera ses yeux à ne rien esquiver, à ne rien minimiser, elle obligera ses yeux à regarder jusqu'à ce qu'ils voient ce que les yeux ne peuvent pas voir; elle fixera des yeux les images jusqu'à voir par l'esprit, jusqu'à élaborer des idées qui nourrissent l'amour... » invite à une poignante lucidité qui, dans l'acte d'écrire, au terme d'une corporelle initiation, de livre en livre et par attention extrême à ce qui du corps parle, rassemble la « vision » (l'imaginaire) et la pensée (« cette traversée du mucus et du jus »).

Il s'agit véritablement de la mise au monde d'une écriture de la pensée du corps, dont la gestation travaille les premiers livres de Chantal Chawaf et qu'Hélène Cixous accomplit avec *Ou l'art de l'innocence*. « Une pratique de la grande passivité. À la fois une vocation et une technique » : Hélène Cixous définissait ainsi en 1976 sa méthode d'écriture. Et en 1981, elle précisait : « L'innocence

c'est quand, après un travail d'une mathématicité indescriptible, à force de vivre la vie d'extrêmement près, et de peser-interroger chaque scrupule de vivre, et de peser chaque résultat de penser et repenser et sublimer et replonger dans la lutte, et la terre, et touiller et tamiser, et de mêler chaque pas de vie, il éclôt une sincérité à un seul pétale blanc rêveur. C'est la simplicité au terme de toutes les chimies. »

Et l'émerveillement c'est que, par les voies qu'elle dit, absolument exigeante, intègre, originale, l'écriture atteigne à tel degré de simplicité – cette simplicité qui caractérise aussi les écrits de Louise Dupré –, dont le flux particulièrement limpide parvient à prendre en compte, à charrier tous les éléments du réel qui s'y agglomèrent sans que sa pureté, sa fécondité, sa profusion en soient le moins du monde amoindries. Le mal, l'impuissance, la mort, l'innommable, le terrible (au sens que lui donne Rilke) y sont affrontés, jamais oubliés, présents au cœur du bonheur, au cœur de l'invention vivante d'écriture, qu'ils ne tuent pas. Ou : conjonction de langue d'amour, de vie, conjonction de femme unie en son intériorité à elle-même, à son autre, au monde, en tous les temps. Il ne s'agit pas d'utopie : « Ma mémoire est ma défense la plus solide contre mes excès d'égarement... Ma mémoire c'est que je me pose sans relâche les questions humaines du sens de chaque geste », mais, « comprenant comprise », d'une confiance passionnée et de tous les sens en « l'intelligence intérieure (du) corps » d'où sourd, par « voie profonde », cette « pensée artésienne », « jouissance » de femme évasant un espace d'écriture si singulier, si étrange, en même temps que d'une « humanité si obstinément, dangereusement réelle » qu'aucune écriture ne peut y aborder sans en être, en ses origines mêmes, subtilement transformée.

*L'amour est un don  
que l'autre emporte  
avec la mort  
reste à sauver quelques images  
les fenêtres qui retardent  
l'aube tiède déjà et chambre  
les os du crâne  
comme un tombeau  
trop vite refermé  
on croirait à l'extrême  
nécessité d'un nom muet*

*tout est seul  
l'âme s'arrête  
où commencent les adieux*

Louise Dupré, *Noir déjà*  
Éditions du Noroît, 1993. p. 65

## HOMMAGE À LOUISE DUPRÉ\*

© Jean-Pierre Masse



À travers la voix de lectrices et de compagnes d'écriture, de témoins discrets et d'admirateurs émus, cette émission se voulait un portrait partiel et forcément partiel de la poète, essayiste, nouvelliste et romancière Louise Dupré.

**NICOLE BROSSARD** – Je connais Louise depuis plusieurs années. Nous avons travaillé ensemble dans le groupe *La Théorie, un dimanche* et j'ai lu avec beaucoup d'intérêt ses essais sur les œuvres de France Théoret, Madeleine Gagnon et moi-même dans *Stratégies du vertige*. D'une part, il y a Louise Dupré excellente lectrice, subtile et intelligente, qui sait lire entre les lignes, décoder un univers et le réinterpréter à travers sa propre écriture critique. D'autre part, il y a Louise Dupré poète, qui a un remarquable sens de l'image et que je lis avec beaucoup de plaisir et d'émotion. Et maintenant, voici que surgit une Louise Dupré

romancière, auteure entre autres de *La Memoria*, que j'ai lue avec grand intérêt en me disant que les petites boules d'émotion qui sont parfois dans la gorge de ses personnages, je les retrouvais aussi dans ma gorge comme lectrice. Dans l'ensemble, je dirais qu'il y a chez Louise Dupré une voix douce et aimante qui œuvre souvent dans le noir à toucher la lumière. La voix est intelligente et généreuse. Cela, on le voit bien dans *La Memoria*. Je me suis posé la question : est-ce que la générosité de cette voix travaille ainsi parce qu'il s'agit pour elle de peupler l'énorme solitude qui est celle de la narratrice au tout début du roman ? En fait, je dirais que la trame du roman se résume en quelque sorte au désir de peupler la vie... qui était sur le point de disparaître. Et il y a aussi cette ambiguïté à la toute fin du roman, lorsque la narratrice franchit la barrière. Il faut, là aussi, s'interroger sur la signification de cette barrière, à savoir si elle est limitée à traverser une fois pour toutes ou simplement passage avec possibilité d'aller-retour.

\* Transcription partielle de l'émission *LE TEMPS PERDU*, réalisée et animée par Stéphane Lépine et diffusée sur les ondes de la Chaîne culturelle de Radio-Canada le dimanche 19 mai 1996.

**STÉPHANE LÉPINE** – Cette chambre...

**N. B.** – Cette chambre, oui ! Il y a donc cette voix qui me parle sans cesse lorsque je lis Louise Dupré, que ce soit dans la poésie ou le roman. Parler d'un auteur, bien sûr, c'est entrer dans la cohérence de son univers, de ses valeurs, de ses peurs, de ses croyances. Et je pense qu'on ne peut pas ajouter à ce que Louise disait d'elle-même dans son texte paru dans *La Théorie, un dimanche* : « *J'écris l'enfance, ses espoirs et déceptions, ses blessures. J'écris la mort, la mort toujours tragique comme réalité irrémédiable.* » Elle dira par la suite : « *Le féminisme restera toujours impuissant face à ces condamnations. J'écris l'amour.* » Et je pense que ces quelques lignes résument son univers lumineux et, en même temps, ce noir à l'œuvre partout, ce noir dans lequel elle parvient à créer des brèches, à faire la lumière, mais qui est là partout. On n'y échappe pas.

**S. L.** – *La Memoria* ne constitue donc pas une brisure dans son œuvre. C'est au contraire une œuvre de prolongement même si la tonalité est différente.

**N. B.** – Certainement. On y retrouve en quelque sorte les quatre titres de ses recueils de poème : *La Peau familière, Où, Bonheur* et *Chambres*, bien sûr, puisque une partie du roman se passe aussi dans une chambre, que ce soit la chambre des amours, la chambre de l'écriture ou la chambre du passé. Donc, à mes yeux, *La Memoria* ne fait en quelque sorte qu'orchestrer les différents éléments de son univers fait d'intimité et de recherche du bonheur... Non pas un bonheur socialisé, mais plutôt un bonheur des sens et un bonheur de l'intelligence qui permet une meilleure perception de la réalité et du monde.

### TRANQUILLITÉ

1. *Elle ne lui dit pas qu'elle passe ses nuits à la fenêtre, son immobilité devant le décor immobile, elle en observe l'étrange beauté, la rue déserte, sans passants sans oiseaux, la rue laissée à sa candeur, vide de tout désir, de toute mort, elle reste là, à la fenêtre, précisément parce qu'il n'arrive rien, qu'il ne peut rien arriver à une femme liée au monde par le concret des choses, un rideau blanc qui se soulève doucement jusqu'à la joue, jusqu'au lit où il dort sans savoir.*
2. *Elle ne lui dit pas qu'elle s'abandonne à la sensation des choses, la douceur de fin d'été, les feuilles qui bougent à peine, elle rêve son rêve, ailleurs, enjambant les mers et les corps, matière noire matière grise, couleur de sourire et de béton, elle, elle qui s'imagine vivante au milieu du désastre, sa peau son sexe, ses lèvres comme s'il suffisait de le vouloir pour recommencer le monde. Elle le regarde. Il dort.*
3. *Elle rêve. La rue abandonnée au silence, elle passe les nuits, seule, conscience absolue du vide, âme bougeante à côté du sommeil. Elle ne veut pas dormir, elle absorbe, chaque*

*minute la ville, passants et oiseaux dans une tranquillité fixe. Elle est celle qui veille. Elle est celle qui tient dans son immensité l'imperceptible battement de la terre.*

4. *Elle le regarde qui dort, les muscles défaits, fragilité. Au bout de la fenêtre, la rue est là, fraîcheur à peine tangible. Elle veille, confiante que le mouvement reprendra où le soir l'a laissée. Le paysage est en ordre. Demain sonne tout à coup comme une langue familière.*

Texte paru dans le numéro de la revue *Arcade* coiffé du titre... *80 voix au féminin* – *Anthologie Arcade 1981-1996.*

**GAIL SCOTT** – Ce qui me sollicite dans ce beau roman, *La Memoria*, c'est la façon dont il opère une synthèse élégante, soignée, des contradictions puisées au fond même de la modernité au féminin. J'entends ici la modernité dans le sens d'une recherche au niveau du quotidien, ainsi que dans le sens formel. On retrouve dans *La Memoria* une tension exaltante qui s'installe entre un dénouement assez classique – le roman s'achemine doucement vers un *happy end* de retrouvailles familiales –, doublé d'une voix poétique, lyrique, qui finit par donner à ce *happy ending* une fragilité qui frôle l'irréel. Tout au long du roman, on assiste à ce double jeu qui se multiplie et qui garantit sa réussite. Il y a l'histoire d'une rupture amoureuse doublée d'une histoire de disparition d'une sœur. Il y a l'ancien propriétaire suicidaire dans la cave qui porte le prénom du père. Il y a deux figures de mère. Il y a surtout le mot *memoria* qui tourne à la fois vers le passé et vers l'avenir. Je cite : « *Peut-être fallait-il des blessures inguérissables pour arriver à traverser les autres blessures* », dit la protagoniste, Emma. Et, plus loin : « *Peut-être l'avenir fait-il aussi partie de la mémoire, de la memoria* ». Comme je le dis dans mon recueil d'essais intitulé *Spaces like Stairs*, le roman est la forme littéraire qui nous rapproche le plus du réel, de ces institutions, de ces systèmes politiques et sociaux. Pour nous, Louise Dupré, moi et les autres collaboratrices du livre *La Théorie, un dimanche*, la forme du roman posait un défi particulier. « *Je rêve de textes extrêmes*, disait Louise Dupré au colloque de la Nouvelle Barre du Jour sur la modernité en 1984, *non pas pervers mais démesurés, sauvages qui reconduisent la folie douce, l'érotisme, le réel. Autrement dit, sur le noir, porter du rose.* » Ce texte est démesuré précisément en ce qui concerne sa façon de porter du rose sur le noir : le féminin est énormément mis en valeur dans ce roman de partage, de fleurs, d'odeurs, de draps, de douceur, d'amour, de force et de faiblesse franchement admise.

*Je crois à la créativité aussi bien dans la poésie que dans la théorie, où on trouve un désir explicite d'invention de la pensée. Dans mes deux postures d'écriture, je parlerais d'une pulsion commune, d'un désir d'approfondissement du féminin, du féminin comme invention d'un nouveau rapport au monde.*

Texte paru dans le numéro 32 de la revue *Arcade*.



**S. L.** – Selon vous, Nicole Brossard, Louise Dupré est un écrivain féminin, une écrivaine féministe?

**N. B.** – Je pense que Louise Dupré écrit avec une conscience féministe. Ses textes en témoignent. Entre autres, *Stratégies du vertige* et, bien sûr, son intervention dans *La Théorie, un dimanche*. On poursuit toujours nos réflexions féministes dans nos écrits. Louise a une formule pour parler du féminisme, du travail qu'opère le féminisme, qui, à mon avis, s'applique tout à fait à son écriture. Elle dit : « *Le féminisme travaille parfois en pleine lumière mais le plus souvent dans l'ombre, à une morphologie, à une forme qui apparaît comme une force, c'est-à-dire une énorme capacité de résistance, une énergie lente et résolue.* » Ce que je lis dans ses textes, au plan formel, c'est cette énorme capacité de résistance et, en même temps, une énergie vive qui travaille tout en lenteur, exactement comme un rayon de soleil le fait le matin en entrant dans la maison, dans la chambre, énergie lente et résolue capable de traverser le noir, capable d'affronter la répétition en quelque sorte, la mort et le noir.



*Dans La Peau familière, j'ai abordé des questions familiales : je ne pouvais le faire que dans la fragmentation, l'elliptique. Il y a là une autocensure certaine. Ce recueil amorce un travail sur la subjectivité, sur le lien à l'enfance, la séparation d'avec la famille. C'est le livre le plus cru, le plus près du cri que j'ai fait et la réflexion tient le cri à distance, le rend acceptable, recevable. Disons que la modernité m'a permis de généraliser, d'établir le lien entre le je et le nous. Dans mes écrits, aussi bien dans la théorie que dans la fiction d'ailleurs, on peut percevoir une tentative de rejoindre la mère, de renouer avec le maternel. Ce n'est pas un hasard si j'ai publié un ouvrage*

*sur trois femmes poètes d'une génération littéraire qui me précède. Dans La Peau familière, la réflexion féministe est entrée en correspondance avec ce qui était inscrit profondément en moi. Nous n'avons pas eu de mères symboliques. Beaucoup de femmes de ma génération ont eu des mères qui ont reproduit le discours social ambiant, il ne s'est jamais vraiment créé de réel dialogue avec elles. Nous avons été des orphelines de mères. L'arrivée de la théorie féministe a permis d'établir avec ma mère un lien textuel dont j'avais un urgent besoin. Lui demander : qu'est-ce que tu m'as transmis? Mais aussi lui dire ce que je suis, ce que je veux être.*

Texte paru dans le numéro 32 de la revue *Arcade*.

**S. L.** – Pierre Nepveu, vous avez choisi de vous intéresser essentiellement à l'œuvre poétique de Louise Dupré, même si vous avez aussi accompagné la lectrice, la théoricienne, la femme qui a aussi accompagné l'œuvre des autres... Et vous commencez par le commencement, c'est-à-dire par *La Peau familière*, paru en 1983, un recueil à propos duquel vous avez remarqué une certaine réticence face à la fiction...

**PIERRE NEPVEU** – Oui, je pense que ce qui caractérise ce premier recueil – mais je dirais que cela s'applique aussi dans une moindre mesure aux recueils suivants –, c'est ce refus d'entrer à corps perdu dans la fiction. Il y a, pourrait-on dire, une sorte de conscience éthique, mais aussi une pudeur, un désir de coller à une vérité qui est évidemment très proche, en partie autobiographique, qui relève aussi du quotidien, qui relève d'une mémoire familiale, de la proximité, de l'intensité des relations amoureuses, des relations qui ne sont jamais magnifiées, ni dans le sens de l'extase ni dans le sens de la catastrophe lorsqu'il y a rupture. Je vois là-dedans une sorte de modestie, qui est à l'image de Louise Dupré elle-même. Une modestie qui est d'autant plus remarquable qu'elle est aussi, comme vous le disiez, une théoricienne qui a beaucoup écrit et produit. On connaît son ouvrage intitulé *Stratégies du vertige*, sur France Théoret, Nicole Brossard et Madeleine Gagnon. Elle a aussi fait beaucoup de critique, à la revue *Spirale* notamment. Mais je dirais que cette théorie, dont on voit des traces ici et là dans *La Peau familière*, est quand même très discrète. Louise Dupré n'est pas une femme qui a réussi dans la poésie avec ses gros outils conceptuels. Vraiment, il y a chez elle une part d'abandon, de renoncement, qui lui confère une très grande justesse de voix.

**S. L.** – Elle est très consciente des œuvres des autres. Elle a tout lu, tant la poésie québécoise qu'étrangère. Et on la sait par exemple une grande et juste lectrice de certains poètes italiens comme Mario Luzi, dont on peut retrouver la trace dans son œuvre.

**P. N.** – Oui, mais cette connaissance intime de la poésie n'est pas toujours très voyante. Les influences sont assez tamisées.

**S. L.** – Vous l’avez dit, le titre de son essai sur la poésie était *Stratégies du vertige*. Derrière ce quotidien apparemment banal, dont on peut trouver les traces dans ses premiers poèmes, ne se cache-t-il pas déjà une part de vertige?

**P. N.** – Tout à fait. Que ce soit dans ce premier recueil et dans ceux qui ont suivi, je dirais que l’expérience du vertige ou d’états apparentés est une constante. En d’autres termes, le quotidien décrit ici n’est pas très solide, finalement. Il y a plein de références au quotidien le plus banal – la liste d’épicerie ou des choses semblables –, mais ce n’est pas un quotidien où l’on se sent tout à fait chez soi... C’est un quotidien où l’on sent beaucoup de fragilité, beaucoup d’incertitude. On a là une subjectivité qui n’est peut-être pas au bord de s’effondrer...

**S. L.** – Mais qui est vacillante...

**P. N.** – Très vacillante, en effet.

**S. L.** – Et l’on ressent une étrangeté.

**P. N.** – Oui, une étrangeté qui n’est pas sans me rappeler Anne Hébert. La quotidienneté est sans doute plus marquée dans la poésie de Louise Dupré que chez Anne Hébert et la forme est aussi très différente, quoique dans *Noir déjà*, son recueil de 1993, elle retrouve une forme assez classique de vers libres. Mais c’est plutôt dans le rapport à soi et le rapport au monde qu’il me semble y voir quelque chose d’assez proche d’Anne Hébert, jusque dans certaines formules. D’abord la chambre elle-même, la chambre fermée. Il y a, comme vous le savez, un poème du *Tombeau des rois* qui s’intitule « La Chambre fermée ». Et l’expression revient dans l’œuvre de Dupré. Il y a cette idée aussi selon laquelle « le monde est en ordre » ou « l’univers est en ordre », qui reprend presque textuellement le vers d’Anne Hébert : phrase forcément ironique, qui désigne un monde à l’intérieur duquel le sujet n’est jamais sûr de sa propre identité, se retrouve dans une étrangeté qui n’est pas nécessairement un dédoublement comme chez Saint-Denys Garneau, mais qui est une sorte de distance à soi, de vertige, où les repères sont constamment recherchés, notamment du côté de la mémoire. Et le rapport à l’enfance, on le retrouve aussi chez Anne Hébert. En ce sens, je dirais que si on cherche dans la poésie québécoise antérieure, celle des grands aînés, comme on les appelle parfois, la référence à Anne Hébert serait la première qui surgit. Je ne saurais dire si elle est consciente ou non... J’imagine que Louise Dupré a lu Anne Hébert, bien sûr.

*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*

*sans commune mesure la fiction ne pourrait plus se mesurer au vraisemblable ça resterait en deçà dans le hurlement impossible le rituel ces tendresses déraisonnables puisque la logique menait à l’évidence : l’exaspération de la douleur*

*18 heures, au moment juste du téléjournal, je sors la nappe, le réel retarde est-il trop tard pour l’imagination?*

Louise Dupré, *La Peau familière*

**S. L.** – Louise Cotnoir, vous avez été une collègue d’enseignement de Louise Dupré. Vous avez écrit, non pas conjointement mais parallèlement, des œuvres qui se rejoignent sur certains plans. Vous avez voulu nous parler de la venue à l’écriture de Louise Dupré, de son premier recueil paru en 1983 aux éditions du remue-ménage : *La Peau familière*.

**LOUISE COTNOIR** – Oui, j’ai choisi de parler de *La Peau familière* parce que j’aime questionner les origines. Et j’ai l’intime conviction que c’est à l’intérieur de ses premiers textes que tout auteur livre au public les préoccupations – pour ne pas dire les obsessions – qui vont nourrir ultérieurement ses œuvres. *La Peau familière* est à mon sens une très bonne introduction au travail de Louise Dupré et permet effectivement d’y trouver un certain nombre d’obsessions qui vont revenir et jalonner son parcours d’écriture, entre autres le désir de briser le silence. Voilà un thème constant chez Louise Dupré. Et, en premier lieu, bien sûr, le sien, son propre silence de femme. Également, ce qui revient souvent dans les textes de Louise, c’est le thème de la réconciliation. C’est une façon à elle sans doute d’inscrire sa voix personnelle dans l’histoire de l’écriture au féminin. On peut se demander ce qu’il y a de si urgent, de si différent dans l’écriture de Louise Dupré. Qu’est-ce qui fait que, dans son œuvre, on doit absolument briser ce silence? Dans la deuxième partie de *La Peau familière*, intitulée « Complicités singulières », on assiste finalement à une mise à jour de ce qui peut rassembler les femmes, de ce qui fait qu’elles se ressemblent également. On remarque aussi que l’un de ses thèmes de prédilection, la relation mère / fille, y est déjà exploité. Elle y reviendra plus tard, entre autres dans un livre-cassette qui a pour titre *Quand on a une langue, on peut aller à Rome*. Mais ici, dans *La Peau familière*, c’est plutôt la difficulté de la rencontre entre la mère et la fille dont il est question. C’est seulement dans son parcours d’écriture que Dupré va trouver une façon de réconcilier ces irréconciliables. Alors, en ce sens, son travail en est un qui joue sur le familial, sur le quotidien. Son écriture rejoint ce que l’on a souvent appelé avec un certain mépris l’écriture domestique. Mais je pense que cette quotidienneté peut être tramée, peut être questionnée et c’est ce que Dupré fait dans son premier texte, entre autres dans la partie intitulée « les désordres du privé ». Mais, dans l’ensemble de son œuvre, on remarque que ce qui l’intéresse, c’est de voir comment les gens peuvent se regrouper, comment ils peuvent se retrouver, malgré

leurs contradictions, malgré les guerres, et finalement trouver une forme de *bonheur* – autre titre d'ailleurs qui viendra s'ajouter par la suite. Mais que veut-on réconcilier? Dans *La Peau familière*, beaucoup de choses : se réconcilier soi-même avec sa propre mère, se réconcilier avec certaines figures de la mère, de la putain, de la fille. Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que ce recueil est enclos, si je peux dire, entre deux citations, l'une venant de *Nécessairement putain* de France Théoret et l'autre de *Picture Theory* de Nicole Brossard. Ces deux femmes ont été très importantes dans le parcours d'écriture de Dupré, d'autant qu'elle a rédigé une thèse de doctorat sur des femmes poètes, dont Brossard et Théoret. Mais ce qui est intéressant dans son travail critique, c'est que Louise Dupré a une façon très personnelle de décanter ses lectures, de décanter les questions théoriques. Il ne faut pas oublier non plus que nous sommes en 1983 lorsque paraît *La Peau familière* et donc encore en pleine effervescence du mouvement des femmes. Alors elle est comme tributaire de toutes ces paroles qui ont été entendues et continuent de se faire entendre, de ce silence enfin brisé. Et elle peut alors entrer elle-même dans cette parole...

**S. L.** – Et trouver la sienne propre.

**L. C.** – Oui, sa propre voix, sa propre parole. Et ses textes rejoignent, je dirais, le deuxième mouvement des femmes au sens où ils rendent possibles la passion, le désir, le langage, la parole. La réconciliation est enfin redevenue possible, l'entente les unes avec les autres, les uns avec les autres. Car l'ouverture à l'autre va se faire dans le désir, dans la passion amoureuse. On retrouve cela dans la plupart des recueils de Dupré. D'ailleurs, *La Peau familière* se termine sur cette idée de réconciliation, sur cette passion de vivre et d'aimer. On la retrouve à la toute dernière phrase du texte : « *la plage était intacte l'était-elle vraiment, tandis que je faisais glisser ma chemise jusqu'à ta hanche* ». C'est donc l'ouverture, l'ouverture de la chemise, le corps qu'on offre à l'autre. La plage est-elle intacte? Sans doute que non. De la même manière, la mémoire ne l'est pas, la mémoire de l'écrivaine Louise Dupré est entachée de bien des choses, entre autres dans « les désordres du privé » où elle nous parle justement de ses relations difficiles avec la mère, avec la tante folle, où elle évoque cette mort curieuse, étrange, du père, sur laquelle on fait silence dans la maison. Il y a donc des désordres dans le privé et ce désordre, Dupré va l'écrire parce qu'il entache la mémoire. Il est plein de souffrances, de douleurs. Et, dans l'écriture, l'auteure va chercher à sortir de cette douleur pour accéder au bonheur.

*il arrive qu'elle se retire seule dans une chambre pour agrandir certains portraits qui l'intriguent. elle se penche avec douceur précision sur le papier glacé et voilà qu'apparaissent les traits, les visages, une lèvre surprise dans une moue ou le désordre d'un sourcil*

*un à un les détails, un à un*

*apparaît se précise tout des figures pour peu qu'elle constate l'évidence de l'artifice ses techniques le paradoxe donne à percevoir ce que déroberent les textures les foules circulant à travers la peau*

*cela avait pu commencer par un mot, bref et sonore, un de ces mots qui s'échappent parfois d'une lecture, le mot détails auquel on ne s'était jamais arrêtée, tandis qu'un personnage – une photographe – s'attardait aux détails d'une photo. elle avait voulu se figurer ce mot et y avait plongé la main.*

Louise Dupré, *Chambres*

**S. L.** – Pierre Nepveu, le motif de la chambre dont vous parliez tout à l'heure s'inscrit de différentes manières car cette chambre prend différentes formes.

**P. N.** – En fait, il est omniprésent. Il a donné son nom au recueil qui pour moi est le plus réussi, en tout cas le plus structuré, le plus organisé autour de ce motif-là. Alors c'est aussi bien la chambre funéraire que la chambre où une femme seule attend son amant que la chambre du couple, bien sûr.

**S. L.** – C'est aussi la chambre où l'on se réfugie, enfant.

**P. N.** – Exactement. Il y a tous ces niveaux-là. Mais dans *Chambres*, je pense que le motif devient vraiment le principe même qui organise le livre et dont elle tire de très beaux effets. On pourrait sentir la chambre comme un lieu de repli, comme la chambre à soi, mais ce n'est pas vraiment ça. C'est une chambre où, d'abord, entrent beaucoup de choses. Il y a des fenêtres, mais il y a plus que cela. Il y a une mémoire qui vient de loin. Il y a le monde aussi, qui est toujours là à l'horizon et qui entre comme souvenir, comme trace, comme bruit. Donc, cette chambre est un foyer ou un carrefour, où l'on est en même temps proche de soi et proche de l'autre car, très souvent, il y a un autre ici. Cela peut être le petit frère ou l'amant. Il y a donc aussi très souvent une conversation qui s'esquisse. En ce sens, la chambre est un lieu où la réalité est forcément tamisée, un peu contenue, mais ce n'est pas une forteresse pour autant.

**S. L.** – Il faudrait entendre le terme comme dans « musique de chambre » ou comme dans « poésie de chambre ».

**P. N.** – Tout à fait.

**S. L.** – Ou comme une chambre d'écoute où il y a beaucoup de résonances.

**P. N.** – Exactement.

*le mur blanc, blanc et nu. cette chambre anonyme la ramène à son petit théâtre, un après-midi presque immobile, dans la répétition des gestes attentifs qu'elle sait dans le moindre détail. l'amour, dit-elle à mi-voix, pour elle seule, l'amour. elle voit une main sur son épaule découverte, lente et précise, image nette se découpant sur les draps froissés. elle est seule dans l'attente, l'œil à la fenêtre à chercher une silhouette au détour du boulevard, le martèlement singulier d'un pas sur le trottoir. elle attend. elle porte des dessous blancs. en soie, presque pudiques.*

Louise Dupré, *Chambres*

**S. L.** – Nicole Brossard, la timidité, la discrétion de Louise Dupré sont trompeuses...

**N. B.** – Tout à fait. Car l'on sent constamment chez elle une énergie qui travaille vers la lucidité, vers le bonheur et fait travailler les sens aussi. Je dirais même fait travailler le sens de la solidarité puisque Louise Dupré dirige aussi une revue littéraire où elle a la possibilité de démontrer la dimension et l'importance de la littérature québécoise. Donc cela se joue à plusieurs niveaux.

**S. L.** – Comme nous le disions, Louise Dupré n'écrit pas seule...

**N. B.** – Exactement. Même si, lorsqu'on écrit, c'est toujours à nos risques et périls et que nous sommes toujours dans la solitude...

**S. L.** – Hugues Corriveau, vous nous proposez une promenade « à travers un verger », pour reprendre le titre du livre de Philippe Jaccottet, à travers le verger poétique de Louise Dupré. Trois recueils ont essentiellement retenu votre attention : *Chambres*, *Bonheur* et *Noir déjà*. Et vous vous êtes livré à un jeu de mots en quelque sorte et avez retenu quelques thèmes, quelques images poétiques que l'on va explorer ensemble. Quel est le premier mot qui émerge dans votre mémoire de lecteur de Louise Dupré ?

**HUGUES CORRIVEAU** – Dans l'ensemble de la poésie de Louise, je dirais que le mot qui m'est apparu le plus essentiel est « équilibre ».

**S. L.** – Pour quelles raisons ?

**H. C.** – Cet équilibre est une tension extrêmement profonde dans l'œuvre, une tension qui se situe entre le désir de bonheur – là, je rejoue le titre de son recueil – et une peur extrême du déséquilibre, du malheur, de la perte des choses, des êtres, de l'amour, des gens enfin. Cet équilibre me semble essentiel à la structure des textes de Dupré. Il me semble que, sans cet équilibre fragile, les textes n'auraient pas cette puissance...

**S. L.** – Sans ce déséquilibre nécessaire à l'installation d'un nouvel équilibre...

**H. C.** – Oui, tout à fait. Et le deuxième mot qui me vient à l'esprit est le mot « dépossession », lié à la peur des pertes. Cette dépossession va faire en sorte que, chez Dupré, il y a comme un besoin de répétition. Elle va répéter certains mots et cette répétition ne me paraît pas être une figure de style, comme cela peut être le cas chez d'autres poètes. Cela me paraît être un réel besoin de répéter les mots, de répéter les images, dans le but d'atteindre ainsi dans son écriture une espèce de vague certitude.

**S. L.** – Dans ce cas, il faudrait entendre le mot « répétition » dans le sens théâtral du terme : on répète en vue d'atteindre une représentation qui viendra plus tard...

**H. C.** – Ce qui est très juste dans la mesure où les livres de Louise Dupré sont aussi mis en scène, dans la mesure où l'organisation formelle de ses recueils nécessite visiblement un temps très long. On note que, dans *Noir déjà* et dans *Chambres*, il y a non seulement des pages noires, mais aussi une vision, une manière d'écrire, une mise en scène à l'intérieur du livre qui varie constamment : des blocs de prose, de doubles blocs de prose, quelquefois un poème en vers libres qui s'isole. Dans tous ses recueils, il y a cette mise en scène du texte et cet équilibre qui est atteint, ce qui exclut tous les chiffres impairs. L'équilibre s'atteint en miroir et en regard...

**S. L.** – Si vous deviez résumer cette œuvre en deux mots ?

**H. C.** – Le « voir vrai ». Le désir de vérité. Il y a une philosophie chez Louise Dupré. Il y a chez elle un questionnement sur sa propre réalité, sur sa place dans l'univers et face aux gens qui l'entourent. Et ce « voir vrai » est toujours relativisé par le doute. Je ne crois pas qu'elle ait réussi dans aucun de ses livres à trouver la vérité de sa propre écriture ni la vérité de l'écriture qu'elle cherche, mais tous sont travaillés par cette quête d'ordre philosophique, ce besoin de repousser les limites de ce qui lui est permis de dire ou de faire : une quête, un besoin propre à nous tous qui écrivons.

*Bonheur pose la question de l'amour. Aimer ou ne pas aimer. Être aimé(e) ou ne pas être aimé(e). Dans « Bleu évidence », une femme regarde en arrière et constate qu'elle n'a pas trouvé tout l'amour qu'elle attendait chez ses amants. C'est en quelque sorte la métaphore du rapport de l'écrivain au langage. L'écriture est un deuil. Faire le deuil de son désir, de ses désirs d'enfant, pour accéder à une écriture qui soit possible. Quand on fait le deuil d'une langue qu'on voudrait extraordinaire, qu'on voudrait magique, on fait celui de sa propre enfance. Mais on n'arrive jamais, comme écrivain(e),*

à renoncer complètement à une langue première, qu'on voudrait retrouver ou réinventer. Et c'est pour cette raison qu'on continue à écrire. Faire le deuil, ce serait déposer son enfance dans une mémoire sereine qui ne serait pas oubli. Se regarder soi, enfant, à distance, comme si on était un(e) autre. Il existe des auteurs qui écrivent à partir d'une conception magnifiée de l'enfance, mais ce n'est pas la posture que je veux privilégier.

Je rêve d'une pensée concrète. D'une pensée qui ait des racines dans les sensations, les émotions, qui non seulement fasse sens pour l'auteur(e) mais qui établisse un rapport tactile avec l'autre. Une pensée du passage. Entre moi et l'autre. Comme entre la métaphore personnelle et la théorisation pure. Il n'y a pas chez moi de recherche de la pensée qui soit désinvestie du corps. J'essaie constamment, de même que dans mes réflexions sur les autres poètes, de rattacher l'écriture au concret, de rejoindre une pensée du réel, du réel dans son rapport au quotidien, au monde.

Quand on écrit un livre, on entre dans sa dynamique. L'image de la spirale, par exemple, comme figure spirituelle collective contemporaine, est encore loin de moi. Noir déjà, mon dernier recueil, aborde le deuil de la croyance, des illusions. C'est un recueil de la souffrance, et en ce sens-là, un recueil de la maturité, puisque rien ne peut advenir qui ne passe par la souffrance. Il y a là une mort qui rejoint l'exploration d'une autre formulation, d'une autre dimension de soi. Mais je ne parlerais pas pour autant d'une réconciliation de l'horizontal et du vertical. Cependant, je sens que je me dirige vers une écriture plus sereine, une écriture qui a perdu le sens de la totalité, ce qui peut sembler paradoxal avec une recherche de la spiritualité. Une écriture du dépouillement. De la joie peut-être plutôt que du bonheur.

Louise Dupré

Texte paru dans le numéro 32 de la revue *Arcade*.

**DENISE DESAUTELS** – J'avais déjà été touchée par chacun des recueils au moment de leur parution. Et en relisant ses livres, en accéléré, je me suis rendu compte que c'était une œuvre qui me troublait parce que, effectivement, elle a des liens je dirais étranges avec mes préoccupations. Je pense ici à l'enfance, à la mémoire, au deuil, à la douleur au sens étroit et au sens large, à toutes les douleurs...

**S. L.** – Mais des douleurs exprimées de manière très pudique.

**D. D.** – Bien sûr. Relisant ses textes, je suis donc entrée cette fois-ci, pour emprunter un de ses titres, comme je serais entrée dans une *peau familière*. Et cela m'a beaucoup émue. Mais j'ai été aussi davantage sensible au fil qui lie les livres les uns aux autres.

**S. L.** – Car il s'agit vraiment d'une œuvre...

**D. D.** – Oui. Il y a une grande rigueur qui les lie, une extrême cohérence, bien qu'effectivement on se rende compte en les relisant que certains mots prennent des sens différents – parfois des sens qui s'opposent – d'une œuvre à l'autre. Mais cela exprime peut-être toute la complexité de l'existence...

**S. L.** – Il y a certains mots en effet qui reviennent, qu'il s'agisse de titres ou de mots inscrits très souvent dans ses poèmes. Et vous avez voulu filer quelques-uns de ces mots, quelques-unes de ces métaphores...

**S. L.** – Entre autres, j'ai été attirée, fascinée par les tout derniers mots de *Bonheur*, son troisième recueil : « *Tu t'appuies simplement contre la fenêtre et voilà. Les murs, le jardin, la végétation, la moitié blanche du mot bonheur.* » On dirait une petite scène ou une photographie. D'ailleurs, la photographie est un élément qui revient beaucoup dans les textes de Louise. Et j'ai sans doute été fascinée pour deux raisons. D'abord, la *moitié blanche du mot bonheur*. Je venais de relire *La Peau familière* et *Chambres*. J'avais l'impression soudainement d'avoir en main l'autre pièce du puzzle : la partie noire du mot « bonheur ».

**S. L.** – *Noir déjà*...

**D. D.** – Oui, c'est ça. Cette partie du bonheur qu'on nous a peut-être volée, qu'on a perdue, qui s'est perdue peut-être dans le sombre de la mémoire. Mais, en même temps, je me suis arrêtée au mot, à l'épithète *blanche*. Je vois toute l'ambiguïté de cette épithète. *Blanche* peut vouloir dire sans trace ou « sans vacarme et sans bruit », comme le dirait volontiers Louise. *Blanche* parce que lumineuse (elle l'écrira ailleurs : « *Le bonheur n'est pas l'envers de la mélancolie mais son mur de lumière* »), mais lumineuse avec toute la fragilité de la lumière. Lorsqu'elle installe la lumière dans ce petit texte, on voit comme une mise en scène : le corps de l'autre à la fenêtre, le livre, le jardin qui continue la chambre...

**S. L.** – ... car les chambres ne sont jamais totalement fermées chez Louise Dupré.

**D. D.** – Non, elles sont nombreuses et variées. Elles ne sont pas fermées mais elles sont souvent marquées par la douleur. Quelque chose s'est passé là qu'on ne peut oublier, qu'il ne faut pas oublier. Elle va le dire ailleurs : « *Le plus tragique serait l'oubli.* » C'est-à-dire que, d'une certaine façon, le « je » se sent condamné à vivre avec une mémoire douloureuse. Mais c'est en avançant dans cette mémoire, en toute lucidité, qu'on peut peut-être donner corps vraiment à sa peau dans le présent.







## « FAIRE ACTE : ÉCRIRE » De l'intime à la conscience du monde

**L'œuvre de Louise Dupré commence par cela : le tour du corps proche, la peau et l'âme, avec les sentiments et les pulsions. Dupré débute en regardant de plus près l'intime, le lieu de son emprise par où accéder à la parole.**

### Des familiarités du corps

Voilà *La Peau familière*, marquant sa venue réelle à l'écriture (après des collaborations remarquées dans diverses revues littéraires). Elle prend possession de l'immédiat pour accéder à l'universelle préhension, presque philosophique, de la conscience d'être femme devant et contre la mort autour d'elle et dans le monde. Voilà une œuvre qui saisit d'emblée la conscience comme point d'origine de sa poésie. Ce n'est pas peu, c'est un défi, relevé d'une façon magistrale depuis des années. La conscience et la sensualité, les deux irrémédiablement liées dans chacun de ses livres pour que la parole tienne compte des axes qui mènent à la vie réelle et imaginaire, traversée par le bonheur et l'angoisse (on y reviendra).

À propos de *La Peau familière*, parue en 1983, Claude Beausoleil parlait déjà d'un livre « saisissant d'exactitude et de cohérence sur le plan du propos et du style ». Ce sera la marque majeure de tous les livres de Dupré que cette construction quasi mathématique qui ne laisse rien au hasard dans une crainte, dirait-on, que le hasard emporte le propos hors des balises préétablies par l'auteure. Il s'agit d'une volonté formelle sans concession car, dès l'origine, on sait que chez elle un livre se *construit*, est fait de chapitres contrôlés, d'une structure fondamentalement cartésienne. Si l'on croit que le hasard n'est pas loin de la folie – grand thème récurrent qui sonde les profondeurs secrètes des craintes nourricières d'écriture chez Dupré –, on ne sera pas surpris de cette « mise en scène » dont parlera Pierre Nepveu à propos de *Chambres*. Le livre est une construction pour qu'il n'y ait pas, en plus du risque même d'écrire, le danger de l'anarchie. Pour cerner un propos, il faut des balises. *La Peau familière*, ce livre des commencements, ne renonce pas à la mémoire (mot déjà inscrit dans l'œuvre au point de départ) car, comme le disait Yolande Grisé, ce livre « plonge sans détours dans le romantisme. Un romantisme moderne, de bon aloi, qui n'est pas sans

rappeler l'influence nelligianienne ». Et ce serait manquer un aspect inhérent à l'écriture de Dupré que de ne pas y reconnaître certaines appartenances au passé revisité, avec éclat de pénétration, pour accéder à une voix qui lui est parfaitement personnelle. Dans ce premier livre, elle questionne la présence de soi en tant que femme, mais aussi la femme en tant que présence au réel.

### Le regard

« *Un regard suffit pour que la fiction nous prenne* », écrit Louise Dupré dans *Où*, un très beau petit livre paru à la Nouvelle Barre du Jour en 1984. Il s'agissait là de présenter l'être comme corps désirant et provocant, susceptible de susciter le désir. *Désir et regard*, voilà d'autres mots clés pour accéder à l'œuvre de Dupré, à sa poésie surtout. Ce *Où* ressemble étrangement à une question à laquelle le titre de son deuxième grand recueil de poésie semble vouloir répondre : dans *Chambres*. On voit, du moins dans le titre, se dessiner le trajet de Dupré qui, de la *peau* dite *familière* aux *chambres*, aura d'abord circonscrit le *privé* comme lieu marquant d'accès à la parole. Ces *Chambres* sont principalement de trois ordres, à savoir amoureuses (du couple), noires (de la photographie) et mortuaires (de la mémoire douloureuse). Nepveu parlera encore, à propos de ce livre, d'une « installation poétique » permettant « une occasion de conscience, relevant à la fois de l'inventaire des perceptions et du questionnement existentiel ». Là s'établit cette structure que, dès lors, privilégiera Dupré : une construction alternant poèmes en prose et poèmes en vers libres, pour qu'au livre la parole trouve à sa manière à ne rien perdre des possibles. Livre qui s'approprie « ces mots intolérables et nécessaires », comme le dit si fortement Gérard Gaudet, quand il s'agit de visiter les lieux du bonheur comme du malheur. Ces *Chambres* recèlent des pulsions qu'il est difficile d'approcher car, comme le remarquait si justement Jean Royer, « il est ici question de l'amour contre la mort ».

*une théorie des chambres ou de l'écho, on ne sait pas bien, on ne sait rien et pourtant la ville au loin, le parc, le parc et la ville, tache verte sur fond gris, cette rumeur, tu parles et je t'écoute, tu parles et je cherche mes mots, le mot qui puisse expliquer tous les autres, je t'aime, peut-être ce mot prononcé du fond de la nostalgie.*

### Le désir

*Hors d'atteinte  
tu retardes la vérité  
cette menace consentie des lèvres  
douces qui s'effleurent  
pour la première fois  
tu rêves un paysage  
heurtant de plein fouet  
l'opacité*

*ou cette stratégie  
presque un visage fermement  
appuyé sur le silence  
de la paume*

*Voici l'obscurité  
et quelque chose en nous  
renonce  
à la douceur de mai  
les carillons et les vêpres  
l'âme achevée  
de tous les achèvements  
cette nuit de l'amour  
qu'on arrive à saisir  
dans la seule éternité  
qui flambe  
à la cassure de l'horizon*

### La prière

*Au fond de ta douleur  
tremblent quelques images  
barques, rivages, ailes léchées  
par les vents, petites présences  
allégeant les mots  
malmenés du pardon  
le dimanche, on ne se méfie pas*

*toute l'incohérence du monde  
et cette fausse clarté  
à l'abandon*

Louise Dupré, *Noir déjà*  
Éditions du Noroît, 1993, pages 29, 39 et 48

## Voyager dans la langue

C'est alors que, avec Normand de Bellefeuille, Dupré va s'aventurer dans un échange qui tiendra compte de la migration des sens, de la possibilité de s'évader de ce lieu minimal du corps ou de la pièce. Jean Royer parlera de façon radicale d'une interrogation du « sentiment de la langue », formule saisissante et ouverte pour une époque où les poètes ont interrogé l'émotion de la forme. Rome sera le lieu de l'émotion lointaine, celui du rêve de l'ailleurs où l'aimé se trouve, d'où l'aimé écrit. Stylistiquement composite, ce livre ouvrira la voie à Dupré vers une recherche plus spécifique du *bonheur* (titre du livre subséquent) qui interrogera les limites mêmes de cette façon d'être. Interrogation foncièrement inquiète devant sa perte possible, son investissement sentimental, sa part de mémoire et de doute, qui marquera un passage en un premier temps éclairé, lumineux, en un second noir et sinistre, menant encore plus loin la tension de la poète vers la conscience de soi dans le monde.

Construit de façon analogue à ses *Chambres*, ce livre, à partir d'une fouille archéologique des liens heureux au frère, des moments d'enfance encore récupérables, va inaugurer « le trauma » de la séparation. Ce port franchi n'exclut pas la réconciliation (sorte de pivot moteur des textes de Dupré, textes qui toujours se risquent dans l'indicible du malheur en toute lucidité, mais qui savent retrouver la voix de l'envers, Janus, bipolarité trouble) : le *bonheur* est aussi un lieu, celui-là ouvert dans la visée mémorielle qui ramène le passé, qui s'ajuste au présent pour faire la part belle à l'obstinée volonté de vivre. Il n'en est pas autrement pour tous les livres de Dupré : « *Vivante à nouveau parmi mes décombres, il me faut chaque matin recoller le bonheur.* »

## Travail critique

À cette époque, elle participe au collectif *La Théorie, un dimanche*, travail de réflexion de plusieurs années, avec Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, France Théoret et Gail Scott, qui débouchera sur un livre important. Époque aussi qui prépare la publication de *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*. Il n'est donc pas étonnant de voir cette auteure investir autant d'énergie dans l'écriture poétique alors que tout son travail de l'époque est accompagné d'une réflexion autour du genre et de sa pratique. Ce moment va générer un silence relatif de près de cinq ans en poésie avant qu'elle accède à *Noir déjà*... Cette pause dans son développement thématique lui permettra d'explorer, les yeux grands ouverts sur le présent, l'obscurité réelle, navrant pendant du *bonheur*.

## Derrière l'obscurité

*Noir déjà* s'écrit en vers libres, et est aussi construit que les recueils précédents, ménageant des parties qui entrecoupent sous un même titre (ici, « Instantanés ») les plus longues périodes. Si le recueil *Bonheur* avait pu laisser croire à des textes lyriques et franchement positifs, ce qui n'était aucunement le cas, de même, par un effet de miroir inversé, Dupré annonce les malheurs du *noir* comme irrévocablement *déjà* présents, alors qu'il n'en est rien. Comme le signalait François Dumont : « Dans cette nuit abstraite, pourtant, apparaissent les clartés et les couleurs du monde concret. » C'est peut-être ce qui fait la plus grande unité de toute l'œuvre poétique de Dupré que d'avoir su réconcilier, en un balancement toujours prégnant, les pôles tragique et heureux d'une vie investie en mots, en vers, en textes qui rejoignent l'âme contradictoire du monde tel qu'il est. Les titres sont des traces, pas des limites ! Si les titres de Dupré sont si importants, c'est qu'ils tiennent en eux la piste première d'une lecture proposée, mais surtout l'ombre cachée sous l'ombre qu'il faut savoir dénicher. Il y a chez elle une quête irrépressible de la survie, « *et cette question / savoir à quel point / la couleur peut couvrir / le gras des larmes* ». Ne jamais renoncer à cet espoir obstiné : derrière le désespoir, l'espoir ; derrière la mort, la vie, son irremplaçable fatalité.

## Roman mémorable

Dans son tout premier recueil, Dupré écrivait : « *il s'agit bien sûr d'une histoire de femme, la mienne peut-être devant le miroir au réveil. d'inquiétantes linéarités pour de semblables journées. le programme : le même, toujours, rien, sinon de quelconques vagues à l'âme et le sentiment d'une urgence.* »

On croirait lire un résumé du tout début de son roman *La Memoria*, paru en 1996, mais aussi un condensé de la pulsion romanesque qui préside à la destinée de l'héroïne du livre. Qu'on ne se méprenne pas ici, il ne s'agit pas de ramener l'œuvre de Dupré à de l'investissement strictement autobiographique ! Non ! Elle l'écrit elle-même : « *on croirait* » ! Voilà l'astuce et la seule vérité. Faire en sorte que la poétique comme le romanesque ressortent de ce lieu dit « vraisemblable », afin que le lecteur soit pris au piège d'une vérité intrinsèque. L'aspect « romanesque » de la poésie de Dupré n'a pas été suffisamment mis en lumière. Il ne faut pas non plus confondre ici : il ne faut pas penser que le poétique chez elle tient du romanesque ! Il fait plutôt en sorte que l'exacte coïncidence du réel et de la forme, du propos et de la manière tient le pari du poétique. Il y a référent. Il y a forme. Il y a transgression et du privé et du social et de la conscience universelle. On est en présence d'une œuvre qui tient les promesses de la passion. C'est déjà dire que nous sommes du côté de l'affect.

Le roman décrit une femme qui, devant l'abandon, recrée l'univers. Le sien, celui de sa *chambre*, celui de sa *peau*, celui du *noir* deuil de l'absent, celui du *bonheur* toujours recommencé. Le roman de Dupré est la mise en récit de préoccupations intrinsèques des recueils de poésie antérieurs. Il y a là synthèse intelligente et cohérente. Peu d'œuvres y parviennent à ce point.

## Si près

Et voilà enfin le dernier recueil dont j'ai dit tout le bien que j'en pensais dans le numéro 94 de *Lettres québécoises*. Ce livre est l'aboutissement d'une recherche circulaire et spirale (pour reprendre un terme qui eut un jour une grande fortune et qui me semble à maints égards irremplaçable). De *la peau familière* au *tout près* du dernier livre, on saisit qu'une boucle se ferme. Du corps à corps avec la mère jusqu'au père mort, jusqu'à l'agonie du jour et de la vie, jusqu'à l'énergie indéfectible de remettre la vie sur ses rails, Dupré rejoint ici l'itinéraire commencé depuis 1983 (sinon avant). Il s'agit de résister ! Car l'œuvre de Dupré en est une de résistance, de celles qui vont jusqu'aux confins de l'absolue nécessité de ne pas se laisser avoir par l'odieuse découragement : « *Écrire, ce jardin de guerre lasse où nous signons nos pas.* » La guerre, tout aussi lasse qu'elle soit dans l'œuvre de Dupré, est toujours gagnée, parce qu'au bout (et il se pourrait bien que ce soit son prochain titre) il y a *la vie*.

Hugues Corriveau

*Lettres québécoises*, n° 95, automne 1999, p. 11-13.

*La mémoire. Établir une mémoire qui soit transmission. Les hommes ont une immense mémoire de leur genre et travaillent à partir de là, à partir de l'image symbolique des pères. Les femmes en ce moment établissent leur mémoire à partir de leurs contradictions.*

*Il y a sûrement un désir chez les femmes de se constituer une histoire. La poésie inscrit le moment, la fulgurance de l'instant. Même si elle intègre une narrativité, elle détache des morceaux d'histoire, en prend des fragments et les présente comme figures. La poésie serait l'art d'une percée verticale très profonde à l'intérieur de soi. Quand je travaille la nouvelle, il y a un désir d'établir une certaine horizontalité. Mais on ne peut plus penser actuellement en termes de finitude : le fragmentaire gruge la narrativité qui devient, par le fait même, tout aussi vertigineuse, tout aussi essoufflante que le poétique. Mais elle permet de créer une temporalité, une durée. D'où l'acceptation d'une fin temporelle, si ouverte soit-elle. Et, par conséquent, de sa propre mort.*

Texte paru dans le numéro 32 de la revue *Arcade*.

## VIVANTE

### Entretien entre Louise Dupré et Stéphane Lépine\*

**STÉPHANE LÉPINE** – Quand je pense à votre œuvre, tout de suite me vient en tête quelques mots, un titre : *Une chambre à soi* de Virginia Woolf. La chambre occupe une place prégnante, pour reprendre un terme lié à la maternité. J'aimerais vous entendre parler de Virginia Woolf, qui a sûrement été d'une importance capitale pour vous comme pour beaucoup de femmes écrivains au XX<sup>e</sup> siècle.

**LOUISE DUPRÉ** – Virginia Woolf est une grande figure. Une grande figure de femme d'abord parce qu'elle a eu à l'époque une existence exceptionnelle. Mais aussi une figure d'écrivaine exceptionnelle par sa démarche, qui a été d'une rare exigence. Le regard qu'elle porte sur la condition féminine est un regard très contemporain. Et je pense que toutes les femmes de ma génération se sont reconnues là-dedans et l'ont reconnue comme précurseuse. Mais le travail qu'elle a fait du point de vue romanesque est aussi un travail extrêmement important. C'est un travail de l'intériorité. Un travail de la voix. Un travail de la découverte, qui fait en sorte qu'on ne peut pas ne pas s'y reconnaître si on écrit aujourd'hui. Et, en ce sens-là, je ne suis pas exceptionnelle. Alors cette *Chambre à soi* est une chambre qui a des échos, elle est une chambre d'écho que Virginia Woolf occupe, pour moi en tout cas, de façon très particulière.

**S. L.** – Dès votre premier texte, *La Peau familière*, paru il y a vingt ans, vous osiez l'intimité, la proximité avec le corps, avec le quotidien des femmes en particulier, ce qui n'était pas particulièrement dans l'air du temps. C'était pour vous une volonté de renouer avec le corps des femmes, avec le quotidien ?

**L. D.** – C'était plus qu'une volonté, c'était un désir. Et je pense que c'est inscrit dans toute ma démarche. Une démarche n'est jamais séparée de la personnalité de l'auteur, on le sait. Je suis une personne de l'intimité. C'est ce qui m'intéresse. Non pas que l'intimité ne soit pas sous-tendue par une vision politique ou sociale mais, quand même, ce qui m'intéresse en tant que personne, en tant qu'auteure, c'est ce rapport-là avec le quotidien, avec ces petits gestes qui font la vie, ma vie à moi et la vie des femmes.

**S. L.** – J'ai l'impression que vous poursuivez à votre manière le travail de certains *confessional poets* américains de la génération précédente et le travail d'une grande poète comme Sylvia Plath qui osait, dans un recueil comme *Ariel*, le familier, le familial, le

quotidien, mais sans jamais oublier les liens entre l'intime et l'histoire, le collectif...

**L. D.** – C'est très juste parce que si une poète m'a influencée (une romancière aussi parce que j'ai beaucoup beaucoup aimé son roman *The Bell Jar*), c'est bien Sylvia Plath. Ce n'est pas une poète de ma génération, ce n'est pas une poète québécoise, mais je retrouve dans sa démarche ce rapport entre le personnel et l'historique qui me tient à cœur.

**S. L.** – Mais vous avez osé le désir, l'amour, dans le quotidien, la rencontre avec l'autre, autant de thèmes risqués, si je puis dire, qui nous engagent dans une voie déstabilisante, celle du privé, celle de l'intime, où l'écriture ne va pas souvent, il me semble.

**L. D.** – C'est-à-dire que l'amour est considéré encore aujourd'hui, et cela m'étonne beaucoup, comme un sujet tabou. C'est peut-être un des derniers sujets tabous qui nous restent. On peut parler de passion, la passion n'est pas taboue. Mais l'amour, oui. Ce qui rend l'amour tabou, c'est qu'il s'agit d'une thématique traditionnellement féminine et qui a été édulcorée dans des romans sentimentaux. Et c'est comme si cette thématique ne pouvait plus être explorée. Quelqu'un me disait récemment : « Est-ce qu'on peut encore écrire des romans d'amour ? » Mais c'est faire de l'autocensure si on ne se le permet pas... Comme si on ne pouvait pas écrire à partir de certaines thématiques ! Alors que c'est le traitement qu'on en fait qui est intéressant à mes yeux.

**S. L.** – Vous vous souvenez sans doute, c'était, je crois, dans *La Théorie, un dimanche*, peut-être même est-ce vous qui l'avez écrit, on disait quelque chose comme : « *le féminisme échouera toujours devant l'absolu de l'amour.* » Vous êtes féministe. Vous appartenez à ce mouvement d'écriture des femmes qui a été déterminant au Québec mais, je reviens là-dessus, vous osez l'amour...

**L. D.** – Disons que la question de l'amour répond au désir, à l'inconscient. En ce sens-là, tout mouvement, que ce soit le mouvement féministe, le mouvement marxiste ou les grandes idéologies, échoue à rendre compte de la complexité de l'inconscient.

**S. L.** – Et cela nous amène tout naturellement bien sûr à parler du corps. Il n'y a pas, chez vous, de pensée poétique, de pensée critique, de lecture, d'acte d'écriture, sans une présence corporelle.

\* Enregistré le 16 décembre 2003 au studio 3 de l'UQÀM pour le film *Vivante*, réalisé par le cinéaste Jean-Pierre Masse.

**L. D.** – Au moment où j'étudiais à l'université, on rationalisait les sentiments et le corporel. Je trouve qu'on y a beaucoup perdu. Et à mon sens, dans l'écriture surtout, on ne peut pas partir du rationnel. Pas dans l'écriture que je pratique en tout cas! Habituellement, je pars des sens, de la vue, de l'ouïe, du toucher, du goût. J'essaie de tisser mon monde à partir des sens, des sensations, pour retrouver certaines émotions, pour aller vers les sentiments. Et, à partir de ça, passer au rationnel.

**S. L.** – Vous êtes passée par la *mater universitas*, vous y enseignez encore. Le lien entre la lecture et l'écriture est resté très important chez vous. Vous dialoguez avec les œuvres des autres, que ce soit celles de vos contemporains ou des grands maîtres du passé, que ce soit avec les poètes américains, italiens ou québécois. *En lisant en écrivant*, disait Julien Gracq. Pour vous, l'un ne va pas sans l'autre...

**L. D.** – La lecture, c'est la rencontre avec l'autre. Si on ne lit pas, on s'enferme en soi et on tourne en rond. Or, l'autre de la lecture nous fait découvrir, nous fait renouveler notre écriture. Pour moi, c'est absolument primordial. Il y a une façon critique de lire, pour découvrir quelle est la substantifique moelle de l'œuvre, et il y a une façon de lire en tant qu'auteur, pour s'approcher doucement d'une œuvre.

**S. L.** – Les plus beaux textes critiques, vous serez d'accord avec moi, ont été signés par des écrivains. Ce sont les *Exercices d'admiration* de Cioran, les *Descriptions de descriptions* de Pasolini ou ce sont les textes de Virginia Woolf...

**L. D.** – On y sent le rapport entre deux personnes et la lecture d'un être qui ne tente pas de s'appropriier l'autre, mais d'entrer vraiment en dialogue avec l'autre, pour essayer de le comprendre et de mieux voir. C'est un acte d'amour que de voir quel est le rapport entre soi et l'autre. Ce sont des textes qui donnent envie de lire.

**S. L.** – Est-ce que l'université rend encore possible ce type de lecture, ce type de travail critique, ce type d'enseignement? Vous enseignez, vous êtes donc en mesure de témoigner de la manière avec laquelle on dialogue avec les œuvres actuellement.

**L. D.** – Je pense que l'université se prête à ce qu'on veut y faire. Il ne faut pas voir l'université comme un endroit clos sur lui-même et qui ne permet rien. Au contraire.

**S. L.** – C'est une autre chambre d'écho...

**L. D.** – Une chambre d'écho. Et l'UQÀM, qui est une université très jeune – elle a été fondée en 1969 – , est une université qui permet ce type de rapport à la lecture, qui permet aussi un rapport à l'écriture quand même très contemporain, très permissif.

**S. L.** – L'un et l'autre. Vous, lectrice, en dialogue avec les œuvres des autres. À l'intérieur de votre œuvre personnelle, l'un et l'autre occupent aussi une place très importante. La narratrice dans les romans, la voix que l'on entend dans les poèmes est toujours en rapport avec un autre, à l'extérieur ou à l'intérieur de la chambre. L'un n'est pas possible sans l'autre...

**L. D.** – Ce que je veux mettre dans mes textes, c'est une subjectivité en mouvement, une subjectivité qui pose des questions sans nécessairement avoir les réponses. Je pense que tous les textes fonctionnent de cette façon. Un texte qui met en scène une personne emmurée dans sa propre subjectivité est un texte mort.

**S. L.** – Et, de façon apparemment contradictoire, la chambre, ce lieu clos, refermé sur lui-même, est le sas par lequel il faut passer pour s'ouvrir aux autres. Comme si l'écrivain, l'artiste et tout être humain devait y passer, accéder à cette solitude absolue pour enfin pouvoir s'ouvrir à l'autre.

**L. D.** – Si on ne prend pas de recul face au monde dans lequel on vit, face aux autres, il n'y a pas d'écriture possible, il n'y a pas de subjectivité possible. Et effectivement, je trouve que ce que vous dites est très beau. Il y a un double mouvement : entrer en soi, se retrouver dans cet espace-là, un espace intérieur, un lieu qui permette d'être face à sa propre intimité, pour retourner ensuite vers l'extérieur, vers le monde.

**S. L.** – Et il n'y a pas de dialogue possible si on ne parvient pas d'abord à dire « je ».

**L. D.** – Et un « je » qui soit le moins assujetti possible.

**S. L.** – Cela m'amène tout naturellement à parler du rapport à l'intimité. Je ne dis pas l'autobiographie, je parle bien de l'intimité. Votre œuvre n'est absolument pas autobiographique mais c'est une œuvre de l'intime. Non pas intimiste, mais bien de l'intime. C'est une œuvre où vous ne vous exhibez pas, mais où vous êtes totalement présente et fragile, où vous vous donnez à cette intimité.

**L. D.** – J'aime beaucoup votre expression un travail de l'intime et non pas intimiste.

**S. L.** – C'est légèrement différent ?

**L. D.** – Oui, il y a une différence au sens où, pour moi, le travail de l'intime est ce travail qui essaie de rejoindre dans les couches de la subjectivité ce qui touche à l'altérité, ce qu'on ne veut pas admettre ou ce qui se découvre tout à coup, au détour d'une phrase, d'un mot. Ce qui se laisse approcher, doucement, que l'on ne reconnaît pas totalement au début mais qu'on accepte

comme faisant partie de soi et de son monde. En ce sens, le travail que je fais est un travail de découverte de ces éléments de la subjectivité qui font partie, je ne dirais pas de moi, mais d'une chair qui est mise en rapport avec le langage.

**S. L.** – Une peau... familière ou non?

**L. D.** – Une peau familière, oui, mais j'essaie d'aller plus loin. Et le travail que je fais consiste à partir de cette peau familière, où j'ai placé les grands éléments de mon travail (le rapport à l'enfance, le rapport à la folie, à la mort, au social), pour ensuite essayer de les approfondir, de les creuser. Or, sous la peau, il y a une chair qui est innervée, pleine de petits vaisseaux, que je ne connais pas, que je ne comprends pas, il y a une chair grouillante qui pourrait bien être la même chez tous les individus. Il y a quelque chose dans cet intime-là qui dépasse la subjectivité et qui, je pense, pourrait se retrouver chez tout individu. Le travail que je fais est vraiment lié à cet effort pour aller vers une sorte de noyau dur de l'individu.

**S. L.** – Dans ce contexte, l'histoire personnelle n'est pas le terminus du processus. Il s'agit d'aller au-delà, vers une sorte de substrat charnel et même sanglant qui nous unit tous.

**L. D.** – Effectivement. Quand je parle de chair, il s'agit peut-être pour moi d'une métaphore de l'affect. Je crois que les êtres humains sont très peu différents les uns des autres. Ils ont une histoire différente, mais ils ont des points en commun, sur le plan des émotions, des sentiments, des structures psychiques, qui constituent finalement des *patterns* récurrents.

**S. L.** – On se rend compte à vous écouter, Louise Dupré, qu'en parlant du travail de l'écriture, vous parlez tout autant du processus de l'analysant qui se retrouve sur le divan. C'est le même travail.

**L. D.** – C'est un travail qui est très semblable, selon moi. C'est un travail d'approfondissement du matériau psychique, cela est évident. Et c'est ce que je veux faire par l'écriture : approfondir.

**S. L.** – Par conséquent, la chambre dont on parle depuis tout à l'heure, c'est à la fois la chambre d'écho, la chambre noire où les images prennent forme sous nos yeux, la chambre d'enfant, la chambre de l'amour, de la rencontre intime avec l'autre et avec soi-même. Ça peut être aussi l'antichambre de la mort et c'est également la chambre analytique. Toutes ces chambres sont celles que vos narratrices, que les voix que l'on entend dans votre poésie occupent, investissent même.

**L. D.** – C'est ce que je veux faire : une chambre aux multiples résonances, une chambre qui révèle, car le mot *camera* en italien

veut dire « chambre » aussi. Et ce mot est important pour moi. On parle de chambre noire dans le domaine de la photographie. Ce que j'essaie de faire, c'est justement de m'enfermer dans une chambre noire pour voir ce qui en sort, ce qui se révèle.

**S. L.** – Oser l'exposition.

**L. D.** – Exactement.

**S. L.** – Et il faut faire la différence entre exhibition et exposition. Ce n'est pas du tout la même chose. Votre œuvre est profondément pudique, mais vous osez l'exposition.

**L. D.** – Quand on écrit, il faut oser l'exposition parce que sinon, aussi bien ne pas écrire. Je pense que si on n'ose pas proposer soit des idées, soit des images, on fait un travail en porte-à-faux. Je pense que, pour l'écrivain que je suis, il y a un travail de la vérité qui est à la base de tout. Pas une vérité avec un grand V, mais une petite vérité subjective qui demande à être dévoilée.

**S. L.** – Et l'écrivain n'est à vos yeux qu'au prix de ce vertige...

**L. D.** – Oui. Sinon, on pratique une écriture qui est au goût du jour, qui correspond aux goûts sociaux mais qui ne s'approche pas de soi. Et on n'a pas besoin de livres inutiles! Le travail d'un écrivain, à partir des premiers livres qu'il fait et qu'il donne (parce que c'est aussi un don aussi), consiste vraiment à parler, à donner à quelqu'un quelque chose qui, on l'espère, appartiendra au domaine de la vérité.

**S. L.** – Et ce don, chez vous, a pris plusieurs formes depuis vingt ans : la poésie, le roman depuis 1996, la lecture ou la critique, même si ce mot ne convient pas tout à fait au travail que vous faites. Comment écrit-on et de la poésie et de la prose et des lectures ? Ce sont des exercices complètement différents. Quelle est la forme que peut prendre le dialogue entre ces différents exercices d'écriture ?

**L. D.** – Pour moi, toutes ces activités ne se situent pas à l'opposé les unes des autres. Se taire par moments, mettre à distance son propre univers intérieur pour aborder l'univers intérieur d'un autre écrivain permet aussi de revenir à soi ou de questionner son propre univers. En ce sens, le travail que je fais sur d'autres œuvres est pour moi éminemment intéressant et je dirais même intéressé. J'aime découvrir d'autres œuvres et, d'une part, les faire découvrir. Maintenant...

**S. L.** – Vous aimez vous découvrir à travers elle.

**L. D.** – Oui. J'aime qu'elles me parlent...



**S. L.** – Et qu’elles parlent de vous ?

**L. D.** – Oui. Et parfois aussi qu’elles ne me parlent pas de moi, qu’elles me forcent à m’ouvrir à ce qui n’a rien de moi.

**S. L.** – À ce qui ne vous ressemble pas du tout.

**L. D.** – Et j’adore aussi ce type de dialogue parce que, très souvent, les œuvres qu’on admire le plus sont des œuvres qui sont très distantes de ce qu’on pratique nous-mêmes.

**S. L.** – Et très souvent on parle mieux des œuvres auxquelles on n’adhère pas totalement ou immédiatement parce que cette distance permet justement un dialogue.

**L. D.** – Oui. Et une confrontation aussi. J’aime bien qu’une œuvre me fasse poser des questions que je ne me serais pas posées autrement. Je trouve absolument fascinant d’entrer dans une autre œuvre, de me laisser porter. Et quand je travaille une œuvre, je ne la travaille pas très différemment d’un poème ou d’un roman, au sens où, dans un premier temps, je la laisse me parler, je la laisse me regarder pour l’approcher très doucement.

**S. L.** – Il n’y a pas d’intégrisme de la lecture chez Louise Dupré !

**L. D.** – Jamais. J’essaie justement de ne pas arriver avec une grille de lecture préétablie afin de me laisser surprendre. Ce n’est pas toujours possible car ces œuvres-là ont déjà été lues mais, tout de même, j’essaie de me laisser désarçonner.

**S. L.** – Il y a des gens qui vous ont lue de façon tout aussi sensible que vous avez lu Mario Luzi ou d’autres poètes italiens et combien de vos contemporaines... Il y a des gens au Québec qui vous ont lue et bien lue – je pense à Louise Cotnoir, à Hugues Corriveau, qui a signé de très beaux textes sur votre œuvre, je pense à Pierre Nepveu, qui vous a accompagnée très intimement depuis vingt ans. Et tous et toutes ont parlé de l’extrême rigueur de la composition chez Louise Dupré. Il y a un double mouvement de rigidité – oui, j’ose le mot – dans la construction, d’extrême maîtrise, qui ne va pas toutefois sans une passion, une fureur, une rage parfois.

**L. D.** – Hugues Corriveau a écrit quelque chose de très intéressant dans un texte. Il disait que ce besoin d’encadrer le texte dans une forme qui est parfois presque mathématique venait de la thématique même de mon travail, qui s’approche souvent de la folie, du désordre mental, ce que j’ai beaucoup exploré entre autres dans *La Voie lactée*. Il expliquait ce travail de l’ordre et du désordre dans une mise en rapport. Disons aussi que le travail formel me passionne. Il y a chez moi une attirance pour les formes, des formes pas forcément rigides, mais architecturales.

Cela vient peut-être du fait que, lorsque j’étais enfant, et encore maintenant, je m’intéressais et je m’intéresse toujours à l’architecture. Le travail de l’architecture est un travail de mise en forme, justement.

**S. L.** – Et vous vous souvenez ce que disait Botho Strauss dans les premières pages de *Jeune Homme* : « Le vivant ne trouve jamais sa forme. » C’est une phrase qui sans doute vous inspire, l’idée selon laquelle aucune forme ne peut parvenir à endiguer le vivant.

**L. D.** – Exactement. Et, en ce sens, je ne crois pas que cette fascination pour la forme chez moi parvienne à endiguer le vivant. Au contraire, peut-être que ce travail formel est un moteur pour laisser aller le vivant, pour le laisser se déployer. J’essaierai peut-être un jour d’écrire des textes dont la forme sera beaucoup plus floue, moins mathématique. Ça me trotte en tête, je vous l’avoue, actuellement.

**S. L.** – On revient à Sylvia Plath dont vous parliez tout à l’heure et qui a été d’une importance déterminante dans votre vie. À la lecture de son unique roman, *The Bell Jar*, et de ses poèmes, on remarque la même volonté de contrôle, d’établir une forme pour, sans doute, oui, contrer la folie, le désordre...

**L. D.** – Et je ne crois pas que ce travail formel nuise à son œuvre. Au contraire. Il y a un encadrement qui lui permet justement de canaliser cette force, ce déferlement qu’on sent dans l’œuvre.

**S. L.** – En fait, il y a peut-être deux grands courants ou deux grandes tendances. D’une part, une femme comme Sylvia Plath, qui contrôle le désordre et, d’autre part, une femme comme Ingeborg Bachmann, qui crée un roman comme *Malina*, où tout nous file entre les doigts, où le roman se compose par fragments, ne réussit jamais à trouver sa forme justement. Vous avez jusqu’à maintenant surtout travaillé dans la première voie, mais la seconde vous tente.

**L. D.** – La seconde me tente et de plus en plus, je l’avoue. Peut-être... La question que je me pose – et là, c’est davantage une question de critique que d’écrivain – est la suivante : je pense que pour travailler dans le désordre, il faut ne pas avoir peur du désordre. Que l’on soit suffisamment en contrôle de soi pour accepter le désordre. Je pense qu’une femme comme Sylvia Plath sentait le besoin de faire de l’ordre, mais j’aime aussi beaucoup *Malina*, qui est un très très grand roman. Peut-être que j’irai davantage de ce côté-là. En ce sens, *La Voie lactée* me semble un peu faire le pont entre l’écriture d’avant, une écriture qui est plus contrôlée, et une écriture qui commencerait peut-être à être plus fragmentée. *La Voie lactée* me semble plus fragmentée que *La Memoria*, par exemple.

**S. L.** – Vous n’avez pas publié de recueil de poèmes depuis un certain temps\*. Vous écrivez sans doute et encore toujours des poèmes. Sentez-vous le même mouvement dans l’écriture poétique?

**L. D.** – Je suis en train de terminer un recueil de poésie. L’architecture sera très, dois-je dire rigide?, très mathématique, mais je crois que le propos s’y prête. Il y a quand même dans cet ordre mathématique une sorte de désordre qu’on va très bien reconnaître...

**S. L.** – Mais la contrainte, de Racine à Georges Perec, a démontré qu’elle pouvait permettre l’éclosion de la fureur.

**L. D.** – Je pense que oui. Il y a peut-être deux mouvements chez moi. Je veux aller vers une écriture plus fragmentaire, mais on verra... Pour le moment, je n’en suis pas encore là et j’ai du mal à abandonner la contrainte mathématique.

**S. L.** – On a dit et répété que votre œuvre était une œuvre de l’intime, une œuvre de chambre, mais elle est en même temps travaillée par l’histoire, par l’inhumanité de l’histoire. Vous venez du féminisme. Vous venez de l’engagement social. Vous venez du terrain. J’aimerais que vous parliez de votre rapport au social, au monde, aux traces que l’histoire a laissées dans votre œuvre.

**L. D.** – Je suis très préoccupée par la mémoire, et non seulement la mémoire personnelle, mais aussi par la mémoire historique, qui apparaît toujours en filigrane dans mes textes. Qu’est-ce que cela a laissé? Entre autres, la mémoire des femmes: cette mémoire qui a été effacée, qui a été complètement contrôlée par une mémoire patriarcale.

**S. L.** – Celle des vainqueurs?

**L. D.** – Celle des vainqueurs. C’est quelque chose qui me poursuit sans cesse. En même temps, je suis aussi préoccupée par l’histoire du Québec. Ça paraît moins dans mes textes mais, quand même, je pense qu’on y reconnaît la société québécoise et les questions que se pose cette société. Et je suis aussi très préoccupée par l’histoire occidentale, par l’histoire mondiale. On est dans une période extrêmement inquiétante. On ne peut pas faire semblant qu’on ne vit pas dans une histoire. Umberto Eco disait : « Quand je vais voter, je ne suis pas un écrivain, je suis citoyen. » Et le fait d’être écrivain ne dispense pas d’être citoyen ni d’être intellectuel. Pour moi, ce sont trois postures différentes que je veux assumer pleinement.

**S. L.** – Vous êtes préoccupée par la mémoire, disiez-vous, non seulement la mémoire du passé, mais aussi, si je puis dire, la mémoire du présent.

**L. D.** – Je suis très préoccupée par le peu de place que prend la culture, la littérature actuellement. Une civilisation pour qui la culture n’existe plus, pour qui n’existe qu’une culture de masse, peut-elle survivre, peut-elle former des citoyens qui sont capables de penser?

**S. L.** – Déjà, il y a vingt ans, dans *La Peau familière*, vous posiez la question : « *Est-il trop tard pour l’imagination?* » Et les premiers vers de ce premier ouvrage publié évoquaient les massacres de Sabra et Chatila. La question de la mémoire, de la transmission, de l’écriture, du pouvoir d’élucidation de la littérature étaient déjà présents dans vos textes. Et ça n’a pas cessé d’être présent et de vous préoccuper.

**L. D.** – La littérature est là à mon avis pour faire poser des questions sur la vie. Si la littérature, comme toute manifestation culturelle, n’est pas en lien avec la vie, à mon avis, c’est une coquille vide. Je ne crois pas à l’art pour l’art. L’art est là pour que des individus puissent être en contact avec lui, puissent se découvrir, réfléchir, penser et agir. Sans que je fasse pour autant une œuvre politique. C’est bien différent pour moi. Mais le travail que je fais est là pour l’individu et pour l’autre.

**S. L.** – Et les réflexions féministes des années 1960 et 1970 nous ont bien montré que le quotidien est politique, que le quotidien des femmes a été et est politique.

**L. D.** – Le féminisme nous aura beaucoup appris sur la vie. Dans un des premiers textes que j’ai publiés dans un numéro de *La Nouvelle Barre du Jour*, sur le fait divers, je disais que le quotidien des femmes était de l’ordre du fait divers, de ce qui n’est pas sérieux. Or, cela s’est étendu à toute la société, où même le politique n’est plus sérieux, où on a l’impression d’être dans un univers médiatique. Alors qu’est-ce qui est sérieux? Où est le sérieux? Je pense que le rôle de l’écrivain, de l’artiste, de l’intellectuel est justement de redonner un petit peu d’âme. Ce n’est pas une grande mission que je me donne, mais si je peux faire en sorte que quelqu’un se reconnaisse ou entre en dialogue avec mes textes pour découvrir un peu d’âme humaine, je serais très heureuse.

---

\* NDLR : Cet entretien a été réalisé avant la publication d’*Une écharde sous ton ongle*.

## BRISER LE MIROIR

« Que quelque chose me vienne en aide, voilà de nouveau l'opacité des sens... »

Daniele Pieroni

Écrire, oui, pour traverser l'opacité des sens, retrouver la sensation vraie à l'origine de ce qu'on appelle la vie. Écrire et vivre, d'un même mouvement, celui de la marche, tranquille, posée, quand il s'agit de parcourir la ville, d'est en ouest, avec ses arbres, ses parterres fleuris, ses boulevards peuplés de flâneurs, de gens affairés, de vieillards, de chats, d'amoureux, de mendiants. Écrire, comme entrer dans le grand battement du monde.

Est-ce qu'on décide un jour de devenir écrivain? Certains, semble-t-il, le savent très tôt. Chez moi, c'est venu tard, après l'écriture. Après les textes dans les revues, le premier livre même. Bien sûr, à l'école primaire je composais des pièces de théâtre qu'on jouait les jours de fête. Et puis des poèmes. Mais ensuite est venu le désir, le goût de l'amour, le goût d'enfant... et j'ai oublié.

Il aura fallu que je me retrouve face à l'incontournable preuve de mon nom sur des livres pour m'avouer, *Voilà, j'écris*. Car après le passage à la vie adulte, j'ai essayé de passer outre à l'écriture, de l'éviter. J'ai fait du syndicalisme, j'ai fait partie de toutes sortes de comités. J'ai milité. Mais le besoin d'écrire est revenu, au détour, il a ressurgi dans ma vie, de façon oblique, par l'engagement même. C'est en effet le féminisme qui m'a ramenée à l'écriture. J'ai commencé à répondre à des commandes, il y avait tant à dire sur la réalité des femmes.

Tout de même. Souvent me revient cette phrase de ma mère, *Tu accomplis ce que ton grand-père aurait voulu accomplir*. Le père de ma mère, mon premier amour. Il était allé s'installer à Ottawa pour pouvoir lire des livres qui, au Québec, étaient à l'Index. Il écrivait des contes, il avait commencé un roman, dans un cahier ligné que je conserve précieusement, dans mon classeur. Avant même que je comprenne le sens des mots, il me lisait les journaux, jusque tard dans la nuit, quand il me gardait, à ce qu'on raconte. Un jour il est mort, comme meurent les grands-pères, on l'a couché dans un cercueil de bois et, après beaucoup de prières, on l'a descendu au fond d'un trou. C'était l'année avant que j'apprenne à lire par moi-même. Et à former mes lettres, lentement, de la main gauche.

Mon désir d'écrire s'est-il détaché du sien? Je veux croire que maintenant, c'est devenu mon désir à moi. Séparé. Un désir de femme qui regarde à la fois derrière et devant elle. Qui se fabrique une mémoire à partir d'une langue qu'elle tente de faire sienne. Voilà toujours la question. Apprivoiser la langue, comme un autre corps, l'habiter, s'y lover. Langue sensuelle, sensorielle, sensitive, caressante sous la main. Capable de dévoiler une vérité que jusque-là nous ignorions. Car l'écriture n'a pas de sens pour moi si elle ne cherche pas à créer un noyau de vérité. La vérité, oui, même si l'on doit rencontrer l'inquiétude, la laideur, le saccage, la trahison. Même si l'on doit parfois se tromper de chemin. Pour moi, la vérité dans l'écriture passe avant la beauté. C'est elle qui laisse apparaître une lumière, là, pour un lecteur ou une lectrice que je ne connaîtrai peut-être jamais.

« Que quelque chose me vienne en aide, voilà de nouveau l'opacité des sens... » Cette phrase d'Archimède, dans *L'Adagio*, de Daniele Pieroni, me rejoint. Dans le noir, Archimède cherche, il attend, il espère une éclaircie, un éblouissement, qui permettra la découverte. Pour lui, c'est la science. Pour un autre, Dieu. Souvent pour la femme, l'enfant. Pour moi, l'écriture. Mais ne s'agit-il pas toujours de la même question posée à l'univers? Dépenser sa finitude, livrer combat à la mort, ce mystère, cette horreur qui défie tout entendement, cette réalité inacceptable à laquelle on ne peut se soustraire? La mort des autres. Et en dernier lieu, sa propre mort.

Écrire. Parcourir la ville pour arriver jusqu'à sa tombe, y descendre, voir ce qu'il adviendra de son propre visage quand les dernières lueurs qui allument l'œil auront disparu. Face-à-face avec soi-même qui n'a rien de morbide, mais tentative de briser chaque fois le miroir, d'échapper à son image, celle qui enferme dans le prévisible, le concevable, le correct, le cliché, le lieu commun.

Écrire pour s'approcher le plus près possible du mot *liberté*.

Louise Dupré, *Autoportrait*  
*Lettres québécoises*, n° 95, automne 1999, p. 7.

## ŒUVRES DE LOUISE DUPRÉ

### POÉSIE

**La Peau familière**  
(avec des photographies de **Danielle Péret**), Les éditions du remue-ménage, 1983.

**Où**  
Éditions La Nouvelle Barre du Jour, 1984.

**Chambres**  
Les éditions du remue-ménage, 1986.

**Quand on a une langue, on peut aller à Rome**  
(en collaboration avec **Normand de Bellefeuille**)  
Éditions La Nouvelle Barre du Jour, 1986 (repris en cassette audio par Les Productions A.M.A. en 1989).

**Bonheur**  
Les éditions du remue-ménage, 1988.

**Noir déjà**  
(avec quatre tableaux de **Nycol Beaulieu**)  
Éditions du Noroît, 1993.

« **Une main ouverte** »  
dans *Autour du temps – Anthologie de poètes québécois contemporains*  
Éditions du Noroît, 1997, p. 21-24.

**Tout près**  
Éditions du Noroît, 1998.

**Les Mots secrets**  
Les éditions de la courte échelle, 2002.

**Une écharde sous ton ongle**  
Éditions du Noroît, 2004.

### ROMANS

**La Memoria**  
Éditions XYZ, collection *Romanichels*, 1996.

**La Voie lactée**  
Éditions XYZ, collection *Romanichels*, 2001.

### LIVRES D'ARTISTES

**Renoncement**  
suite poétique accompagnée de six peintures originales de **Jean-Luc Herman**, calligraphiée et signée, Paris, Éditions Jean-Luc Herman, 1995.

**Parfois les astres**  
(en collaboration avec **Denise Desautels**, dans une conception de **Jacques Fournier**)  
Montréal, Éditions Roselin, 2000.

**Le noir, la lumière**  
suite poétique avec des aquarelles originales signées **Chan Ky-Yut**, créations uniques pour chaque exemplaire.  
Créé en trois exemplaires, sur papier Auvergne, raisin, à la main, blanc narcissé, vélin 240g, du Moulin Richard de Bas. Aux dépens de l'artiste, Ottawa, 2002.

### ESSAIS

**La Théorie, un dimanche**  
(en collaboration avec **Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott et France Théoret**)  
Les éditions du remue-ménage, 1988.

**Stratégies du vertige. Trois poètes :**  
**Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret**  
Les éditions du remue-ménage, 1989.

Sous la direction de **Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson**,  
**Sexuation, espace, écriture :**  
**La Littérature québécoise en transformation**  
Éditions Nota bene, 2002.

ET PARMIS LES NOMBREUX TEXTES PARUS DANS DES REVUES OU DANS DES OUVRAGES COLLECTIFS...

« **Entretien avec Louise Dupré** »  
réalisé par **Annie Molin Vasseur** dans *Arcade*, numéro 32, 1995, p. 57-68.

« **Écriture et enfermement** »  
(ARTICLE) dans *Antonin Artaud – Figures et portraits vertigineux*, ouvrage paru sous la direction de **Simon Harel**, Éditions XYZ, 1995, p. 135-143.

« **Sans témoin** »  
(POÈMES) dans *Les Écrits*, numéro 90, août 1997, p. 13-18.

« **Là d'où je viens – Notes sur l'écriture et le féminisme** »  
(ESSAI) dans *Trois, revue d'écriture et d'érudition*, volume 13, numéro 2, 1998, p. 41-50.

« **Le Monde vidé** »  
(NOUVELLE) dans *vwa*, numéro 26 – hiver 1998-1999, p. 17-23.

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour huit spectacles :

© Angelo Barsètti



**Tout comme elle** (2006)  
D'APRÈS UN TEXTE  
DE Louise Dupré  
UNE CRÉATION DE Sibyllines  
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Angelo Barsètti



**Hamlet-machine** (2001)  
DE Heiner Müller  
UNE CRÉATION DE Sibyllines  
EN COLLABORATION AVEC LE  
Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsètti



**Médée-Matériel** (2004)  
**(Rivage à l'abandon  
Matériel-Médée  
Paysage avec Argonautes)**  
DE Heiner Müller  
UNE CRÉATION DE Sibyllines  
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Lydia Pawelak



**Malina** (2000)  
LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE  
Ingeborg Bachmann  
UNE CRÉATION DE Sibyllines  
EN COPRODUCTION AVEC LE  
Festival de théâtre des Amériques

© Angelo Barsètti



**La Cloche de verre** (2004)  
DE Sylvia Plath  
UNE COPRODUCTION  
Théâtre de Quat'Sous  
ET Sibyllines

© Brigitte Haentjens



**La Nuit juste avant les forêts**  
(1999-2000-2001-2002)  
DE Bernard-Marie Koltès  
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsètti



**L'Éden Cinéma** (2003)  
DE Marguerite Duras  
UNE CRÉATION DU  
Théâtre français du  
Centre National des Arts  
EN COPRODUCTION AVEC  
Sibyllines ET LE  
Festival de théâtre des Amériques  
ET EN COLLABORATION AVEC LE  
Musée d'art contemporain

© Brigitte Haentjens



**Je ne sais plus qui je suis**  
(1998)  
collectif  
UNE CRÉATION DE Sibyllines

### L'équipe de Sibyllines

**Brigitte Haentjens**  
*directrice artistique et générale*

**Cyrille Comer**  
*adjoint à la direction générale*

**Stéphane Lépine**  
*conseiller littéraire et dramaturgique*

**Denis Simpson**  
*comptable*

**Johanne Brunet**  
*relations de presse*

**Isabelle Mandalian**  
*chargée de la diffusion*

### Le conseil d'administration

**Hélène Dumas**  
**Brigitte Haentjens**  
**Diane Jean**  
**Stéphane Lépine**  
**Stéphan Pépin**

**SIBYLLINES**  
6757, St-Urbain  
Montréal (Qc) H2S 3H2  
(514) 279-7089  
[www.sibyllines.com](http://www.sibyllines.com)

Sibyllines reçoit le soutien  
du **Conseil des Arts du Canada**,  
du **Conseil des arts et des lettres du Québec**  
et du **Conseil des Arts de Montréal**

Cet ouvrage a été publié le 17 janvier 2006, à  
l'occasion de la première de *Tout comme elle*  
à l'Usine C.

PHOTOS **Angelo Barsètti**  
GRAPHISME **Folio et Garetti**  
RÉVISION DES TEXTES **Annie Gascon**



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts

Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

CONSEIL DES ARTS  
DE MONTRÉAL



**50 FEMMES**, UNE ASSEMBLÉE D'ARTISTES, UNE COMMUNAUTÉ D'INTERPRÈTES, UN CHŒUR QUI BAT ET PORTE LA PAROLE VIBRANTE D'UNE POÈTE ATTENTIVE À CE MYSTÈRE JAMAIS ÉLUCIDÉ : QUE *SE PASSE-T-IL* DONC ENTRE UNE FEMME ET SA MÈRE, ENTRE UNE FEMME ET SA FILLE ? *TOUT COMME ELLE* POSE CETTE QUESTION, MAIS PARLE AUSSI DE LA RUPTURE ET DE LA RÉCONCILIATION NÉCESSAIRES AVEC LA MÈRE POUR PARVENIR À ÊTRE FEMME. JE SUIS *TOUT COMME ELLE*. JE SUIS TOUT COMME CETTE FEMME D'OÙ JE VIENS ET À LAQUELLE JE RESSEMBLE, MAIS LE LIEN QUI NOUS UNIT SOUVENT ME RAVAGE ET IL ME FAUT ROMPRE AVEC ELLE POUR PARVENIR CHEZ MOI, DANS CE QUI M'EST PROPRE. D'UN TEXTE DE LOUISE DUPRÉ, BRIGITTE HAENTJENS A TIRÉ UNE ŒUVRE THÉÂTRALE ET CHORALE, RÉUNISSANT CINQUANTE FEMMES QUI, *TOUT COMME ELLE*, S'INTERROGENT PAR LES MOYENS DU THÉÂTRE SUR LES ÉBLOUISSEMENTS ET LES DÉCHIREMENTS DE CETTE RELATION FONDAMENTALE ET FONDATRICE QU'EST LA RELATION MÈRE / FILLE ET SUR CE QU'IL FAUT DE COURAGE POUR ACCÉDER À SOI.