

XYZ. La revue de la nouvelle



Digression sur la sexuation autour d'un recueil

Louise Dupré, *L'été funambule*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2008, 160 p.

Nicolas Tremblay

Numéro 95, automne 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2861ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (imprimé)

1923-0907 (numérique)

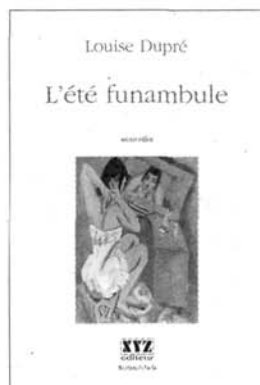
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, N. (2008). Digression sur la sexuation autour d'un recueil / Louise Dupré, *L'été funambule*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2008, 160 p. XYZ. *La revue de la nouvelle*, (95), 79–85.

Digression sur la sexuation autour d'un recueil Nicolas Tremblay

LES PREMIERS MOTS d'un texte sont toujours déterminants. À preuve ceux-ci, de la nouvelle « Un rire » du récent recueil *L'été funambule* de Louise Dupré¹ : « C'est une femelle. Vous ne pouvez pas détacher vos yeux des mamelles durcies qui n'auront jamais allaité. Trop jeune, la chienne, huit ou neuf mois tout au plus, même inerte le corps garde la grâce de l'enfance, comme chez les humains. Vous le pensez mais, à la différence de vos arrière-grands-mères, vous n'avez jamais perdu d'enfant. » (p. 65) Dans ces phrases initiales, où le personnage principal découvre le corps d'une chienne morte, se trouve, mis en évidence, le thème de la maternité, mais, encore plus, la manière dont il est travaillé et décliné par une poétique, un style. L'objet littéral en question ici, c'est-à-dire l'animal, est en réalité anecdotique (le recueil a d'ailleurs cet avantage pour le lecteur de lui permettre d'éviter les fausses pistes interprétatives qu'une nouvelle prise isolément pourrait l'induire à suivre, comme prétendre que la chienne de l'incipit a, au contraire, une valeur symbolique). Justement, la poétique des figures nous inviterait plutôt à remarquer la façon dont l'univers représenté (le cadavre de l'animal et l'espace qui l'accueille, une plage soumise à un regard) se donne à lire, entre métonymie et métaphore. Commencer un texte exige d'abord un



1. Louise Dupré, *L'été funambule*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2008, 160 p., 23 \$.

geste violent de séparation ; dire un mot, c'est bien sûr donner vie, rythme, à un discours, mais l'ouverture qu'il opère annule du coup la venue des autres qui, avant que le silence n'ait été brisé par le narrateur, restaient au moins virtuellement disponibles à leur appel. Donc, le « C'est une femelle » de Dupré engage le sens sur une voie à la fois généralisante et particularisante, que découpe, comme la focalisation d'un regard, l'ordre de la métonymie. « Femelle » spécifie un sexe et exclut ainsi l'autre, mais l'acception générale qu'il dénote, le règne animal, reste imprécise sur le type de la bête en question. Dans la deuxième phrase, le corps ne se donne pas encore entièrement. Limité à ses « mamelles », il n'est toujours pas « chienne ». Les mamelles sont en fait l'indice qui a permis au narrateur de deviner le sexe, partie d'un tout où, sur le plan du signifiant, s'entendent par ailleurs comme par frayage « mam-(an) » et « elles ». Cette phrase succède à la première dans la narration, mais, dans l'esprit du narrateur, c'est la seconde qui est à l'origine du mot « femelle » puisqu'elle explique rétroactivement la cause dont l'autre est l'effet. Mais, pour commencer, il fallait dire néanmoins « femelle », le véritable motif de l'écriture. La « chienne » à peine sortie de l'enfance, qui a les mamelles durcies, réunit à la fois la vie et la mort, mais si le mot identifiant « chienne », qui englobe les unités de sens « femelle » et « mamelle », est écrit enfin à la troisième phrase, ce qui met fin à l'incertitude métonymique, c'est pour introduire la métaphore, projection du personnage principal, une femme, dont le sens seul permettra à l'histoire de s'enclencher pour de bon, par glissement. Gracieux comme chez les humains, dit-on de ce corps à l'enfance de la vie. À distance de l'objet initial : l'animal comme prétexte, le narrateur poursuit avec la vie du personnage principal qu'il compare, nouvelle métaphore, à celles d'autres femmes de sa lignée ancestrale, respectant la métonymie particularisante parce que sexuée de la première phrase, y faisant pour ainsi dire retour, légitimant par le fait même la brèche ouverte sur le monde par cette dernière. Il y a donc, en résumé, la métonymie qui tue, à cause du morcellement du même corps qu'elle produit, et la métaphore qui enfante, par la réunion des différences à travers leur similitude qu'est le sexe féminin.

Cette logique proprement sémantique s'accompagne d'une narration particulière. On dit bien «vous», non pas «je» ou «il». D'ordinaire, une histoire nous est rapportée dans un discours de la vérité, tenu par une espèce de dieu omniscient, c'est le «il» impersonnel, ou bien, à l'inverse, par un personnage, un «je», dont les connaissances sur l'intrigue et sur son destin sont limitées puisqu'il ignore, selon toute vraisemblance, leur issue. Dans «Un rire», ce n'est donc ni l'une ni l'autre de ces conventions que l'on adopte, mais le «vous» (posture narrative fort populaire de surcroît dans la littérature contemporaine. Quelqu'un devra bien un jour en faire l'étude et la critique). Mais qui est ce vous ? Un personnage, à qui une voix indéterminée s'adresse au présent, comme si l'événement qu'elle lui raconte se déroulait au même moment, c'est-à-dire celui de sa narration, de sa prise de parole. (Un film étasunien assez récent, comédie franchement médiocre par contre, *Stranger than Fiction*, utilise à peu près le même procédé; le personnage entend une voix *off* de narrateur, comme forclosé, raconter ici et maintenant ses faits et gestes. Son traitement est pauvre, mais l'image cinématographique rend l'incongruité évidente. Le réel ne se raconte pas. Le personnage du film devra donc régler ce conflit, corriger ce dérèglement qui le frappe tout personnellement.) En fait, transposée au «je», la nouvelle préserverait sa cohérence en plus d'identifier le narrateur, une narratrice plus précisément dans ce cas. Toutefois, cela ne se ferait pas sans qu'une subtilité ne se perde; le personnage s'exprimant au «je» s'inscrit en tant que créateur de son discours, comme origine, tandis que le «vous» change cette fonction, le personnage entendant désormais passivement une parole qui le vise du lieu effacé de l'écriture et dont l'origine décentrée lui est irréductiblement inconnue. Cette extériorité de la voix qui produit une manière de solipsisme et de dédoublement s'explique, chez Dupré, dans une autre nouvelle du même recueil, «Une bouteille à la mer», par la transgression d'un interdit maternel: «[...] *Il ne faut pas s'écouter...* » (p. 138) Bien sûr, ce discours direct de la mère signifie autre chose qu'interprètent mal l'écriture et son inconscient qui souvent, par ailleurs, se fondent, comme chez Camus ou chez Freud, sur un malentendu, une équivoque. Pour la

mère, ne pas s'écouter, c'est de l'abnégation. Pour sa fille, presque toujours écrivaine dans le recueil et donc *alter ego* de Dupré, cela s'entend littéralement, d'après le sens premier du paradigme de la langue et de la communication. « Ne pas s'écouter » devient ainsi, dans ce contexte, « ne pas s'écrire, se raconter soi-même », ce que pourtant fait la narratrice parlant intimement au personnage de « Un rire », à l'écoute de cette voix sienne mais comme venant du dehors et d'autrui.

Donc, cette posture narrative participe, comme nous permet de l'affirmer « Une bouteille à la mer », du glissement métaphorique de l'incipit de « Un rire », lequel découlait du découpage métonymique et particularisant d'un objet perçu, réduit à ses attributs maternels et donc sexués, ses mamelles, miroir réfléchissant ou similitude des similitudes (« décidément une mère est une mère est une mère ») litanie à ce même sujet, sur le mode d'une litanie pastichant Ezra Pound, dans « La broche », p. 134). L'aboutissement de cette série, entamée par la métonymie puis poursuivie par la métaphore, aboutit aux comparants ultimes, « vos arrière-grands-mères », desquels le personnage narré au « vous » se distingue sur un point (contrairement à eux, il n'a perdu aucun enfant) — et cela constituera comme un crime, cette différence dont l'écriture même se sent coupable (d'où peut-être d'ailleurs cette dissociation narrative, sujet narrateur et objet narré se séparant parce que l'un serait honteux de l'autre). La généalogie, faut-il insister, est de plus toujours exclusivement féminine chez Dupré; ce dont témoigne fort bien le recueil *L'été funambule* qui, même s'il réunit des nouvelles écrites sur plus d'une quinzaine d'années, revient constamment sur les mêmes thèmes: la féminité, la maternité, l'enfantement et la création littéraire. Il s'agit donc d'un choix assumé, idéologique, que cette éviction du Père. S'en étonnera, ici, seulement celui qui ne connaît pas l'auteure, qui a signé tout de même plus d'une dizaine de titres, et qui est aussi une intellectuelle, professeure à l'UQAM, spécialiste de la création littéraire et des théories féministes. À ce sujet, en un endroit du recueil, aux allures autobiographiques, des personnages de femmes, écrivaines et bourgeoises lettrées, se rappellent succinctement, trois décennies plus tard, leur passé de militantes pendant

les années 1970, l'âge d'or du féminisme au Québec (lire « La broche »). (Mais ne présumez pas pour autant qu'il y a de la lourdeur passéiste dans ce thème qui oriente l'écriture jusque dans son grain. Trop de finesse et d'intelligence colorent la plume de Dupré pour assommer le lecteur avec une didactique dont la fiction littéraire ne serait que le pauvre et vulgaire truchement. Prenez pour vous en convaincre « *All inclusive* », où la chose féministe, parodiée, se raconte avec humour. Sur une plage de nudistes, près de l'hôtel où il loge, le personnage principal, une femme en vacances, se risque, en néophyte qu'il est, à se déshabiller progressivement, oubliant non sans malaise sa pudeur. La chute du texte repose sur le scandale que provoque la dense toison de son pubis exhibée à la vue de tous en ces temps modernes d'épilation et de peau éternellement juvénile. Vite! il faut se réfugier dans les jupons liquides de la m(è)r(e), raconte la fin.) Par conséquent, ces deux idées directrices, la création et la féminité (devrait-on dire préférablement, je crois, à la place de féminisme), s'entrecroisent et s'alimentent l'une l'autre, dans les textes de Dupré. Cela se remarque déjà dans le passage que nous analysons depuis notre introduction, par le thème précis de l'enfantement. Mais la création, c'est aussi, vous l'aurez compris bien sûr, celle littéraire et symbolique du texte par son auteur, comme dans « Une bouteille à la mer », texte programmatique à cause de l'interdit maternel transgressé, où la « bouteille » en question est une métaphore du « livre rédempteur », destiné à la mère lectrice par la fille-écrivaine, est-il spécifié noir sur blanc.

À cet effet, le recueil de Dupré commence par une ouverture intitulée « Pas à pas ». Narrée aussi au « vous », elle est une réflexion métalittéraire sur l'écriture, avançant « mot à mot » sur l'écran de l'ordinateur fictif. Le personnage à qui la voix non assignée s'adresse se fait expliquer l'élément déclencheur qui le pousse à écrire : « Jusqu'ici, vous n'êtes pas arrivée à vous voir comme une femme... » (p. 15) Cette phrase, en partie tronquée et réduite à l'essentiel, offre une variation de l'autre analysée par nous et tirée de « Un rire », car, à nouveau, il s'agit d'une comparaison toute féminine où le regard (« vous voir comme », lit-on) projette son image au-dehors, comme il le faisait plus haut sur le cadavre métonymique d'un animal.

Cependant, dans l'ouverture, la comparaison demeure, à ce stade des choses, c'est-à-dire au début du Livre ou du recueil à venir, non accomplie et imparfaite. Le reste de la phrase, qui n'est pas cité, nomme le comparant : être une femme « aventurière ». Ce que n'est pas l'écrivaine silencieuse pour qui les mots ne viennent pas. Voilà donc quelle sera la quête du Livre et de l'écriture : conquérir sa parole, perdue hors de soi jusque dans la narration. Arriver à cette plénitude ou présence pleine consiste à ne plus ressembler aux « dernières femmes de votre lignée » qui sont mortes « sans avoir largué les amarres » (p. 17), à renouer plutôt avec une origine lointaine, avec la figure exemplaire de cette « aïeule [...], venue s'établir en Nouvelle-France à l'âge de seize ans » (p. 15). Tant qu'il y a de la différence dans la comparaison, comme on le remarquait au sujet du personnage de « Un rire » qui, lui, contrairement à ses ancêtres, n'avait pas perdu d'enfant en couches, s'inscrit une culpabilité (« Une mémoire ancienne, le mot *catastrophe*, tatoué en grosses lettres sur la peau... », p. 15) que l'écriture souhaite annuler en produisant une identification parfaite, entre fille et mère absolue. Le deuxième paragraphe de l'ouverture évoque donc cette généalogie féminine puis décrit l'aïeule, mariée à quatre maris ; exceptionnellement, cela se poursuit avec la mention de la lignée masculine, celle d'un fils, François, qui a suivi « Joliette » (ne serait-ce pas Joliet la bonne orthographe ?, que féminiserait par conséquent Dupré en connaissance de cause...), « dans ses expéditions » (p. 15), et, enfin, celle d'un « arrière-petit-fils, Bruno », parti lui aussi aux États-Unis. Le troisième paragraphe poursuit avec ces deux premières phrases : « Quelque chose s'est perdu dans la famille. Sédentaires, vous l'êtes tous devenus, on ne sait pas pourquoi. » (p. 15) Au premier degré, la chose perdue, c'est le côté aventurier de l'aïeule qui ne se retrouve plus chez ses descendantes. Ce sont donc elles qui seraient devenues « sédentaires » avec le temps puisque, de toute évidence, les hommes de cette famille, quand la mort ne les frappe pas (les quatre maris), sont plutôt des nomades et des coureurs de bois. Mais l'accord du participe passé « devenus », où l'emporte le masculin de la famille réunie, fait disparaître le *e* féminin, réalisant, dans la chaîne signifiante, le sens de la phrase précédente. De plus, cela répond à

l'interrogation du narrateur, à savoir pourquoi s'est imposée comme une tare et une dégénérescence cette sédentarité chez les femmes. L'autre sexe, le mâle, qui se prend pour « Dieu le Père » (p. 31) et a une « voix de patriarche » (p. 120), a gommé le féminin jusque dans ses marques, lui assignant de force un rôle secondaire dans l'Histoire. L'écriture sexuée cherche donc à corriger cette erreur en attribuant à la femme le statut et la dignité de personnage, même si, pour cela, il lui faut l'exclusivité de son corps que concrétise le découpage symbolique de la métonymie (c'est une femelle, donc ce n'est pas un mâle).

La fin du recueil est, à ce sujet, très éloquente. « Le dernier octobre » raconte la visite d'une ancienne étudiante maintenant professeure (tiens, comme Dupré) à son mentor sur le point de mourir. Elle, au mitan de la vie, elle paraît jeune et éternelle, tandis que lui, même à cet âge que l'autre a maintenant, était déjà vieux ; d'ailleurs tous les garçons, même dans la vingtaine, « sembl[ent] au bord de la retraite » (p. 143). Le texte se conclut sur une séparation qui abolit encore plus la différence entre les deux personnages. Elle quittera l'appartement du moribond sans voir la mort sur son visage. Pendant qu'elle errera dans la ville, se dessinera peu à peu devant elle, donné à son regard discriminant, « le visage d'une femme qui, un jour, recevra pour la dernière fois une ancienne étudiante » (p. 147). Il appert que la mort de l'homme s'oublie rapidement pour la femme égocentrique que sa propre image fascine à un point tel qu'elle se substitue à celle réelle du mentor. C'est à cette seule condition que se concrétise la filiation féminine, dans l'abolition de la différence inhérente à toute métaphore dont le contrecoup révolutionnaire est un monde donné en sacrifice à la cruauté de la métonymie, vaste lit de Procuste.