

Déplier le temps : mémoire et temporalité dans *La promeneuse et l'oiseau* et *Ce fauve, le Bonheur* de Denise Desautels

Louise Dupré

Volume 26, numéro 2 (77), hiver 2001

Denise Desautels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201542ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201542ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dupré, L. (2001). Déplier le temps : mémoire et temporalité dans *La promeneuse et l'oiseau* et *Ce fauve, le Bonheur* de Denise Desautels. *Voix et Images*, 26(2), 302–316. <https://doi.org/10.7202/201542ar>

Résumé de l'article

Cet article analyse la différence de conception temporelle à l'oeuvre dans deux livres de Denise Desautels, où est abordée l'enfance de la narratrice après la mort du père : il s'agit de *La promeneuse et l'oiseau*, long texte poétique en prose paru en 1980, et *Ce fauve, le Bonheur*, récit autobiographique publié en 1998. On constate que le passage d'une énonciation lyrique à une énonciation narrative produit un déploiement de la temporalité qui agit sur le travail de la mémoire. En effet, le temps cyclique qu'on retrouve dans *La promeneuse et l'oiseau* est brisé, dans *Ce fauve, le Bonheur*, par une temporalité linéaire qui favorise un travail du deuil : le sujet peut alors sortir des cercles de la répétition mémorielle dans lesquels il était enfermé. Poésie et récit permettent ici deux types d'élaboration de la mémoire.

Déplier le temps : mémoire et temporalité dans *La promeneuse et l'oiseau* et *Ce fauve, le Bonheur* de Denise Desautels

Louise Dupré, Université du Québec à Montréal

*Cet article analyse la différence de conception temporelle à l'œuvre dans deux livres de Denise Desautels, où est abordée l'enfance de la narratrice après la mort du père : il s'agit de *La promeneuse et l'oiseau*, long texte poétique en prose paru en 1980, et *Ce fauve, le Bonheur*, récit autobiographique publié en 1998. On constate que le passage d'une énonciation lyrique à une énonciation narrative produit un déploiement de la temporalité qui agit sur le travail de la mémoire. En effet, le temps cyclique qu'on retrouve dans *La promeneuse et l'oiseau* est brisé, dans *Ce fauve, le Bonheur*, par une temporalité linéaire qui favorise un travail du deuil : le sujet peut alors sortir des cercles de la répétition mémorielle dans lesquels il était enfermé. Poésie et récit permettent ici deux types d'élaboration de la mémoire.*

C'est en 1980 que Denise Desautels fait paraître aux Éditions du Noroît *La promeneuse et l'oiseau*¹, texte poétique en prose, qualifié tour à tour de « poésie », de « texte », de « poème » dans les titres suivants de l'auteure, avant d'être présenté comme un « récit poétique » en 1998². Ce texte est suivi d'un journal, le *Journal de la promeneuse*, qui fait retour sur l'écriture. Ce titre, elle le considère comme son premier livre vraiment accompli, même si elle avait déjà publié deux recueils poétiques, *Comme miroirs en feuilles*³, en 1975, et *Marie, tout s'éteignait en moi*⁴, en 1977.

1. Denise Desautels, *La promeneuse et l'oiseau*, suivi de *Journal de la promeneuse*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1980. Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
2. Fait intéressant, dans la rubrique « De la même auteure » des différents livres de Denise Desautels, *La promeneuse et l'oiseau* est considéré comme « poésie », « poème » ou « texte » par les Éditions du Noroît ou les Éditions Trois, alors qu'il apparaîtra sous l'appellation « récit poétique » dans *Ce fauve, le Bonheur*, publié aux Éditions de l'Hexagone en 1998.
3. Denise Desautels, *Comme miroirs en feuilles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.
4. *Id.*, *Marie, tout s'éteignait en moi*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977.

Sa voix propre, elle affirme l'avoir trouvée dans *La promeneuse et l'oiseau*, texte investi d'une forte subjectivité, qui entre dans l'esthétique de ce qu'on appelait à l'époque *la modernité*⁵. Il s'agit en fait d'un long poème en prose où l'on peut reconnaître les éléments d'un récit éclaté : un cadre spatio-temporel, des personnages, les bribes d'une trame narrative certes minimale, mais tout de même bien présente. Hybridité formelle donc, correspondant au désir de représenter dans la textualité un *je* lyrique qui à la fois se raconte et réfléchit sur soi-même, sur son enfance ou sur l'écriture⁶. Ce travail était particulièrement prégnant chez les femmes-poètes au Québec, à la fin des années soixante-dix. Des titres comme *L'amèr*⁷ de Nicole Brossard ou *Une voix pour Odile*⁸ de France Théoret montrent un désir de raconter, de faire entrer dans l'Histoire leur petite histoire.

Marqué par le féminin dans le titre même — *La promeneuse* —, ce livre entre dans le courant de l'écriture au féminin. Mais il annonce les enjeux de la recherche que mèneront les femmes des deux décennies qui suivront, c'est-à-dire la distanciation d'une vision inspirée du politique pour s'adonner à la quête d'une subjectivité complexe marquée par l'intime. Écrire, c'est se comprendre, et se comprendre, c'est nouer d'autres liens à la vie. Tout le travail de Denise Desautels entrera dans une « archéologie de l'intime⁹ », selon ses propres mots, puisqu'il s'agira de fouiller dans les profondeurs de la conscience pour ramener à la surface les souvenirs enfouis et leur donner un sens, une portée. Travail d'analyse, de mise en ordre des événements, émotions, sensations du passé : le sujet veut retrouver le moindre fragment susceptible de l'aider à reconstituer sa vérité personnelle.

Mais si la démarche de Denise Desautels est plus près d'une posture qu'on pourrait qualifier de psychanalytique que de sociologique (pour reprendre des axes de recherche actuels), il n'en reste pas moins que le social reste présent dans cette écriture, puisque écrire vise à mettre en lumière, à travers l'exploration de la subjectivité, les conditions d'éducation des femmes. Le projet de Denise Desautels dépasse le désir de se dire pour jeter les jalons d'une compréhension de l'histoire des femmes de sa génération. Dans *Lettres à Cassandre*, écrit en collaboration avec Anne-Marie Alonzo et publié en 1994, elle s'interroge sur « la pertinence du texte autobiographique », affirmant que celui-ci ne lui paraît « légitime que

5. Rappelons que le concept de postmodernité a été employé au Québec après la parution de l'ouvrage de Guy Scarpetta, *L'impureté* (Paris, Grasset, 1985).

6. Sur la question du récit et de ses multiples formes, il faut lire le dossier dirigé par Frances Fortier et Andrée Mercier et publié dans *Voix et Images*, n° 69, printemps 1998, p. 437-525.

7. Nicole Brossard, *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Quinze, 1977.

8. France Théoret, *Une voix pour Odile*, Montréal, Les Herbes rouges, 1978.

9. Denise Desautels et Anne-Marie Alonzo, *Lettres à Cassandre*, Laval, Éditions Trois, 1994, p. 17.

dans la mesure où [...] il devient un texte sur *la* douleur, sur *la* mort ou sur autre chose. Ce que l'écriture, une certaine écriture permet¹⁰. » On voit clairement que la dimension esthétique se double d'une visée éthique.

L'enfance, la mémoire

D'abord et avant tout travail d'écriture qui passe par un travail de la langue, l'exploration de la mémoire se donne comme inscription du féminin. Cela se voit dès les premiers mots de *La promeneuse et l'oiseau*, dont le projet ne pourrait pas être plus clair :

Des fleurs d'enfance dans un jardin qui craquelle. Une cour étroite de gravier et de terre mûre où s'entassent comme à l'abri de l'air de l'indécence des souvenirs de femmes. Mémoire que je remonte malgré le temps au noir la brume qui en voile les contours mémoire déjà ouverte dans laquelle je pénètre pour moi pour voir pour. Y mettre un peu d'ordre par nécessité. (PO, 11)

L'enfance, la mémoire, voilà les paramètres autour desquels s'articulera toute l'œuvre de Denise Desautels. En effet, à partir de réminiscences, de souvenirs qu'elle associe au monde féminin, l'énonciatrice accomplit un trajet en amont du présent, pour « moi », dit-elle, « pour voir », pour y mettre de l'ordre. On retrouve ici la différence entre *souvenirs* et *mémoire*, les souvenirs étant des réminiscences involontaires, chaotiques, qui assaillent le sujet, alors que la mémoire est toujours lecture des souvenirs, ordonnancement, ou, pourrait-on dire, mise en récit selon une volonté d'énonciation personnelle.

Or, l'enfance, chez Denise Desautels, est rattachée à un fait autobiographique : la mort subite du père, alors qu'elle avait cinq ans. Cet événement deviendra le noyau central des réminiscences, le souvenir des souvenirs, autour duquel elle essaiera de se tisser une mémoire, dans les livres, au fil du temps. Il ne s'agit pas pourtant d'une thématique qui serait récurrente dans chacun de ses livres. Si le décès du père apparaît nettement dans certains textes, il s'inscrit le plus souvent comme problématique voilée, moteur de l'écriture, fait premier qui donne une vision de la vie et réapparaît, subtilement, dans une atmosphère, une figure, un « personnage » — si tant est qu'on puisse parler de personnages dans la poésie —, une réflexion passant dans le texte, les mots *orpheline*, *fragilité*, *absence*, *mort* revenant tels des pivots autour desquels se développe l'écriture, en cercles qu'il s'agit d'explorer, avec une patience infinie. Cette cohérence dans la perception et la conception du monde, n'est-ce pas d'ailleurs ce qui constitue le fondement de ce qu'on appelle une *œuvre* artistique ?

Cercles, boucles, reprises, répétition, voilà ce qui qualifie l'esthétique de l'auteure. *La répétition*¹¹, tel sera d'ailleurs le titre d'un texte en prose,

10. *Ibid.*, p. 57.

11. Denise Desautels, *La répétition*, Montréal, Éditions de La nouvelle barre du jour, 1986.

publié en 1986, dans lequel l'auteure s'attardera au théâtre, jouant sur la double acception du mot. Répétition pour apprivoiser, approfondir, creuser. Fouiller, encore une fois. Répétition pour essayer aussi de sortir du cercle, de le briser, puisque toute reprise est aussi changement, transformation. Cela est particulièrement clair dans deux livres, qui reprennent le même récit, celui de l'enfance après la mort du père. Il s'agit du texte *La promeneuse et l'oiseau*, en 1980, on l'a mentionné, et du récit autobiographique *Ce fauve, le Bonheur*¹², paru en 1998. Voilà donc les deux textes publiés à dix-huit ans d'intervalle auxquels je m'attarderai ici pour voir comment le passage d'une énonciation lyrique à une énonciation narrative permet de «déplier» l'énoncé, d'interpréter autrement les faits. Car si le temps s'est écoulé, s'il est normal que la narratrice porte un regard différent sur son enfance presque deux décennies plus tard, c'est le passage du poétique au narratif qui permet ce regard.

Dans les deux livres donc, on retrouve le désir clair de raconter son histoire passée. *La promeneuse et l'oiseau* présente l'énonciation comme étant actuelle: le syntagme «Je raconte» revient tout au long du récit tel un *leitmotiv* qui scande le texte. Quant au récit *Ce fauve, le Bonheur*, il est ancré dans une énonciation faite par une narratrice adulte plus âgée que celle de *La promeneuse* par les faits qui sont rapportés: dans *La promeneuse*, par exemple, la jeune femme commence à écrire. Dans *Ce fauve, le Bonheur*, elle est une écrivaine accomplie. On est face à deux moments distincts d'une énonciation qui revient sur la nuit du 6 mai 1950, la nuit du décès du père, où le «monde a basculé» (*FB*, 15), où «le temps [s'est] arrêté» (*FB*, 15), où «les paysages, les pensées, la vie future [ont été] empoisonnés» (*FB*, 15). Mais cette reprise thématique d'un même fait donne la possibilité de voir que l'énonciation construit l'énoncé différemment selon les moments, faisant en sorte qu'il est possible de prendre une distance avec la douleur. En d'autres mots, d'essayer de faire le deuil. L'écriture de la mémoire est donc écriture d'une évolution de la subjectivité, qui permet de retrouver sa propre pensée, ses propres perceptions et, en bout de ligne, d'avoir un pouvoir sur sa propre vie. Ou pour reprendre un terme de Barbara Havercroft, de se donner une *agentivité*¹³.

Les deux textes sont écrits au *je*, qui correspond, dans les deux cas, à un même référent, c'est-à-dire à la figure de l'auteure, Denise Desautels. Mais *La promeneuse* est investi par un *je* lyrique, un *je* qui, bien qu'étant autobiographique par certains de ses aspects, glisse constamment du côté du métaphorique, comme en témoigne la figure de la promeneuse,

12. *Id.*, *Ce fauve, le Bonheur*, Montréal, l'Hexagone, 1998. Désormais, toutes les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13. Voir Barbara Havercroft, «Quand écrire, c'est agir: stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret», *Dalhousie French Studies*, n° 47, 1999, p. 93-113.

inscrite dans le titre même. Le sujet lyrique, nous rappelle Yves Vadé¹⁴, est en effet un *je* métaphorique, puisqu'il construit dans la textualité une figure mythique de l'auteur. S'il conserve des liens avec une posture autobiographique, il cherche à sortir de lui-même, à prendre le monde avec lui et en lui. Le rapport existentiel est décanté, transcendé. Dans *Ce fauve, le Bonheur*, récit autobiographique qui appartient au champ du narratif proprement dit plutôt qu'à celui du poétique, le *je* essaie de correspondre le plus étroitement possible à la réalité de l'écrivain comme personne. Ce n'est pas sans conséquences sur le déploiement de la temporalité dans les textes. Pour raconter son histoire, le *je* du récit autobiographique doit nécessairement s'inscrire dans la linéarité temporelle, alors que le *je* lyrique a tendance à sortir du temps de l'Histoire pour ramener le temps linéaire au hors-temps du présent intemporel, celui de l'instant qui rejoint l'éternité. Cette vision temporelle aura dans les deux textes analysés ici des conséquences évidentes sur le travail mémoriel.

La promeneuse et l'oiseau

Dans *La promeneuse et l'oiseau*, le souvenir et la temporalité sont liés par un même enfermement : « le passé nous enroule » (PO, 21). En effet, on est ici face à un « passé labyrinthe » (PO, 22), où les jours s'accumulent jusqu'à devenir « pareils », « un seul à n'en plus finir », « l'unique jour toujours le même » (PO, 26). Le souvenir de la mort convie à un arrêt du temps. C'est le temps en dehors de la continuité de l'histoire possible, en dehors d'un futur susceptible de délivrance : le temps emprisonne. « Le piège se referme nous y sommes prises » (PO, 27). On l'aura compris : on est ici face à l'enfance. L'emploi du présent de l'indicatif renvoie non pas à un présent de l'énonciation, mais à la réminiscence d'une sensation d'enfance vécue comme si elle était encore présente.

Le piège, l'enfermement, c'est le souvenir dont on ne peut s'évader, parce qu'il est lié à la mémoire de la mère qui refuse à la fillette le droit de faire le deuil, une mémoire qui attache, étouffe la fillette parce qu'elle l'empêche de créer sa propre mémoire. La métaphore des fils, des « longs châles tarentules » (PO, 29), des « mantes religieuses » (PO, 31), tisse un champ sémantique très éloquent dans le recueil : il montre que la relation mère-fille repose sur l'absence de communication réelle entre mère et fille, sur l'appropriation de la pensée et des perceptions de la fillette par la mère. Dans le journal qui accompagne *La promeneuse et l'oiseau*, Denise Desautels est très claire là-dessus : « Le si grand pouvoir des mères

14. Voir Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 17-37. Voir aussi Andrée Mercier, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, n° 69, printemps 1996, p. 472-473.

sur les petites filles. Se censurer. Se nier soi-même.» (PO, 70) Oui, c'est le piège, comme le rappelle l'expression «Nous sommes prises».

En effet, l'énonciatrice adulte parle d'elle au passé en posant un *nous*, qui l'unit à une petite copine¹⁵ — la sœur, l'amie, la semblable, enfermée avec elle dans l'amour étouffant des mères —, celle-ci devenant pour elle la seule consolation possible: on a l'impression que ce *nous* garantit à l'enfant sa survie. Le travail de la mémoire se constitue à même cet aller-retour entre le *je* et le *nous*, où l'on retrouve la distance entre le présent et le passé de l'énonciatrice, entre son désir d'agir actuel par la parole et son impuissance à agir dans l'enfance. Aller-retour constant où l'inscription du *nous* perdu de l'enfance permet à l'énonciatrice de prendre en charge le récit de son propre passé et, par conséquent, de sortir du temps arrêté, piégé, du temps intemporel:

Anouk nos souvenirs en coulée ce soir le temps rouille. La vraie fin du jour ici notre île en retrait. De mémoire. (PO, 62)

La promeneuse et l'oiseau montre bien cette tentative de s'échapper du temps immémorial, de le casser, de mettre en mots le souvenir pour accéder à son propre désir et à sa propre subjectivité, par le passage par «une mémoire réinventée» (PO, 53). La fin du texte marque la «vraie fin» de ce jour interminable. Ce n'est pas un hasard si l'énonciatrice s'adresse à Anouk, qui devient l'énonciataire du texte: il y a un lien évident entre le désir de briser le cercle du temps, l'éclatement du *nous* et l'écriture, par laquelle l'énonciatrice énonce son propre *je*. Anouk adulte devient le témoin du trajet intérieur de l'énonciatrice, de son désir de vivre. L'écriture permet donc le passage de la fusion du *nous* à l'échange entre un *je* et un *tu*, à une parole singulière mais qui trouve une écoute. Accès à la subjectivité de la part de l'énonciatrice, qui se sépare mais, en même temps, cherche à maintenir le lien avec l'autre, la semblable, la pareille.

Cet accès à la subjectivité ne pouvait s'accomplir que par un travail d'éclatement de la textualité. Denise Desautels écrit, dans le *Journal de la promeneuse*: «Chercher / trouver la langue, le texte qui la ferait éclater» (PO, 69). Dès lors, il n'est pas indifférent que ce soit une textualité poétique, avec ses éclatements, qui permette paradoxalement de dire la fusion et de la faire éclater. Fonctionnant par déplacements, glissements, ellipses, suspensions, silences, répétitions et figures, *La promeneuse* présente un récit troué, mêlant le rêve et la réalité, le passé et le présent, tel un délire ininterrompu — le mot revient d'ailleurs dans le texte —, qu'il s'agira, pour l'énonciatrice, de reconstituer à la façon des morceaux d'une courtoise:

15. Dans *La promeneuse et l'oiseau*, la «douce sœur» se prénomme Anouk. Dans *Ce fauve, le Bonheur*, elle reprendra son surnom véritable, Lou.

images piquées jaunies qui se soulèvent se mobilisent en force au-dessus des mirages me tumultent violemment. Me déroutent. Une mosaïque folle empreinte d'images indécentes Anouk la mémoire à rebours l'enfance à nu. [...] Tant de fils à démêler à recoudre (PO, 50).

Ainsi l'écriture est-elle rendue par une métaphore qui connote les travaux féminins, rappelant comme on l'a vu ceux de la mère, « toujours en jupe noire les doigts filant et refilant » (PO, 50). Écrire, c'est défaire et refaire les fils de la mémoire maternelle, pour établir, pourrait-on dire, une contre-mémoire, au féminin, elle aussi, mais qui libère de la *mère patriarcale*, pour employer un terme de Nicole Brossard¹⁶, de celle qui emprisonne, tue à petit feu¹⁷. Texte du féminin, qui se veut aussi un texte au féminin, porté par la figure de cette promeneuse, dans laquelle se projette le *je* qui s'énonce :

Je : est une femme que l'enfance paralyse. D'autres aussi en même temps et avant elle (la mère / ma mère). Autour d'elle. Elle devra se promener bouger. Se donner à l'activité pour ne pas rapetisser à l'extrême. Disparaître. (PO, 71)

La figure de la promeneuse

C'est ainsi que l'écriture permet de se projeter dans l'imaginaire, de se constituer ce qu'on pourrait appeler une mémoire fictive, cette capacité d'inventer des possibles à partir de la réalité, pour qu'on puisse non seulement survivre, mais réussir à vivre, véritablement. À cet égard, la figure de la promeneuse est fort révélatrice. Correspondant dans le texte au moi fictif, métaphorique de l'énonciatrice, elle sera représentée dans le texte par le pronom *elle*, à la troisième personne. C'est donc l'invention de cette figure poétique qui permet à l'énonciatrice de bouger. Il s'agit d'une figure complexe, qui possède des connotations à la fois positives et négatives, par la contamination d'une autre figure qui l'accompagne, celle de l'oiseau : oiseau de malheur, qui représente la mort, et oiseau du bonheur, qui représente l'envol, la délivrance.

Jusqu'à la fin du texte, l'image de la promeneuse restera double : à la fois figure de la catastrophe à éviter et image fictive qu'il faudrait atteindre, image de la femme qui a réussi à se séparer de la mère, à se délivrer, qui a appris à faire le deuil. Image double, en effet, sans résolution, image du pire et du meilleur, qui plane sur le texte, permet de se définir dans la réalité. Car *La promeneuse et l'oiseau* n'est pas un texte qui ouvre sur l'utopie : on est bien ici dans l'écriture des années quatre-vingt. Il n'y aura pas de rachat à la fin, pas de rédemption. Tout au plus, cette prise de conscience d'un parcours à continuer pour s'approcher toujours un

16. Voir Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 24.

17. À ce sujet, voir « Matricides féministes : tuer la mère patriarcale », Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture québécoise dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 78-88.

peu plus près de soi, cette conscience que «[le] délire métamorphose» (PO, 61). Denise Desautels le note dans son *Journal de la promeneuse*: «J'aurais tant voulu. Ne pas parler de la mort. Autre chose. Les mots de la fin: une promeneuse éclatante» (PO, 83).

La phrase «J'aurais tant voulu» est capitale. Les réflexions d'écrivains nous montrent en effet qu'entre les intentions d'écriture et leur réalisation, il y a un monde. Qu'un texte réussi advient souvent sur les décombres du projet qui le porte. Distance entre l'auteur et son texte, dessaisissement, voilà des mots que les théoriciens de la création emploient pour marquer ce glissement du fantasme de l'auteur tout-puissant aux possibilités offertes par le texte en procès. Mais ce dessaisissement ici ramène le *je* à lui-même. Autrement dit, la figure de la promeneuse, figure d'alter ego, à la fois même et autre, permet au *je* de s'approcher de soi, de parcourir les méandres de sa subjectivité. Et c'est l'altérité incluse dans le *je* lyrique qui permet à l'énonciatrice de s'approcher d'elle-même.

Car l'identité possible, ici, c'est celle de l'écrivaine, de celle qui peut entrer dans une mémoire inventée. On est face à une recherche identitaire qui ne vise pas la personne réelle, mais une identité fictive, complexe, en mouvement, ce que favorise le poétique qui joue dans la contradiction et le glissement constants. Le *je*, à la fin de *La promeneuse et l'oiseau*, fait face à deux images opposées: l'image d'une femme mortvivante, quand la promeneuse, pendue au sommet d'un grand arbre, continue à pleurer. Mais aussi l'image d'une femme suspendue au «temps [qui] tourne à la cime des ormes» et qui laisse apercevoir «le monde soudainement si vaste» (PO, 63). Dans *La promeneuse et l'oiseau*, l'énonciatrice se retrouve dans les deux images, elle se tient dans le pli du temps, à la fois dans la fermeture et dans l'ouverture au monde. Elle ne tente pas de résoudre la contradiction: tout au plus le recueil lance-t-il un cri, un cri «qui gronde au plus haut au plus loin» (PO, 63), un cri qui n'est pas encore susceptible de déplier l'intemporel, de le faire entrer dans le temps de l'Histoire. Si ce cri brise la textualité, la fait éclater, il n'en reste pas moins que c'est sur le rêve de retrouvailles avec Anouk, rêve d'une fusion avec la semblable, la pareille, que se termine le texte. Rêve nostalgique d'un futur qui reprend le passé fusionnel sur une île, monde clos, et instaure la reprise d'un temps cyclique, temps de l'«éternité» (PO, 60).

Sujet de son énonciation dans *La promeneuse et l'oiseau*, le *je* n'a pas perdu pourtant le rêve du retour à un *nous* fusionnel. L'histoire dépliée, à l'image du temps de l'Histoire, on la retrouvera dans *Ce fauve, le Bonheur*. Là, le sujet-femme se donne comme narratrice d'un récit où les épisodes sont répartis dans le temps historique, ce qui suppose une séparation des événements, un ordonnancement, un travail préalable de la mémoire. On est dans le régime du narratif. Ce travail de mise en ordre dans le récit, France Théoret le remarque aussi dans sa propre écriture.

Dans *Journal pour mémoire*, elle distingue *Bloody Mary*¹⁸, son premier recueil de poésie, des récits de *L'homme qui peignait Staline*¹⁹ :

Dans *Bloody Mary*, il y a une charge verbale qui ne se retrouve pas dans les récits que je suis en train d'écrire. [...] Le récit fait entrer dans une rationalité. Constamment je m'éclaire, j'énonce pour faire émerger l'expression, je précise, je lutte contre une part obscure qui n'a pas de nom²⁰.

Cette part obscure qui n'a pas de nom, c'est précisément ce qu'on retrouve, de façon violente, à la façon d'une charge verbale, dans *La promeneuse et l'oiseau*, où le langage poétique fait une place très forte à l'affect qui n'a pas encore été pacifié par les mots, où le travail de la mémoire est en train de se faire, «morceau par morceau», dit Denise Desautels dans son *Journal* : «Les images de mémoire en suspension dans un kaléidoscope. Et le rythme brisé du récit de la phrase quand surgissent les peurs» (*PO*, 73). On pourrait ajouter : et l'écriture hachurée, suffocante, tremblante, qui oscille entre la plainte et le cri.

Ce fauve, le Bonheur

Ce fauve, le Bonheur présente un travail de la mémoire *a posteriori*, accompli, si tant est que le passé puisse jamais entrer dans une mémoire tranquille. Cette mémoire tranquillisée a permis à la narratrice de s'approcher le plus près possible de sa subjectivité (*FB*, 233). Il fallait passer par le *je* du récit autobiographique pour coïncider avec soi-même. Mais ce *je* autobiographique n'est pas celui de l'autobiographie traditionnelle, comme tient à le mentionner Denise Desautels dans le liminaire de *Ce fauve, le Bonheur*. C'est celui de l'écriture, celui qui a recours «à des forces vives, délibérément fictives» (*FB*, 11) pour se dégager de la lourdeur de la réalité. C'est un *je* qui présente «cette étrangeté familière» (*FB*, 11) propre au travail de l'écriture, sans quoi le livre reste dans le domaine du témoignage, l'écriture n'ayant pas eu lieu. Voilà toute la différence entre l'autobiographie traditionnelle et un récit autobiographique comme celui-ci, qui appelle une certaine liberté pour qu'à la lecture, «le plaisir du texte» (*FB*, 11) l'emporte sur un «inutile souci de vérité» (*FB*, 11).

Mais il n'empêche que l'écriture se base sans cesse sur des faits qu'on associe à la vie de l'auteure et qui sont ancrés dans le récit par le rappel de moments précis, produisant des effets autobiographiques certains, qu'on n'est pas porté à remettre en doute. Le récit commence ainsi : «Le 6 mai 1950, mon père est mort» (*FB*, 15). La narratrice a alors cinq ans, ce qui correspond à son année de naissance, inscrite en quatrième de couverture. «Deux ans plus tard» (*FB*, 35), c'est la mort du petit cousin. Lors du premier été à la campagne, la petite fille a «huit ans» (*FB*, 49). Plus

18. France Théoret, *Bloody Mary*, Montréal, Les Herbes rouges, n° 45, 1977.

19. *Id.*, *L'homme qui peignait Staline*, Montréal, Les Herbes rouges, 1989.

20. *Id.*, *Journal pour mémoire*, Montréal, l'Hexagone, 1993, p. 20.

loin elle écrit : «J'ai quatre ans, je crois, l'année de ma varicelle» (FB, 63). Le verbe de doute produit un indéniable effet de véridicité. On pourrait continuer. Mais ces quelques repères temporels éclairent bien le fait qu'on est dans le temps d'une histoire qui se terminera d'ailleurs en 1960, l'année des «quinze ans» (FB, 219) de la narratrice.

Ici, constamment, la narratrice a senti le besoin de se situer sur la ligne du temps et de le faire entrer dans la continuité de l'Histoire, qui apparaît par moments en toile de fond. En effet, 1960 est «[u]ne année dont on parle aujourd'hui dans les livres d'histoire» (FB, 219). Mais avant ce moment historique pour le Québec, elle a été tout de même en contact avec l'histoire internationale. Il y a l'oncle Bernard, qui n'est plus le même depuis qu'il est revenu de la Deuxième Guerre mondiale, où il a vu des images dont il ne parle jamais. Il y a aussi cette Polonaise, juive, qui apporte avec elle sa mémoire de l'Holocauste. On le constate : tout en s'inscrivant dans la linéarité de l'Histoire, le récit déploie une temporalité horizontale, avec ses petits événements, de 1950 à 1960, dans un ordre perturbé par quelques retours en arrière seulement, quelques analepses qui bousculent à peine le fil de la narration. Le traitement temporel est tout à fait différent de celui qu'on retrouvait dans *La promeneuse et l'oiseau*.

Ce déploiement temporel permet un autre regard sur les faits qu'on avait rencontrés dans *La promeneuse* : regard réflexif, analytique, rationnel. L'auteure revient sans cesse sur une enfance prise dans l'enfermement douillet du bercement maternel, évoqué dans le récit par la figure de «cette forme ronde» (FB, 50) que composent la mère et la fille dans le lit où elles dorment ensemble, figure de fusion, où le *je* de la narratrice ne peut exister, où il se perd dans un *nous* qui les inclut sans les distinguer. Et cette fusion entraîne une vision de la temporalité circulaire, hors temps, sans futur possible. Le terme *cercle* revient d'ailleurs à de nombreuses reprises dans le récit, les cercles répétés à l'infini montrant une temporalité cyclique qui ne laisse pas de place au futur :

Ici, le poids des choses fixes, vaines, l'emploi réglementé du temps, son existence floue [...] Ici, la présence janséniste de l'espoir.

Un cercle dans un cercle. Avec du noir qui dégouline comme dans un tableau de Motherwell. (FB, 153)

La comparaison avec le peintre Motherwell rend bien la vision du monde maternel, comme le connote d'ailleurs le mot «mother», inscrit dans le patronyme du peintre. «Un cercle dans un cercle» : on retrouve ici l'enfermement qu'on avait vu dans *La promeneuse et l'oiseau*, où l'on peut reconnaître, avec ces traînées noires, le soleil noir de la mélancolie. La mère étant veuve, l'enfant prend la place du père : «À onze-douze ans, je ne m'appartiens pas. Nous ne faisons qu'une, ma mère et moi.» (FB, 130) Sentiment d'une fusion parfaite, souhaitée par la mère, mais dont la fille a

également besoin pour lutter contre l'absence du père dont on reste inconsolable, et les mortalités qui se sont ajoutées dans la famille au fil du temps. Fusion parfaite, d'autant plus que l'on vit dans le «cocon d'une famille élargie», avec la famille de la tante, où l'on se borde, se caresse, se console, signes d'«une mélancolie contagieuse» (FB, 129) recouverte par le Bonheur — avec une majuscule dans le texte —, d'un sentiment d'union rassurant, apaisant, réconfortant.

Un réseau sémantique très serré se forme, dans le texte, autour des mots Bonheur, monde de la mère, fusion, mélancolie, temporalité ronde d'un présent intemporel, trouvant son expression dans la phrase qui revient sans cesse, «Je ne veux pas que ça finisse» (FB, 186). Car dans ce monde marqué par la mort, le futur équivalait pour la fillette à une fin et non pas à la possibilité d'un commencement. Mais ce monde du Bonheur empêche aussi d'accéder à la subjectivité, qui débute par la séparation d'avec la mère, l'acceptation de la solitude, de la souffrance et de la mort, l'entrée dans le déroulement linéaire des temps de la vie. D'où le titre *Ce fauve, le Bonheur*, le Bonheur étant un fauve, avec toutes les connotations négatives que l'on peut deviner: risque d'être déchiquetée, avalée, dévorée. On peut voir dans le mot Bonheur une métaphore renvoyant à cet état à la fois jouissif et mortifère lié à la fusion à la mère et qu'il faut briser pour accéder au statut de sujet.

Sortir du Bonheur

Un autre réseau se met donc en place, dans le texte, pour lutter contre le premier, réseau qui était à peine esquissé dans *La promeneuse*: sortie du Bonheur, séparation d'avec la mère, désir, deuil, création. Et c'est ce que raconte le récit, en posant clairement les jalons de ce cheminement vers une salutaire séparation. D'abord, la puberté, chez la fillette, qui fait naître en elle des sensations, des désirs coupables qu'on ne raconte pas à une mère, son intérêt naissant pour les garçons. Le désir s'impose comme une possibilité de salut, entrevu un soir dans une conversation avec Lou, l'amie de toujours, alors qu'on se demande: «Est-ce que quelqu'un, un jour, pourra nous consoler, effacer les marques de l'enfance ou simplement les recouvrir, comme on dit?» (FB, 175) Cet épisode, important dans le récit, montre que, dans la recherche d'un autre type de bonheur, «un bonheur agile, orienté vers la lumière» (FB, 175), il n'est pas question pourtant de reproduire dans les rêves le schéma connu en s'imaginant entourée d'un homme et d'une ribambelle d'enfants. Les adolescentes se plongent dans la lecture des *Fleurs du mal*, «cet objet dangereux» (FB, 176) dont on ne peut pas parler aux mères, ce recueil fourni par la grande sœur de Lou.

C'est le monde culturel qui opérera la séparation d'avec la mère, monde étranger, dangereux et, pour cette raison, d'autant plus fascinant:

monde de la littérature interdite dans le Québec des années cinquante, monde d'Élisabeth, la correspondante française qui a un vocabulaire que n'a pas la petite Québécoise, quand elle raconte un voyage à Paris où elle se rend voir *Hiroshima mon amour*. Tout cela fait découvrir à la narratrice un univers inconnu : « Je ne connaissais ni Carl Dreyer, ni Marguerite Duras, ni Alain Resnais, ni Emmanuelle Riva. » (FB, 198) Les arts visuels servent aussi de déclencheur. Le récit s'achèvera d'ailleurs sur la visite de l'exposition Van Gogh, au Musée des beaux-arts où, en compagnie de son amie Lou, la narratrice sortira de son quartier pour aller dans l'Ouest de la ville, exposition à la suite de laquelle les adolescentes iront prendre un café dans un « restaurant hongrois, rue Crescent » (FB, 229). Traversée donc d'Est en Ouest — on pense à Jean Lévesque dans *Bonheur d'occasion* —, parcours initiatique trouvant une résonance temporelle puisqu'on est en 1960, année « qui marque une rupture » (FB, 219) dans l'histoire du Québec.

Si la révolte grondait dans *La promeneuse*, on est ici face à une Révolution tranquille qu'accomplissent les adolescentes qui vont à la découverte de l'ailleurs, à proximité de soi. *La promeneuse* se terminait sur ce rêve formulé à Anouk adulte, partie ailleurs : « Un jour tu reviendras nous partirons ensemble pour une île je rêve. Un grand voyage. » (PO, 61) À la fin de *Ce fauve, le Bonheur*, plus de grand rêve impliquant le retour d'une fusion forcément interrompue, mais la réalité d'un minuscule déplacement dans la ville, la division Est/Ouest engageant une rupture entre le passé et le futur, entre le familier et l'étranger, entre le repliement et le déploiement d'un imaginaire. Le regard lucide sur le passé a remplacé un rêve de fusion future qu'on croit encore capable de « métamorphose » (PO, 61). On ne croit plus à la capacité de faire Un, au désir d'un Tout indivisible. On reconnaît *a posteriori* que le travail de séparation avait déjà commencé : on peut avouer qu'à deux c'est plus facile, montrant que la présence de l'autre — l'amie, la sœur de sang — est précieuse, mais il n'en reste pas moins que cette visite au Musée fait en sorte que la narratrice « [est] passée, presque sans heurt, du côté de [son désir] » (FB, 230). Elle ajoute : « Un pont ou même une simple passerelle aura été construite pendant ma visite au Musée, qui me permettra d'accéder à la vie » (FB, 230). Qui dit *désir* dit *subjectivité*, qui dit *vie* dit *sortie du mortifère*, d'une existence prise dans une toile, constituée d'un « amoncellement de corde [...] De quoi se pendre » (PO, 41), comme on pouvait le voir dans *La promeneuse et l'oiseau*.

Ce pont, cette passerelle, voilà ce que construit patiemment *Ce fauve, le Bonheur*, où le récit se termine par la vie, le désir de création, la capacité d'expression et de transfiguration de son univers psychique, comme chez Vincent Van Gogh. La violence n'a pas besoin de s'exprimer dans la réalité, mais dans l'œuvre. Si la narratrice remarque, au fond d'elle-même, « un cri qui ne veut pas sortir » (FB, 228), elle voit que, chez Van Gogh, « chaque peinture [...] ressemble à un cri » (FB, 228). Mais en disant la

douleur, en exprimant le cri, la création opère donc la distance, le détachement symbolique nécessaire à l'accession à la subjectivité.

Dans *La promeneuse et l'oiseau*, on pourrait dire que c'est le texte même qui, par sa forme éclatée, devient un grand cri. Avec le récit *Ce fauve, le Bonheur*, on est dans l'après du cri, dans la capacité de l'analyser, de le décanter. Le rythme hachuré, saccadé de *La promeneuse* est ici remplacé par une écriture « pacifiée », au rythme plus lent, plus serein. Les phrases interrompues de *La promeneuse* sont substituées à des phrases complètes, sans suppression de syntagmes, correspondant à la prose habituelle. Les glissements, les mises en rapport, obéissant à une logique du rêve dans *La promeneuse*, sont ici remplacés par une logique narrative qui distingue les faits, isole, établit des rapports temporels évidents, instaurant cette rationalité dont parle France Théoret. En d'autres mots, le réseau sémantique du deuil, qui suppose séparation d'avec la mère, mise à distance du Bonheur, l'emporte et imprime la textualité, montrant dans la forme du texte même cette mémoire tranquille qu'est le travail du deuil accompli.

Dire *deuil*, c'est sortir d'une mémoire envahissante pour faire une place à la consolation, à l'oubli. Le mot revient à quelques reprises dans *Ce fauve, le Bonheur*. Penser dans un temps qui ne tourne plus sur lui-même suppose en effet de sortir de « cet inconsolable de l'enfance » (FB, 199) qui traverse la démarche poétique de Denise Desautels et qui trouve sa parfaite expression dans *Leçons de Venise*, où l'énonciatrice se définit comme « une enfant inconsolable que le poème, parfois, illumine²¹ ». Ici en effet, il s'agit de ne mettre en lumière la mélancolie que pour mieux rêver le futur, le penser, l'inventer. Se réinsérer dans une historicité bénéfique, où le futur est possible, l'emmêlement fusionnel étant remplacé par la complicité laissant place à un échange avec Lou. C'est ce que montre le dernier chapitre du récit, où revient la phrase « À deux, c'est plus facile. » (FB, 229) *La promeneuse et l'oiseau*, on l'a dit, se terminait sur le rêve d'une fusion nouvelle avec Lou — donc sur un futur qui était la répétition du passé —, alors que *Ce fauve, le Bonheur* se termine sur cette phrase : « Et, cette fois, c'est ma vraie voix que j'entends. » (FB, 233) Accès à une vérité subjective qui passe par l'acceptation d'une coupure nécessaire avec l'autre. L'emploi de l'adjectif possessif *ma* et du pronom *je* prennent ici toute leur signification. Il ne peut y avoir de voix que personnelle, singulière...

Le temps des femmes

Dans son article « Le temps des femmes », Julia Kristeva suggère que la temporalité linéaire, historique, serait liée à une vision masculine, alors

21. Denise Desautels, *Leçons de Venise*, Montréal, Le Noroît, 1990; suite « Motifs/Mobiles », texte 2, sans pagination.

que les femmes auraient une vision cyclique et massive du temps: soumise à l'éternel retour des cycles d'une part; correspondant à la vision d'une temporalité «sans faille et sans fuite²²» d'autre part. Cette vision temporelle, dans la subjectivité féminine, est vue comme «nécessairement maternelle²³», en ce que le maternel rappelle «l'espace matriciel, nourricier, innommable²⁴» de la chora sémiotique. Cette conception temporelle ne serait pas unique aux femmes, mais serait présente dans «de nombreuses expériences, en particulier mystiques²⁵». J'ajouterais que cette vision correspond aussi à celle du *je* lyrique, qui cherche la fusion avec l'autre, qui, en bout de ligne, dit: Je suis Tout²⁶.

On reconnaît dans cette vision kristevienne d'une temporalité féminine celle des deux textes de Denise Desautels, où la figure de la mère est prédominante, toute-puissante, dévorante. Mais alors que *La promeneuse et l'oiseau* rejoue cette clôture temporelle dans la forme même du texte, *Ce fauve, le Bonheur* établit une tension entre la temporalité cyclique qui est présentée et celle du récit qui, instaurant cette rationalité dont parle France Théoret, déploie le temps. Tout en disant la mélancolie de cette fusion dans l'enfance, *Ce fauve, le Bonheur* la dépasse aussi. Et cette tension entre le dire et le faire crée un écart qui permet de déployer un autre réseau sémantique, celui de l'oubli créateur. Ce récit de deuil marque la séparation d'avec la mère, l'entrée dans une subjectivité pleinement assumée. Si *La promeneuse et l'oiseau* témoignait de la survie, *Ce fauve, le Bonheur* atteste l'entrée dans la vie.

On a remarqué récemment au Québec que plusieurs femmes-poètes se sont mises à publier des récits ou des romans ayant des liens plus ou moins évidents avec l'autobiographique: Madeleine Gagnon, France Théoret, Louky Bersianik, Élise Turcotte, Louise Desjardins, par exemple. Ces expériences d'écriture ont été préparées par la narrativité inscrite dans la poésie en prose chez les femmes, surtout depuis les années quatre-vingt, de même que par l'exploration de l'intime, du quotidien, du banal, qui présentait un *je* lyrique devenant figure même de la modestie. L'ouverture que constitue la nouvelle autobiographie, où les frontières entre la réalité et la fiction peuvent être repensées, permet de poser un pont entre le *je* lyrique et le *je* narratif de nature autobiographique: on

22. Julia Kristeva, «Le temps des femmes», *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 303.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 302.

25. *Ibid.*, p. 304.

26. Bien que Kristeva ne fasse pas ce rapprochement dans son article, sa théorie du poétique nous y conduit, en posant le poétique comme retour du présymbolique, maternel, dans le symbolique, qui va parfois jusqu'à le déconstruire, comme c'est le cas pour la poésie d'avant-garde. Voir, bien sûr, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

peut mettre du jeu entre soi-même comme écrivaine réelle et soi comme narratrice, tout en restant fidèle à soi-même²⁷. Mais, cette fois, sans se voir de façon métaphorique, sans désir d'embrasser le Tout.

Le récit permettrait donc aux poètes de risquer l'inscription de leur petit *je*, sans gloire, dans une continuité historique qui a été faite par les hommes. S'inscrire de plain-pied dans une Histoire à défaire et à refaire, quitte à revenir ensuite à la poésie, telle est l'attitude des poètes-femmes. Aller-retour, double posture qu'on retrouve aussi actuellement chez plusieurs poètes masculins. Les temps ont changé et le féminin n'est plus pensé comme différence absolue. L'autre, ce n'est plus l'homme pour la femme ou la femme pour l'homme : l'altérité est prise en charge par l'individu même. Nous sommes bel et bien dans la troisième période du féminisme : il y a rencontre, contamination entre les mondes du masculin et du féminin²⁸. Cela, on le voit inscrit en toutes lettres chez Denise Desautels. Si *La promeneuse et l'oiseau* manifestait la nécessité de sortir du monde de la mère, mais tout en rêvant de maintenir la fusion avec la sœur de sang, le dernier chapitre de *Ce fauve, le Bonheur* montre que, tout en étant complice de Lou, c'est dans les toiles d'un artiste masculin, Van Gogh, que la narratrice, finalement, se retrouve.

27. À ce sujet, voir Barbara Havercroft, «Le discours autobiographique: enjeux et écarts», dans Lucie Bourassa (dir.), *La discursivité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995, p. 163-175. Voir aussi le dossier «Effets autobiographiques au féminin», dirigé par Barbara Havercroft et Julie LeBlanc, dans la revue *Voix et Images*, n° 64, automne 1996, p. 5-77.

28. Sur les trois périodes, «vagues» ou générations du féminisme, voir Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 306-33. Voir aussi Rosi Braidotti, «The Subject in Feminism», *Hypatia*, vol. VI, n° 2, été 1991, p. 155-172 et Françoise Collin, «Écrire en tant que femme», dans *Je partirais d'un mot. Le champ symbolique*, Villenave-D'Ornon (France), Fus Art, coll. «Textes femmes», 1999, p. 29-43.