

Racines poétiques, racines maternelles / Louise Dupré.
— Extrait de : Revue des lettres et de traduction. —
N° 4 (1998), pp. 117-127.

Bibliogr.

I. Poétesses canadiennes — Canada. II. Amyot,
Geneviève, 1945-.... — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL150598P

RACINES POÉTIQUES, RACINES MATERNELLES

Louise DUPRÉ
Université du Québec à Montréal

Déracinement, enracinement: deux faces d'une thématique qu'on retrouve présente, directement ou indirectement, dans de nombreuses œuvres poétiques. Le poète ne se voit-il pas comme un déraciné, un exilé, un sans-patrie qui essaie de retrouver dans la langue sinon un pays, du moins un paysage familier? Ce paysage, c'est celui de la mère, selon Julia Kristeva¹. Le poète n'a pas accepté la coupure avec la chose, coupure permettant le passage au monde paternel et, par conséquent, au symbolique. Le poète est cet enfant non guéri, cet être mélancolique qui, à défaut de pouvoir ramener dans la réalité la mère perdue, essaie de la reconduire dans la langue, par le travail du matériau sonore, la production d'une musicalité, par l'exploration de la matière linguistique qui amorce un travail de la signifiante excédant la signification.

Qu'en est-il pour les femmes qui, une fois coupées du corps maternel, passent sous la loi du père reposant sur l'interdit de l'inceste et la constitution d'une phratricie masculine? Doublement perdantes, doublement déracinées, elles se retrouvent comme objets d'échange entre les hommes plutôt que comme sujets de leur propre désir, obligées de parler un langage qui ne leur appartient pas, un langage étranger, soumis à des critères masculins. Ce que Jacques Lacan rend par sa phrase lapidaire: «(...) elles ne savent pas ce qu'elles disent,

(1) Voir Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974 et *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

c'est toute la différence entre elles et moi²». Quant à Julia Kristeva, elle reprend cette affirmation en présentant le langage féminin comme un «langage qui est toujours celui des autres: entre ces deux bords du «pas encore» et du «pas cela», sur la lancée d'une hétérogénéité informulable ou bien perdue dès que formulée³».

Créer un féminin du langage qui permette de ne pas rester objets de l'énoncé masculin mais de devenir sujets de leur propre énonciation, voilà l'un des grands rêves des femmes-poètes au Québec depuis les années soixante-dix, c'est-à-dire depuis l'avènement du féminisme. Au Québec en effet, le féminisme a été un véritable vent de fraîcheur: les femmes ont pu ainsi accéder à une parole personnelle. L'écriture en témoigne: la poésie, plus particulièrement, a tenté de repenser le rapport du féminin au symbolique, non seulement en favorisant une modernité de la langue, mais en présentant une réflexion sur l'écriture dans la textualité même. Chez les écrivaines, on peut nommer, entre autres, Anne-Marie Alonzo, Nicole Brossard, Denise Desautels et France Théoret.

Mais une poète et romancière québécoise aborde la problématique de manière bien particulière pour la décennie quate-vingt-dix. Il s'agit de Geneviève Amyot, qui affiche son rapport à des valeurs traditionnelles de la féminité en mettant en relief la quotidienneté d'une vie à la campagne consacrée à ses enfants, aux tâches ménagères et à l'observation de la nature. A une première lecture, on a l'impression qu'elle reste étrangère à la modernité qui se dégage chez d'autres poètes. On est loin de la vision d'une réalité virtuelle chez Nicole Bossard, de la problématique de l'écriture migrante chez Anne-Marie Alonzo, du dialogue entre l'écriture et les arts visuels chez Denise Desautels, du rapport entre la raison et la déraison chez France Théoret. En effet, le questionnement de Geneviève Amyot est si fortement ancré dans la tradition féminine que les problématiques plus actuelles liées au féminin de l'écriture semblent voilées, occultées.

(2) Jacques Lacan, *Encore, Le Séminaire XX*, Paris, Seuil, 1975, p. 68(3)

(3) Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 614.

Le recueil poétique *Je t'écrirai encore demain*, publié en 1994, le montre bien:

Aujourd'hui premier mai, mes jacinthes sont inouïes, il y a des bleus, des mauves, des roses inespérés, et le parfum, l'épaisseur étonnante de la peau, cette fraîcheur parfaite parmi les gouttes...J'en ai cueilli une pour la table de la cuisine, tout à côté de mes pages⁴.

Dans tout le recueil, les gestes de la narratrice sont de petits gestes de femme: soigner et cueillir des fleurs, décorer la table, préparer les repas, ranger les vêtements trop petits de sa fille, la caresser, consoler son fils. La textualité même est abordée d'une façon typiquement féminine: il s'agit d'écrire des lettres à un homme disparu, sans doute le frère de la narratrice, pour le faire revivre dans l'espace de la page. En adoptant la forme épistolaire, la poésie garde des traces d'une écriture destinée à un usage privé, intime, écriture qui a été le propre des femmes dans le passé.

Seize lettres fictives donc, seize lettres poétiques qui s'échelonnent sur une période de douze mois, de septembre à septembre, sans que l'année ne soit précisée. Racontant la vie quotidienne de la narratrice, ces lettres abordent la problématique du deuil: elles expriment la douleur de la perte en passant par toutes les étapes de la séparation, du désespoir à l'apaisement. Ainsi l'écriture vise-t-elle à remplir, dans ce recueil, une fonction performative: non seulement, l'énonciatrice écrit-elle le processus du deuil, mais ce faisant, elle cherche à le réaliser et, jusqu'à un certain point, elle y parvient, comme le montre ce passage de la dernière lettre:

Tu as rejoint maintenant la puissante chair des fables. Quelque part, au centre de la terre, tu as rejoint le feu des fables qui forgent les bagues et déploient les tapis. Moi, je retrouve ici vivacité de ton visage. Je te répète que tout est sauf, de ta vivacité de ton visage. Je te répète que tout est sauf, de ta vivacité comme de tes dons. (É. 116)

C'est donc grâce à «la puissante chair des fables» que le deuil devient possible, car la fiction a quelque chose de magique, comme

(4) Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994, p. 81. Désormais, toute citation tirée de ce recueil sera indiquée entre parenthèses dans le texte par le sigle É, suivi de la page.

les «bagues» ou les «tapis» volants dans les contes orientaux. L'écriture permet, dans le déracinement que produit l'absence d'un être qu'on aimait, de se réapproprier une parole sur la douleur, de recréer la vie, de trouver de nouvelles balises dans les mots. On remarquera ici la formule «Je te répète». Le recueil est en effet martelé de verbes locutoires: «Je te dis» (*É*, 11), «Je dirai», «aurais-je pu te dire» (*É*, 18), «j'aurais tant aimé te dire cela» (*É*, 23), etc. Tous ces verbes montrent l'importance, pour la narratrice, d'affirmer son énonciation, une énonciation réparatrice, cherchant à exprimer, par l'écriture poétique, une parole de vérité qui n'a pas été énoncée avant la mort de son frère.

Il ne suffit pas de parler du défunt, mais bien de parler au défunt. Je t'écrirai encore demain amorce un dialogue impossible que l'écriture cherche pourtant à rendre possible. Comme si le disparu pouvait réellement entendre. Comme si la place de l'allocutaire, inscrite dans le recueil par l'adresse constante à la deuxième personne, témoignait de sa présence silencieuse considérée comme une réponse muette, un acquiescement. Le dialogue fictif qui s'instaure produit des effets indéniables sur l'énonciatrice: retrouvant à la fin du recueil la «vivacité» de son frère par l'écriture, la narratrice peut guérir, installer le disparu dans une mémoire apaisée, comme si les signes pouvaient redonner vie à l'autre.

Écrire le deuil

Écriture et affirmation de la subjectivité vont ici de pair. Contrairement à certains textes récents où s'opèrent des glissements pronominaux, de je à elle par exemple, le pronom je ici est étonnamment stable. Toutes les lettres sont écrites au je, un je qui s'affirme réel, qui cherche à coïncider avec la personne de l'auteure. En effet, Geneviève Amyot donne son âge réel, elle fait d'elle-même un portrait sévère, mais lucide: «Mon corps vient d'entrer dans sa quarante-septième année. Je suis souvent mal à l'aise avec lui. Le nez trop gros, les cheveux trop minces, des dentiers, les os qui sortent: tout le fait d'être laide.» (*É*, 59) De plus, elle fait à quelques reprises des allusions autotextuelles, en demandant par exemple à l'absent s'il a eu

le temps de lire, avant son décès, ses *Petites fins du monde*⁵, recueil de récits que Geneviève Amyot a publié en 1988. Il ne s'agit donc pas pour l'auteur de montrer l'instabilité de la position subjective: elle affirme un désir de stabilité, d'unicité pour contrer l'état de désordre psychique dans lequel elle se retrouve, elle fait même avec ses lecteurs un pacte autobiographique.

Il y a bien, à certains moments, de légères variations, dans le passage du je au on, le on clairement inclusif de la langue familière, ou du je au nous. Par exemple, «On ne sait jamais» (*É*, 9) ou «Tant que nous y sommes» (*É*, 9), formules-clichés qui surgissent dans le discours, qui ont comme fonction de donner à l'écriture une oralité qui mime la langue parlée, insistant sur l'aspect faussement spontané du texte, inscrivant une esthétique de la parole. On retrouve parfois, aussi, l'emploi du nous, représentant la narratrice et son conjoint ou encore la narratrice et l'absent, la narratrice et ses enfants, la narratrice et sa famille, ou encore un nous dont le référent est indéterminé, comme dans «De quel mal sommes-nous donc atteints» (*É*, 35), interrogation dans laquelle le nous peut renvoyer aussi bien à l'énonciatrice et l'allocutaire qu'à l'ensemble du genre humain. Car bien que Je t'écrirai encore demain mette en scène la souffrance d'une femme en deuil, il ne s'agit pas d'un recueil où se laisse lire un repliement sur soi. On peut constater, dans cette oeuvre poétique, le net désir de dépasser la complaisance dans la douleur, la volonté de nommer les sensations, les sentiments, les états successifs accompagnant la mort d'un être aimé, de faire de l'expérience individuelle du deuil une expérience générale.

D'ailleurs, le tu, au point de départ, n'est pas identifié au frère: il s'agit d'un être indéterminé, et il faut attendre à la septième lettre du recueil pour se rendre compte que celui qui est décédé est le frère de l'énonciatrice. Jusque-là en effet, le tu à qui s'adressaient les lettres restait sans référent précis. L'énonciatrice était-elle en deuil de sa mère, de son père, de son conjoint, d'un amant, d'un membre de sa famille? Aux lectrices, aux lecteurs de résoudre l'énigme! À la fin de la première

(5) Geneviève Amyot, *Petites fins du monde*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

lettre, l'usage d'un participe passé nous apprend qu'il s'agit d'un personnage masculin. Dans la deuxième lettre, on sait qu'il ne s'agit pas du conjoint, puisque celui-ci est présent dans la vie de l'énonciatrice. On progresse ainsi jusqu'à ce que le mot frère soit dûment inscrit dans le texte. Mais est-ce le frère réel? Ne s'agirait-il pas d'une métaphore? cette ambiguïté laisse entrevoir que, tout en s'attachant à la mémoire de l'absent, l'auteure cherche à dépasser la visée autobiographique pour faire de l'allocutaire une figure de l'absence.

Le processus de deuil se fait lentement, il reste empreint de fragilité émotive, et cela passe par des marques de subjectivité qu'on retrouve partout dans le texte. Par exemple dans les verbes ou les adverbes évaluatifs ayant une valeur axiologique ou modalisatrice. Ainsi, les verbes de perception, il me semble, je pense que, je crois que, etc. ou des adverbes comme peut-être, sans doute. Une phrase comme celle-ci, à propos d'une fleur de tournesol: «(...) un peu plus gros il me semble, mais c'est sans doute parce que j'ose maintenant, le regarder de plus près» (*É*, 10) prend une valeur presque pléonastique et témoigne de l'insécurité de la narratrice par rapport à ses perceptions.

Il n'est pas étonnant qu'une telle insistance se retrouve dans la première lettre, alors que le travail de deuil en est encore à ses débuts. Mais les marques de subjectivité ne s'estompent pas à mesure que progresse le travail de deuil pour laisser place à une parole plus assurée, une parole de certitude. Même dans la dernière lettre du recueil où l'énonciatrice accepte définitivement la perte de son frère, reviennent sans cesse des marques de doute ou d'hésitation: les adverbes «peut-être», «sans doute», les verbes et locutions verbales «je ne sais pas»- dont on a de multiples occurrences dans le recueil -, «j'aurai le sentiment que», «je crois que». Ces formules montrent à quel point le deuil, même réussi, même achevé, fait malgré tout problème. Si l'entreprise épistolaire consistait, selon les propres mots de l'énonciatrice, à «inventer une suite à (leur) rapport» (*É*, 111), ce rapport qui «ne fut pas complété» (*É*, 111), force est de constater que les résultats restent pourtant fragiles, comme l'énonciatrice le mentionne d'ailleurs: «Peut-être était-ce là simplement, la première façon possible du renoncement.» (*É*, 111). Insistons sur l'expression «la première façon possible du renoncement». Remarquons aussi que

l'adverbe «peut-être», ici, est associé à l'inversion du verbe, qui renvoie à la forme interrogative. En effet, dans ce recueil où la subjectivité laisse des traces d'hésitation, on remarque également la récurrence de phrases à la forme interrogative:

Que deviennent tes joues, tes jambes dans la terre? Pourras-tu vraiment, malgré ta boîte, te joindre à ses vertus et faire mûrir les pommes? Dans quelle mesure, désormais, de quelle façon lui appartiens-tu? Et ton sexe? (É, 110)

Ce recueil reste, jusqu'à la fin, celui du questionnement. Il n'est pas étonnant de lire dans la dernière lettre cette réflexion: «Maintenant, l'insistance exaspérée de l'interrogation.» (É, 112) Et le titre du recueil, *Je t'écrirai encore demain*, laisse supposer que le travail devra se poursuivre pour apporter à l'énonciatrice un apaisement durable. On pourrait le dire autrement: que l'apaisement sera conditionnel à une démarche d'écriture patiemment poursuivie. Le recueil en effet se termine sur ces lignes: «Je t'écrirai encore demain pour te donner d'autres nouvelles des enfants qui grandissent comme des arbres. Je sais que mes images sont des fontaines. Tu parlais souvent d'éternité.» (É, 116)

Écrire à l'absent, c'est, on le voit ici, poursuivre un travail d'énonciation qui est garant d'une continuité, d'une «éternité» contre la rupture, la perte irrémédiable. Et ce qui, en dernier lieu, peut apporter quelque certitude à la narratrice, c'est sa capacité à dépasser la langue usuelle pour créer un langage poétique. Il n'est pas insignifiant que, après toutes les marques d'incertitude, le recueil se ferme sur un constat métatextuel marquant l'assurance: «Je sais que mes images sont des fontaines». Le savoir dernier de la narratrice est celui-là: sa capacité non seulement de s'exprimer, de dire, mais de produire, de faire du langage. Sa capacité de créatrice. Poïesis, selon le sens étymologique du terme, création.

Écrire la mère

En fait, l'expérience de la mort ravive la coupure première avec la mère, irrémédiable: rappel «de la loi du père» (É, 65), cette expérience première doit être déjouée par l'écriture. Pour la narratrice, il faut

retrouver le maternel dans la langue: c'est à cette condition que la vie continue d'être possible malgré la mort, c'est à cette condition que se fait le deuil. Car le décès du frère rappelle à la narratrice celui de la mère, survenu alors que la narratrice était enfant, comme le laisse entendre le texte. Mais s'agit-il bien de mort réelle? Dans ce recueil poétique, le propre et le figuré se superposent constamment, brouillent la lecture. Et pourtant, que ce soit la mort réelle ou la coupure symbolique, la coupure avec la mère est vue comme un véritable arrachement, une «catastrophe» (*É*, 48), un événement qui produit «la détresse ultime de l'abandon» (*É*, 49). Le travail de deuil entrepris par l'écriture conduit donc la narratrice de l'univers fraternel à l'univers maternel dont parle Julia Kristeva, maternel d'un chant qui permet à la narratrice de survivre en dotant la langue d'une musique de la voix. Voilà ce qu'évoque pour elle le mot mère: «(...) c'est là d'abord que nous chantons, car je crois que nous trouvons tous moyen de quelque chant, ne serait-ce qu'un instant, et qui nous porte ensuite jusqu'au bout, puisque c'est là que nous mourrons.» (*É*, 48) Mort et vie, ensemble, dans le trajet vers la mère: survie à la mort causée par cette coupure initiale, mais capacité de faire revivre la mère, par le chant de la langue, dans le symbolique jusqu'au décès réel, vu comme ultime retour vers la mère.

Mais il y a plus: il s'établit un lien très fort, chez la narratrice, entre l'écriture qui prend ses racines dans le maternel et la vie. Écriture qui coule, en apportant avec elle une continuité, qui abreuve, vivifie. Écriture qui passe outre à la mort, qui cherche à faire surgir la vie de la mort même. L'énonciation poétique témoigne du désir très évident de réunir la langue et la matérialité de la vie, du désir de fonder l'écriture sur les grands cycles de la nature. On l'a vu: les humains sont «comme les arbres», ils naissent, grandissent et meurent, ils retournent à la terre, nourrissent les plantes, recommencent la vie en une éternelle répétition.

Le recueil est imprégné de cette vision, jusque dans sa composition cyclique, qui mime le déroulement des mois de l'année. Débutant par une lettre écrite en septembre, le recueil se ferme en effet sur une autre lettre écrite un an plus tard, et qui s'intitule aussi «Lettre de septembre» (*É*, 107). Contre la temporalité linéaire de l'histoire qui

file vers le progrès, l'auteure propose ici le retour à un temps cyclique qui n'est pas sans liens avec une vision traditionnelle de l'univers. En effet, c'est une conception sacrée du monde que nous présente ici l'auteure. Fortement marquée par le contexte d'une vie paysanne, la prédominance des grands cycles de la nature se laisse sentir jusque dans l'existence de la narratrice, tournée vers l'intimité d'une vie familiale où les tâches féminines acquièrent une fonction rituelle: faire pousser des tournesols, ranger, cuisiner, regarder le fleuve. Quand elle apprend la nouvelle de la mort de son frère, la première idée qui lui vient est de lui offrir de la soupe: «De la crème de chou-fleur, c'est la saison, je venais juste de faire une si délicieuse crème de chou-fleur. Et tu sais que je cuis encore mon pain. J'ai pensé me mettre à la tâche et t'apporter du pain.» (É, 10)

On croirait se retrouver devant les offrandes aux morts chez les peuples anciens, où les survivants déposaient dans les tombes de la nourriture et des objets familiers. On peut percevoir chez la narratrice une nostalgie des rites funéraires antiques, mais il y a aussi une contestation certaine du monde actuel, qui a perdu le sens du sacré, contestation reliée au désir de contrer les valeurs d'une société où prédominent les valeurs masculines, où on retrouve «cette furie des mâles (...) de faire péter la boule sous prétexte de frontière, de croyance ou de pétrole» (É, 66). En cherchant à montrer que l'avenir du monde repose sur la revalorisation d'une éthique féminine fondée sur la dichotomie homme/femme, Geneviève Amyot adopte une vision féministe propre aux années soixante-dix.

Publier un recueil comme celui-là en 1994, c'est afficher son indépendance face aux tendances actuelles de l'écriture des femmes, au Québec, étroitement liée aux problématiques de l'urbanité, du futurisme et de la transgression des genres sexuels. Mais *Je t'écrirai encore demain* trouve sa force dans le fait qu'il est porté par une énonciation personnelle. On peut en effet affirmer que cette poésie laisse entendre une voix intime, une voix lyrique, une voix de femme qui, contre la rupture que constitue l'épreuve de la mort, s'engage dans une vision du monde lui permettant de trouver une continuité à sa vie.

Ce qui est actuel dans cette voix, c'est la présence d'une déchirure

qui ne peut pas être colmatée. Car loin de transcender définitivement la douleur, ce passage de la deuxième lettre reste vrai jusqu'à la fin: «Je m'absorbe en des petits rituels de papiers et de sucres qui n'altèrent en rien la mélancolie. J'aurais tant aimé te dire cela: je m'absorbe en des petits rituels de papiers et de sucres qui n'altèrent en rien la mélancolie» (*É*, 23). La répétition est fort éloquente. Contre une mélancolie qui risque toujours de rejoindre l'énonciatrice, il s'agit pour elle de se donner des rituels, et l'écriture est sans doute celui qui s'avère le plus efficace. Mais même si la poésie peut rapprocher l'existence humaine de l'ordre naturel des choses, ce ne seront jamais que des images: les enfants ne pousseront jamais que comme des arbres et le comparatif comme montrera toujours la béance de la séparation.

Séparation, mélancolie: là se trouve le sens ultime du texte. Impossibilité d'accepter définitivement la perte de la mère, que reconduit ici la mer dans un processus de comparaison favorisé par l'homonymie:

La mer. En toute incontenable beauté, sans cesse. Magnifique de fécondités outrancières. Généreuse. Impassiblement généreuse... Y as-tu retrouvé la joie simple et enclose du premier jus, sa gratuité chaude? (...) je la quitterai demain, je le sais, comme un peu l'on porte sa mère dans la terre, avec au cœur la persistance rauque d'un grand appel de corbeau (*É*, 105).

Ce corbeau ne rappelle-t-il pas le corbeau d'Edgar Poe, qui a pour nom Nevermore, nom mélancolique par excellence⁶? Survivre à la mélancolie, voilà sans doute la quête ultime de la poésie. En ce sens, *Je t'écrirai encore demain* nous présente la création d'un sacré qui est conscient de la précarité de sa quête, qui ne rachète rien, qui se sait plus poétique que métaphysique. Enracinement dans le langage qui laisse pourtant la trace indélébile, irréparable du premier déracinement.

(6) Voir Cécile Wajsbrot, «Nevermore», dans «Deuils», *Autrement*, n° 128, mars 1992, p. 101-111.

BIBLIOGRAPHIE

- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974 et *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Jacques Lacan, *Encore, Le Séminaire XX*, Paris, Seuil, 1975.
- Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994.
- Geneviève Amyot, *Petites fins du monde*, Montréal, VLB éditeur, 1988.
- Cécile Wajsbrot, «Nevermore», dans «Deuils», *Autrement*, n° 128, mars 1992.

RACINES POÉTIQUES, RACINES MATERNELLES

Louise DUPRÉ
Université du Québec à Montréal

Déracinement, enracinement: deux faces d'une thématique qu'on retrouve présente, directement ou indirectement, dans de nombreuses œuvres poétiques. Le poète ne se voit-il pas comme un déraciné, un exilé, un sans-patrie qui essaie de retrouver dans la langue sinon un pays, du moins un paysage familier? Ce paysage, c'est celui de la mère, selon Julia Kristeva¹. Le poète n'a pas accepté la coupure avec la chose, coupure permettant le passage au monde paternel et, par conséquent, au symbolique. Le poète est cet enfant non guéri, cet être mélancolique qui, à défaut de pouvoir ramener dans la réalité la mère perdue, essaie de la reconduire dans la langue, par le travail du matériau sonore, la production d'une musicalité, par l'exploration de la matière linguistique qui amorce un travail de la signifiante excédant la signification.

Qu'en est-il pour les femmes qui, une fois coupées du corps maternel, passent sous la loi du père reposant sur l'interdit de l'inceste et la constitution d'une phratricie masculine? Doublement perdantes, doublement déracinées, elles se retrouvent comme objets d'échange entre les hommes plutôt que comme sujets de leur propre désir, obligées de parler un langage qui ne leur appartient pas, un langage étranger, soumis à des critères masculins. Ce que Jacques Lacan rend par sa phrase lapidaire: «(...) elles ne savent pas ce qu'elles disent,

(1) Voir Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974 et *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

c'est toute la différence entre elles et moi²». Quant à Julia Kristeva, elle reprend cette affirmation en présentant le langage féminin comme un «langage qui est toujours celui des autres: entre ces deux bords du «pas encore» et du «pas cela», sur la lancée d'une hétérogénéité informulable ou bien perdue dès que formulée³».

Créer un féminin du langage qui permette de ne pas rester objets de l'énoncé masculin mais de devenir sujets de leur propre énonciation, voilà l'un des grands rêves des femmes-poètes au Québec depuis les années soixante-dix, c'est-à-dire depuis l'avènement du féminisme. Au Québec en effet, le féminisme a été un véritable vent de fraîcheur: les femmes ont pu ainsi accéder à une parole personnelle. L'écriture en témoigne: la poésie, plus particulièrement, a tenté de repenser le rapport du féminin au symbolique, non seulement en favorisant une modernité de la langue, mais en présentant une réflexion sur l'écriture dans la textualité même. Chez les écrivaines, on peut nommer, entre autres, Anne-Marie Alonzo, Nicole Brossard, Denise Desautels et France Théoret.

Mais une poète et romancière québécoise aborde la problématique de manière bien particulière pour la décennie quate-vingt-dix. Il s'agit de Geneviève Amyot, qui affiche son rapport à des valeurs traditionnelles de la féminité en mettant en relief la quotidienneté d'une vie à la campagne consacrée à ses enfants, aux tâches ménagères et à l'observation de la nature. A une première lecture, on a l'impression qu'elle reste étrangère à la modernité qui se dégage chez d'autres poètes. On est loin de la vision d'une réalité virtuelle chez Nicole Brossard, de la problématique de l'écriture migrante chez Anne-Marie Alonzo, du dialogue entre l'écriture et les arts visuels chez Denise Desautels, du rapport entre la raison et la déraison chez France Théoret. En effet, le questionnement de Geneviève Amyot est si fortement ancré dans la tradition féminine que les problématiques plus actuelles liées au féminin de l'écriture semblent voilées, occultées.

(2) Jacques Lacan, *Encore, Le Séminaire XX*, Paris, Seuil, 1975, p. 68(3)

(3) Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 614.

Le recueil poétique *Je t'écrirai encore demain*, publié en 1994, le montre bien:

Aujourd'hui premier mai, mes jacinthes sont inouïes, il y a des bleus, des mauves, des roses inespérés, et le parfum, l'épaisseur étonnante de la peau, cette fraîcheur parfaite parmi les gouttes...J'en ai cueilli une pour la table de la cuisine, tout à côté de mes pages⁴.

Dans tout le recueil, les gestes de la narratrice sont de petits gestes de femme: soigner et cueillir des fleurs, décorer la table, préparer les repas, ranger les vêtements trop petits de sa fille, la caresser, consoler son fils. La textualité même est abordée d'une façon typiquement féminine: il s'agit d'écrire des lettres à un homme disparu, sans doute le frère de la narratrice, pour le faire revivre dans l'espace de la page. En adoptant la forme épistolaire, la poésie garde des traces d'une écriture destinée à un usage privé, intime, écriture qui a été le propre des femmes dans le passé.

Seize lettres fictives donc, seize lettres poétiques qui s'échelonnent sur une période de douze mois, de septembre à septembre, sans que l'année ne soit précisée. Racontant la vie quotidienne de la narratrice, ces lettres abordent la problématique du deuil: elles expriment la douleur de la perte en passant par toutes les étapes de la séparation, du désespoir à l'apaisement. Ainsi l'écriture vise-t-elle à remplir, dans ce recueil, une fonction performative: non seulement, l'énonciatrice écrit-elle le processus du deuil, mais ce faisant, elle cherche à le réaliser et, jusqu'à un certain point, elle y parvient, comme le montre ce passage de la dernière lettre:

Tu as rejoint maintenant la puissante chair des fables. Quelque part, au centre de la terre, tu as rejoint le feu des fables qui forgent les bagues et déploient les tapis. Moi, je retrouve ici vivacité de ton visage. Je te répète que tout est sauf, de ta vivacité de ton visage. Je te répète que tout est sauf, de ta vivacité comme de tes dons. (É. 116)

C'est donc grâce à «la puissante chair des fables» que le deuil devient possible, car la fiction a quelque chose de magique, comme

(4) Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994, p. 81. Désormais, toute citation tirée de ce recueil sera indiquée entre parenthèses dans le texte par le sigle É, suivi de la page.

les «bagues» ou les «tapis» volants dans les contes orientaux. L'écriture permet, dans le déracinement que produit l'absence d'un être qu'on aimait, de se réapproprier une parole sur la douleur, de recréer la vie, de trouver de nouvelles balises dans les mots. On remarquera ici la formule «Je te répète». Le recueil est en effet martelé de verbes locutoires: «Je te dis» (*É*, 11), «Je dirai», «aurais-je pu te dire» (*É*, 18), «j'aurais tant aimé te dire cela» (*É*, 23), etc. Tous ces verbes montrent l'importance, pour la narratrice, d'affirmer son énonciation, une énonciation réparatrice, cherchant à exprimer, par l'écriture poétique, une parole de vérité qui n'a pas été énoncée avant la mort de son frère.

Il ne suffit pas de parler du défunt, mais bien de parler au défunt. Je t'écrirai encore demain amorce un dialogue impossible que l'écriture cherche pourtant à rendre possible. Comme si le disparu pouvait réellement entendre. Comme si la place de l'allocutaire, inscrite dans le recueil par l'adresse constante à la deuxième personne, témoignait de sa présence silencieuse considérée comme une réponse muette, un acquiescement. Le dialogue fictif qui s'instaure produit des effets indéniables sur l'énonciatrice: retrouvant à la fin du recueil la «vivacité» de son frère par l'écriture, la narratrice peut guérir, installer le disparu dans une mémoire apaisée, comme si les signes pouvaient redonner vie à l'autre.

Écrire le deuil

Écriture et affirmation de la subjectivité vont ici de pair. Contrairement à certains textes récents où s'opèrent des glissements pronominaux, de je à elle par exemple, le pronom je ici est étonnamment stable. Toutes les lettres sont écrites au je, un je qui s'affirme réel, qui cherche à coïncider avec la personne de l'auteure. En effet, Geneviève Amyot donne son âge réel, elle fait d'elle-même un portrait sévère, mais lucide: «Mon corps vient d'entrer dans sa quarante-septième année. Je suis souvent mal à l'aise avec lui. Le nez trop gros, les cheveux trop minces, des dentiers, les os qui sortent: tout le fait d'être laide.» (*É*, 59) De plus, elle fait à quelques reprises des allusions autotextuelles, en demandant par exemple à l'absent s'il a eu

le temps de lire, avant son décès, ses *Petites fins du monde*⁵, recueil de récits que Geneviève Amyot a publié en 1988. Il ne s'agit donc pas pour l'auteur de montrer l'instabilité de la position subjective: elle affirme un désir de stabilité, d'unicité pour contrer l'état de désordre psychique dans lequel elle se retrouve, elle fait même avec ses lecteurs un pacte autobiographique.

Il y a bien, à certains moments, de légères variations, dans le passage du je au on, le on clairement inclusif de la langue familière, ou du je au nous. Par exemple, «On ne sait jamais» (*É*, 9) ou «Tant que nous y sommes» (*É*, 9), formules-clichés qui surgissent dans le discours, qui ont comme fonction de donner à l'écriture une oralité qui mime la langue parlée, insistant sur l'aspect faussement spontané du texte, inscrivant une esthétique de la parole. On retrouve parfois, aussi, l'emploi du nous, représentant la narratrice et son conjoint ou encore la narratrice et l'absent, la narratrice et ses enfants, la narratrice et sa famille, ou encore un nous dont le référent est indéterminé, comme dans «De quel mal sommes-nous donc atteints» (*É*, 35), interrogation dans laquelle le nous peut renvoyer aussi bien à l'énonciatrice et l'allocutaire qu'à l'ensemble du genre humain. Car bien que Je t'écrirai encore demain mette en scène la souffrance d'une femme en deuil, il ne s'agit pas d'un recueil où se laisse lire un repliement sur soi. On peut constater, dans cette oeuvre poétique, le net désir de dépasser la complaisance dans la douleur, la volonté de nommer les sensations, les sentiments, les états successifs accompagnant la mort d'un être aimé, de faire de l'expérience individuelle du deuil une expérience générale.

D'ailleurs, le tu, au point de départ, n'est pas identifié au frère: il s'agit d'un être indéterminé, et il faut attendre à la septième lettre du recueil pour se rendre compte que celui qui est décédé est le frère de l'énonciatrice. Jusque-là en effet, le tu à qui s'adressaient les lettres restait sans référent précis. L'énonciatrice était-elle en deuil de sa mère, de son père, de son conjoint, d'un amant, d'un membre de sa famille? Aux lectrices, aux lecteurs de résoudre l'énigme! À la fin de la première

(5) Geneviève Amyot, *Petites fins du monde*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

lettre, l'usage d'un participe passé nous apprend qu'il s'agit d'un personnage masculin. Dans la deuxième lettre, on sait qu'il ne s'agit pas du conjoint, puisque celui-ci est présent dans la vie de l'énonciatrice. On progresse ainsi jusqu'à ce que le mot frère soit dûment inscrit dans le texte. Mais est-ce le frère réel? Ne s'agirait-il pas d'une métaphore? cette ambiguïté laisse entrevoir que, tout en s'attachant à la mémoire de l'absent, l'auteure cherche à dépasser la visée autobiographique pour faire de l'allocutaire une figure de l'absence.

Le processus de deuil se fait lentement, il reste empreint de fragilité émotive, et cela passe par des marques de subjectivité qu'on retrouve partout dans le texte. Par exemple dans les verbes ou les adverbes évaluatifs ayant une valeur axiologique ou modalisatrice. Ainsi, les verbes de perception, il me semble, je pense que, je crois que, etc. ou des adverbes comme peut-être, sans doute. Une phrase comme celle-ci, à propos d'une fleur de tournesol: «(...) un peu plus gros il me semble, mais c'est sans doute parce que j'ose maintenant, le regarder de plus près» (*É*, 10) prend une valeur presque pléonastique et témoigne de l'insécurité de la narratrice par rapport à ses perceptions.

Il n'est pas étonnant qu'une telle insistance se retrouve dans la première lettre, alors que le travail de deuil en est encore à ses débuts. Mais les marques de subjectivité ne s'estompent pas à mesure que progresse le travail de deuil pour laisser place à une parole plus assurée, une parole de certitude. Même dans la dernière lettre du recueil où l'énonciatrice accepte définitivement la perte de son frère, reviennent sans cesse des marques de doute ou d'hésitation: les adverbes «peut-être», «sans doute», les verbes et locutions verbales «je ne sais pas»- dont on a de multiples occurrences dans le recueil -, «j'aurai le sentiment que», «je crois que». Ces formules montrent à quel point le deuil, même réussi, même achevé, fait malgré tout problème. Si l'entreprise épistolaire consistait, selon les propres mots de l'énonciatrice, à «inventer une suite à (leur) rapport» (*É*, 111), ce rapport qui «ne fut pas complété» (*É*, 111), force est de constater que les résultats restent pourtant fragiles, comme l'énonciatrice le mentionne d'ailleurs: «Peut-être était-ce là simplement, la première façon possible du renoncement.» (*É*, 111). Insistons sur l'expression «la première façon possible du renoncement». Remarquons aussi que

l'adverbe «peut-être», ici, est associé à l'inversion du verbe, qui renvoie à la forme interrogative. En effet, dans ce recueil où la subjectivité laisse des traces d'hésitation, on remarque également la récurrence de phrases à la forme interrogative:

Que deviennent tes joues, tes jambes dans la terre? Pourras-tu vraiment, malgré ta boîte, te joindre à ses vertus et faire mûrir les pommes? Dans quelle mesure, désormais, de quelle façon lui appartiens-tu? Et ton sexe? (É, 110)

Ce recueil reste, jusqu'à la fin, celui du questionnement. Il n'est pas étonnant de lire dans la dernière lettre cette réflexion: «Maintenant, l'insistance exaspérée de l'interrogation.» (É, 112) Et le titre du recueil, *Je t'écrirai encore demain*, laisse supposer que le travail devra se poursuivre pour apporter à l'énonciatrice un apaisement durable. On pourrait le dire autrement: que l'apaisement sera conditionnel à une démarche d'écriture patiemment poursuivie. Le recueil en effet se termine sur ces lignes: «Je t'écrirai encore demain pour te donner d'autres nouvelles des enfants qui grandissent comme des arbres. Je sais que mes images sont des fontaines. Tu parlais souvent d'éternité.» (É, 116)

Écrire à l'absent, c'est, on le voit ici, poursuivre un travail d'énonciation qui est garant d'une continuité, d'une «éternité» contre la rupture, la perte irrémédiable. Et ce qui, en dernier lieu, peut apporter quelque certitude à la narratrice, c'est sa capacité à dépasser la langue usuelle pour créer un langage poétique. Il n'est pas insignifiant que, après toutes les marques d'incertitude, le recueil se ferme sur un constat métatextuel marquant l'assurance: «Je sais que mes images sont des fontaines». Le savoir dernier de la narratrice est celui-là: sa capacité non seulement de s'exprimer, de dire, mais de produire, de faire du langage. Sa capacité de créatrice. Poïesis, selon le sens étymologique du terme, création.

Écrire la mère

En fait, l'expérience de la mort ravive la coupure première avec la mère, irrémédiable: rappel «de la loi du père» (É, 65), cette expérience première doit être déjouée par l'écriture. Pour la narratrice, il faut

retrouver le maternel dans la langue: c'est à cette condition que la vie continue d'être possible malgré la mort, c'est à cette condition que se fait le deuil. Car le décès du frère rappelle à la narratrice celui de la mère, survenu alors que la narratrice était enfant, comme le laisse entendre le texte. Mais s'agit-il bien de mort réelle? Dans ce recueil poétique, le propre et le figuré se superposent constamment, brouillent la lecture. Et pourtant, que ce soit la mort réelle ou la coupure symbolique, la coupure avec la mère est vue comme un véritable arrachement, une «catastrophe» (*É*, 48), un événement qui produit «la détresse ultime de l'abandon» (*É*, 49). Le travail de deuil entrepris par l'écriture conduit donc la narratrice de l'univers fraternel à l'univers maternel dont parle Julia Kristeva, maternel d'un chant qui permet à la narratrice de survivre en dotant la langue d'une musique de la voix. Voilà ce qu'évoque pour elle le mot mère: «(...) c'est là d'abord que nous chantons, car je crois que nous trouvons tous moyen de quelque chant, ne serait-ce qu'un instant, et qui nous porte ensuite jusqu'au bout, puisque c'est là que nous mourrons.» (*É*, 48) Mort et vie, ensemble, dans le trajet vers la mère: survie à la mort causée par cette coupure initiale, mais capacité de faire revivre la mère, par le chant de la langue, dans le symbolique jusqu'au décès réel, vu comme ultime retour vers la mère.

Mais il y a plus: il s'établit un lien très fort, chez la narratrice, entre l'écriture qui prend ses racines dans le maternel et la vie. Écriture qui coule, en apportant avec elle une continuité, qui abreuve, vivifie. Écriture qui passe outre à la mort, qui cherche à faire surgir la vie de la mort même. L'énonciation poétique témoigne du désir très évident de réunir la langue et la matérialité de la vie, du désir de fonder l'écriture sur les grands cycles de la nature. On l'a vu: les humains sont «comme les arbres», ils naissent, grandissent et meurent, ils retournent à la terre, nourrissent les plantes, recommencent la vie en une éternelle répétition.

Le recueil est imprégné de cette vision, jusque dans sa composition cyclique, qui mime le déroulement des mois de l'année. Débutant par une lettre écrite en septembre, le recueil se ferme en effet sur une autre lettre écrite un an plus tard, et qui s'intitule aussi «Lettre de septembre» (*É*, 107). Contre la temporalité linéaire de l'histoire qui

file vers le progrès, l'auteure propose ici le retour à un temps cyclique qui n'est pas sans liens avec une vision traditionnelle de l'univers. En effet, c'est une conception sacrée du monde que nous présente ici l'auteure. Fortement marquée par le contexte d'une vie paysanne, la prédominance des grands cycles de la nature se laisse sentir jusque dans l'existence de la narratrice, tournée vers l'intimité d'une vie familiale où les tâches féminines acquièrent une fonction rituelle: faire pousser des tournesols, ranger, cuisiner, regarder le fleuve. Quand elle apprend la nouvelle de la mort de son frère, la première idée qui lui vient est de lui offrir de la soupe: «De la crème de chou-fleur, c'est la saison, je venais juste de faire une si délicieuse crème de chou-fleur. Et tu sais que je cuis encore mon pain. J'ai pensé me mettre à la tâche et t'apporter du pain.» (É, 10)

On croirait se retrouver devant les offrandes aux morts chez les peuples anciens, où les survivants déposaient dans les tombes de la nourriture et des objets familiers. On peut percevoir chez la narratrice une nostalgie des rites funéraires antiques, mais il y a aussi une contestation certaine du monde actuel, qui a perdu le sens du sacré, contestation reliée au désir de contrer les valeurs d'une société où prédominent les valeurs masculines, où on retrouve «cette furie des mâles (...) de faire péter la boule sous prétexte de frontière, de croyance ou de pétrole» (É, 66). En cherchant à montrer que l'avenir du monde repose sur la revalorisation d'une éthique féminine fondée sur la dichotomie homme/femme, Geneviève Amyot adopte une vision féministe propre aux années soixante-dix.

Publier un recueil comme celui-là en 1994, c'est afficher son indépendance face aux tendances actuelles de l'écriture des femmes, au Québec, étroitement liée aux problématiques de l'urbanité, du futurisme et de la transgression des genres sexuels. Mais *Je t'écrirai encore demain* trouve sa force dans le fait qu'il est porté par une énonciation personnelle. On peut en effet affirmer que cette poésie laisse entendre une voix intime, une voix lyrique, une voix de femme qui, contre la rupture que constitue l'épreuve de la mort, s'engage dans une vision du monde lui permettant de trouver une continuité à sa vie.

Ce qui est actuel dans cette voix, c'est la présence d'une déchirure

qui ne peut pas être colmatée. Car loin de transcender définitivement la douleur, ce passage de la deuxième lettre reste vrai jusqu'à la fin: «Je m'absorbe en des petits rituels de papiers et de sucres qui n'altèrent en rien la mélancolie. J'aurais tant aimé te dire cela: je m'absorbe en des petits rituels de papiers et de sucres qui n'altèrent en rien la mélancolie» (*É*, 23). La répétition est fort éloquente. Contre une mélancolie qui risque toujours de rejoindre l'énonciatrice, il s'agit pour elle de se donner des rituels, et l'écriture est sans doute celui qui s'avère le plus efficace. Mais même si la poésie peut rapprocher l'existence humaine de l'ordre naturel des choses, ce ne seront jamais que des images: les enfants ne pousseront jamais que comme des arbres et le comparatif comme montrera toujours la béance de la séparation.

Séparation, mélancolie: là se trouve le sens ultime du texte. Impossibilité d'accepter définitivement la perte de la mère, que reconduit ici la mer dans un processus de comparaison favorisé par l'homonymie:

La mer. En toute incontenable beauté, sans cesse. Magnifique de fécondités outrancières. Généreuse. Impassiblement généreuse... Y as-tu retrouvé la joie simple et enclose du premier jus, sa gratuité chaude? (...) je la quitterai demain, je le sais, comme un peu l'on porte sa mère dans la terre, avec au cœur la persistance rauque d'un grand appel de corbeau (*É*, 105).

Ce corbeau ne rappelle-t-il pas le corbeau d'Edgar Poe, qui a pour nom Nevermore, nom mélancolique par excellence⁶? Survivre à la mélancolie, voilà sans doute la quête ultime de la poésie. En ce sens, *Je t'écrirai encore demain* nous présente la création d'un sacré qui est conscient de la précarité de sa quête, qui ne rachète rien, qui se sait plus poétique que métaphysique. Enracinement dans le langage qui laisse pourtant la trace indélébile, irréparable du premier déracinement.

(6) Voir Cécile Wajsbrot, «Nevermore», dans «Deuils», *Autrement*, n° 128, mars 1992, p. 101-111.

BIBLIOGRAPHIE

- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974 et *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- Jacques Lacan, *Encore, Le Séminaire XX*, Paris, Seuil, 1975.
- Geneviève Amyot, *Je t'écrirai encore demain*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994.
- Geneviève Amyot, *Petites fins du monde*, Montréal, VLB éditeur, 1988.
- Cécile Wajsbrot, «Nevermore», dans «Deuils», *Autrement*, n° 128, mars 1992.