

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GUBIN Éliane, "Poésie", *Sextant*, Volume 17-18, Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes de l'Université libre de Bruxelles, 2002.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes de l'Université Libre de Bruxelles

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Sextant

Revue du Groupe
interdisciplinaire d'Etudes
sur les Femmes

17-18 · 2002



Poesie

.....
ULB
.....



*Textes rassemblés et édités
par Sabrina Parent et Valérie Piette*

SEXTANT

*Revue bisannuelle publiée
par le Groupe interdisciplinaire
d'Etudes sur les Femmes
avec le concours
du Fonds Suzanne Tassier (ULB)*

17/18

2002

Comité scientifique

Claire Billen, Andrée Despy-Meyer,
Marie-Sylvie Dupont-Bouchat, Madeleine Frédéric,
Eliane Gubin, Serge Jaumain,
Andrée Lévesque, Jean-Pierre Nandrin,
Bérengère Marquès-Pereira, Anne Morelli,
Valérie Piette, Jean Puissant,
Eliane Richard, Anne Summers.

Secrétariat de rédaction

Eliane Gubin
GIEF-ULB
50 avenue Franklin Roosevelt CP 175/01 1050 Bruxelles
Télécopieur 02 650 39 19
Courrier électronique : egubin@ulb.ac.be

Couverture

Isabelle Grosjean

Illustration

« De Brieveschrijster », Aquarelle de Léon Spilliaert (1917)
Copyright KIRKIRPA, Bruxelles

SOMMAIRE

- 7** **Avant-propos**
- 21** **Geneviève Erken**
Pourquoi la poésie des femmes est-elle (encore) moins
lue que celle des hommes ? Brève étude sur la poésie
féminine francophone du XX^e siècle
- 39** **Hélène Tissières**
Déserts : vides, quêtes et errances dans la poésie de
Véronique Tadjo et Tanella Boni
- 51** **Michel Beniamino**
De la spécificité de la poésie féminine à l'île
de La Réunion : contraintes et liberté
- 69** **Françoise Naudillon**
Florette Morand
- 87** **Lucie Lequin**
Elles pensent le monde
[Marie-Célie Agnant, Anne-Marie Alonzo,
Mona Latif Ghattas et Nadine Ltaif]
- 105** **Jeanette den Toonder**
Anne Hébert : une poésie d'équilibre
Le Jour n'a d'égal que la nuit :
« Poèmes nouveaux 1987-1989 »
- 123** **Luminita Urs**
La vision théâtrale de la mort dans
Cimetières : la rage muette de Denise Desautels
- 131** **Laurence Brogniez**
Poétesses belges du XIX^e siècle : quelques profils perdus

- 149 Patricia Izquierdo**
Jean Dominique : des influences au silence
(analyse du péritexte)
- 169 Laurence Brogniez**
« Lettres à une jeune poétesse ». Charles Van Lerberghe,
anti-Pygmalion
- 189 Marc Quaghebeur**
  propos de la spécificité de la poésie féminine
en Belgique (XX  siècle)
- 197 Elodie Bouygues**
Anne Perrier : « La fragile royauté de vivre »
- 213 Claude La Charité**
Marie de Romieu et l'écriture androgyne :
les marques de généricité du sujet lyrique dans
Les Premieres  uvres poetiques (1581)
- 235 Pierre-Louis Fort**
Les Charités d'Alcippe de Marguerite Yourcenar :
le sonnet et le deuil
- 251 Marc André Brouillette**
L'espace discontinu d'Anne-Marie Albiach
- 271 Jean-Pierre Nandrin**
L'évolution du statut juridique de la femme
indépendante en Belgique
- 285 Anne Cornette**
Minna Canth et le féminisme finlandais
- 299 Rasa  paitien **
Réflexions sur le féminisme et la société en Lituanie
- 315 Les auteur(e)s**

Dossier

Avant-propos

*Vous nous faites inspiratrices au départ de vos actes et consolatrices
à l'arrivée, mais nous sommes absentes des chemins de votre mâle hé-
roïsme. Poètes, vous trichez : vous prenez bien soin de nous désarmer
avant de nous ouvrir grands vos bras.*

(Daniel Maximin¹)

*Alors la femme prendra feu [...] elle portera dans l'immensité du
désert comme un pagne de fête toutes les couleurs de la
Terre elle portera tatouées sur sa peau toutes les lignes du
Temps comme un livre ouvert à la page de la Vie majuscule.*

Tanella Boni²

1. Daniel MAXIMIN, *L'isolé soleil*, Paris, Seuil, collection Points, 1981, p. 137.
Merci à Hélène Tissières de nous avoir fait découvrir, entre autres choses, cet
auteur.

2. Tanella BONI, *Grains de sable*, Limoges, Le bruit des autres, 1993, p. 61.

Sextant ouvre de nouveau ses pages aux « Femmes en lettres » – titre du numéro 6, publié en 1996 – embrayant sur quelques-unes des réflexions qui avaient été au cœur de ce numéro. Ainsi les questions primordiales de savoir *si* et – et dans l’affirmative – *sous quelles conditions* il est pertinent de parler de « littérature féminine », sont remises une nouvelle fois sur le métier, abordées à présent sous l’angle de la « poésie »³.

La poésie féminine – comme la production littéraire féminine en général – a été longtemps considérée comme une sous-culture. Jugée souvent comme anecdotique, laissée aux femmes avec une certaine condescendance, la poésie a servi de champ d’autonomisation : les femmes s’en sont emparées pour l’ériger en « contre-culture ». « Sil est question de création, il est question de subversion », affirme la poète Claire Lejeune en 1975.

Mais les femmes n’ont pas attendu le XX^e siècle pour s’emparer du langage. Au cours du XIX^e siècle, elles écrivirent beaucoup et partout : presse, revues, ouvrages. Il reste encore à comptabiliser et à analyser leur présence récurrente qui témoigne d’une volonté de faire passer la libération des femmes par le langage – selon la formule d’Hélène Cixous – de dire avec leurs mots une identité et des aspirations que la société leur déniait.

Quelques pistes peuvent être rappelées pour la Belgique. Dès les événements révolutionnaires de 1830 qui donnent naissance à la Belgique, des femmes affirment leurs sentiments patriotiques et s’expriment dans l’espace public. L’une d’elles loue cette jeune nation et son peuple « exaspéré de haine/ du joug de l’étranger /brisant les lourdes chaînes,/ se levant tout entier, s’affranchit, glorieux, /puis, à coup de pavés conquérant sa patrie, dit /: je suis libre et je le veux ! »⁴. Si cette exaltation peut faire sourire, la parution d’un tel poème dans un grand quotidien de la capitale marque l’intégration des femmes dans le mouvement révolutionnaire.

Puisqu’une place leur est laissée dans la poésie, certaines utilisent cette liberté pour défendre des idées et s’insérer dans les débats politi-

3. Dans ce numéro, les signes / et // marquent, respectivement, la fin d’un vers et la fin d’une strophe.

4. *Le Libéral*, 6 octobre 1834, p. 3-4.

ques, autour de la célèbre fouriériste Zoé Gatti de Gamond⁵. Celle-ci collabore à la *Revue encyclopédique belge*, à *l'Artiste*, à la *Revue belge* ou encore à la revue de littérature italienne *L'Exilé*. Elle y excelle comme critique littéraire et d'art. Ses articles côtoient les poèmes d'Adolphe Mathieu, d'André Van Hasselt ou encore ceux de sa fidèle amie Eugénie Poulet. Cette compagne de route qui s'est fait connaître par la publication de divers manuels scolaires a écrit un nombre impressionnant de poèmes, dont quelques-uns dédiés à Zoé. Les thèmes développés sont pour l'essentiel relativement convenus ; amour, tristesse, absence, ...etc : « Comme un penser d'amour que nul cœur ne réclame / Errante sur ce monde où me fuit le bonheur/ Je cherche vainement une âme pour mon âme/ Un cœur qui comprenne mon cœur »⁶. Mais elle s'aventure aussi sur des terrains moins traditionnellement « féminins », comme dans ce poème intitulé *Le soldat* : « Il n'avait pas quinze ans, et pourtant il prit place/ Dans ces fiers bataillons que nul revers ne lasse/ Dont l'honneur seul guidait les pas / Défiant les boulets, riant de la mitraille,/ Et formant de leurs corps une épaisse muraille/ Que l'ennemi n'abattait pas »⁷.

D'autres dénoncent la subordination des femmes, comme Emma R., qui publie en 1834 dans la *Revue Encyclopédique* un poème au titre révélateur *Si j'étais garçon* : « Ah ! Si j'étais garçon !... /Que je le voudrais être ! /Je serai méchante peut-être,/ Je me vengerais bien de ce qu'ils font souffrir : /Mon Dieu, que j'aurais de plaisir ! /Mais non, ... non, non vraiment ; /car ce n'est pas leur faute : /S'ils ont la liberté, faut-il qu'on la leur ôte ?/Ils sont heureux, tant mieux ; las ! /Qu'ils le soient toujours, /En est-il donc trop, de beaux jours ? /La vie est un tissu de peines et d'alarmes ; /Mais, n'est-ce pas pour nous que sont faites les larmes ?/ Pour nous les noirs ennuis sont de chaque saison ; / Jamais de bien durable joie ; /Du malheur, en naissant, nous devenons la proie,... /Oh mon Dieu, si j'étais garçon ! »⁸.

Les idées d'Eugénie Poulet et Zoé de Gamond sur l'émancipation des femmes par l'éducation ne laissent pas les critiques indifférents.

5. V. PIETTE, « Zoé Gatti de Gamond ou les premières avancées féministes ? », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 77, 1999, pp. 402-415.

6. Eugénie P., « L'isolement », *L'Artiste*, 1933, p. 37.

7. Eugénie P., « Le soldat », *L'artiste*, 1834, p. 269.

8. Emma R., « Si j'étais garçon », *Recueil encyclopédique belge*, avril 1834, p. 286-287.

Comme souvent, les adversaires attaquent par le biais de l'ironie : le journal satirique *Méphistophélès* s'en prend nommément aux deux jeunes femmes qu'il surnomme « les bas-bleus bruxellois » et, ne laissant rien au hasard, les critique... en vers : « Qu'il fait beau voir les porte-cotillons/ Au temps présent, formant leur bataillons, prendre la plume ou manier la brosse/ Et des beaux-arts prouvant qu'ils ont la bosse/ De leurs talents nous donner les primeurs/ Tendre Poulet, quoique femme à principes/ Que tu sais bien séduire tous les cœurs /Par un brillant traité des participes⁹ (...) /J'oublie encor (sic) : de Gamond vient aussi / Plaindre le sort de qui cherche un mari, En séchant sur l'épine virginale. Mais c'est assez/ Que si quelque lecteur /Veut de mes vers apprendre la morale/ Je lui dirai : qu'au bas-bleu barbouilleur/ Ecrivassier, voulant porter culotte, ou rimaillant, je préfère La Motte »¹⁰.

L'allusion vise ici très clairement Coralie Van den Cruyce, une élégante aristocrate gantoise, épouse de Félix de La Motte, dont les vers rencontraient un succès d'estime, plus en raison de sa position sociale et du salon qu'elle tenait avec distinction, qu'en raison de son talent. Mais solidarité féminine oblige : M^{me} de Félix de La Motte prit la plume pour répondre au « vers graveleux » de « Satan, chez qui l'esprit abonde ». Sous le même titre, *Les Bas-bleus*, elle reproche à la revue, avec une certaine véhémence, son antiféminisme et son idéal de la femme soumise : « Elle ne lira point l'Illiade d'Homère/Ni le poème d'Arouet.../ Elle sera bonne et bien simplette/ Ignorante mais point coquette/ Telle enfin que tu nous voudrais ! »¹¹... « Ecrire est peut-être une erreur/ Mais c'est une erreur qui console » : sous ces deux vers perce tout le désenchantement de la condition féminine.

La poésie devient ainsi une arme aux mains de femmes pour revendiquer leurs droits. La Ligue belge du Droit des Femmes, fondée en 1894, n'abandonne pas cette forme d'écriture. Quelques féministes trouvent les rimes justes pour dénoncer la rigueur et les inégalités du Code civil. La revue *La Ligue* publie des poèmes aux titres évocateurs (« La Femme. Plaidoyer » ; « Sœurs, Relevez le front ! ») et aux messa-

9. Eugénie Poulet a en effet publié en 1834 un *Nouveau traité de la syntaxe des participes, suivi d'exemples non corrigés sur les différentes règles*.

10. « Les Bas-Bleus Bruxellois », *Méphistophélès*, 24 août 1834, n° 68, p. 3.

11. Cité dans Lya BERGER, *Les femmes poètes de la Belgique. La vie littéraire et sociale des femmes belges*, Paris, Perrin, 2^e éd., 1925, p. 56-57.

ges émancipateurs : « Quand l'heure sonnera de secouer vos chaînes/
Sœurs, relevez le front, revendiquez vos droits ! /Assez de tyrannie
(sic) et de souffrances vaines/ Il faut qu'on vous écoute et qu'on
change nos lois !/ Voulez-vous donc toujours demeurer des esclaves,
/Vous soumettre à jamais à vos maîtres puissants, /Montrez que vous
savez rejeter leurs entraves, /Que votre cause est juste et qu'ils sont
des tyrans ! »¹². Ces exemples pourraient être multipliés. La poésie,
moyen d'expression féminin est devenu moyen d'expression féministe.
Sous les rimes, parfois maladroites ou ampoulées, pittoresques ou
amusantes, se dissimulent des revendications fortes et un besoin impé-
rieux de liberté. Dans le dernier quart du XX^e siècle, le néofémi-
nisme s'en empare de même comme arme de libération. Dès 1973, les
Cahiers du Griff explorent les nouveaux modes d'expression des
femmes pour proposer des espaces identitaires au-delà des modèles
féminins conventionnels : « Tout habiter/ Que soit dit le ténu/ Le
frêle/ et qu'au-delà la mer m'emporte »¹³.

*

Le dossier présenté ici ouvre le débat sur une contribution de Geneviève Erken, dont la portée de la réflexion se veut générale. Partant du constat que peu de poétesses sont finalement retenues dans l'éventail de la littérature « officielle » – comme si leur contribution n'était pas essentielle au patrimoine poétique – elle tente d'éclairer ce phénomène en recourant à divers types d'explication, tels que le sexisme de l'Institution littéraire, le machisme de nos critères de jugement ou encore l'impossible prétention à l'universalité dont semble être taxée la production poétique des femmes.

Une même interrogation sur la poésie féminine, que l'on qualifiera plutôt de socio-historique, traverse plusieurs des contributions réunies dans ce numéro.

Laurence Brogniez s'interroge sur le fait que la production poétique des femmes en Belgique au XIX^e siècle laisse en somme peu de traces, alors que cette production était pour le moins « non négligeable ». Ceci

¹² A.N., « Sœurs, Relevez le front ! », *La Ligue*, avril 1896, p. 56.

¹³ Claire LEJEUNE, « Etre dite », dans L. WOUTERS et Y. NAMUR, *Le siècle des femmes. La Poésie francophone en Belgique et au Grand-Duché de Luxembourg*, Ed. Les Eperonniers - PHI, 2000, p. 140-141.

semble s'expliquer par des facteurs géopolitiques et sociaux auxquels s'ajoute un facteur que l'on dira tributaire de l'« histoire des mentalités ». L'on voit ainsi, grâce à l'étude de quelques « profils perdus », comment les femmes poètes naviguent entre deux eaux pour espérer obtenir quelque reconnaissance de l'Institution littéraire, les poétesses « tantôt répondant à l'horizon d'attente façonné par l'autorité masculine tantôt usant de la transgression pour attirer l'attention et faire de la différence, d'une manière paradoxale, une valeur d'intégration » (Laurence Brogniez).

Dans un autre article, Laurence Brogniez s'attache à la jeune poétesse Gabrielle Max et plus spécifiquement, à la correspondance qui l'a liée, pendant cinq ans, au poète Charles Van Lerberghe. Si du côté de Gabrielle Max, les lettres s'inscrivent dans une stratégie de reconnaissance, du côté de Charles Van Lerberghe, celles-ci « donnent à lire en filigrane le portrait type de la femme auteur telle que l'imaginaient et la voulaient ses contemporains » (Laurence Brogniez). La lettre fait ici office de document précieux qui révèle que les stéréotypes dont on affuble la production féminine sont moins des « réalités intemporelles » que des « constructions historico-sociales » (Geneviève Erken).

À la problématique de la spécificité de la littérature féminine, se greffe une autre problématique, qui complique la réflexion, celle de la spécificité accordée à chacune des poésies francophones. En témoignent les contributions de Michel Beniamino, pour l'île de la Réunion et de Marc Quaghebeur, pour la Belgique.

Spécialiste de la littérature de l'île de la Réunion, Michel Beniamino montre bien, dans son article, en quoi et pourquoi la poésie des femmes de la Réunion se révèle en réalité plus complexe que celle de leurs collègues masculins. En effet, la poésie féminine réunionnaise arrive, dans certains cas de réussite, à dire « l'utopie d'une *matrice indianocéanique plurielle* » (Michel Beniamino). Chez les femmes, le dire poétique est moyen de lever les conflits et tensions engendrés par l'Histoire et ainsi de résoudre, sur le mode poétique, les apories de la réalité.

Marc Quaghebeur est un de ceux qui se sont fait le héraut de la spécificité de la littérature belge de langue française. Nombre de ses travaux ont mis en évidence que cette spécificité tenait, pour l'essentiel, au rapport que tout écrivain belge établit, consciemment ou non, avec l'*histoire* nationale d'une part et d'autre part, avec la *langue* française. Dans l'entretien qu'il nous a gentiment accordé, il nous explique,

notamment, comment les poétesses belges du XX^e siècle se situent par rapport à cette double problématique.

Aux côtés de ces réflexions où la perspective socio-historique est au centre du débat, l'on trouvera, dans ce numéro, d'autres articles qui, certes, ne passent pas sous silence cette dimension mais qui privilégient encore d'autres approches.

Ainsi, Françoise Naudillon revisite l'image – assez peu gratifiante – que la critique littéraire a pu donner de la poétesse guadeloupéenne Florette Morand. En vue de porter un regard plus nuancé sur l'auteure et son œuvre, Françoise Naudillon opère suivant deux axes : d'une part, elle replace l'œuvre dans son contexte socio-historique d'émergence et d'autre part, elle entre dans le détail de l'analyse du dernier recueil de l'auteure : *Feu de brousse*. De la poésie de Florette Morand, Françoise Naudillon nous dit qu'elle manifeste une « souffrance véritable, celle [pour la poète] de ne pas être entendue ou comprise » ; témoins, ces quelques lignes extraites du poème en prose « J'ai jeté » (*Feu de brousse*¹⁴) : « Je cherche dans l'écho perdu, dans le puits des yeux en exil et dans la sieste des consciences ; je n'ai trouvé que des voix veules... Et je m'en vais les pieds blessés ».

L'étude de Patricia Izquierdo qui porte sur la poète belge Jean Dominique, prend en compte, successivement, le contexte historique ; le péritexte – soit les titres, épigraphes, dédicaces et citations qui figurent dans l'œuvre – et enfin l'intertexte – ou encore les influences littéraires qu'a subies la poète – pour nous sensibiliser au « glissement furtif et progressif [de la voix poétique de Jean Dominique] vers son origine : le silence » (Patricia Izquierdo). Dans cette poésie, l'instance énonciatrice tend à s'effacer derrière les mots « seuls dignes de présence » (Patricia Izquierdo).

Après la poésie féminine des XX^e et XIX^e siècles, nous sommes conviés, avec l'article de Claude La Charité, à explorer celle du XVI^e siècle, et en particulier celle de Marie de Romieu. Claude La Charité nous rend sensible à la méprise interprétative dont cette œuvre a été l'objet. C'est la notion même de sujet « lyrique » qui est ici en jeu et en question et qu'il importe tout autant de re-cotextualiser et de re-contextualiser. Certes, Marie de Romieu « pratique le lyrisme » mais

14. Les références complètes se trouvent dans l'article de Françoise Naudillon.

« selon les normes de la Renaissance »¹⁵, en recourant à une diversité et à une variété de masques et de rôles de composition, en ne faisant pas entendre une seule voix, mais le plus souvent une polyphonie au sein de laquelle se fait entendre avec parcimonie sa voix propre » (Claude La Charité). Afin de mieux cerner cette voix, Claude La Charité recourt au concept d'« androgynie ».

Paul Ricœur, dans *Temps et récit I*¹⁶, insistait sur la portée du texte littéraire : « Ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde [...] qu'elle déploie en face d'elle ». Ce monde du texte qui se déploie sous les yeux du lecteur est un monde qui peut encore l'influencer, transformer sa vision, changer son (ses) appréhension(s). Les textes d'Hélène Tissières et de Lucie Lequin abondent dans ce sens.

Avec Hélène Tissières, ce sont deux écrivaines de Côte-d'Ivoire, Véronique Tadjo et Tanella Boni, que nous rencontrons. Son essai, qui traite de la manière dont l'image du désert est travaillée dans les recueils de ces deux poétesses, vise à nous sensibiliser aux pouvoirs de la poésie. Véronique Tadjo et Tanella Boni « [t]out en ancrant leurs ouvrages poétiques en Afrique par des références précises [...] vont au-delà des frontières, nous incitant à reconnaître les multiples composantes et cultures qui se sont entretissées au long des siècles [...] Elles nous permet[tent] de trouver un sillage sur lequel nous engager qui réfute les identités à 'racine unique', les visions absolues, les positions totalitaires [...] » (Hélène Tissières).

L'article de Lucie Lequin est un plaidoyer pour une *poéthique* (terme inventé par Jean-Claude Pinson) ou encore pour la reconnaissance de l'*effet* qu'est susceptible de produire la poésie, à savoir celui de rendre le monde plus « habitable ». En s'attachant à quatre écrivaines qui ont émigré au Québec – Marie-Célie Agnant (née en Haïti), Anne-Marie Alonzo, Mona Latif Ghattas et Nadine Ltaif (toutes trois originaires d'Égypte) –, Lucie Lequin montre comment l'écriture poétique de ces femmes « réinvente les relations humaines » : « [l]es quatre poètes ne pensent pas la femme dans l'espace social tel qu'il se présente mais plutôt dans un espace social et politique encore inconnu qu'ensemble

15. Nous soulignons.

16. Paul RICŒUR, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, col. L'ordre philosophique, 1983, p. 119.

femmes et hommes imagineront, car l'exclusion ou la minorisation des femmes ou d'un autre groupe culturel, racial ou religieux est une mutilation collective. Toute la société en est amoindrie [...] » (Lucie Lequin).

Au terme de son essai, Geneviève Erken faisait la remarque suivante : « Il est vrai que les publications consacrées exclusivement aux femmes ont aidé, dans un premier temps, à attirer l'attention sur elles, mais à présent, c'est surtout pour une intégration de ces auteurs dans le corpus de la littérature légitime qu'il faut plaider ». Les articles de Jeanette den Toonder, Luminita Urs, Elodie Bouygues, Pierre-Louis Fort et Marc André Brouillette vont dans ce dernier sens. Car, ici, la question de la « féminité » n'y est plus abordée, comme ne l'est plus, d'ailleurs, la question d'une quelconque spécificité francophone : il s'agit, dans ces cinq études, d'une analyse fine de texte qui vise en définitive à convier le lecteur au « plaisir du texte », suivant l'expression consacrée par Roland Barthes.

Ainsi, Jeanette den Toonder nous invite-t-elle à parcourir un ensemble de poèmes d'Anne Hébert. L'équilibre est ce vers quoi tend la poétique de l'écrivaine québécoise et ce, malgré les images antithétiques, les mouvements d'opposition qui sont au cœur de l'écriture. En outre, Jeanette den Toonder conforte l'idée suivant laquelle la poésie hébertienne revêt encore une dimension sociale : « la parole de la poésie équilibre le silence de ceux qui n'ont pas reçu ce don ; elle donne voix à la recherche identitaire » (Jeanette den Toonder), que celle-ci soit personnelle ou encore communautaire.

L'étude de Luminita Urs est consacrée à la thématique de la mort, telle qu'elle se présente – soit théâtralisée – dans *Cimetières : la rage muette* de la poète québécoise Denise Desautels ; un ouvrage où les « vers en prose et les photographies, de Monique Bertrand, entrent en dialogue pour faire encore du cimetière un « espace de communication, le seul qui assure le contact avec l'autre et l'au-delà » (Luminita Urs).

C'est la prééminence de la mort – cette fois dans l'œuvre de la Suisse Anne Perrier – qui préoccupe aussi Elodie Bouygues. Face à la mort, Anne Perrier semble mettre en place deux attitudes *a priori* peu compatibles : l'une d'humilité, qui tend au confinement dans le silence ; l'autre d'ivresse, qui se manifesterait par le cri. Ces postures semblent toutefois se dissiper au cours de l'œuvre pour « laisser place à une quête d'ordre métaphysique » qui « s'achève sur l'acceptation des antithèses inhérentes à la nature même du Vivant » (Elodie Bouygues). Non que la

mort soit tolérée mais du moins, pour reprendre les propos de Paul Eluard tout en nous permettant de les modifier quelque peu, « la majesté d'écrire désavoue la mort ».

Dans un article paru dans le numéro 6 de *Sextant*, Michèle Goslar caractérisait de la sorte le lien qui unissait Marguerite Yourcenar à Jeanne de Vietinghoff : « disons que Marguerite Yourcenar se fait une idée tellement haute de ce que devrait être la femme, qu'elle n'en a croisé peut-être qu'une seule fois dans sa vie (Jeanne de Vietinghoff) [...] Elle [...] ne croit pas pouvoir ressembler à cette femme idéale, mais elle [...] a lutté, sa vie durant, pour [...] s'approcher au maximum, non du portrait de la femme idéale, mais de celui de l'humain idéal »¹⁷. Comment, dès lors, supporter la mort d'un être si aimé qu'il fut idéalisé ? Plus précisément, comment le poème peut-il être, pour celui qui l'écrit mais aussi pour celui qui le lit, un véritable « travail de deuil » (Sigmund Freud) qui aide à « dominer [l]a peine et à retrouver [une] place dans le monde, malgré la perte » ? Pierre-Louis Fort se penche sur cette question, relativement aux sept sonnets qu'a écrits Marguerite Yourcenar en mémoire de Jeanne de Vietinghoff. Ce faisant, il s'attache à donner un contre-exemple à un de ces préjugés tenaces suivant lequel « en poésie, [les femmes] auraient tendance à éviter scrupuleusement la forme réputée la plus difficile : le sonnet » (Geneviève Erken). Dans le cas précis de Marguerite Yourcenar, il semble que le sonnet fût l'espace textuel le plus adéquat pour faire office de « tombeau ».

L'œuvre de la Française Anne-Marie Albiach se prête parfaitement à l'étude de la spatialité textuelle. En étudiant les « modes d'inscriptions visuels et spatiaux » de cette poésie, soit en nous proposant un parcours qui s'attache, entre autres, aux « blancs », à la typographie, à la disposition des vers, Marc André Brouillette nous montre comment la poète explore les liens entre le langage – ou l'écriture – la pensée et le corps. « L'œuvre d'Albiach, nous dit encore Marc André Brouillette, affirme avec force la difficulté de contenir en soi la part obscure de l'être. Elle ne prétend aucunement résoudre cette condition ni proposer un regard qui rendrait celle-ci moins troublante. Le langage poétique exprime ici une indétermination qui ne distrait pas l'individu de son expérience du monde, il lui en signifie plutôt l'autre essentiel mais insaisissable versant ».

17. Michèle GOSLAR, « Marguerite Yourcenar, les femmes et la femme », *Sextant*, n° 6, 1996, p. 126.

Au terme de cette présentation qui n'avait d'autre but que de mettre le lecteur en appétit, il convient de faire quelques remarques.

La première a trait à l'organisation du numéro. Nous avons délibérément choisi, pour une raison purement pratique et totalement arbitraire, de « classer » les articles selon les « aires francophones » auxquels ils s'attachaient. Néanmoins, nous avons pris l'option de placer en tête du numéro les articles qui traitaient des littératures francophones encore trop méconnues en Europe. Nous avons ainsi voulu compenser, par la structuration du numéro, le déficit quantitatif dont était en quelque sorte « victimes » ces littératures, déficit qui trahit partiellement, selon nous, un certain « *centrisme occidental* ».

La seconde remarque visera à éclairer certains lecteurs quant à l'apparente non-pertinence, voire à l'« impertinence », qui consiste à intégrer des articles sur des poètes françaises dans un corpus de poésie « francophone ». Ce manquement à la « règle » s'explique par le fait que l'« espace francophone » est ici conçu comme *incluant* l'« espace français ». Il n'y a donc pas, selon nous, d'un côté la littérature française et de l'autre les littératures francophones. Nous prônons plutôt une conception de la littérature francophone comme littérature de *langue* française, qui intègre les productions aussi bien françaises qu'ivoiriennes ou québécoises, par exemple. Mais nous ne sommes pas sans savoir que cette vision des choses est peu conventionnelle.

Enfin, nous avons cru bon d'intégrer à ce numéro une « bibliographie électronique », sommaire. À l'heure où Internet est une source d'informations incontournable, nous pensons que la recherche en sciences humaines (et en littérature, en particulier) a tout intérêt à considérer davantage cet outil de recherche. Nous encourageons également tout lecteur désireux de faire connaissance plus systématiquement avec la poésie francophone à consulter la bibliographie, non exhaustive mais très précieuse, qui est contenue dans l'ouvrage suivant : *Littératures francophones. Récits courts, poésie, théâtre*, sous la direction de Charles Bonn et Xavier Garnier, s.l. , Hatier / AUF, 1999.

Last but not least, qu'il nous soit permis de remercier toutes celles et ceux qui ont contribué à rendre ce projet possible, en particulier, Eliane Gubin et Madeleine Frédéric.

Les coordinatrices,
Valérie Piette et Sabrina Parent

Quelques références électroniques

http://www.senpoetes.homestead.com/files/PDS_Index.htm

Site de poètes sénégalais.

<http://www-sul.stanford.edu/depts/ssrg/africa/aflit.html>

Références bibliographiques sur la littérature africaine et la littérature des Caraïbes.

<http://www2.h-net.msu.edu/~women/bibs/bibl-frenchwomenwrite.html>

Bibliographie réalisée par Raymond Cormier sur les femmes écrivaines françaises et francophones.

http://www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/francophonie_poesie.html

La Formation de Recherche Evolutive 2332 « Écritures de la modernité » de l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle regroupe six centres de recherche dont celui dénommé « Recherches sur la poésie contemporaine ». Ce centre s'intéresse tout particulièrement aux « Poésies francophones après 1945 ».

<http://repertoiredepoesie.free.fr>

Un répertoire de la poésie contemporaine.

<http://www.franceweb.fr/poesie/index2.html>

Le site « Club des poètes » offre au visiteur des textes à lire, mais aussi à entendre, des nouvelles sur la poésie et la possibilité d'échanger ses propres productions.

La plupart des ces sites ont été préalablement répertoriés par Fabula <http://www.fabula.org> ; site francophone qui recense toute activité universitaire relative à la littérature.

Généralités

Pourquoi la poésie des femmes est-elle (encore) moins lue que celle des hommes ?

Brève étude sur la poésie féminine francophone du XX^e siècle

Geneviève Erken

En France, constatons-le, la Poésie est un art d'hommes [...].
(Charles Asselineau, 1869)¹

De toute l'histoire de la francophonie, le XX^e siècle est certainement l'époque où la culture s'est le plus démocratisée². Une telle évolution a bien sûr eu des répercussions sur le rôle occupé par les femmes dans le monde artistique. Si les artistes féminines n'ont toujours pas acquis un statut semblable à celui de leurs collègues masculins, elles sont parvenues à se faire reconnaître dans bon nombre de domaines qui, jusque là, leur étaient fermés. Il reste cependant des secteurs monopolisés par les mâles. La poésie fait partie de ceux-là.

D'autres formes d'écriture se sont pourtant féminisées. Dans le corpus de la littérature francophone « officielle » du XX^e siècle (j'entends par là celle qui s'enseigne, qui est reprise dans les anthologies, qui

1. Cité dans Ch. PLANTÉ (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, Lyon, P. U. Lyon, 1998, p. XXXI.

2. Avant toute chose, je tiens à remercier les nombreuses personnes qui m'ont aidée à peaufiner cet article : Valérie Piette, pour ses références, remarques et suggestions ; Géraldine Bogaert, pour sa révision de mon anglais ; Kira Rahir, pour m'avoir fait redécouvrir A.-L. Steininger ; Sabrina Parent, Laurence Brogniez, Madeleine Frédéric et Elodie Bouygues, pour leur lecture d'une première version de ce texte.

appartient au patrimoine culturel d'un pays) apparaît comme un déséquilibre : nombreuses sont les romancières qui se sont taillé une place de choix parmi les écrivains reconnus (S. de Beauvoir, M. Duras, N. Sarraute, M. Yourcenar, F. Sagan, ...), tandis que les poètes célèbres sont presque tous des hommes. Dans le Lagarde et Michard, le *Littérature française* de Nathan ou le *Littérature* de Bordas, parmi les versificateurs du XX^e siècle, on trouve à peine deux noms de femmes : Anna de Noailles et Marie Noël. Encore s'agit-il là d'écrivains qui sont rarement perçues comme des incontournables... Certes, pour la période contemporaine, les ouvrages de référence consacrent en général plus de pages aux œuvres romanesques qu'aux textes poétiques. Néanmoins, la disproportion est frappante, d'autant plus que les femmes sont, depuis longtemps, étroitement associées à l'expression poétique. Ce sont en effet en grande partie des femmes qui lisent, traduisent, commentent les poètes. De plus, l'épanchement lyrique, le monde des émotions, la sensibilité poétique sont regardés par beaucoup comme des traits typiquement féminins³. Malgré cela, le rapport des femmes à l'art poétique est généralement limité par l'une des quatre caractéristiques suivantes :

- la passivité : les femmes ont toujours joué un important rôle pour la poésie en tant que mécènes, inspiratrices (combien de recueils d'Apollinaire, d'Aragon ou d'Eluard ne sont pas dédiés à « l'âme sœur » ?), interprètes (en tant que chanteuse ou diseuses de vers), ... mais dans ce vaste ensemble, rares sont celles qui sont passées elles-mêmes à l'acte créateur, suivant ainsi inconsciemment le mot d'ordre d'Echouard Lebrun : « Vous voulez ressembler aux Muses / Inspirez, mais n'écrivez pas »⁴. Si de tels propos donnent l'impression d'appartenir à un autre âge, il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'au XX^e siècle, même le surréalisme (l'un des mouvements qui a le plus cherché à faire honneur aux femmes) a reproduit le même schéma : il a mis la femme en

3. Christine Planté, dans une étude sur le XIX^e siècle, va même jusqu'à parler d'« homologie fonctionnelle » entre l'art (la poésie en particulier) et la femme (voir Ch. PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989, p. 190).

4. P. D. ECHOUARD LEBRUN dans *La décade philosophique*, « Ode aux belles qui veulent devenir poètes », repris dans *Œuvres*, Paris, G. Warée, 1811, tome I, p. 369, cité par Ch. PLANTÉ, « Introduction » dans *Femmes poètes du XIX^e siècle...*, *Op. cit.*, p. XI.

valeur, mais compte cependant très peu de représentantes « poétesses »⁵.

- l'amateurisme : parmi les femmes versificatrices, bon nombre d'entre elles ne se font lire que par leur entourage direct.
- l'infériorité littéraire : on reproche fréquemment aux femmes poètes de se montrer trop conventionnelles, aussi bien quant à leur style que quant aux thèmes ou aux idées qu'elles exploitent. En poésie, elles auraient tendance à éviter scrupuleusement la forme réputée la plus difficile : le sonnet⁶.
- la durée éphémère : même les femmes poètes qui furent relativement connues de leur vivant sont, aujourd'hui, le plus souvent tombées dans l'oubli. N. Grande rappelle que pour faire carrière d'écrivain, tout auteur doit passer par trois étapes : écrire, publier, être lu⁷. On pourrait ajouter que pour espérer entrer dans l'histoire littéraire, il faut, en plus, avoir marqué les Belles Lettres présentes et à venir, or rares sont les femmes dont l'apport paraît essentiel pour l'évolution de la poésie de langue française.

En somme, on reconnaît plus facilement aux femmes une *attitude* poétique qu'un véritable talent pour l'art des vers. L'histoire littéraire du XX^e siècle fonctionnerait dès lors comme un filtre qui retiendrait nombre de romancières... mais laisserait passer presque toutes les poètes !

Comment expliquer cette situation ? Nous proposons de l'examiner sous trois angles successifs : y a-t-il, comme on pourrait le penser, beaucoup moins de femmes que d'hommes qui écrivent des poèmes ? Les poétesses se démarquent-elles par des caractéristiques littéraires boudées par le public ? En quoi leur manque de succès est-il tributaire de facteurs autres que quantitatifs ou qualitatifs, tels que le rapport des femmes au langage, le prisme à travers lequel on observe les femmes artistes, le machisme de nos critères de jugement... ?

5. Voir à ce propos P. WAT, « La femme idolâtrée », *Télérama* hors série (« La révolution surréaliste »), s. d., pp. 44-47.

6. Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 250.

7. N. GRANDE, *Stratégies de romancières. De Clélie à La princesse de Clèves (1654-1678)*, Paris, Champion, 1999, p. 251.

Une seule Sapho ?

« Ah, si nous n'avons qu'une seule Sapho, comptez-vous donc beaucoup d'Homère ? » (Elisa Marcœur)⁸

Les propos indignés d'Elisa Marcœur sont à replacer dans leur contexte : encouragée par Lamartine, elle avait cru pouvoir publier ses vers à Paris, mais elle n'a pas tardé à se rendre compte qu'au XIX^e siècle, appartenir au « beau sexe » constituait un véritable handicap pour « jouer dans la cour des grands ».

Qu'en est-il aujourd'hui ? Si l'on en croit Léautaud, le nombre de femmes écrivains a fortement augmenté en quelques décennies : « Toutes les femmes écrivent... On ne trouve même plus de femmes de ménage »⁹. À la fin du XX^e siècle, on estime qu'un livre sur quatre publié en France est écrit par une femme¹⁰. Cependant, cette croissance significative ne touche pas tous les secteurs de la même façon¹¹. Les femmes, à notre époque, écrivent surtout des romans¹². On peut expliquer cette prédilection par des raisons **financières** (pour vivre de sa plume, mieux vaut exploiter un secteur qui rapporte), **historiques** (les femmes se sont mises à écrire des œuvres romanesques dès le dix-septième siècle¹³ – on n'efface pas aisément des rapports aussi anciens), **sociologiques** (le roman, genre moins « noble » que la poésie, permet une reconnaissance plus facile et plus rapide dans le champ littéraire), ...etc.

Toutefois, ces éclairages ne disent pas tout. Au XX^e siècle, les femmes qui écrivent de la poésie existent bel et bien. Certaines sont même éditées en format de poche (Marie Noël, Catherine Pozzi, Louise de Vilmorin...). Cependant, leur impact est tel qu'il nous faut bien admettre, avec Anne Sauvy, qu'à l'instar de bon nombre de femmes

8. E. MARCŒUR, citée dans Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 251.

9. LÉAUTAUD cité par M. MARINI, « La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France ». In : G. DUBY & PERROT M. (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1992, tome V, p. 284.

10. Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 301.

11. Des statistiques sont malheureusement difficiles à établir dans ce domaine, tant les éditeurs hésitent à dévoiler leurs chiffres.

12. Certes, il en va de même pour les hommes, mais cela n'éclaire pas notre interrogation principale : pourquoi les femmes, si souvent associées à la poésie, n'en écrivent-elles pas plus ?

13. Voir, entre autres, N. GRANDE, *Stratégies de romancières*, *Op. cit.*

écrivains du XX^e siècle, elles appartiennent moins à l'histoire littéraire qu'à l'histoire de l'édition, laquelle « se doit de tenir compte aussi du phénomène quantitatif, des réputations sans lendemain, des fruits de l'ombre »¹⁴.

« Une seule Sapho ... On le voit, l'expression est à peine exagérée. Que manque-t-il aux femmes pour être non seulement *présentes* dans le monde de la poésie francophone contemporaine, mais aussi *reconnues* ? Se démarquent-elles par des traits de plume qui justifient pareille mise à l'écart ? Sont-elles victimes du sexisme de l'Institution littéraire ? C'est ce que nous allons tâcher d'éclaircir à présent.

« **Ça sent la femme...** »

« Les femmes peuvent être et ont été des poètes, des écrivains et des artistes, mais elles ont été des poètes femmes, des écrivains femmes, des artistes femmes. Étudiez leurs œuvres, ouvrez-les au hasard ! À la dixième ligne, et sans savoir de qui elles sont, vous êtes prévenus, vous sentez la femme. *Odor di femina.* »
(Barbey d'Aurevilly)¹⁵.

La plupart des commentateurs qui se sont penchés sur l'écriture féminine se sont longuement demandé s'il existait une littérature féminine. Pour ce qui est de la poésie, cette question a été abordée par J. Moulin¹⁶, Ch. Planté¹⁷, J. Orizet¹⁸, ...

Comme le fait remarquer Christine Planté, les traits propres à l'écriture féminine ont été tour à tour imposés de l'extérieur, puis revendiqués par les femmes elles-mêmes, mais dans les deux cas, ils ont

14. A. SAUVY, « La littérature et les femmes ». In : H.-J. MARTIN, R. CHARTIER & VIVET J.-P. (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1986, tome IV, p. 244.

15. Les bas-bleus, Bruxelles, 1878, cité par D. FLAMANT-PAPARETTI, repris par Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 227.

16. J. MOULIN, « La poésie féminine et la condition sociale de la femme ». In : *La poésie féminine*, Paris, Seghers, 1966, tome I (du XII^e au XIX^e siècle), pp. 12-64.

17. Ch. PLANTÉ, *Femmes poètes...*, *Op. cit.*, p. XXI ss.

18. J. ORIZET, « La poésie féminine existe-t-elle ? », introduction au dossier « Poésie féminine » du magazine *Poésie* (septembre 2002).

conduit à nier les femmes en tant qu'individus, pour les réduire à leur plus petit dénominateur commun : le féminin¹⁹.

Comment expliquer une telle obstination à définir les particularités des écrits du « beau sexe » ? De la part des hommes, mettre en évidence les différences de leurs comparses pouvait revenir à leur faire un hommage, en vantant certaines de leurs qualités (citons, parmi celles qui apparaissent souvent, la clarté, la facilité de plume, ...). Il pouvait bien sûr aussi s'agir d'un piège, dans la mesure où bon nombre de ces compliments pouvaient être aisément retournés (ainsi, la « facilité » que nous avons évoquée plus haut restait généralement dissociée de la véritable inspiration, privilège des hommes²⁰, tandis que la « clarté » des écrits poétiques féminins était un bon argument pour réserver ces textes aux enfants ou aux lecteurs non aguerris).

De surcroît, le siècle qui fait l'objet de notre étude accumule les contradictions quant à reconnaissance qu'il accorde aux talents féminins : non seulement, malgré les progrès indéniables qu'il a réalisés au niveau de l'accès à l'éducation et à la culture, il a toujours laissé les femmes artistes dans une position nettement inférieure à celle des hommes, mais en plus, il n'a jamais vraiment célébré ces prétendues vertus féminines qu'il a largement contribué à répertorier. Un exemple de cette attitude ambiguë nous est fourni par les conséquences de la Première Guerre Mondiale. Cette dernière a, on le sait, permis aux femmes de s'impliquer plus qu'avant dans la vie active. Leur place dans la société a, par conséquent, été réévaluée. Mais la Grande Guerre a, parallèlement, déclenché un véritable « culte de la virilité », une « glorification des affres de la tranchée »²¹, qui a marqué tout le début du siècle. Quand les critiques d'art, suite à cela, qualifiaient le style de certaines de « féminin », « c'est-à-dire de sensible ou de délicat, à une époque où ces attributs, appliqués à un homme, ne [pouvaient] qu'être péjoratifs »²², ils n'ignoraient certainement pas qu'ils le dévalorisaient.

Du côté féminin, revendiquer sa différence était probablement un moyen de se légitimer : trop longtemps, on a reproché aux femmes de ne faire que copier les œuvres masculines, ou – pire – d'en renvoyer une

19. Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 16.

20. Voir Ch. PLANTÉ, *Idem*, p. 249.

21. A. LÈVESQUE, « Tableaux de femmes sur toile de fond sexuée. Les femmes peintres du XVIII^e siècle à la période moderne », *Sextant*, n° 11 (1999), p. 63.

22. A. LÈVESQUE, *Loc. cit.*, p. 64.

image affadie. Quelle accusation pouvait être plus grave dans un univers culturel et artistique dominé par le mythe de l'originalité ? On assiste là à la suite logique d'un mouvement d'émancipation amorcé au XIX^e siècle, époque où « l'écriture des femmes [prend] une valeur toute subversive et se double d'une recherche identitaire, affirmation sociale, morale et esthétique d'un monde où l'homme définit aussi bien les lois que les règles du langage »²³.

Malheureusement, cette stratégie féministe s'est révélée peu efficace. D'abord, nous l'avons dit, elle a conduit à ne voir dans les écrits en question que la problématique de la féminité. Elle a, de la sorte, gommé l'individuel au profit du collectif. Elle a, de plus, constitué peu à peu une catégorie très artificielle, celle des écrivains femmes, souvent rassemblées dans un chapitre « à part » de l'histoire littéraire. N'observer ces textes que du point de vue de la féminité, et les dissocier des œuvres poétiques masculines, c'est oublier que les femmes ont toujours lu les poètes masculins, et se sont constamment situées par rapport à eux (finalement, Anna de Noailles serait plus à sa place près de Musset et de Hugo qu'entre Marie Gevers et Mathilda Pomès). Enfin, la caractérisation de l'écriture-femme, en figeant ce qui n'était jusque là que des régularités, a préparé un terreau fertile pour les clichés en tous genres, et la poésie féminine, devenue peu à peu synonyme de sentimentalisme, de narcissisme et de romantisme à l'eau de rose, a été de plus en plus perçue comme un ensemble de textes qui se ressemblaient tous.

Somme toute, les femmes qui revendiquaient leurs différences afin de trouver leur place dans le monde des lettres se sont retrouvées flouées : elles ont été acceptées, mais seulement dans une arrièreboutique des Belles Lettres, d'où il leur est à présent difficile de sortir.

Pourtant, les spécificités qui leur ont valu une telle mise à l'écart ne sont généralement plus d'actualité au XX^e siècle. Ainsi, le désintérêt des femmes pour la politique et pour le monde du travail était manifestement lié à leur statut social²⁴. Aujourd'hui, des auteurs comme Marie-

23. L. BROGNIEZ, « Marc de Montifaud. Une femme en procès avec son siècle », *Sextant*, n° 6 (1996), p. 58.

24. Signalons, à ce propos, qu'il existait déjà des poèmes féminins engagés au siècle précédent : par exemple, Marceline Desborde-Valmore en avait écrit un à l'époque de la deuxième insurrection des canuts (« Dans la rue par un jour funèbre à Lyon »), mais le texte avait été refusé par les revues de son temps. Il fut ensuite retrouvé et publié par Sainte-Beuve, à titre posthume. En Belgique, les œuvres poétiques jouèrent un rôle essentiel en tant que vecteur des premiè-

Célie Agnant n'hésitent pas à traiter de sujets tels que les ghettos de Soweto (« Blues pour l'Azanie »²⁵) ou le massacre des bracéros haïtiens en 1937 (« Péréjil »²⁶) : « [...] Elle avançait PEREJIL / la haine à bout de bras / sans entendre les prières fondues dans les cris / et répandait dans les bateyes / une odeur âcre de sang chaud / de sang horrible et gratuit. // C'était un matin d'octobre / un matin comme les autres / Le soleil inutile giclait sur les corps entassés / une folie appelée PEREJIL avait transformé des hommes / en cadavres de chiens délaissés [...] ».

L'inquiétude devant le temps qui passe (qui serait très rare dans les écrits poétiques féminins, selon J. Moulin²⁷) se retrouve de manière omniprésente chez L. Wouters, comme, par exemple, dans « Antiphrases du cœur »²⁸ : « [...] Deux milliards et demi de battements / au cours d'une existence de longueur moyenne. / (Je ne parle pas de Shelley, Pouchkine, Heine, / *et caetera* – très manifestement / ces gens-là ne pensaient pas à leurs coronaires.) / Je parle d'un être banal, très ordinaire, / dont le cœur se dilate et se contracte jour et nuit / deux milliards et demi de fois sans qu'il y songe. Puis / plus rien. Le cœur se tait. Les Egyptiens / en débarrassaient la momie aux yeux d'agate. / Les dieux lares gardaient celui du patricien. / Le mien ira sans doute, au chant de la Vulgate, / se mêler aux cloportes sous la terre. À moins / qu'espérant le sort du Phénix, aux quatre coins / de l'horizon, j'ordonne qu'on jette mes cendres. / Ou, tels ces rois chrétiens, que je fasse descendre / mes os au pourrissoir et mettre sur l'autel / le noyau desséché de mon souffle mortel. [...] ». Ou encore dans cet extrait de « Quatre mille jours »²⁹ : « [...] On s'en vient seul et l'on s'en va de même. / On s'endort seul dans un lit partagé. / On mange seul le pain de ses poèmes. / Seul avec soi on se trouve étranger. / Seul à rêver que gravite l'espace, / seul à sentir son moi de chair, de sang, / seul à vouloir garder l'instant qui passe, / seul à passer sans se vouloir passant ».

res revendications féminines (voir le cas de Zoé Gatti de Gamond et d'Eugénie Poulet dans V. PIETTE, « Zoé Gatti de Gamond ou les premières avancées féministes ? », *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 77 (1999), fasc. 2, pp. 402-415).

25. M.-C. AGNANT, « Blues pour l'Azanie ». In : *Balafres*, Montréal, CIDIHCA, 1954, pp. 29-30.

26. M.-C. AGNANT, « Péréjil », *Idem*, pp. 88-91.

27. J. MOULIN, *La poésie féminine*, *Op. cit.*, p. 13.

28. L. WOUTERS, « Antiphrases du cœur ». In : *Changer d'écorce. Poésie 1950-2000*, Tournai, La renaissance du livre, 2001, pp. 40-42.

29. L. WOUTERS, « Quatre mille jours », *Idem*, pp. 92-95.

Quant au ton des poèmes de femmes, il se diversifie de plus en plus, allant jusqu'à explorer des territoires totalement inconnus (comme dans *La maladie d'être mouche*, d'A.-L. Steininger³⁰).

Enfin, on ne peut continuer à accuser les femmes de manque de rigueur formelle³¹ à une époque où les règles métriques, strophiques, etc., sont de plus en plus bousculées par les poètes.

Quoi qu'on pense de ces particularités, il faut de toute façon reconnaître qu'elles ne sont pas éternelles. J. Orizet insiste sur le fait qu'elles ont évolué au cours du temps : « Si l'on trouve aujourd'hui comme hier des sujets ou des thèmes spécifiques à la femme ou à ce que Jeanine Moulin appelle la 'féminité', la poésie écrite par nos contemporaines d'expression française se distingue de moins en moins de celle écrite par nos contemporains, ou alors elle en est complémentaire. [...] Il n'est pas sûr au total que la poésie féminine considérée comme un genre à part existe encore. [...] »³².

Du reste, quels que soient les traits par lesquels les femmes poètes pourraient continuer à se distinguer des hommes, il importe de ne pas les leur attribuer comme des tares biologiques, mais de les replacer dans un cadre plus vaste. Parce qu'en fin de compte, bien des facteurs interviennent ici : les relations des femmes avec le monde de l'édition, leur rapport au langage, les stéréotypes qui touchent les femmes artistes, etc. Nous n'explorerons pas ici chacune de ces pistes en profondeur : nous essayerons seulement d'élargir la perspective lancée par notre problématique.

Quelques causes possibles d'une discrimination

Les femmes ne sont pas seulement moins attirées par le vers, ou moins douées pour les textes poétiques, que les hommes : d'autres facteurs font obstacle à leur reconnaissance en tant que poètes.

Introuvables

Comme le rappelle Ch. Planté, pour juger de la poésie féminine, « il faut avant tout pouvoir la lire »³³. On trouve en effet rarement ces auteurs

30. A.-L. STEINIGER, *La maladie d'être mouche*, Paris, Gallimard, 1996.

31. Voir, notamment, Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, pp. 248-249.

32. J. ORIZET, « La poésie féminine existe-t-elle ? », *Loc. cit.*, pp. 22-23.

33. Ch. PLANTÉ, *Femmes poètes...*, *Op. cit.*, p. I.

dans des éditions courantes. Ce qui est vrai des Françaises l'est encore plus des francophones. À la différence du roman, la poésie ne sort pas immédiatement en volume : elle est très souvent publiée d'abord dans des revues à tirage réduit – un support par essence éphémère. Lorsque les numéros sont épuisés, ou que la revue a cessé d'exister, il est souvent difficile de mettre la main sur les textes parus. Et si ceux-ci n'ont pas eu la chance d'être rassemblés dans un recueil poétique, dans un volume collectif ou dans une anthologie, ils deviennent pour ainsi dire introuvables.

De nombreuses œuvres féminines n'ont vraiment laissé de trace que dans les ouvrages spécialement consacrés à la poésie féminine, or ceux-ci n'attirent qu'un échantillon très restreint de la population (déjà réduite) des fervents lecteurs de poèmes...

Le rapport des femmes au langage

Depuis des siècles, plusieurs savants de tous horizons ont remarqué des différences notables entre le parler des hommes et le parler des femmes³⁴. Certains sociolinguistes ont approfondi la question, en étudiant le lexique, la construction des phrases, la phonétique, les registres de langue, les comportements non-verbaux, ...etc. Ils ont mis en évidence des écarts au niveau de l'utilisation des tabous, de la fréquence des euphémismes, de l'emploi des métaphores, de la prédilection pour les tournures interrogatives, du choix des formes actives ou passives, du recours à l'argot, de la tendance au purisme et au conservatisme, du débit, de la créativité linguistique, de la prise de parole, du rôle dans la conversation, des rapports de dominance au cours de l'échange verbal, ...

Il n'y a pas là de constantes selon les sexes, étant donné que ces écarts varient d'une culture à l'autre. Parfois même, des tendances lourdes observées en Europe peuvent être totalement inversées sur d'autres continents. Cela pose bien sûr des difficultés d'analyse quand on choisit, comme aire d'étude, le vaste monde de la francophonie. Toutefois, une certaine généralisation reste possible, si l'on s'en tient à dire que, quels que soient les traits propres à chaque variante langagière, le parler des femmes est presque toujours moins bien considéré que celui des hommes. L'usage de la langue revêt une telle importance

34. Pour tout ceci, voir M. YAGUELLO, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot, 2002 [1978].

en poésie qu'il serait surprenant que ces différences ne s'y fassent pas sentir.

On a aussi constaté qu'un mot identique pouvait recevoir différentes significations selon le sexe de la personne qui le prononce. Ainsi, le terme « liberté » est souvent chargé de connotations particulières si son énonciateur est féminin³⁵. Par conséquent, même un langage-femme cherchant à se rapprocher du langage-homme ne sera pas perçu de la même manière que ce dernier.

L'universel sans les femmes

En poésie comme dans beaucoup de domaines, la notion d'universalité (essentielle pour toute forme d'art qui espère un jour se voir déceler la mention de « classique ») semble découler tout naturellement des caractères masculins. Nathalie Grande voit là l'influence de l'anthropologie androcentrique de Saint Thomas d'Aquin. Selon elle, une véritable théologie de la femme n'aurait pu émerger en Occident, puisque la féminité y aurait toujours été perçue comme un accident de l'être³⁶. Par conséquent, aussi vaste que puisse être le sujet choisi par l'artiste féminin, son discours continuera à être reçu comme le compte rendu d'une expérience singulière. Dans le meilleur des cas, il ne sera généralisable qu'aux représentantes de son sexe. Mais pourquoi Andrée Sodenkham, quand elle revisite les mythes antiques en leur appliquant un regard féminin, ne parlerait-elle pas à tout être humain³⁷ ? Ulysse serait-il plus universel que Pénélope ?

Le machisme de nos critères de jugement intervient certainement ici, et l'on peut, sans trop de risque, poser comme hypothèse que plus un secteur artistique est considéré comme « noble », plus il sera intransigeant sur la question de l'universel. La constatation que fait Eliane Gubin dans une étude sur les femmes et l'art s'applique tout à fait ici : « Le sexisme ambiant, déclaré ou non, conscient ou non, fixe les normes, les concepts, établit l'échelle des valeurs, distribue les signes de reconnaissance... dans un système où les femmes ont certes une place, mais une place de *femmes* »³⁸.

35. M. YAGUELLO, *Les mots et les femmes*, *Op. cit.*, p. 81.

36. N. GRANDE, *Stratégies de romancières*, *Op. cit.*, p. 388.

37. Voir notamment « Don Juan » dans *Sainte terre* (1954).

38. E. GUBIN, « Les femmes et l'art. Autour d'une exposition », *Sextant*, n° 11 (1999), p. 12.

Un horizon d'attente qui chasse les lectrices ?

Puisque les poétesses devraient – au moins – parler aux femmes, comment se fait-il qu'elles ne soient pas plus lues par les femmes elles-mêmes ? Les romancières, elles, trouvent pourtant les faveurs d'un important lectorat féminin. Une explication possible serait que dans le cas du roman, qui est longtemps resté un « genre mineur », la complicité serait acceptée, voire recherchée, par le public féminin. Il existerait ainsi, depuis le XVII^e siècle, une sorte de « connivence implicite »³⁹ entre romancières et lectrices – l'horizon d'attente des œuvres romanesques féminines le montre bien⁴⁰.

En poésie aussi, le destinataire de l'œuvre est très souvent une femme mais la relation qui entre en jeu dans ce cas relève généralement moins de la complicité que de la séduction. L'emprunt de conventions appartenant à une forme moins bien considérée dans le champ littéraire déconcerte peut-être les lectrices. Après tout, on aurait tort de ne pas prendre en compte dans cette étude le conservatisme du lectorat.

Des « romantiques attardées » : une image qui leur colle à la peau

« Romantiques attardées »... : l'expression se trouve sous la plume de J. Moulin⁴¹. Cette dernière admet que de nombreuses femmes poètes ont été plus intuitives et sentimentales qu'intellectuelles, se sont conformées sans réserve à l'esprit individualiste du XIX^e siècle, sont tombées dans les excès du romantisme par leur éloquence, leur emphase et leur prolixité. Cependant, J. Moulin s'empresse d'ajouter que ce n'est pas le cas de toutes les auteurs de poèmes. En somme, l'écriture des femmes a évolué, mais l'image qu'elle renvoie perdure.

Les clichés touchant les héritières des « bas-bleus » proviennent sans doute, en grande partie, de certaines poètes qui se sont laissé emporter par l'atmosphère en vogue au XIX^e siècle. Mais ces stéréotypes sont probablement dus aussi au rôle essentiel que les femmes écrivains ont joué dans l'histoire du roman sentimental, du roman-feuilleton et du roman de gare. En 1827, l'académicien Lucien Auger proclamait : « Si ce sont les femmes qui consomment le plus de romans, ce sont elles qui en

39. N. GRANDE, *Stratégies de romancières*, *Op. cit.*, p. 308.

40. Voir à ce propos l'utilisation que N. Grande fait des théories de H. J. JAUSS (*Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978), dans : N. GRANDE, *Stratégies de romancières*, *Op. cit.*, chapitre XII.

41. J. MOULIN, *La poésie féminine*, *Op. cit.*, tome 2 (Époque moderne), p. 15.

fabriquent le plus. Elles ont prouvé depuis longtemps leur aptitude particulière pour ce genre d'ouvrages où il faut plus de sentiment que de pensée, plus de passion que de raison, plus de délicatesse que de force»⁴².

Les temps ont changé, et quel que soit le type d'écrit envisagé, le style des femmes s'est fort diversifié. Toutefois, il semble que les femmes poètes du XIX^e siècle aient légué à leurs héritières un cadeau empoisonné : l'image d'un romantisme « sous perfusion ».

On perçoit ici l'impact énorme des archétypes touchant les sexes, lesquels sont fréquemment présentés comme des réalités intemporelles alors qu'ils sont, en fait, en évolution permanente. Christine Planté définit le féminin comme étant à la fois une détermination biologique mais aussi une construction socio-historique⁴³. Cette deuxième composante est trop souvent oubliée.

Un réseau parallèle

À force de rassembler les poèmes de femmes dans des ouvrages spécialisés et de ne les observer que sous l'angle de la féminité, la critique littéraire les a recluses, nous l'avons dit, dans un sous-domaine des Belles Lettres. Au lieu de constituer une étape de leur carrière littéraire, ce stade n'a jamais mené les femmes poètes vers une réelle reconnaissance. Il s'est ainsi constitué progressivement une culture seconde, phénomène qui garde toute sa force aujourd'hui : « La séparation et l'opposition entre la culture universelle et la sous-culture féminine est l'une des évidences les plus fortes qui se soient systématisées au cours du XIX^e siècle. Cette division, qui correspond à la théorie sociale des 'deux sphères', constitue l'horizon de pensée du XX^e siècle. Les femmes artistes sont ainsi regroupées en une catégorie à part répondant à des critères spécifiques. Peu sont appelées à demeurer dans la culture collective : représentantes ou transfuges de leur sexe, elles se seraient hissées, par miracle, au second plan des grandes fresques culturelles.»⁴⁴ Régis Debray évoquait la même problématique en d'autres termes : « [...] si la culture en général se décline au féminin et incline à la féminité, ses hautes sphères en particulier sont nettement masculin-

42. Cité par A. SAUVY, « Une littérature pour les femmes ». In : H.-J. MARTIN, R. CHARTIER & VIVET J.-P. (dir.), *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1985, tome III, p. 453.

43. Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 16.

44. M. MARINI, *Loc. cit.*, p. 277.

nes. L'immortalité est l'apanage des mâles : pas de femme à l'Académie française. La haute intelligentsia est une société à dominante masculine et la basse intelligentsia – où les enjeux sont naturellement plus réduits – une catégorie de composition plus féminine ⁴⁵. Or, selon les dires du même Debray, un secteur se laisse d'autant moins féminiser qu'il est placé haut dans les sphères de l'intelligentsia, puisque la féminisation est un signe de déclassement⁴⁶. La poésie, « langage des Dieux », serait en bonne logique l'un des derniers domaines à se laisser « envahir » par les femmes.

Pistes et conclusions

De cette brève étude, il ressort une contradiction principale : même au XX^e siècle (époque où les différences de culture, d'éducation, de temps libre, ... entre hommes et femmes se font beaucoup moins sentir qu'au cours des siècles précédents), les femmes, si souvent assimilées à l'art poétique, ne sont presque jamais tenues pour des poètes incontournables. Comme le résume Christine Planté : « la femme *est* la poésie. C'est pour ça qu'elle ne peut en écrire »⁴⁷.

La poésie, forme d'écriture noble par excellence, aurait pu permettre aux auteurs femmes de faire une entrée remarquée dans le champ littéraire. Au contraire, la majesté du poème est apparu comme un obstacle difficile à contourner pour les versificatrices. Si le roman a ouvert ses portes aux femmes auteurs, la poésie continue à les tenir à distance.

Cette situation n'est pas seulement due à des facteurs quantitatifs ou qualitatifs. La constitution d'un réseau littéraire parallèle, en particulier, a entraîné à la fois des avantages et des inconvénients. Elle a offert un lieu de publication aux auteurs introuvables : les anthologies de poésie féminine. Mais ce faisant, elle les a enfermées dans un sous-secteur de la littérature. De plus, cette tendance à rapprocher des œuvres en fonction de leur « féminitude » a encouragé l'opposition qui existe depuis longtemps entre le féminin et l'universel. Enfin, elle a séparé l'histoire de la poésie féminine de celle de la poésie masculine, coupant ainsi des liens qui existaient indéniablement.

45. R. DEBRAY, *Le pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979, p. 196, partiellement cité par M. MARINI, *Loc. cit.*, p. 277.

46. R. DEBRAY, *Idem*, p. 193.

47. Ch. PLANTÉ, *La petite sœur...*, *Op. cit.*, p. 190.

Il est vrai que les publications consacrées exclusivement aux femmes ont aidé, dans un premier temps, à attirer l'attention sur elles, mais à présent, c'est surtout pour une intégration de ces auteurs dans le corpus de la littérature légitime qu'il faut plaider.

En fin de compte, si le statut actuel de la poésie féminine ne permet guère de s'enthousiasmer, on peut tout de même observer son évolution avec un certain optimisme, en admettant que, partie de très peu de choses (« Une seule Sapho », disait Elisa Marcœur...), celle-ci a malgré tout surmonté de nombreuses difficultés (peu de modèles à suivre, une institution littéraire plutôt hostile, etc.) pour donner quelques œuvres capables de rivaliser avec celles des hommes. Peut-être un jour ces textes seront-ils enfin lus et reconnus ?

« S'il nous est permis de prophétiser, les femmes écriront à l'avenir moins de romans, mais de meilleurs ; et pas seulement des romans mais aussi de la poésie, de la critique, de l'histoire. [...] » (V. Woolf, 1929).

Abstract : Feminine poetry in French has existed since the Middle Ages but has never been recognized. In the XXth Century, although culture has finally become accessible to more people and women novelists have entered the history of literature, women versifiers have remained in the shadow. This is particularly surprising as poetry has always been associated with femininity. How can such a paradox be explained ? Is it because women have produced less poems than men ? Is it because readers tend to devalue some feminine writing particularities ? To what extent is it subject to factors such as the machismo of the world of literature, women's use of language, or the way women poets have been stereotyped ?

Afrique noire

**Déserts : vides, quêtes et errances
dans la poésie de Véronique Tadjou
et Tanella Boni¹**

Hélène Tissières

Latérite, œuvre poétique parue en 1983 de l'écrivaine ivoirienne Véronique Tadjou, dépeint une ville et sa misère, la chaleur qui assèche, la terre qui se fait poussière – tableau d'une fin de monde : « IL SEMBLAIT QUE TOUT ALLAIT FINIR ET QUE RIEN NE POUVAIT COMMENCER. SOUS LE SOLEIL DE PLOMB, PLUS RIEN N'AVAIT DE SENS »².

La désolation, la sécheresse, l'aridité, la mort – toile de fond du monde – sont ici les thèmes du recueil sur lesquels l'auteur va proposer de bâtir une initiation. Le texte poétique décrit l'enjeu de forces contraires, passage fragile de la mort à la vie ; du stérile au fécond ; de l'absurde au sens. Du rien peut naître une forme, la vie, un concept. Tout comme ceux-ci peuvent soudainement disparaître. Alors que Tadjou décrit la misère qui l'entoure, elle cherche aussi à contourner le vide en créant et en valorisant la quête. Ainsi pour illustrer ce concept, emprunte-t-elle la métaphore du désert, nous invitant à parcourir, en nomade, terres desséchées – miroir de nos existences intérieures ; à voyager en nous, en notre désert ; à camper momentanément au bord de telle source ; à repartir précipitamment vers d'autres sites, suivant l'art de la lecture de signes, de traces à même le sable / à même la vie

1. Le titre de cet essai s'est inspiré du très beau numéro de la revue *Dédale* intitulé : *Déserts : Vide, Errance, Écriture*, paru en 1998.

2. V. TADJO, *Latérite*, Paris, Hatier, 1984, p. 9. (L'œuvre est écrite en caractères majuscules.)

pour avancer ou tout simplement survivre : « IL FAUT QUE NOUS PARTIONS / SUR LES PISTES DES VOYAGEURS / RASSEMBLE CE QUE TU CHERCHES / ET TIENS-TOI PRÊT DÉJÀ / PARTOUT OÙ NOUS IRONS / IL Y AURA DES CARAVANES »³.

Le désert est présent de façons diverses. Tout d'abord par des descriptions qui y renvoient : « LA CHALEUR PARALYSAIT » (p. 7) ; « VERS L'HORIZON / SANS FRONTIÈRE » (p. 19) ; « LE GRAIN DE SABLE » (p. 37) ; « AU SOUFFLE D'HARMATTAN » (p. 43) ; « À PARCOURIR LES PISTES » (p. 78). Ensuite par l'emplacement des mots sur les pages du livre qui parfois sont comme quelques signes à même le sable / quelques mots à même la page, en image à la parcimonie d'éléments vivants dans un tel espace. Finalement par la quête du vide, de la solitude pour y trouver l'Absent, dans ce cas les dieux : « DANS LA NUIT NOIRE DÉSERTE, / SORCIERS OCCULTES / ET SACRIFICES RITUELS / LES DIEUX SONT LÀ / À GUETTER L'INCONNU. / QUE FAIS-TU SOUS LA LUNE / À DÉCHIFFRER LE SABLE ? »⁴.

Le désert véhicule une image puissante – le dépouillement, l'esseulement, éloignant l'être de ses passions et désirs, le renvoyant à lui-même. Il motive, selon les propos d'Analis, l'écoute : « Le désert, comme la mer, ne dévoile pas ses bornes. Il se présente face à notre nudité et dans son reflet tout est écrit, mais c'est à nous de le déchiffrer. [...], à mesure qu'on avance, on grandit dans une liberté unique, car intérieure avant tout »⁵.

L'agencement irrégulier des mots au long du livre – certaines pages ne contiennent que quelques vers / phrases – reprennent aussi le mouvement du souffle qui suit la quête intérieure faite tantôt d'angoisse, de peur, d'essoufflement ; tantôt de quiétude et d'espoir. Le débit de paroles laisse subitement place à de longs silences – espaces typographiques blancs. Aller - retour entre non-dits et mots ; entre repli et effervescence ; entre extase et obstacle, poursuivant le mouvement d'une quête en soi, traversée aride d'une « TERRE CALCINÉE » (p. 81) qui est également traversée du langage. Par l'usage du français, l'écrivaine tente de cerner l'indicible. Se référant à l'Afrique de l'Ouest [« GRIOT » (p. 30), « BALAFONS » (p. 32), « HOMME DABA » (p. 44), « KITA » (p. 45), « LE

3. *Idem*, p. 28.

4. *Idem*, p. 82.

5. D. ANALIS, « L'empire du vide », *Dédale* (revue internationale semestrielle), n° 7-8 (1998), p. 158.

CHANT D'UN CALAO » (p. 78)], elle trace un sillon qui ouvre sur d'autres lieux, qui s'étend sur le monde, qui recueille de multiples procédés, proposant en la quête du vide une renaissance ; en la traversée du désert, la vie sous diverses formes.

Latérite nous invite à danser acrobate sur un fil entre, d'un côté une lumière qui éclaire, illumine, et de l'autre un soleil qui brûle et assoiffe. C'est un élan vers une initiation, un parcours d'éléments composites : saveurs, sons, couleurs du quotidien, ainsi que différentes formes artistiques pour transgresser la douleur et les injustices : « IL FAUT / QUE TU REPARTES / SUR LE CHEMIN DES DIEUX » (p. 47).

Ainsi ballottés sommes-nous menés à voir le poème comme déplacement. Déplacement en soi, à travers les langues et les arts, au-delà des frontières. Tadjou, dans cet ouvrage, se tourne vers la musique, les arts visuels, se référant à la fois aux « MASQUES » (p. 21) et aux arts plastiques en créant des images qui par l'usage de la description et par la disposition des objets simulent la peinture : « LES MEUBLES FIGÉS SEMBLAIENT TÉMOIGNER D'UNE HISTOIRE PASSÉE. TOUT SEMBLAIT L'OBSERVER ET GUETTER UN MOUVEMENT. À TRAVERS LA PORTE DE LA CHAMBRE ENTROUVERTE, ELLE VIT LE LIT DÉFAIT » (p. 59). Cette description rappelle la peinture qui fixe une scène et engage le regard, ce qui est accentué par l'expression : « TOUT SEMBLAIT L'OBSERVER ». Au long du recueil, les couleurs sont fréquemment présentes : « LA TERRE ROUGE » – image qui revient régulièrement ; « UN BOUBOU AUX MILLE COULEURS » (p. 7) ; « ELLE S'HABILLERAIT DE COULEURS CHATOYANTES » (p. 59). La mention du silence : « LE SILENCE S'ÉPAISSIT SUR LES TOITS IMMOBILES. LES RUES N'ONT PLUS RIEN À DIRE » (p. 11) évoque le tableau qui, lui, invite l'imagination du spectateur à se déployer. Rappelons aussi le pouvoir visionnaire attribué à la peinture par Merleau-Ponty dans son essai *L'œil et l'esprit* où il relie la vision à l'art pictural puisque celui-ci présente par le regard de l'artiste posé sur le monde, une interprétation intérieure.

Latérite fait également référence à l'art du griot, à son pouvoir de transformation, à la force de son usage verbal, hautement estimé au sein de sa communauté : « SI TU ÉCOUTES MA PAROLE / LA RIVIÈRE COULERA EN TOI » (p. 51) en y empruntant diverses techniques : la répétition, le plaisir de la redite, les silences. La répétition interrompt le récit et par le biais de cette pause, nous invite, lecteur, à réfléchir aux propos réitérés, à méditer sur leur portée, à cerner leur signification ou tout simplement à jouir du refrain comme en une composition musi-

cale. Par l'usage des jeux de mots : « AU MARCHÉ DE MIDI. LA VIE DE TOUTES LES COULEURS : DES VERTES ET DES PAS MÛRES ; AMÈRES ET AIGRES-DOUCES » (p. 11) nous rencontrons le plaisir des jeux sonores et langagiers qui déjouent nos attentes puisque ceux-ci reproduisent une phrase du parler. Le poème évoque le griot et insère ses pratiques dans le texte en jonglant avec les mots, en rythmant les phrases, en créant des images, en modifiant le sens habituel, revivifiant le langage. La redite fracture et abolit les frontières selon un parcours nomade, avec un retour à tel campement. C'est une déambulation qui porte l'être à s'égarer, pour tenter de le motiver à retrouver des ancrages ou repères. Le griot est également présent par l'organisation des mots sur la page qui reproduit le débit attentivement maîtrisé – souffle du conteur. Et la musique (qui peut parfois accompagner l'art oral du griot) est suggérée par la présence d'instruments : « BALAFON » (p. 12) ; « TAM-TAM » (p. 37) ; « FLÛTE » (p. 92) ou encore par l'évocation du « CHANT » (p. 78).

Nomade, le poème de Tadjo jouit du figé pour soudainement tout bousculer. Il allie les procédés et décrit des espaces qui sont ouverts sur l'infini. Sédait par l'interstice, l'imprévu, il parcourt de vastes étendues. Et ces fragments, ces fils épars rassemblés en un livre sont des instances captées de l'éphémère, de l'insaisissable, de la déroute. Car, la poésie n'est-elle pas ce tracé dans le désert à travers le sable si fin de l'existence de ce qui nous dépasse. Antoine Raybaud, au long d'une réflexion sur la poésie, écrit : « [...] ; à l'écoute d'une irritation de demi-mots qui ouvrent sur des mutismes, au vif aveugle de la reprise inlassable, quoi se cherche qu'on reconnaît au fait qu'il s'esquive aussitôt qu'il s'esquise ? Quoi se dérobe dans l'approximation qui entrave et hante les mots ? De quoi toutes ces images n'arrivent-elles pas à se défaire d'obscur et de menaçant qui les fait tourner court en même temps qu'il les lancine ? Qu'effacent-elles de crucial, inusablement, dans cette battue obscurcie qui ne livre pas son propos, sans, pour autant, parvenir à l'apaiser ? »⁶.

Le mystère que la poésie maintient, sa capacité à dire tout en voilant, rappelle le site du désert, comme si l'art du poète qui décrit par images sur la page blanche renvoyait aux inscriptions sur le sable. En

6. A. RAYBAUD, « L'erre de la parole », *Dédale* (revue internationale semestrielle), n° 11-12 (2000), p. 199.

conséquence, le lecteur parcourt des étendues sans borne et est appelé à choisir telle orientation pour saisir ce qui est suggéré.

Tadjo en se référant au désert parle du vide causé par la désolation, les souffrances, l'avancée terrifiante du désert en Afrique de l'Ouest, la souffrance abyssale des enfants de la rue : « QUEL FARDEAU PORTEZ-VOUS / EN CE MONDE IMMONDE / PLUS LOURD QUE LA VILLE / QUI MEURT DE SES PLAIES ? » (p. 24). Mais elle nous propose également de voir le désert comme lieu de la quête, recherche du silence pour dire en poète. « Plus la scène de l'errance s'élargit à l'étendue de la planète, plus se vérifie la poétique qui entre en résonance avec le locus du désert, celle qui ne cherche pas à masquer la vérité de l'absence dite par le montage du fragment, concomitant à l'instant. // Face au désastre qui s'abat sur l'un ou l'autre des lieux qui divisent le monde, face à la contamination ordinaire qui en ronge les sites et les climats, le poète ne déserte pas, il est immergé dans la réalité de ses semblables sans pour autant renoncer au retrait propre à fixer son dit, [...] »⁷.

Véronique Tadjo à l'écoute de ce qui l'entoure décrit les événements tels qu'ils sont, mais aussi y déploie-t-elle toute une métaphysique et travaille entre sites, entre mondes, se faisant nomade. Elle inscrit sur la page blanche l'angoisse causé par la déchéance, le vide, la peur de ne pas pouvoir créer. Elle s'immerge dans l'inconnu, dans la désolation, bravant l'inconnu.

Dans un autre ouvrage poétique intitulé *À mi-chemin*, qui est paru presque vingt ans plus tard, en 2000, Tadjo traite de nombreux thèmes similaires. Y transparait un monde qui s'effrite et où la violence et les mensonges règnent. Les phrases suivent le souffle du conteur et les images vives, intenses, brossent des tableaux en quelques mots tout comme *Latérite*. Et il y a face au désert de l'existence, les mots du poète et les espoirs de chacun qui peuvent tenter de purifier le monde, de transgresser le néant. Cependant, ce qui est nouveau dans ce recueil est l'insertion de quelques motifs / signes et segments de tissus Adinkra provenant de l'Afrique de l'Ouest qui interrompent la lecture et fonctionnent comme des pauses. Ces signes, qui évoquent tel proverbe dont la fonction est de modifier une situation difficile, transmettent un sens sacré, ancien. Ainsi par le biais du visuel, de motifs qui resteront bien souvent énigmatiques au lecteur, le poète tisse un lien avec le passé, va

7. A. MEDDEB, « Errant et polygraphe », *Dédale* (revue internationale semestrielle), n° 7-8 (1998), p. 189.

au-delà du langage, insérant en la langue française d'autres langues ; dans le dit, le non-dit ; en l'écrit d'autres arts (l'art visuel et la portée du signe sur lesquels l'art du griot peut s'appuyer).



Ce signe Adinkra⁸ symbolise le serpent et signifie la transformation et la possibilité de jouer plusieurs rôles. Pour celui qui n'en connaît pas la signification l'esprit vogue en ces motifs sobres et dépouillés qui motivent l'imaginaire.



L'œuvre de Tadjou fait appel à un changement et est bâtie sur le composite, défiant tout système totalitaire, toute identité à « racine unique » selon l'expression et les théories du poète et romancier martiniquais Edouard Glissant que nous reprendrons un peu plus loin. Rappelons que le titre même de l'ouvrage, *Latérite*, annonce le projet de l'écrivaine. C'est un minéral rouge qui selon le *Robert* « provient de la décomposition en surface de roches très diverses ». Sa couleur symbolise la transformation et sa substance provient d'éléments hétéroclites.

Tanella Boni, également poétesse ivoirienne, écrit tout autrement, cependant nous retrouvons des procédés semblables sur lesquels je voudrais m'attarder. *Grains de sable*, recueil paru en 1993, emploie aussi la métaphore du désert, évoquée dès le titre de l'ouvrage. L'écrivaine dispose les phrases et segments un peu comme Véronique Tadjou dans *Latérite*. Certaines pages sont constituées tout simplement de quelques lignes. Cependant, T. Boni au sein des paragraphes va insérer des silences : certains mots sont suivis d'espaces blancs qui ont pour

8. V. TADJO, *À mi-chemin*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 29.

effet d'interrompre l'énoncé, simulant le vide. Cet arrêt abrupt place le lecteur comme au bord d'un précipice, le contraignant à réfléchir sur les propos avant de poursuivre la lecture / route choisie. Cette pause engendre tantôt l'agacement, tantôt un questionnement et accentue les concepts édictés en offrant un temps de réflexion. D'autre part, ce procédé mime l'existence qui est continuellement fracturée par une quantité d'événements divers.

Le désert est présent par les nombreuses références éparpillées au long de l'ouvrage : « ici comme dans ce désert où les grains de sable sur la terre passagère se rencontrent au gré du vent »⁹ ; « Les dards du soleil de midi avaient tout brûlé » (p. 9) ; « l'immensité du désert » (p. 27) ; « là où tout peut arriver là où tout s'efface sous les rafales de vents du Hasard » (p. 29). D'un côté, le désert est la métaphore de la désolation, des abus, du mal, de la détérioration, de la solitude, de l'égarément, comme chez Tadjou et de l'autre côté, c'est une image puissante qui esquisse une quête vers le sacré pour transgresser le contexte menaçant, hostile, envahissant. Nous sommes appelés à aller au-delà du visible, à franchir les horreurs, à rassembler les « grains » / les signes – l'ouvrage fait référence aux écritures sacrées : les hiéroglyphes, les peintures rupestres dont la fonction première fut de communiquer avec l'invisible. La poétesse se tourne vers le passé, les arts, tout acte de création pour aller au-delà de l'absurde. « Sur les parois de ma mémoire un rêve glisse s'évanouit sur ton chemin cordes-cora entre tes doigts qui sautillent dansent et tourbillonnent dans l'air surchauffé d'une calebasse-monde-électrique entre tes doigts naît une femme qui se déploie déferle comme une vague sur une plage déserte sur un cœur saignant [...] » (p. 45). On retrouve le phénomène de l'inscription et de l'effacement qui rappellent le talisman où les écrits se juxtaposent sur une surface dure ou souple (pierre ou peau). Ici, la musique (cora) et la danse mènent à la transe et le rythme du corps est transcrit dans le rythme du texte poétique par soubresauts, par bribes, par à-coups. Le corps – support des événements qui se sont déroulés – est perpétuellement présent et l'écriture par son geste même y est intimement liée. Aussi, comme Khatibi l'a si bien démontré, poursuivant les concepts de Barthes, elle est l'expression du désir, de la jouissance, tout en étant son dépassement : « le corps morcelé – dont on nous parle volontiers aujourd'hui – peut se jouer dans une écriture si violente et si jubilante qu'elle est à même de dessiner 'de purs motifs

9. T. BONI, *Grains de sable*, Limoges, Le bruit des autres, 1993, p. 8.

rythmiques de l'être' (Mallarmé) »¹⁰. *Grains de sable* se termine ainsi : « Alors la femme prendra feu [...] elle portera dans l'immensité du désert comme un pagne de fête toutes les couleurs de la Terre elle portera tatouées sur sa peau toutes les lignes du Temps comme un livre ouvert à la page de la Vie majuscule » (p. 61). La femme tout comme l'art est possibilité de renouveau. Le corps / livre sont les supports sur lesquels apparaissent les signes – tatouages (inscription sur le corps qui renvoie à un proverbe ou à un sens sacré). Par la création d'une œuvre d'art – d'un livre poétique – qui inscrit la parole par fragments (traces), le livre tente d'aller vers l'indicible, errant d'un site à un autre, d'un art à un autre, se posant reviviscence.

Grains de sable parcourt l'existence, les déserts qui résultent de ravages et de violences, d'actes inimaginables où la mémoire fonctionne comme les traces sur le sable – les événements s'effacent en surface pour s'enfuir dans les profondeurs de l'être, par fragments. Mais c'est aussi le désir de lire au-delà du visible ; de transgresser les abus, de rassembler les grains / signes / fragments pour surmonter le vide – en quête d'un sens, fouillant la mémoire, le passé collectif et culturel des peuples, leurs écrits sacrés, pour atteindre d'autres sphères et produire un sens, rassemblant les éléments épars, tels les grains – l'éphémère, l'infime de l'existence : « [...], l'écriture poétique apparaît comme une lecture du monde et des choses. Elle est une lecture des choses imprégnées de la parole, d'une parole conjuguée à la chose. Le mystère de la poésie est qu'elle demeure parole contre la parole, pour donner de nouveaux noms aux choses, qu'elle voit sous un éclairage nouveau. Ici, la langue ne crée pas seulement la chose, elle se crée en la créant. La poésie se trouve là où le mot se dépasse, échappant aux frontières de ses lettres. Elle est le lieu où la chose revêt une image nouvelle et un sens autre »¹¹.

L'usage de la métaphore du désert chez les deux poétesses ivoiriennes nous aura montré que tout en ancrant leurs ouvrages poétiques en Afrique par des références précises (instruments de musique, arts ancestraux, langues, signes), elles vont au-delà des frontières, nous incitant à reconnaître les multiples composantes et cultures qui se sont entre-tissées au long des siècles. Tadjou et Boni invoquent les brassages. Le désert est une métaphore centrale non seulement pour les raisons

10. A. KHATIBI, *La Blessure du nom propre*, Paris, Denoël, 1974, pp. 12-13.

11. ADONIS, *Introduction à la poétique arabe*, Paris, Sindbad, 1985, pp. 96-97.

élucidées ci-dessus, mais aussi parce qu'elle renvoie à la trace, démontrant l'apport d'une approche par bribes, par fragments, valorisée par Glissant : « Je dis que c'est là sortir de l'identité racine unique et entrer dans la vérité de la créolisation du monde. Je crois qu'il faudra nous rapprocher de la pensée de la trace, d'un non-système de pensée qui ne sera ni dominateur, ni systématique, ni imposant, mais qui sera peut-être un non-système de pensée intuitif, fragile, ambigu, qui conviendra le mieux à l'extraordinaire complexité, à l'extraordinaire dimension de multiplicité du monde dans lequel nous vivons. Traversé et soutenu par la trace, le paysage cesse d'être un décor convenable et devient un personnage du *drama* de la Relation. Ce n'est plus l'enveloppe passive du tout-puissant Récit, mais la dimension changeante et perdurable de tout changement et de tout échange. Cet imaginaire d'une pensée de la trace nous est consubstantiel quand nous vivons une poétique de la Relation dans le monde actuel »¹².

Recueillant les segments du passé, le foisonnement du monde, alliant les arts selon toute une tradition connue en Afrique, les deux poétesses démontrent la valeur d'une quête, d'une initiation pour surmonter la vaste étendue de maux infligés. Elles nous invitent à recueillir les traces éparpillées en nos existences en reliant les lieux, coutumes, langues, approches, époques, afin de nous permettre de trouver un sillage sur lequel nous engager qui réfute les identités à « racine unique », les visions absolues, les positions totalitaires, puisant dans l'immensité féconde du monde. En parlant de l'œuvre de Tadjò, Irène d'Almeida écrit : « *At the social level, Tadjò emphasizes the necessity to revive cultural survival rites, and advocates ritual on a large scale, [...]* »¹³. Plus loin elle poursuit ses propos en nous indiquant : « *Also, because ritual valorizes speech and is articulated through speech, however esoteric, it will be possible to rediscover the significance of the word [...]* »¹⁴. Et comme la poésie renferme un mystère, la scène du désert s'y déploie avec toute sa profondeur, renfermant de nombreuses énigmes qui nous obligent à considérer divers sens, à jouer avec le vide, à jouir de l'ambigu, de l'incertain, du possible pour surmonter le non-sens de l'existence, redonnant aux mots toute leur force.

12. E. GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, France, Gallimard, 1996, pp. 24-25.

13. I. d'ALMEIDA, *Francophone African Women Writers : Destroying the Emptiness of Silence*, University Press of Florida, 1994, p. 168.

14. I. d'ALMEIDA, *Ibidem*.

Abstract : This essay discusses the use of the desert's image in the poetical works of Véronique Tadjou and Tanella Boni, two writers from Ivory Coast, and analyzes its various significations. It shows that the desert refers on the one hand to abuses and injustices (growing poverty, increasing unemployment, silenced voices), as well as ecological disasters. On the other hand it shows the need to retreat into the depth of an inner quest, through rituals and initiation. The poems lead readers to wander beyond borders in order to open themselves to a wide range of cultural and artistic forms, pursuing a long-lasting tradition in Africa that intertwines the arts. By referring to music, painting and orality, the two poets infuse their work with maximum strength to transgress the daily horrors and voids.

Océan indien

De la spécificité de la poésie féminine à l'île de La Réunion : contraintes et liberté

Michel Beniamino

Le fait que la poésie ait été longtemps le genre privilégié de la littérature à La Réunion a toujours frappé ceux qui se sont penchés sur la production littéraire dans cette île, souvent présentée comme l'« île des poètes »¹. Ce primat s'explique par de multiples raisons parmi lesquelles il est difficile d'en trouver une qui soit décisive. Pourtant, au-delà d'une tradition entretenue par le souvenir des grands ancêtres², c'est probablement à la lumière de la complexité de la société réunionnaise – et de la créolisation – que tout s'éclaire.

Toute société subit sans doute deux mouvements contradictoires, le premier visant à sa reproduction, défendant ce que ses membres considèrent être son identité ; le second, tendant à assimiler des éléments exogènes en les intégrant au modèle social. Le propre d'une société créole – et le vertige de la société réunionnaise aujourd'hui – est de poser, le plus explicitement qu'il soit possible de le faire, la question des limites de ce second mouvement, nettement centrifuge ; et sans doute aussi la question de savoir jusqu'à quel point il peut exister une identité quand celle-ci est en perpétuelle mutation. Si la poésie seule peut se situer naturellement et simplement dans l'avenir des hommes, si la poésie est la forme de littérature qui peut le mieux pro-

1. Voir par exemple l'introduction de l'ouvrage d'H. FOUCCQUE, *Les poètes de l'île Bourbon. Anthologie*, Paris, Seghers, 1966, p. 9.

2. Il s'agit bien sûr de Leconte de Lisle mais aussi d'Evariste de Parny, d'Antoine de Bertin, d'Auguste Lacaussade et de Léon Dierx, devenu le « prince des poètes » en 1898. Tous des hommes, faut-il le souligner ?

poser l'intuition du sens des mutations sociales, des exigences et des buts qu'elles proposent, alors les femmes-poètes de l'île de La Réunion ont une responsabilité particulière que je tenterai de dégager ici.

Mais, en même temps, il peut sembler assez désespéré de devoir examiner cette question à propos de la poésie féminine de l'île de La Réunion, tant elle est méconnue. La plupart des noms cités ici ne diront rien au lecteur – souvent à juste titre – car pèse sur cette production littéraire la double malédiction d'être publiée loin de la France hexagonale et, surtout, d'être de la poésie. Il existe certes des maisons d'édition locales qui ont une politique très volontariste dans ce domaine – mais fortement subventionnée par les collectivités locales³ ; il n'empêche : la diffusion reste... locale. L'anthologie des *Littératures francophones de l'Océan indien* publiée en 1993⁴ ne cite qu'une poétesse de La Réunion, Anne Cheynet (1938-) mais pour un roman et non pour sa poésie. Même constat à la lecture de l'ouvrage publié par Michel Hausser et Martine Mathieu : seules sont citées Anne Cheynet⁵ et Agnès Gueneau (1937-).

Certes, ces contraintes ne sont pas véritablement spécifiques ; elles sont le sort de nombreuses productions locales dans l'espace francophone. Mais, à La Réunion, les contraintes éditoriales qui pèsent sur la poésie sont renforcées par l'isolement de l'île⁶ et l'étroitesse du marché. Il n'en reste pas moins qu'il existe une production abondante : des femmes écrivent dans ce contexte bien particulier que je tenterai de retracer à grands traits.

3. Certaines maisons publient néanmoins de nombreux textes de valeur. Signalons en particulier Grand Océan qui encourage le travail de femmes-poètes comme Laurence Gay, Agnès Olive, Esther Nirina, etc.

4. Anthologie publiée par J.-L. JOUBERT, A. OSMAN & RAMARASO L., *Port-Louis (île Maurice)*, Éditions de l'Océan indien & ACCT.

5. *Littératures francophones III. Afrique noire Océan Indien*, Paris, collection « Belin Sup. Lettres », 1998. M. Mathieu, qui a rédigé la partie consacrée à l'Océan indien, note, à juste titre, au sujet d'A. Cheynet : « Elle est surtout connue pour le roman *Les Muselés* (1977) » (p. 190). Celui-ci a en effet été édité par L'Harmattan à Paris. Son recueil de poèmes, *Matanans et langoutis* (REI, 1972) est paru à l'île de La Réunion.

6. Il suffit de regarder une carte pour voir la différence avec les Caraïbes par exemple.

Les contraintes insulaires dans une « vieille colonie » jusque dans les années 70

À La Réunion, les premières expressions littéraires féminines datent de la période coloniale qui ne s'achèvera *juridiquement* qu'en 1946⁷. Pour la poésie, c'est Anne-Mary de Gaudin de Lagrange (1902-1943) qui fera paraître en 1939 le premier recueil publié par une femme, intitulé *Reflets d'âme*⁸. Il ne faut pas mésestimer cette poésie, bien sûr très datée, et la considérer comme une sorte de poésie provinciale : nul insularisme chez Gaudin de Lagrange, c'est une intellectuelle qui est en relations épistolaires avec de nombreux poètes dont en particulier Robert-Edward Hart et Tagore.

Mais cette publication illustre bien les contraintes qui pèseront longtemps sur la société de l'époque et les possibilités d'expression de voix féminines originales : Gaudin de Lagrange est blanche, cultivée, riche. Elle est liée à l'aristocratie sucrière de l'île. Il faudra attendre les années 70 pour que la situation évolue.

Il n'en reste pas moins qu'elle inaugure, avec un talent certain, une tradition de poésie féminine caractérisée par un goût prononcé pour l'introspection et la mise en vers d'une nostalgie envers une île qui se dégagera mal et assez tardivement du cliché paradisiaque ; île en tout cas qui est pour ces femmes-poètes le lieu imaginaire où le désir du bonheur pourrait enfin se combler. Nostalgie qui se nourrit aussi de la nécessité fréquente de devoir quitter l'île, ce dont témoigne souvent leur biographie. Cette veine poétique est encore vivace. Elle est illustrée par exemple par Myriam Cazalou (1912-) dont les titres sont tout un programme : *Exotisme et rêverie, Mon île au ciel d'azur, Joyaux et souvenirs, La Réunion paradis perdu*⁹. Cette poésie volontiers passiste coexiste avec la modernité poétique réunionnaise qui est bien sûr plus intéressante.

7. J'insiste par là sur le fait que, dans tous les autres domaines, la décolonisation véritable n'interviendra que vers les années 70.

8. Hongkong, Éditions Millington Limited. Elle fera paraître en 1941 *Poèmes pour l'île Bourbon* (Tananarive, Impr. de l'Imerina). Elle est la seule femme à être citée dans l'anthologie de FOUCQUE, *Op. cit.*, pp. 125-141.

9. Respectivement : à Paris, Jean Grassin, 1971 ; Millas-Martin, 1972 ; Jean Grassin, 1975 ; à Saint-Denis (île de la Réunion), Impr. Cazal, 1983.

Modernités poétiques

Le rôle de la Créolie

La publication de *Zama*¹⁰ en 1951 marque une rupture avec la poésie passéiste que je viens d'évoquer. Le recueil consacre l'abandon de l'esthétique parnassienne¹¹, mais son apport essentiel est de placer la relation de l'Homme réunionnais à son île au centre de toute poésie. C'est ce qu'Albany écrira : « je vis en créolie »¹². Tout l'effort d'Albany, par l'expérimentation des « appareils à rêver » consiste à parvenir à l'état où, rêvant l'île, étant dans l'île rêvée tout autant que rêvant dans l'île réelle, il peut se rêver lui-même rêvant le monde, au moment pur d'une conscience native du monde, c'est-à-dire au moment singulier où l'expérience première du monde et la conscience de soi ne font plus qu'un. Le projet albanien est à proprement parler un *égotisme radical* mais il trace les contours d'une thématique qui constitue le premier axe autour duquel la poésie contemporaine peut se lire.

Le terme aura un succès important, surtout grâce à Gilbert Aubry, évêque du diocèse de la Réunion. Celui-ci écrit une poésie marquée par sa vocation pastorale, une poésie que l'on peut considérer comme une volonté de témoigner et de convaincre. Mais c'est justement ce souci qui l'engagera sur les voies de la *Créolie*, manifeste littéraire publié en 1978 et qui définira les tâches des écrivains à l'égard d'une culture conçue comme le ferment de la réalisation de la « créolie sociale »¹³ autour de laquelle se cristalliseront la majorité des débats littéraires des années 80.

Entre les années 50 et 70 émerge donc un mouvement intellectuel qui, de la pure prise de conscience native du monde aboutit à ce qui est, sans doute, une des caractéristiques fondamentales de la poésie réunionnaise : la responsabilité du poète qui « tient pour nous liaison

10. Paris, Éditions Bellenand. Le « zamal » est le nom réunionnais de la variété locale de cannabis.

11. C'est en fait, Pierre-Claude Georges-François qui utilisera le premier une versification libre dans ses recueils *Poèmes d'outre-mer* (Paris, La Revue mondiale, 1931) et *L'âme errante* (Paris, Vanier, 1933). Mais l'audace restera sans suite jusqu'à Albany.

12. Il est « l'inventeur » du terme qui apparaît pour la première fois dans *Vavangue* (Paris, c/auteur) en 1972.

13. *Sois peuple - Mystique marronnage*, Saint-Denis (île de La Réunion), UDIR, Collection « Anchaing ».

avec la permanence et l'unité de l'Être »¹⁴ prend dans l'île explicitement *valeur collective directe*. Si l'œuvre poétique se construit aujourd'hui le plus souvent dans une obscurité qui « ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit elle-même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même »¹⁵, si le poète est assez souvent un être lointain et quelque peu énigmatique au lecteur, une telle distance est difficile à La Réunion : le poète y est toujours *dans la société*, proche physiquement de ses lecteurs, de l'événement, de la pression permanente que produit la difficile reconnaissance de la culture créole.

En particulier, cette *valeur collective directe* détermine un interdit majeur dans la poésie réunionnaise : l'expérience surréaliste. Au plan de la possibilité historique, rien n'explique en effet qu'une telle expérience n'ait pas eu lieu. Le surréalisme féconde incontestablement la poésie antillaise ; à Maurice, la publication de plusieurs œuvres dans les années 1920-1930¹⁶ prouve que le surréalisme était connu dans l'Océan indien. Si l'on ajoute que le « personnel » susceptible d'être influencé par celui-ci faisait justement ses études à Paris, il faut chercher les raisons de cette absence ailleurs.

Il est probable que l'appel aux valeurs de l'inconscient, dans la situation de forte intimité sociale propre à l'insularité a en effet été « interdit » parce qu'il pouvait remettre en cause les fondements même de l'insularité. En fait, la limite d'une exploration de la conscience native du monde – et de l'île – réside bien dans le fait que le surréalisme peut révéler la « centrifugéité » fondamentale de l'être métis¹⁷. D'où le risque de mettre au jour une relation angoissante à une île trop maternelle, tendant à interdire la dualité du désir. Effrayante maternité symbolique réduisant l'être à une dépendance absolue qui pourrait bien être le point focal du Pacte insulaire né avec la prise de conscience régionaliste du XIX^e siècle¹⁸.

14. S.-J. PERSE, allocution au Banquet Nobel, 10 décembre 1960, dans *Amers*, Paris, Gallimard, collection « Poésie », 1977, p. 246.

15. S.-J. PERSE, *Idem*, p. 245.

16. Cf. J.-G. PROSPER, *Histoire de la littérature mauricienne de langue française*, Île Maurice, Éditions de l'Océan Indien, 1978, p. 163 sq.

17. Sur ce point, voir R. TOUMSON, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, collection « Écritures francophones », 1998.

18. Sur ce point, voir M. BENIAMINO, « Romantisme et identité dans les littératures des Mascareignes ». In : Paolo CARILE (éd.), *Sur la route des Indes*

L'explosion des voix féminines

L'évolution que nous venons de retracer va offrir la possibilité de l'expression de nouvelles voix féminines en ouvrant à la fois des possibilités de publication et des thématiques nouvelles où la féminité pourra se dire autrement que selon les voies de la déploration nostalgique d'un passé mythique : des femmes dans l'île et dans le monde exprimeront leur sensibilité propre.

La Créolie provoque une efflorescence d'associations culturelles qui vont organiser un programme de publications offrant un tremplin à de jeunes poétesses. C'est en particulier le cas pour les recueils annuels publiés par l'UDIR sous le titre *Créolie 1979*, *Créolie 1980*, etc. dans lesquels celles-ci feront leurs premières armes avant de faire paraître un recueil. Ainsi Huguette Février (1957-) commence-t-elle par publier dans ces recueils dès 1979 avant qu'en 1987 paraisse *Que mon ciel chavire*¹⁹ : poésie qui est d'abord le miroir d'une quête désespérée de l'amour, sans lequel le poète n'est plus qu'une ombre souffrant de l'absence à lui-même. Mais, et c'est une caractéristique de cette nouvelle poésie, certains textes rappellent que les racines du mal-vivre ne trouvent pas exclusivement leur source dans l'histoire individuelle. Le lien *intime* entre l'être et l'Histoire me semble être la première caractéristique de la poésie féminine à La Réunion. C'est dire que la thématique de cette nouvelle poésie oscille entre le Soi et le hors-Soi. Deux pôles que l'on ne peut cependant véritablement opposer l'un à l'autre : il vaudrait mieux parler d'une sorte de *continuum*.

Bernadette Hoarau (1945-), parmi bien d'autres, illustre cette tendance à la domination d'une thématique du Soi. Elle connaît une trajectoire similaire à celle de H. Février : elle commence à publier dans *Créolie 1985* puis en 1987 le recueil *Au jardin de toi*²⁰ : jardin au double visage, celui de l'Autre amoureux avec lequel le poète désire une relation unique ; celui de l'Autre-racine – comme en un miroir le poète

orientales. *Aspects de la francophonie dans l'Océan indien*, Ferrare, Centro Stampe dell' Università degli Studi di Ferrara, 2002, pp. 95-119.

19. Saint-Denis (île de La Réunion), Éditions Réunion, collection « Jeunes Poètes », 1987. Certains textes sont repris dans l'ouvrage collectif *Grand livre d'or de la poésie réunionnaise d'expression française des origines à nos jours. Anthologie*, Saint-Denis (île de La Réunion), Éditions Réunion, 1990, pp. 377-379. On trouvera dans cet ouvrage des extraits de l'œuvre de la plupart des écrivains dont nous parlons ici.

20. Saint-Denis (île de La Réunion), Éditions Réunion, 1987.

lui-même – qui entreprend l'exploration d'une ascendance ayant donné naissance aux multiples facettes d'un être se remémorant ses racines métisses, sans ignorer cependant ce qui lie sensuellement une femme à l'île, à l'île-femme... nous y reviendrons.

C'est dans cette perspective qu'il faut ranger toutes les tentatives de retrouver et de manifester les sources diverses de l'identité insulaire. Ainsi, les racines chinoises du peuplement réunionnais vont-elles constituer le sujet de l'œuvre de Carmen Thue-Tune qui fait paraître en 1981 *Poésie eurasienne*²¹.

Les textes poétiques d'Anne Cheynet dont nous avons déjà parlé représentent davantage le pôle du hors-Soi. L'œuvre de Cheynet ne peut se classer dans la mouvance de la Créolie : elle est en effet, dans les années 70 beaucoup plus influencée par les revendications autonomistes du PCR (Parti Communiste Réunionnais). Formellement, *Matanans et langoutis* renoue avec la modernité poétique que Jean Albany illustrait seul jusqu'alors. Mais, surtout, la vision édénique de l'île est radicalement refusée. La référence à la lutte des classes entreprend une « défolklorisation » de la langue créole et Cheynet entreprend de montrer qu'il est un outil adéquat à l'expression des contenus nouveaux que son œuvre contribue à promouvoir. Elle s'y emploiera, après 1972, davantage dans le roman.

Le désir et les contraintes de l'imaginaire de l'île-femme

Du côté masculin...

Pour la poésie réunionnaise, il existe sans nul doute un problème tenant à la cohérence de la mythologie du masculin et du féminin dans les rêveries autour de l'île²². Celle-ci est bien sûr le plus souvent « fille de l'océan », « fille de l'onde ». La « rudesse » de « l'océan jaloux et rebelle »²³ peut être le signe de sa masculinisation quand il « serre

21. Saint-Denis (île de La Réunion), Impr. Casal.

22. Cf. à ce sujet D. ROCHE, *Lire la poésie réunionnaise contemporaine*, Saint-Denis (île de La Réunion), UFOI, 1982, p. 15 et M. BENIAMINO, *L'imaginaire réunionnais : recherches sur les déterminations constitutives du rapport entre le sujet et l'île*, Saint-Denis (île de La Réunion), Éditions du Tramail, 1992.

23. P. E. AZÉMA. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *L'île vue par ses poètes*, Saint-Denis (île de La Réunion), UDIR, Collection « Anchaing », 1983, p. 15 ;

amoureusement » les rivages de l'île, mais parfois le doute se glisse quand l'océan est la « vaste respiration d'un ventre maternel »²⁴. Le genre des mots conduit à des errements de l'imaginaire qui apparaissent nettement, si l'on est sensible à la rêverie des mots, à la génosanalyse que Bachelard proposait dans *La poétique de la rêverie*. Le plus souvent, la valorisation des genres grammaticaux ne respecte pas « la féminité de l'eau véritable »²⁵. Dès lors que l'étendue marine reste contemplée, il n'y a pas de rêverie véritable s'appropriant le monde.

C'est dans une autre thématique qu'apparaissent des rêveries valorisant avec constance le masculin et le féminin. Les rapports imaginaires du soleil et de l'île sont, avec évidence, des rapports érotiques : l'île « provoquant l'astre aux baisers de flamme » « a pour lui des sourires de femme »²⁶. Cette provocation amoureuse est cependant un cas relativement isolé. Ce qui domine est une « poésie du sous-bois » où va se réfugier puis se diluer la vision érotique. Dans l'ombre propice se réfugie une féminité identifiée à la fécondité végétale prenant toutes les valeurs d'un piège sensuel : l'île est une « Calypso »²⁷. Cette image est une variation, influencée par la mythologie, de la grande image archétypale de la femme quelque peu inquiétante, tapie dans l'ombre du manchy ou de la véranda. Seul le regard prévient l'imprudent du piège qui lui est tendu sous les apparences de la plus extrême séduction²⁸.

La plupart des poètes réunionnais ont chanté les « bois profonds où veille l'amour », le « feuillage sombre » qui « résonne incessamment de cantiques sans nombre »²⁹. Dans ce refuge, le soleil est filtré, devient rayon d'or, et, dans le temps où le soleil se monnaie en lumière, il s'édulcore, il disparaît en tant que centre d'où la lumière prend naissance. La temporalité a changé de valeur : le poète est in-

M. VOÏART. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *Idem*, p. 17 ; J.-F. OZOUX. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *Idem*, p. 38.

24. J. TREILLE. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *Idem*, p. 78.

25. G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 26.

26. M. VOÏART. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *L'île vue par ses poètes*, *Op. cit.*, p. 17.

27. M.-A. PINOT. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *Idem*, p. 78.

28. Cf. « Deux rayons noirs, chargés d'une muette ivresse, / Sortent de ses longs yeux entr'ouverts à demi », LÉCONTE DE LISLE, *Poèmes barbares*, A. Lemerre, p. 134.

29. F. VINCENT. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *L'île vue par ses poètes*, *Op. cit.*, p. 19 ; F. SAINT-AMAND. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *Idem*, p. 31.

sensible au drame solaire, la durée s'étend jusqu'à disparaître dans l'esthétisme ou dans la langueur³⁰. Cessant d'être une force ignée, le soleil devient une lumière qui s'adoucit, plus encore, un jeu gratuit permettant de rêver impunément à un mélange des matières, insistant sur l'héraclitéisme des formes visuelles³¹ : l'astre de feu n'est alors plus qu'un chatolement. C'est dire que le soleil reste à l'extérieur des choses, ne participe pas de l'intimité de la substance : il est renvoyé au pittoresque du spectacle.

La contemplation du soleil se fait à l'aurore ou au crépuscule ; au zénith, le soleil écrasant fige l'univers. Les moments extrêmes de la journée sont privilégiés pour leur valeur symbolique : promesse du jour à venir ou apaisement de l'agitation triviale de la journée quand monte « l'ostensoir du soleil »³² sont des « moments poétiques » par excellence. L'ardeur solaire, quant à elle, est renvoyée à l'aridité ou bien à la stérilité car « ...le soleil n'est pas un archétype stable et les intimations climatiques peuvent très souvent lui donner un net accent péjoratif. Dans les pays tropicaux, le soleil et son cortège de disette et de sécheresse est néfaste »³³.

Du côté féminin...

Si l'on se souvient que l'on est dans une île où les valeurs féminines et maternelles tendent à se renforcer indéfiniment dans une structure imaginaire gynécocentrique, on conçoit bien qu'il soit vital pour les poètes féminins d'assurer leur distanciation au monde d'une manière

30. Cette transformation de l'astre solaire en lumière existe aussi chez Leconte de Lisle mais chez le poète parnassien le décor souligne l'angoisse car « ... la fascination que la nature exerce sur l'homme, le désir de s'absorber en elle, de rentrer en son sein et de s'y fondre dans le vaste néant de l'inconscience... Nostalgie de l'île maternelle et chaleureuse, révolte virile, désir de la mort, en un mot, le bref effort de vivre entre les deux néants, tel serait peut-être le sens personnel que Leconte de Lisle n'a pas laissé de donner à ses mythes antiques, barbares et tragiques. » (P. ALBOUY, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Colin, 1969, p. 98).

31. Cf. G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, collection « Idées », n° 73, p. 70.

32. R. BARQUISSAU. In : P. GOYET & SAM-LONG J.-F., *L'île vue par ses poètes*, *Op. cit.*, p. 160.

33. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 81.

différente de celle d'un poète qui peut toujours rêver d'être « fils père amant de l'île »³⁴.

Ainsi, si se fondre dans l'île au terme d'un désir qui peut être incestueux est un risque, la masculinité est néanmoins un point de départ, l'expérience d'être en tant qu'acteur du désir, même si le destin du sujet désirant peut être de disparaître.

On peut alors penser qu'être femme dans une île si obstinément féminine implique un impératif de distinction face à la féminité ambiante, au risque, en cas d'échec, de n'avoir jamais été *sujet* mais toujours, dès le départ, *objet* du désir. La poésie est alors parcours entre l'objet et le sujet, constitution problématique du sujet dans l'expérience ontologique visant à permettre une relation duelle du sujet à l'Autre remplaçant la contemplation narcissique d'une féminité triomphante mais passive, englobante mais muette : fin du désir, fin de l'être. Douleur et douceur infinie du désir fuyant, inexprimable, de l'expérience d'être à sans cesse recommencer, telle est la manière dont s'infléchit chez les poètes féminins, la problématique de la Créolité inaugurée par Albany.

Par exemple Claire Karm (1958-) commence à publier en 1978 dans le recueil *Créolie 1978* et fait paraître en 1983 *Au danseur de feu*³⁵. Ce recueil sera salué comme « une poésie foudroyante que l'on ne rencontre nulle part dans la poésie réunionnaise ». Assurance insolente d'une jeune poète dont le propos est explicitement d'explorer le lien d'une femme à son île. Lien qui est à la source d'une poésie en quelque sorte mystique, si l'on entend par là souligner la fascination du rite qui charpente le texte. Rites de l'amour, bien sûr, mais aussi de cet amour unissant l'être à l'Autre et au Cosmos. Avec C. Karm, le rituel de l'union à l'île-femme dont on ne connaissait guère que les « versions masculines » connaît une inflexion décisive : dans sa relation à l'île, elle n'a nul besoin de faire appel au mythe et à sa morale. Le désir de l'Autre ne comble pas un manque, il doit être vécu, assumé. C'est un nouveau rapport à l'Histoire qui apparaît à travers cette voix féminine, nous y reviendrons.

À travers une démarche différente, Jeanne Brézé (1961-) parvient à des résultats similaires qui renforcent l'idée d'une spécificité de

34. J.-C. C. MARIMOUTOU, *Arracher cinquante mille signes*, Saint-Denis (île de La Réunion), ADER, 1980, p. 42.

35. Saint-Denis (île de La Réunion), UDIR, collection « Anchaing ».

l'expression identitaire féminine³⁶. Sa poésie – comme d'ailleurs sa prose – se caractérise par une violence inhabituelle chez une poétesse côtoyant sans cesse « le dragon rutilant de la destruction » ; mais tant de violence déraisonnable, forcenée, tant d'insolence dans l'expression véhémement d'une subjectivité, dans le même temps, captive : l'éclat de la voix de Jeanne Brézé transgresse bien des tabous de l'identitarisme insulaire ; elle exprime, d'une voix véhémement, les tourments de sa « sœur innocente » : l'île au travers de son histoire mais dans le même temps, elle ne s'arroge aucun des pouvoirs de rédemption historique que les « héros masculins » développaient avec bonne conscience dans l'imaginaire insulaire : Brézé et Karm sont décidément du côté des femmes. Mais on peut encore aller plus loin...

La tentation d'une autre histoire : de l'opposition du masculin et du féminin

L'Histoire selon les hommes

Échapper à ce lien qui risque de devenir à chaque instant aliénant en ce qu'il enferme l'être dans une problématique où le duel³⁷ est sans cesse menacé, doit être de l'ordre d'une rupture. C'est en ce sens qu'un courant de la poésie réunionnaise moderne est caractérisé par une expérience qui est une « explosion ontologique », instituant une problématique du rassemblement et de la dispersion.

Ce qui marque l'œuvre de ces poètes et qui la distingue des perspectives ouvertes par la poésie de Jean Albany, c'est le problème de l'Histoire. L'exil n'est pas chez eux un choix assumé mais une réalité durement ressentie. Et c'est l'exil qui crée la distance à l'île dans laquelle l'Histoire apparaît comme l'obstacle à lever.

36. Elle a publié aux éditions UDIR (Saint-Denis, île de La Réunion) *Je crache ma plaie*, 1983 et différents poèmes en revue depuis *Créolie 1978* ainsi qu'un roman, *La sale gosse*, en 1989. En 1987 est paru le recueil *Cœur cyclone* (Éditions Réunion, collection « Jeunes Poètes »).

37. Le duel compris comme la condition de la reconnaissance de l'Autre, le jeu ouvert de la culture mienne et de la culture Autre qui est au centre de la créolisation, c'est-à-dire ici du phénomène par lequel des éléments dont la logique est la cohérence participent à la constitution d'un ensemble culturel nouveau.

Cette fonction de l'Histoire apparaît pour la première fois, en outre, chez deux poètes qui en ont connu les convulsions : J.-H. Azéma au cours de la seconde guerre mondiale et B. Gamaleya par son engagement politique en pleine période de décolonisation.

Ce dernier point est sans doute essentiel et distingue en premier lieu des poètes comme Azéma et Gamaleya de poètes plus jeunes qu'eux. Il est certain que la guerre de 39-45 et le mouvement de décolonisation de l'Afrique ont suscité chez Azéma et Gamaleya une vision de l'Histoire absente chez les poètes d'aujourd'hui.

L'histoire leur apparaît en effet comme une abstraction lorsqu'elle dépasse les limites de l'île. Elle est vécue sous la forme d'un passé qui modèle l'île et sa culture. Au fond, tandis que l'Histoire avec ses forces et ses mythes constituait une sorte d'entité avec laquelle ces grands poètes tenaient dialogue, pour les jeunes poètes réunionnais, elle n'est plus qu'un élément d'explication convoqué en ce qu'il détermine les différentes facettes de la société réunionnaise.

Cela n'implique nullement un jugement de valeur. C'est dire simplement que la jeune poésie réunionnaise tient aujourd'hui un propos différent car rien ne peut plus médiatiser une expérience de l'île dans laquelle il faut vivre. Le propos de poètes comme Riel Debars³⁸ ou Patrice Treuthard³⁹ est bien de dire ici et maintenant, la réalité d'une île où : « Les saltimbanques mémoire atrophiée / sortent d'un coffre marin / une île à grand spectacle »⁴⁰. Il faut tenter de vivre dans une île « carrefour de nulle part où mènent des portulans trafiqués »⁴¹. Alors, plonger dans le réel de l'île, sans la distance de l'exil ou de l'histoire, est une rude aventure.

Il n'en reste pas moins que l'histoire mythique de l'île s'organise pour eux autour d'un événement fondateur : le viol de l'île (vierge c'est-à-dire en fait inhabitée) par les négriers qui en prendront possession. Ce thème du viol est obsédant chez les poètes masculins et tend même à constituer leur seule mémoire : « depuis trois siècles la mer

38. *Le lagon, bleu du regard*, Saint-Denis (île de La Réunion), Éditions du Tramail, 1991.

39. *Pointe et complainte des Galets*, Le Port (île de La Réunion), Village-Titan-UDIR, 1988.

40. R. DEBARS, *Le lagon, bleu du regard*, *Op. cit.*, p. 36. L'auteur fait ici allusion à un slogan publicitaire invitant les touristes à visiter l'île.

41. R. DEBARS, *Idem*, p. 49.

avorte de nos rêves avortés éparpillés violés »⁴² : la recherche des origines bute avec insistance sur ce seul souvenir. Sortir de cette impasse de l'imaginaire peut se tenter par l'héroïsme. Devant le viol, il existe en effet la tentation de nier l'avenir puisque le fruit de l'union sexuelle n'est pas désiré. C'est ce qu'écrit, dans le poème « Ma sœur autrefois » Alain Lorraine, lorsque l'esclave violée tue l'enfant procréé dans la violence. Et la violence faite à la sœur entraîne la socialisation de la réponse au maître car « le soir au campement » quand « mes frères étaient peuple », « le maître mourrait seul »⁴³. L'apologue trouve cependant ses limites dans le réel qui ne se reconnaît pas dans l'héroïsme de la situation dont le poète entend louer l'exemplarité morale. Ce qui se produit est une sorte d'avortement perpétuel du futur, « un délire intégral d'espoir rejeté » dans cette « île qui se suicide à chaque instant / qui se nie dans chaque mot / qui s'oublie dans chaque geste / une île remplie de nausée / avide de défaites »⁴⁴.

Pour les poètes masculins, la temporalité implique très souvent l'obsession d'une faute originelle tant il est vrai que pour eux, dans l'île, le malheur vient de la femme, de ce qu'elle est la totalisation de l'expérience esclavagiste et de ce qu'elle entretient la marque inaltérable de sa virulence : le métissage. Cette négativité ne doit pas être confondue avec une quelconque misogynie, il s'agit là d'un psychisme, ou si l'on veut, d'une expérience particulière du monde. Si le viol est appropriation de l'« île femme vaincue », l'idée du viol de la Mère découvre le plus absolu de la souillure qui découle du souvenir obsédant de ce que les « négriers » se sont emparés de l'île. Et si, comme le pense P. Macherey, « avec l'origine doit [...] être présenté ce moment privilégié qui marque la rupture, le moment où on sort de l'origine »⁴⁵, si l'imaginaire pose avec la genèse le problème de la dévolution de l'île, le viol est certes un vol mais plus encore car le geste initial d'appropriation détermine l'ordre colonial. Ainsi, la « scène primitive » masculine est un récit dont on peut dégager la forme canonique dans la première page de *Vali pour une reine morte* de Boris Gamaleya⁴⁶ :

42. J.-F. SAM-LONG, *Le cri du lagon*, Saint-Denis (île de La Réunion), UDIR, collection « Anchaing », 1981, p. 48.

43. *Tienbo le rein et Beaux visages cafrines sous la lampe*, Paris, L'Harmattan, 1975, p. 53.

44. J.-C. C. MARIMOUTOU, *Arracher cinquante mille signes*, *Op. cit.*, p. 92.

45. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspéro, collection « Théorie », tome IV, 1966, p. 229.

46. Saint-Denis (île de la Réunion), REI, 1973. [2^{ème} édition : 1986]

l'île était une reine en attente d'un élu pouvant réaliser ses virtualités, mais sa prise de possession par le colonialisme l'a perdue puisque le Père mythique et désiré, au départ de l'Histoire, était supplanté par le Maître.

Ce dualisme de l'imaginaire constitue une sorte d'impasse précisément parce qu'il conduit à se raidir contre l'archétype maternel en étant incapable de valoriser concrètement, c'est-à-dire ici et maintenant, et non pas dans le futur, l'archétype du Père. L'être, chez les poètes masculins, n'est pas véritablement articulé à l'imaginaire. Le sacrifice du Fils à la recherche de l'ascendance paternelle a toutes les caractéristiques d'une quête désespérée, qui finit par être abandonnée au profit de l'annonce de l'épiphanie d'un héros se plaçant délibérément à l'origine de l'Histoire⁴⁷.

L'Histoire selon les femmes

À l'inverse, la poésie féminine s'accommode mal de ce mode pseudo-épique : le métissage est inscrit dans le corps féminin et il constitue à la fois une difficulté (la conscience des origines ne peut être niée) et une chance. La négation de la Mère ne peut être fondatrice car ce serait se nier soit même. Ainsi le récit pseudo-héroïque de l'esclave tuant son enfant né dans les chaînes de l'esclavage n'est-il sans doute que le rêve quelque peu malsain d'hommes en mal d'épopée.

La quête des femmes-poètes est davantage complexe et suit d'autres trajectoires littéraires. Je prendrai ici l'exemple de Madeleine Malet (1952-) qui commence par publier un recueil⁴⁸ avant de donner ses textes à la revue *Créolie* 1984 puis de publier des poèmes pour enfants. Mais le monde est vaste et d'îles en îles, des sentiers de La Réunion aux pistes de Nouvelle-Calédonie, dans les regards croisés de l'Océan Indien et du Pacifique Sud, elle va à la rencontre d'elle-même, en un parcours poétique et sensuel : tel est le propos de *Zanatane*,

47. Il faut ajouter que si le mythe est « l'exposé de la méthode suivie [...] par les hommes pour rétablir l'ordre dans la mesure du possible et de limiter les effets de la mort » (M. GRIAULE. In : G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Op. cit., p. 470), le refus des mythes chez les poètes masculins les conduit à affronter seuls la mort. La mystique du peuple est alors le dernier principe de conservation qui leur reste.

48. *Terre si ciel*, Saint-Denis (île de La Réunion), UDIR, collection « Anchaing », 1983.

Fleur de Lances paru en 1997 aux éditions Azalées. Le propos n'est pas seulement étendu aux espaces mais il plonge aussi dans la généalogie et Madeleine Malet poursuivra cette quête en direction de ses propres racines avec un recueil remarquable, *Lettre à Siarana*, paru en 1999⁴⁹.

Pour tout un chacun, curieux d'histoire à La Réunion, Siarana – destinataire de la lettre – est un personnage d'archives. En effet, il ne manque pas de témoignages sur cette Malgache qui épousera Etienne Grondin à Madagascar, échappera avec son mari et son fils François au massacre des colons français de Fort-Dauphin le 27 août 1674 et se réfugiera à l'île Bourbon. Un peu plus tard, vers 1677, sous le nom francisé de Louise Siarane (ou Siaram, Siaranne..., selon les graphies hésitantes de l'époque), elle se marie avec Antoine Payet – personnage assez important de la colonie puisqu'il possédait « onze noirs et négresses » esclaves – dont elle eut 11 enfants. De quoi éviter les simplifications masculines de l'histoire...

Mais, pour Madeleine Malet, Siarana est un personnage d'archives *en chair vive*. Cette histoire n'est pas pour elle enfouie dans de poussiéreux dossiers que mettraient à jour des historiens : elle reste encore « une histoire neuve à écrire » dans cet avenir où elle « dérive ».

Les invocations récurrentes à Siarana sont la quête d'un intercesseur dans le retour à Soi, intercesseur qui peut prendre la figure du « devinèr »⁵⁰, de celui qui sait entendre les paroles de toutes ces divinités créolisées⁵¹ qui hantent l'imaginaire populaire, mais surtout celle de la nénéne⁵² dont la présence traverse la poésie de la plupart des écrivains de La Réunion : « Des fluides odorants / de cette odeur de ce cou noir et chaud / où j'entendais le poème chanté / de ma nénéne sans nom sans visage / résistent à l'oubli / à l'apparence de la résignation ».

L'« odeur de ce cou noir et chaud » signale aussi le rôle de la sensualité dans la poésie de Madeleine Malet. Celle-ci n'ignore évidemment pas tous les pouvoirs de la séduction et combien le véritable érotisme complique les jugements trop rapides sur l'histoire ou les

49. Saint-Denis (île de La Réunion), Azalées Éditions.

50. Sorcier.

51. Sur ce point voir J. BENOIST, *Hindouismes créoles. Mascareignes, Antilles*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

52. Nourrice.

dialectiques simplistes du maître (homme blanc *vs* femme noire) : « Je t'envie toi la servante / au maître révélée / première mahajanga / son amante conquise / gousse de tamarin / qui s'ouvre et qui devient / son mystère solaire ». Le désir de l'Autre n'est pas irrémédiablement condamné par la situation coloniale, dès lors que le désir dicte sa propre logique : « Aster⁵³ son cœur à elle dans son cœur à lui / Elle en lui ».

Il ne faut donc surtout pas oublier que c'est une femme qui écrit, consciente du pouvoir infini de la Femme, celui de donner, avec l'Amour, la Vie : « Ta calebasse Siarana / jetée sur la rive / roule encore / pleine d'enfants ». Tant qu'il y aura des Femmes, l'avenir sera possible : « Tes aveux réjouissent ma chair éteinte / et résonnent pour nos filles d'avenir ». Alors (re)devient dicible, lorsque : « Les patries délaissées diluées dans l'océan / Se reconstituent » la belle utopie d'une *matrice indianocéanique plurielle*⁵⁴ que le langage – hors celui des véritables poètes comme Madeleine Malet – ne permet guère de dire.

On le voit, le propos des femmes-poètes entretient avec l'identité et l'insularité des rapports qui n'ont rien à voir avec ceux des hommes.

Abstract : The feminine poetry of the island of Reunion is little known. It deserves nevertheless to be recognized. By setting the major features of the contemporary poetry written by men and by women, the author shows that the feminine voices say a particular report in the interbreeding, in the créolisation and in the History because the feminine poetry does not write either a metaphoric interbreeding or an inevitably unfortunate interbreeding : simply, it registers it in bodies.

53. Maintenant, en ce moment.

54. Sur l'indianocéanisme, voir M. BENIAMINO, « Camille de Rauville et l'Indianocéanisme ». In : Kummari R. ISSUR & Vinesh Y. HOOKOOMSING, (Dir.), *L'Océan indien dans les littératures francophones*, Paris, Karthala / Presses de l'université de Maurice, 2001, pp. 87-105.

Caraibes

Florette Morand

Françoise Naudillon

Florette Morand est aujourd'hui encore la poétesse guadeloupéenne qui a divisé le plus la critique. En même temps qu'elle obtenait une certaine reconnaissance en France, elle était oubliée puis décriée en Guadeloupe, son île natale. Peu d'articles de fond sont consacrés à cette poétesse qui cessa de publier en français en 1967, date de la publication de son dernier recueil : *Feu de brousse*¹. Les deux articles de quelque importance qui lui furent consacrés frappent par le contraste et l'opposition dans l'analyse. Jack Corzani, le grand spécialiste de la littérature antillaise, lui consacre en effet une douzaine de pages² dans le sixième tome de son ouvrage monumental, tandis que Roger Toumson, le Martiniquais, lui en consacre quatre dans le deuxième tome de *La transgression des couleurs*³. Ce qui frappe à la lecture de ces pages c'est le grand écart dans la réception critique de la poétesse guadeloupéenne, l'une par un critique de France, l'autre par un Martiniquais, pour le premier assez méprisant, pour le second avec un regard plus indulgent. En revanche, ce qui rassemble ces deux regards c'est moins l'analyse du style poétique que la portée idéologique du discours critique dès qu'il s'agit de Florette Morand.

Qui est donc Florette Morand ? Le présent article vise à porter un regard plus nuancé sur le parcours de cette poétesse, qui commença

1. Florette MORAND, *Feu de brousse*, Guadeloupe, Imprimerie de la Guadeloupe, 1967.

2. *La littérature des Antilles et de la Guyane françaises*, Fort de France, Éditions Désormeaux, tome VI, 1978 ; « La tradition schoelchérienne : Florette Morand, poétesse des 'isles' », pp. 173-185.

3. *La Transgression des couleurs* (2 tomes), Paris, Éditions Caribéennes, 1989 ; tome II, pp. 318-321.

d'écrire dans les années 1950, au moment où l'empire colonial français connaissait ses premières fractures avec le début de la guerre d'Algérie. Descendante, dans sa démarche esthétique, des sœurs Nardal qui rassemblèrent les premiers intellectuels afro-antillais dans le Paris des années 30, autour du mouvement dit de la Renaissance africaine, Florette Morand est aussi à l'origine, avec d'autres, du renouveau des lettres antillaises et de la recherche d'une nouvelle inspiration puisée dans la culture et la langue créole. Ainsi elle fut l'une des fondatrices de l'Académie Créole des Antilles (ACRA) fondée le 27 juillet 1957, mais aussi une ambassadrice reconnue de la littérature guadeloupéenne en France et à l'étranger.

Florette Morand est née à Morne-à-l'Eau, dans le quartier de Bois Redon en Guadeloupe en 1926. Elle fut en période coloniale un poète de notoriété internationale, lauréate de plusieurs concours de poésie et récompensée à deux reprises par un prix de l'Académie Française en 1960 pour *Chanson pour ma Savane* et en 1967 pour *Feu de brousse*.

Par ailleurs le style de Florette Morand fut salué par des poètes de premier plan comme Paul Fort ou Paul Mac Orlan. La critique aujourd'hui s'intéresse peu à cette poétesse, trop rapidement qualifiée de « régionaliste » ou d'« exotique », quand la démarche poétique suggère une approche plus complexe.

Exotisme et assimilation

Florette Morand a vingt ans au moment où se décide le destin politique de la Guadeloupe, de la Martinique et de la Guyane. En 1946, dans la suite du règlement de la deuxième guerre mondiale, la question des colonies françaises trouve une première réponse dans le statut de Départements d'Outre-mer accordé à ces trois possessions françaises. Aimé Césaire, le député de la Martinique, auteur du *Discours sur le colonialisme* et du *Cahier d'un retour au pays natal*, poète de la négritude, soutient ce combat pour un statut des Antilles au sein de la République française. C'est la réussite majeure du courant idéologique de l'assimilation, qui cherche, depuis l'abolition de l'esclavage en 1848, avec la doctrine schoelchériste, à supprimer tout écart entre citoyens français blanc ou noir, à assimiler la personnalité culturelle des Antilles, de la Réunion et de la Guyane à la France. Ce statut de 1946 s'obtient sur fond de grandes luttes syndicales, avec des affrontements souvent violents, entre propriétaires terriens (blancs) et ouvriers agrico-

les (noirs). La loi de départementalisation est pourtant le fruit de quatre propositions déposées respectivement par Mme Eboué pour la Guadeloupe, par M. Monnerville pour la Guyane, par M.M. Bissol et Aimé Césaire pour la Martinique, et par M.M. Lepervante et Vergès pour la Réunion. Du reste il est intéressant de noter que le discours de soutien à cette loi de 1946 du jeune député Aimé Césaire devant la chambre commençait ainsi : « Avant même d'examiner le bien fondé de ce classement, vous ne pouvez manquer de saluer ce qu'il y a de touchant dans une telle revendication des vieilles colonies. À l'heure où çà et là des doutes sont émis sur la solidarité de ce qu'il est convenu d'appeler l'empire, à l'heure où l'étranger se fait l'écho des rumeurs de dissidence, cette demande d'intégration constitue un hommage rendu à la France, et à son génie, et cet hommage dans l'actuelle conjoncture internationale prend une importance singulière »⁴. Le texte adopté et promulgué le 19 mars 1946 vise aussi à réduire les inégalités, il s'agit de réaliser la mise à niveau économique et sociale par rapport à la France. Aimé Césaire devait par la suite, à partir de 1956, en crise ouverte avec le parti communiste français, se désolidariser aussi de l'assimilationnisme. Ce contexte historique et idéologique permet de mieux comprendre les options qui furent celles de Florette Morand dans ses premiers écrits. Si peu d'admirateurs d' Aimé Césaire veulent reprocher au poète ses premiers choix politiques, même s'ils sont quelquefois en retrait par rapport à ses textes littéraires, ce reproche prendra la place de l'analyse littéraire chez Florette Morand.

Mais on peut se demander ce que furent les répercussions de ce changement politique au plan intellectuel en Guadeloupe. En effet, si au plan politique, l'assimilation semble avoir gagné la partie, au plan intellectuel, *La revue guadeloupéenne*, périodique qui fut publié de façon assez régulière en 1945 et 1962, réunissait dans une paix apparente des auteurs issus de toutes les couches sociales et ethniques du pays. La revue publiait aussi bien des blancs créoles comme Edouard Marsolle que Lenis Blanche, l'un des premiers normaliens noirs, Michèle Lacrosil ou Marceline Desbordes-Valmore. Comme l'explique Jack Corzani, on y retrouvait la « volonté de noyer les tensions sous un vernis culturel commun plutôt que de les aviver. Beaucoup plus qu'à définir

4. Discours cité sur le site Internet de la Préfecture de la Martinique, à l'adresse suivante : <http://www.martinique.pref.gouv.fr/pages/histoireinst.html>, consulté le 2 octobre 2002.

un 'peuple' guadeloupéen, l'on s'attachait à maintenir un *modus vivendi*.⁵ »

Florette Morand y publie ses premiers poèmes. Dans le même temps, en 1954, elle fait partie des fondateurs de l'ACRA dont le projet est de mettre en valeur le patrimoine linguistique créole. On pouvait lire les objectifs de l'Académie Créole des Antilles (ACRA) dans la *Revue Guadeloupéenne*⁶ : « [...] faire l'inventaire de notre trésor linguistique : établir la signification des mots et locutions proverbiales, ainsi que leur généalogie, avec remarques et anecdotes, s'il y a lieu ; rechercher, en particulier, les sources de langues qui coulent dans le langage créole : fixer la graphie ; révéler le génie de l'idiome et le défendre contre le français, un de ses pères envahissant et abusif. » Des objectifs qui rappellent à certains égards le mouvement de la créolité tel qu'il s'exprime dans le manifeste de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant⁷. « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d'enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience du monde » dans le même élan de libération du fils (créole) face à son père / mère français ou européen, même si ce cheminement pour Raphaël Confiant et Patrick Chamoiseau sera : « sans repères, sans certitudes, sans critères esthétiques, rien qu'avec la jouvence de [leur] regard, l'intuition de [leur] créolité qui doit s'inventer chaque prise »⁸.

Par ailleurs, la départementalisation instillait un espoir : celui du rattrapage économique et celui de l'apaisement des tensions sociales et raciales, toujours vives depuis 1848. Si les classes éduquées, celles qui avaient pu faire le choix de l'instruction publique pouvaient espérer tirer partie de cette situation, les paysans, ces familles dont la saga symbolique est toute entière décrite dans le roman de Joseph Zobel, *La rue Cases nègres*, n'avait pas d'autre alternative que la lutte sociale.

5. In : Jack CORZANI, *La littérature des Antilles et de la Guyane françaises*, *Op. cit.* ; « Les littératures des Antilles et de la Guyane », p. 189.

6. N° 37 (juil-août-sept. 1957), p. 21.

7. J. BERNABÉ, P. CHAMOISEAU & CONFIENT R., *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard ; [Saint-Joseph] (Maison Thimon, Quartier Rousseau, 97212), Presses universitaires créoles, 1989, 4^{ème} page de couverture ; P. CHAMOISEAU & CONFIENT R. *Lettres créoles : tracées antillaises et continentales de la littérature : Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane : 1635-1975*, Paris, Hatier, 1991.

8. P. CHAMOISEAU & CONFIENT R., *Idem*, p. 42.

Florette Morand, institutrice, était à cet égard, membre à la fois de cette classe moyenne cultivée et tenante, comme la plupart des membres du corps enseignant, de ce courant schoelchériste et assimilationniste. Mais cette assimilation avait ces limites. La commémoration du cent cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage en 1998 a en effet permis, entre polémique et accusation de révisionnisme historique, d'actualiser le débat de l'assimilationnisme. Comme le rappelle Césaire lui-même : « Les Antillais sont des Noirs ; simplement, ils ont été transplantés et ont été soumis pendant plus d'un siècle, près de deux siècles, à un effroyable processus d'assimilation, donc de dépersonnalisation »⁹.

Jack Corzani, dans son analyse de l'œuvre de Florette Morand, fait ce commentaire : « Elle a délibérément choisi la fadeur d'une œuvre conformiste, innocemment régionaliste, propre à charmer [...] »¹⁰. Mais il reconnaît que cet exotisme et cette superficialité vont se réformer dans son dernier recueil poétique : « Sans être attirée le moins du monde par la génération des poètes en fureur, sans renoncer à son message entêté de beauté tranquille, Florette Morand, depuis son dernier recueil, paraît moins naïvement optimiste »¹¹. Tandis que Roger Toumson¹², qui reconnaît une filiation de Florette Morand avec les sœurs Claude et Marie-Magdelaine Carbet, les Martiniquaises qui publiaient *Piment rouge* en 1938, écrit à propos de l'œuvre de Florette Morand : « Elle reflète les données nouvelles de l'enjeu historico-social et culturel de l'après guerre. Elle porte les stigmates de la crise identitaire des écrivains noirs, et cela, bien qu'elle soit construite en marge du courant doctrinal de la négritude. Elle marque les progrès tâtonnants de la discursivité afro-antillaise, chaque étape franchie correspond à l'adéquation progressive de ce discours à son objet propre, l'approximation d'une conscience de soi à la conscience du monde [...] La poésie de Florette Morand, sous ses dehors exotiques, n'a rien de superficiel. Descriptive, à l'exemple de Daniel Thaly, elle dépeint un monde où resplendit la beauté [...] Mais sous le paysage ainsi ordonné, recomposé selon les catégories fixes d'une nature présumée captivante, transparait la laideur du désordre humain ».

9. Interview « Un poète politique : Aimé Césaire », propos recueillis par François BELOUX, *Magazine littéraire*, n° 34 (novembre 1969).

10. In : *La littérature des Antilles et de la Guyane*, *Op. cit.*, p. 178.

11. *Idem*, pp. 184-185.

12. Roger TOUMSON, *La transgression des couleurs*, *Op. cit.*, tome II, pp. 318-319.

Ces deux avis tranchés et opposés qui condamnent ou saluent l'œuvre poétique sont chacun à réévaluer par une analyse en profondeur de l'œuvre. Ce qui est posé ici, est la question de l'exotisme et du régionalisme, deux bornes par lesquelles doivent passer semble-t-il toute critique portant sur des écrivains ou poètes antillais. L'un des textes fondateurs dans ce domaine fut celui du Martiniquais René Mesnil, « De l'exotisme colonial »¹³. René Mesnil dénonce à la fois les écrivains qui pratiquent ce qu'il appelle l'exotisme colonial et son double, l'exotisme contre-exotique en montrant les procédés utilisés par les poètes coloniaux... « Il reste que souvent, écrit Mesnil¹⁴, à l'intérieur même du poème colonial vrai, les limites se montrent et qu'apparaît la lutte entre les éléments de la vérité et les éléments de l'exotisme. Il reste que à côté du cri authentique se fauillent des aspects de la vie traités à la manière exotique, c'est-à-dire de façon formelle et extérieure [...] Il va de soi qu'existent la race, le tamtam, la sorcellerie et la végétation luxuriante, et ils doivent s'intégrer dans le poème. Mais il suffit qu'ils soient traités pour eux-mêmes [...] au lieu d'être subordonnés au drame humain historique et vus à travers ce drame – pour qu'ils jaillissent en visions décoratives, en jeu exotique.» Et René Mesnil de conclure : « La lutte contre l'exotisme c'est l'envers de la lutte pour la conquête de la vérité et de la richesse de la conscience coloniale »¹⁵. Et si pour contrer cet exotisme, les écrivains s'efforcent de reprendre les poncifs du maître pour les retourner, il s'agit toujours d'aliénation. Au-delà du critère qui veut que tout acte d'écriture engage, est aux prises avec la situation historique et qu'il entretient avec elle un rapport dialectique, René Mesnil assigne à l'écrivain d'être à part entière dans la lutte politique.

Mais l'accusation d'exotisme dont est frappée Florette Morand s'applique à sa propre personne. Femmes des îles, femmes d'outre-mer, vahinéennes et autres capresses ont toujours excité l'imaginaire des poètes. Les quelques photos de Florette Morand publiées à l'occasion de la sortie de ses poèmes empruntent cette veine ; jolie femme au regard alan-gui et lointain, la main négligemment posée sur le collier de perles qui orne un buste superbe. Dans son livre *Karukéra, Présence littéraire de*

13. Publié en 1959 dans *La nouvelle critique*, repris dans *Antilles déjà jadis*, précédé de *Tracées*, Paris, Éditions J. M. Place, 1999, pp. 20-27.

14. *Idem*, pp. 23-24.

15. *Idem*, p. 23.

la *Guadeloupe*¹⁶, Micheline Rice-Maximin souligne du reste cette conjonction femme-paysage : « Dans la plupart de ces textes, la place des femmes est centrale et les auteurs, hommes et femmes, le reconnaissent. Souvent d'ailleurs elles sont associées à des métaphores du paysage ce qui fait que l'écriture du paysage se trouve à sa façon, inscrite dans l'écriture de la femme ». Qu'en est-il alors du dernier recueil de Florette Morand, *Feu de brousse* ?

Feu de Brousse

Feu de brousse est le troisième des recueils poétiques publiés par Florette Morand, après *Mon cœur est un oiseau des îles* et *Chanson pour ma savane*¹⁷.

Ce recueil est composé de quarante-six poèmes que l'on peut catégoriser ainsi selon l'inspiration qui les gouverne : poèmes du *moi* : vingt-deux poèmes ; poèmes *américains* : vingt et un. Dans cette dernière catégorie, on peut distinguer les poèmes qui concernent la Guadeloupe (treize poèmes), la Guyane, les Amérindiens, le Brésil et l'Amazonie (sept poèmes), mais aussi Harlem et le jazz (un poème).

Il y a aussi un poème que l'on pourrait qualifier d'africain, c'est du reste le poème qui donne son titre au recueil, poème sur lequel nous reviendrons pour sa signification éthique et symbolique, et un poème européen, rédigé en 1962 à l'occasion des inondations subies par la ville de Hambourg. Enfin, un dernier poème a pour thème les statues de l'île de Pâques.

16. Collection « Francophone Cultures & Littératures », n° 9, New-York, Washington, Baltimore, Boston, Bern, Frankfurt, Berlin, Vienne, Paris, Éditions Peter Lang, 1998, p. 73.

17. Respectivement, *Mon cœur est un oiseau des îles*, Paris, Éditions de la Maison des Intellectuels, in-16, 1954, 48 p. ; *Chanson pour ma savane*, Paris, Librairie de l'Escalier, in-16, 1958, VII-80 p. ; Florette Morand a aussi publié un recueil de nouvelles : *Biguines*, Fontenay-le-Comte, impr. De P. et O. Lussaud Frères, 1956, 143 p. Notons aussi une édition conjointe avec Silver Alcandre sous le titre *Sauvage à Paris / Biguines / Chanson Pour Ma Savane*, Éditions Hardcover : Periodicals Service Co, ISBN : 0811529703, Juin 1958. Enfin notons que Florette Morand annonce la parution de *Tam-Tam, poèmes*, Gênes, Éditions Di Stefano, introduction et traduction en italien par Aldo Capasso ; sans mention de date dans la liste des ses ouvrages (voir *Feu de brousse*, *Op. cit.*).

Par ailleurs, la forme poétique adoptée par Florette Morand est extrêmement variée puisque le recueil alterne poèmes en vers libres, prose poétique, poèmes d'octosyllabes ou d'alexandrins voire même composés de vers impairs (cinq syllabes). Le travail d'écriture, pour apparent qu'il soit, est quelquefois très convenu. Ainsi le poème « Chansons des îles » (p. 13) est composé de douze quatrains d'alexandrins aux rimes croisées ou embrassées : « Célébrons maintenant la chère Guadeloupe / La fierté de son front, la chaleur de son sein / Le pêcheur courageux bravant dans sa chaloupe / L'océan rageur et ses plus sombres desseins ». Mais dans le même recueil, on trouvera aussi des poèmes à forme fixe plus audacieux dans le rythme et l'image. Ainsi dans « Soir de récolte » (p. 60), cette strophe énigmatique comme un haïku : « Les cannes coupées / Ont par les vallées / Glissé dans le vent / Les secrets du sang ». Beaucoup de poèmes trouvent leur rythme dans la longueur du vers alors que les effets sonores ne sont plus à la rime mais dans le corps du vers. Dans « Quand reviendront » (p. 23), on aura « Enfin, j'irai boire à la source / De ce lointain ancêtre inca / Dont le sang affirme en mes veines / Au secret de mes rythmes nègres / Cette exaltation païenne / Qui me saisit face au soleil ». Poème dont la forme maîtrisée (un sonnet d'octosyllabes) est dynamité de l'intérieur par un réseau d'assonances et d'échos qui épousent un rythme « païen ». Cette technique sera celle explorée et revisitée dans la plupart des poèmes de Florette Morand. Dans « Envoûtement » (p. 11), la forme poétique, un quintil, deux tercets et un distique d'heptasyllabes, est à la fois de construction rigoureuse et de facture apparemment classique et rigide, mais trois termes exotes pour la langue française, placés à la rime des trois premiers vers apportent une distorsion nécessaire et féconde à cette impression première d'harmonie : cachiri, pivori, cassave, mots du lexique amérindien sont ainsi mis en valeur. La poétesse rejoint par là l'un des enjeux esthétiques définis par l'ACRA.

Dans les poèmes en vers libres, ce corset éclate totalement. « Les grands vents » (p. 64), évoquent la fureur des cyclones qui dévastent régulièrement l'archipel antillais. Pour traduire cette furie, vers irréguliers, ruptures rythmiques, assonances et allitérations alternent : « Sur eux le ciel crevé / déversait ses écluses comme pour dissiper la fureur de leurs griffes / Ils n'ont pas eu pitié ! / Ils ont assassiné les arbres sur la route ». Certains poèmes jouent même l'improvisation du jazz. *Happy new year, Harlem !* (p. 47) en est un exemple: « Voici venu de Times Square / Tout Harlem qui déferle / Criant sa joie / Roulant ses rires, / Avec l'espoir. »

Quelques poèmes en prose complètent l'expérience poétique. « Carnaval » (p. 25), propose une lecture en apparence plus linéaire : « Fous de Vaval jeunesse en fleur qui ne savez ni le temps qu'il fit « sous Sorin ». Vous qui répétez : 'tout va bien !' avec les gavés et les sourds. Les égarés les sans espoir. Voici venir le carnaval... », mais travaillée par l'anaphore.

Mais quel est le *je* poétique qui s'exprime dans près de la moitié des poèmes du recueil ?

Les poèmes du *moi*

Dans sa préface¹⁸ à *Feu de Brousse*, l'éditeur québécois Jacques Hébert écrit : « Cette poétesse a le cœur simple et tendre ; et il lui suffit de chanter pour réussir à nous toucher mieux que les cris les plus profonds ». Commentaire paternaliste qui tient du cliché sur la prétendue « tendresse du verbe qui exprime l'âme antillaise ». Cette mièvrerie poétique est aussi dénoncée par Jack Corzani qui parle de : « babillage de l'oiseau des îles »¹⁹.

Les poèmes du *moi* frappent en effet au premier abord par leur manque de caractère, de personnalité. Le romantisme de la nuit, la nostalgie lyrique, paysages européens, succession des saisons (automne, avril...), chant des oiseaux et des hommes, palefroi et autre cavale, l'amour et ses peines, tels semblent être de prime abord les thèmes de ces poèmes. Curieusement aussi, ce sont les poèmes où le lexique désignant la flore, la faune des Antilles est absent la plupart du temps. Ces poèmes ne comblent pas les attentes convenues d'une personnalité créole.

Au contraire, ils développent un réseau métaphorique, un champ sémantique et lexical élégiaque rattaché à la poésie française. Du reste, Florette Morand ne cache pas ses modèles auxquels elle rend hommage dans plusieurs poèmes. Ainsi « Thrène pour Paul Fort » (p. 44), qui préfaça en 1954 son recueil poétique *Mon cœur est un oiseau des îles*. Dans « Marguerite » (p. 20), poème dédié à Pierre-Louis Flouquet, la référence est même historique, c'est aux poètes de la Pléiade et à Marguerite de Navarre qu'il est fait allusion, avec cette remarque : « Et du haut de la hune / De l'étrange vaisseau de parfums / Qu'est mon

18. *Feu de brousse*, *Op. cit.*, pp. 7-8.

19. CORZANI, *La littérature des Antilles et de la Guyane*, *Op. cit.*, p. 181.

île / [...] Furtif reflet d'Afrique / Dans un regard de Flandre / », le contact s'établit dans le partage d'une culture commune. De même, dans un poème sur l'attente amoureuse, Florette Morand n'hésite pas à se servir de l'antique image « Sous [sic] ton palefroi / Pélerin d'amour / Tu m'accueilleras »²⁰. La culture poétique de Florette Morand s'exprime dans un poème en hommage à Paul Gauguin, « Poème » (p. 62), où est évoquée la Sulamite des *Complaintes* de Jules Laforgue (« Vêpres, Ostensoirs, / Couchants ! Sulamites / De province aux rites / Exilants des soirs ! ») (« Complainte de l'orgue de Barbarie »), mais aussi la poésie pastorale et bucolique incarnée par le grec Théocrite né vers le III^e siècle à Syracuse et celle de Charles Baudelaire. Cette revendication de l'héritage poétique européen, mais limité à sa dimension exotique, s'exprime ainsi : « En moi survit la Sulamite / et la 'Noiraude de Bombyca' / Du Moissonneur de Théocrite / Et la 'Bizarre déité' / Sous les bandeaux de fleurs du mal / Au verger de Charles Baudelaire ».

Le discours de Florette Morand est politique, elle assume pleinement un assimilationnisme pacifique. Dans « Quand le temps m'exorcisera » (p. 16), ce rattachement à la France se fait d'abord par le rappel du sang versé par les soldats des Antilles lors des première et deuxième guerres mondiales : « Un peu de la paix de vos puits / Compagnons de la marylaine / Un peu de la paix de vos puits / Dessus mon visage de nuit » et par la nécessaire demande de reconnaissance, par-delà le racisme qui est dénoncé à mots feutrés : « Pour plaire à l'amer de vos âmes / Je m'éloignerai du domaine / Des vieilles rondes souveraines ». Pourtant, les moyens mis en place pour le recouvrement de cette dette du sang, semblent dérisoires : la convocation des « mânes des anciens » et le recours à un amour universel ou à la foi religieuse (« Et la ville ignore / L'anneau de ma foi »²¹). Cette amertume de l'âme, ce mal-être antillais est pourtant un leitmotiv. Ainsi dans « Nocturne » (p. 36), on retrouve cette même expression : « Viendras-tu, mon âme, / Dans la nuit créole, / Sauver de l'amer / Ton éternité ? ». Cette demande de reconnaissance sans retour est en effet tragique. Dans la dispute éternelle du maître Prospero et de l'esclave Caliban, revisitée par Aimé Césaire dans *Une tempête*, pièce adaptée de Shakespeare, l'esclave doit se rebeller, au risque de se retrouver dépouillé pour toujours de son humanité. Ce danger hante de son effroi la poésie de Florette Morand. Dans « Encore une fois » (p. 55), elle écrit : « Encore une fois / Je n'ai que mon ombre /

20. *Feu de brousse*, *Op. cit.*, p. 17.

21. *Idem*, p. 55.

Et son pavot sombre / Autour de ma voix / [...] J'atteins seule encore /
Encore une fois / Le désert du moi ».

Pourtant, cette détresse pourrait n'être qu'apparente. Car s'ajoute à ce propos une dimension spirituelle. Cette spiritualité prend les atours les plus divers. Le vaudou n'est-il pas lié à l'amour et à ses affres ? « Mon tourment d'aimer / S'est laissé bercer / Dans l'odeur têtue / Des belles de nuit / Aux chansons vaudoues / Des étoiles nues »²². Les « mânes des anciens »²³, comme les potions d'un « vieux sorcier de la tribu »²⁴, la migration des âmes : « Tu m'as reconnue de si loin / Que seul le passé peut prétendre / Élucider l'Inexplicable / Je le savais, je suis re-née / Pour renouer d'entre nos vies / Le fil magique du destin »²⁵, sont des croyances qui nourrissent le tissu du recueil. Car au-delà de l'alternance quasi parfaite des poèmes du *je* et des poèmes *américains*, c'est cette quête spirituelle qui fait le ciment du recueil.

Les poèmes américains

Par contraste avec la recherche presque maniériste des poèmes du moi, les poèmes américains se signalent par l'importance de l'appareil critique que l'auteur et l'éditeur ont cru bon d'ajouter, traduction, explication, commentaire sur certains termes du lexique sans que cette démarche n'ait rien de systématique. Ces notes en bas de page marquent pourtant, par leur présence même, la distance imaginaire et symbolique de l'univers qui est évoqué. Les Tamtam, pommes cannelles, tourlourou, mancenillier, rhum, manzé Marie, bel-air, Man Balico Canna, Karukera, coulirou, acacia, sandragon, tuyas, sureaux, herbe de Para, cannes à sucre, pois d'angole et autre corossol, apportent-ils simplement la touche d'exotisme nécessaire ? Jack Corzani écrivait à propos de la poésie de Florette Morand : « [...] Paysages somptueux [...] natures mortes aux fruits tropicaux [...] Aucun engagement intempestif ne vient troubler la sérénité des 'Isles' fortunées »²⁶.

Îles fortunées sans doute, comme les chantait Daniel Thaly, le poète de Saint-Domingue : « Je suis né dans une île amoureuse du vent / Où

22. *Idem*, p. 36.

23. *Idem*, p. 16.

24. *Idem*, p. 37.

25. *Idem*, p. 62.

26. CORZANI, *La littérature des Antilles et de la Guyane*, *Op. cit.*, p. 181.

l'air a des senteurs de sucre et de vanille / Et que berce au soleil du Tropique mouvant / Le flot tiède et bleu de la mer des Antilles »²⁷. Auquel Florette Morand, comme en écho, répond : « Partir sur un long voilier blanc / Sans but, sans boussole ni plan / S'abandonner aux alizés... Courir les îles sous-le-vent »²⁸. À l'inverse des poètes exotiques, chez Florette Morand, à la peinture du paysage paradisiaque succède aussitôt le désir de fuite dans l'Ailleurs.

En fait de paysage *Feu de brousse* évoque surtout deux de ses composantes : l'eau (mer, fleuve, rivière) et la forêt (sylve, bois, Amazonie), deux infinis, deux immensités qui permettraient d'échapper peut-être à la clôture insulaire en même temps que l'univers nocturne semble le plus propice à la confiance poétique et aux sortilèges²⁹.

L'appel primitif de « l'enfer vert », de la « sylve d'Équateur » (« Envoûtement », p. 11), les fenêtres de la case étouffante que l'on ouvre « Pour que me pénètre / L'haleine des bois » (« Malaria », p. 15), la promenade du soir qui a « la touffeur des bosquets d'acacia » (« Un soir... », p. 28) composent une ambiance inquiétante. Le fleuve Saint Laurent du Maroni auquel Florette Morand consacre plusieurs poèmes est aussi imposant qu'il est dangereux. N'est-il pas le lieu de pénitence, de désespoir, de révolte, de « mort aux vaches », le lieu même de l'enfer pour les rescapés du bagne de Cayenne³⁰ ? La rivière elle-même n'est-elle pas le lieu d'un repos qui pourrait être éternel ? « Je m'abandonne à la rivière / [...] Sous le clair obscur frémissant / Cette humaine épave, est-ce moi ? » Quant aux Amérindiens, ils ne s'aventurent sur l'Amazone qu'en prenant un luxe de précautions rituelles et magiques³¹. Le bétail quant à lui est peu varié : oiseau-fou, sucrier, lapins, cabris, serpent, tandis que résonne au loin dans la nuit, le cri de quelque fauve. Le lexique de la flore porte à lui seul, la charge exotique.

À cette quête angoissante de l'infini répond la peinture de l'humaine condition. Huit poèmes se détachent par leur ton et leur contenu. Ce sont ces huit poèmes qui font dire à Jack Corzani : « La senteur âcre du Feu de brousse succède au parfum des frangipaniers. Les tableaux des

27. Daniel THALY, *Le Jardin des Tropiques, poèmes 1897-1907*, Paris, Éditions du beffroi, 1911.

28. *Feu de Brousse*, *Op. cit.*, p. 18.

29. Voir notamment « Nuit Guyanaise ». In : *Feu de Brousse*, *Op. cit.*, p. 34.

30. *Feu de Brousse*, *Op. cit.*, p. 24.

31. *Idem*, pp. 37 et 42.

Antilles sont d'une âpreté toute nouvelle : les cyclones, la malaria, sans oublier les laideurs humaines, le bagne de Saint-Laurent, viennent nuancer l'éden antillo-guyanais »³². Florette Morand dépeint les paysans guadeloupéens et leur misère dans une série quasi-chronologique. « Un petit garçon disait... » (p.26) est un poème qui présente l'exode rural, la nostalgie de la campagne et la difficulté d'un jeune garçon à s'adapter à la ville. C'est l'occasion de décrire les corvées réservées aux enfants de la campagne, tableau qui n'est pas sans rappeler celui que dresse Joseph Zobel dans *La rue Case Nègres*. Mais le ton y est différent et prend les atours d'un récit initiatique. La connaissance du monde passe par l'observation, l'emploi des cinq sens et une série d'activités qui ont pour but la quête de nourriture et le soin des animaux : cueillette de goyaves, chasse aux crabes de terre, découverte du goût de la canne à sucre, quête de la nourriture pour les lapins, poules, porcs et aide à la récolte de la canne, l'enfant étant chargé d'alimenter les adultes au travail en rhum et en tabac. Le poème en prose est construit comme une succession de tableaux dont le pittoresque contraste avec la dureté des travaux qui sont décrits. Et si le personnage semble satisfait de son sort, c'est grâce à la proximité de la nature et à sa poésie. Le contact avec les animaux, la capacité quasi magique à s'en faire obéir, serait un des charmes de cette vie d'enfant.

Ce tableau bucolique s'étoffe pourtant dans « Reconnaîtront-ils ? » (p. 61). Construit sur un rythme anaphorique, le poème dénonce l'exploitation paysanne. Les paysans sont des hommes-proies : à la merci des moustiques, de la soif, de la faim, des maladies et du labeur harassant. Un dialogue véhément s'instaure. L'apostrophe récurrente : « Vous », aux paysans, est un effet oratoire que s'offre la poétesse avocate face aux « ils » qui, eux, ne sont pas identifiés. Le verbe se fait sang, le mot désigne, appelle, reconnaît ce que les autres (ils) dédaignent, oublient, exploitent, méprisent. « Pauvres gens à pian / Pauvres gens à chiques [...] / Proie des marigots / Vous des champs de cannes basculant des mornes / Vous des ports perdus rivés aux falaises / Reconnaîtront-ils dans le sang du verbe / Vos nez écrasés et vos bras superbes ». « Sanguine » (p. 56) poursuit l'évocation de la vie quotidienne des gens humbles, voire misérables. La case traditionnelle se montre dans tout son dénuement au moment du repas du soir où la famille s'apprête à partager une soupe à Congo. Ce tableau n'a rien de paisible, et les verres sur la table nue, eux-mêmes portent des blessures, comme

32. CORZANI, *La littérature des Antilles et de la Guyane*, Op. cit., p 182.

les « bagnards de la terre / obscurs sculpteurs de labours ». Mais c'est seulement dans le poème « Un jour je m'en irai » (p. 32), que la révolte individuelle, le début d'une revendication sociale et politique s'exprime.

Nulle part Florette Morand ne rappelle l'esclavage qu'ont subi les Antillais. Elle évoque volontiers le temps des corsaires, des pirates et autres flibustiers. La décision de partir de Jo-le-Bitaco dans « Un jour je m'en irai » vient du chômage et de l'engluement dans « la mare de misère » endémique. Pourtant, le sentiment d'être en « liberté provisoire » domine, cette liberté arrachée en 1848 mais qui n'a guère permis d'améliorer le sort des Guadeloupéens. La seule solution, l'émigration, « l'exil à cent mille francs », l'espoir de construire une vie meilleure. « Car le courage nègre / A signé cent visas / Sur les cors de mes mains ».

Le 22 juin 1962 un avion s'écrasait sur les pentes du volcan de la Soufrière en Guadeloupe. Près d'une centaine de morts. À son bord se trouvait Justin Catayée, fondateur du parti socialiste guyanais et élu député de la Guyane en 1958. Justin Catayée réclamait dès cette époque une certaine autonomie de la Guyane par le biais de la décentralisation, il s'agissait de combattre les méfaits de l'assimilation et de revendiquer l'existence d'une personnalité guyanaise propre. Dans le même avion se trouvait Paul Niger, de son vrai nom Albert Béville, romancier et poète, fondateur avec Edouard Glissant du Front des Antilles-Guyane pour l'Autonomie, cet anti-assimilationniste était aussi un ancien administrateur colonial qui, en Afrique, avait très tôt compris tous les enjeux de la colonisation. Dans « Ma part de votre mal » (pp. 39-40), ce sont ces deux hommes que Florette Morand invoque dans ce qui est peut-être le plus politique de ses poèmes mais par le biais d'une femme guyanaise, Mathilde, une militante qui assistait à un meeting politique de Justin Catayée. « Justin Catayée parla... / Il disait des mots d'hommes / Et des mots denses de poète / [...] Dans le public les femmes / Applaudissaient !... applaudissaient... / Et du profond des mots d'apôtre / Des flammes des mots de lutteur ». Le rêve d'un avenir meilleur sera foudroyé sur les pentes du volcan. Mais faut-il pour autant en conclure à un changement dans la perspective de Florette Morand ?

Le contraste existe entre les poèmes du moi et les poèmes américains, les premiers tous emplis d'un univers ordonné comme un jardin à la française, mais dont chaque plante pousserait de façon anarchique, les seconds plus tourmentés. Mais tous les poèmes partagent la même hantise : la fuite, l'Ailleurs.

L'Ailleurs

Au-delà de l'allégeance politique, ou de ses convictions idéologiques, l'univers poétique que construit Florette Morand se caractérise par la hantise, le tremblement, la peur et la volonté de fuir une oppression tantôt définie (la faim, la misère), tantôt suggérée (la dangerosité de la nature). Que ce désir s'exprime par la décision d'immigrer ou par un rêve d'altérité. Si les « goélettes lasses / Se consolent de l'Ailleurs »³³, il y a une souffrance véritable, celle de ne pas être entendue ou comprise. Dans « J'ai jeté » (p. 31), la poétesse exprime la solitude d'une parole en exil. « Je cherche dans l'écho perdu, dans le puits des yeux en exil et dans la sieste des consciences ; je n'ai trouvé que des voix veules... Et je m'en vais les pieds blessés ». Il n'y a pas d'interlocuteur. Des voix veules, mais aussi des voix moqueuses. « J'allais sans but vers mon destin / Et, Kyrielle de moqueurs / Vous avez condamné mon cœur / En me montrant les grands chemins / De la jungle où les buffles meuglent / du bout de vos bâtons d'aveugles ».

Envers et avers d'une même médaille, le drame de Florette Morand est que sa reconnaissance comme poète lui est venue d'ailleurs, de la France. Lauréate de l'Association des Étudiants Guadeloupéens de Paris en 1947, prix de la prose française aux Jeux Floraux de la Guadeloupe en 1949, elle obtenait une certaine consécration par la reconnaissance de l'Académie française. Mais cette notoriété acquise hors de l'île, ne pouvait que la rendre suspecte. N'était-elle pas la femme prétexte de la France dite d'outre-mer ? Dans le même temps, cette reconnaissance d'estime ne lui permit jamais d'être publiée par un grand éditeur français et elle doit à un éditeur québécois la publication de son meilleur recueil. La protection qu'elle s'est acquise sous le patronage de poètes français reconnus la rend suspecte aux yeux de la critique contemporaine. La conclusion de Jack Corzani donne le ton : « Florette Morand peut être considérée comme le porte-parole de cette majorité silencieuse qui, aux Antilles, comme ailleurs, se défie (par sagesse ou par faiblesse ?) des cris passionnés de ses plus ardents poètes... Son œuvre ignore les prophéties enflammées, elle n'est que le reflet d'une timide espérance, celle des régionalistes »³⁴.

33. *Feu de brousse*, *Op. cit.*, p. 12.

34. CORZANI, *La littérature des Antilles et de la Guyane*, *Op. cit.*, p. 185.

En revenant sur le poème homonyme du recueil, ce feu de brousse si exotique dans un contexte caribéen, on trouve cette violence par ailleurs si maîtrisée dans le reste du recueil, qui n'en conserve que le parfum de la peur et l'instinct de fuite. Le feu qui s'étend dans la brousse africaine « comme un félin blessé », est un feu fondamentalement destructeur et féroce purificateur. « Qui consolera de l'exil / Si ce n'est l'ardent feu de brousse »³⁵ demande Florette Morand ? Car ce feu est aussi une promesse de rébellions futures : « Par les Campos / D'autres tribus / Sauront la geste du brasier ». Comme le dit Roger Toumson : « Si la manière de dire est empruntée, la manière de voir ne l'est pas »³⁶.

Tournant le dos à la France et à la Guadeloupe, lasse peut-être de faire les frais d'un dialogue piégé, Florette Morand devait réaliser le rêve décrit dans bien des contes : elle épousa le poète vénitien, le Comte Aldo Capasso. Elle vit aujourd'hui en Italie.

Abstract : Even today, Florette Morand stands as the Guadeloupe poet whose critical reception varies most widely. Though she has earned a certain acclaim in France, she has been scorned and nearly forgotten in Guadeloupe, her native land. She began her career in the 1950s, and in 1967 the publication of Feu de brousse marked her last French appearance. So who is Florette Morand ? Herein, we propose a long-overdue examination of her life and works.

35. *Feu de Brousse*, *Op. cit.*, p. 9.

36. TOUMSON, *La transgression des couleurs*, *Op. cit.*, p. 319.

Amérique du Nord

Elles pensent le monde

Lucie Lequin

Il est temps de commencer / mais comment le faire ? / Je ne sais pas, je ne puis. // [...] Il vaut mieux blasphémer / que de se taire. / Un autre jour encore¹.

La volonté d'efficiace de la culture, occidentale surtout, l'envahissement techno-scientifique, la concurrence conformiste, la banalisation du Mal et de la douleur, l'individualisme à outrance, la négation des ressemblances comme celle des différences, le refus des responsabilités, autant de questions qui hantent la pensée littéraire actuelle. Elles n'occupent pas toujours le centre de l'œuvre ; tantôt en périphérie, tantôt en filigrane sous le texte ou encore à l'avant-scène, elles donnent néanmoins une forme et une cohérence au questionnement littéraire qui déborde sur le monde problématisé et où le sujet s'oublie devant la question. Sans doute aussi, est-ce un constat du « déclin du politique et de la morale civique »² qui n'arrivent pas à vraiment penser le monde.

Un malaise multiforme et ainsi presque indicible, une inquiétude existentielle, parfois un fort sentiment de crise, sous-tendent cette nouvelle saisie du monde. Ce paysage littéraire animé par une résurgence de la demande de sens, entre autres, du sens social et collectif, se place sous le signe de l'interrogativité. En ce sens, il participe de l'éthique, à comprendre non pas comme morale – lieu de prescriptions – mais comme lieu de questions. Selon Savater, l'éthique est un « art de

1. M. BOSCO, *Babel-Opéra*, Laval, Éditions Trois, 1989, p. 9.

2. J.-J. WUNENBURGER, *Questions d'éthique*, Paris, PUF, 1993, p. 259.

vivre »³, un « savoir-vivre »⁴ ; elle est une réflexion sur le monde, sur la morale, entre autres. La littérature n'est pas éthique, ne le devient pas. Ainsi que l'affirme Pinson au sujet de la poésie, les littéraires, créateurs et critiques, sont plus attentifs « à nouer le vivre et l'écrire pour faire que la vie soit vraiment 'habitante' »⁵. Il y a des livres, dit-il encore, qui font « signe à la vie »⁶. Pour Pinson, le sens d'*habiter* dépasse le simple fait de vivre. Le poème, ou l'œuvre, qui rend la vie « habitante » nous arrache à l'enfermement et résiste à l'industrie culturelle ; c'est plutôt une aventure et « un objet de pensée »⁷. C'est en sens que la littérature génère une réflexion éthique.

Dans les replis de l'écriture actuelle au Québec, des littéraires⁸ s'interrogent sur le soi et sur le monde, sur la vie « habitante ». Ce questionnement n'est certes pas nouveau, mais il se présente sous des formes différentes, notamment influencées par une constellation de mots apparentée à la pensée postmoderne et aussi à la réflexion post-coloniale ; déplacement, dissolution, interstice, interlude, intervalle, palimpsestes, strates, diversité, autant de mots qui animent la réflexion littéraire actuelle. L'accélération de la mondialisation et des mouvements migratoires appelle également une réflexion cosmopolitique⁹, car trop souvent les idéologies dominantes de ce monde de plus en plus petit, sont « oublié[ses] de ce qui fait la véritable qualité, et donc la dignité, de l'être »¹⁰.

3. F. SAVATER, *Éthique à l'usage de mon fils*, trad. de l'espagnol par Claude Bleton, Paris, Seuil, 1994, p. 61.

4. *Idem*, p. 31.

5. J.-C. PINSON, *Habiter en poète. Essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995, p. 16.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. Un titre récent en témoigne *Pour une éthique urbaine*, Montréal, L'Effet pourpre, 2002 de l'écrivain Maxime-Olivier MOUTIER ; il n'y discute pas de morale mais plutôt du vivre comme du mal vivre et de la place du sujet dans la nouvelle urbanité.

9. À savoir une vision politique, voire une action politique, qui, au lieu de dresser les uns contre les autres, tient compte du partage du sens et de la participation de l'être à ce sens. Elle tend vers une compréhension englobante du monde. Edouard Glissant parlant de la totalité-monde dit : « Nous sommes dedans. Ce qui était un rêve unitaire ou universalisant chez le poète traditionnel devient pour nous une plongée difficile dans le chaos-monde » (E. GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 30).

10. J. GAUBERT, *Quelle crise de la culture ?*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 21.

Janet Paterson dans son étude sur le roman postmoderne québécois affirme qu'à l'encontre des romans postmodernes français et américains, celui du Québec « inscrit toujours le sujet et le social dans ses stratégies discursives »¹¹. Elle discute aussi de l'impact du discours féministe qui « enrichit la facture du postmodernisme d'une forte dimension éthique »¹², notamment par la mise en cause du métarécit patriarcal et l'inscription de l'altérité de la femme. La critique Lori Saint-Martin, elle aussi, analyse l'impact de l'écriture au féminin : « C'est toute l'éthique des relations humaines qu'on réinvente »¹³. Quoique Paterson et Saint-Martin parlent de l'écriture romanesque, la contextualisation de l'écriture dans le social et l'éthique sous-tend aussi l'écriture poétique de nombreux écrivains¹⁴.

Le fil éthique qui se dévide dans la littérature actuelle traverse, en effet, les frontières des genres littéraires, de sexe, ainsi que de géographie ; nul ne saurait se l'approprier. Le social ne peut se limiter à son seul pays ; le politique déborde sur le mondial ; l'écriture au féminin continue de parler des femmes, mais se préoccupe aussi de l'humain tout court, en particulier de tous ceux qui sont privés de rêves. L'écriture au masculin aussi d'ailleurs. Les géographies se superposent plutôt que de se juxtaposer ; les identités ne sont plus exclusives et surtout elles sont de plus en plus culturelles. L'identité légale dûment marquée par son (ou ses) passeport(s) n'est que ça. Les questions du « Comment vivre » et du « vivre ensemble » ou dans les mots du poète Edouard Glissant : « Dans le panorama actuel du monde, une grande question est celle-ci : comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? »¹⁵ occupent une place centrale dans l'écriture et la pensée des dernières années. C'est ce que le philosophe Abel nomme « Notre problème », soit « comment faire

11. J. PATERSON, « Le Postmodernisme québécois : tendances actuelles » in A. HEBLE & al (dir.), *New Contexts of Canadian Criticism*, Peterborough, Broadview Press, 1997, p. 43.

12. *Ibidem*.

13. L. SAINT-MARTIN, *Le Nom de la mère : mère, filles et écriture québécoise au féminin*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 304.

14. Voir entre autres, le dernier recueil du poète François CHARRON, *Obéissance par le chaos*, Montréal, Les herbes rouges, 2002. Nous signalons « Tu entres dans l'extrême », p. 92 où il est question d'éthique, de blindés et de fausses solutions au Mal.

15. E. GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *Op. cit.*, p. 20.

place à autant d'humains si semblables et si différents »¹⁶, comment aussi reprendre les traces des générations précédentes et les ré-interpréter. Pour cerner cette interrogativité éthique, je me limiterai à la poésie d'écrivaines migrantes au Québec. Je me reporterai à l'écriture des poètes : Marie-Célie Agnant, Anne-Marie Alonzo, Mona Latif Ghattas et Nadine Ltaif. Quatre femmes qui s'inscrivent pleinement dans le paysage littéraire québécois. Comme les autres poètes québécois de leur génération, elles écrivent l'intime¹⁷ et l'identitaire, mais elles y ajoutent un regard nouveau : leurs références viennent à la fois du Québec et d'ailleurs. Elles apportent à la langue française des images nouvelles, un rythme autre, des interrogations différentes, une autre image du soi comme de l'ici et de l'ailleurs. Leur écriture est acte de transmutation par la mise en relation de leur multiple culture.

Un fort désir d'être soi

L'exil n'est pas qu'exil, il est aussi passage, apprentissage, métissage, métamorphose parfois. Nadine Ltaif¹⁸ exprime avec force son appartenance plurielle et mouvante : « Car maintenant, d'où vais-je écrire, de quel lieu, de quel paysage ? [...] Je change de langue, vous savez, mais je garde mes mots pour demeurer plus proche de *vous*, au moment où je brûle, au moment où ma langue est brûlée »¹⁹. Le palimpseste verbal et culturel ici mis en mots par Ltaif pose non seulement le problème de la rencontre et de la conjugaison des cultures arabe, occidentale et de façon plus spécifique, québécoise, mais aussi la problématique de l'espace et de l'identité. Son deuxième recueil *Entre les fleuves*²⁰ continue de penser l'origine et l'identité dans un espace *entre* refusant le choix, l'exclusion, l'appartenance unique. Elle tente plutôt la réconciliation des contraires : « Voici mon exil. / Celui qui ne fuit pas seulement

16. O. ABEL, *L'Éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, PUF, 2000, p. 1.

17. J. PAQUIN, « Poetry in French 1980 to 1996 ». in E. BENSON & TOYE W. (dir.), *The Oxford Companion to Canadian Literature*, Toronto, Oxford University Press, 1997, pp. 9953-9955.

18. D'origine libanaise, Nadine Ltaif, est née en Égypte en 1961. Elle vit à Montréal depuis 1980. Poète, elle a écrit quatre recueils et a collaboré à un livre d'artiste.

19. N. LTAIF, *Les Métamorphoses d'Ishtar*, Montréal, Guernica, 1987.

20. N. LTAIF, *Entre les fleuves*, Montréal, Guernica, 1991.

la guerre. / Celui qui prend racine aux racines du déracinement »²¹. Elle sait que son identité ne saurait être définitive ; elle est constamment relancée dans le mouvement : « Mon corps s'ouvre / un nouveau moi émerge / d'une lave ardente. // Un tremblement de terre / une colère monte / la sève vitale du bouleversement »²².

Dans *Balafres*, son seul recueil de poésie, Marie-Célie Agnant²³ écrit sous le signe de la colère : « je suis née / la nuque / entre le billot / et coutelas »²⁴. D'un tel espace, pour simplement survivre, l'être ne peut que s'évader. L'exil devient alors déchirure identitaire : « Avec les années / je ne suis même plus celle-ci / celle-là / celle d'à côté »²⁵. De même Haïti, le pays quitté n'est plus entier : « mon chez moi en lambeaux / pièces dépareillées »²⁶. Cette brisure du soi et de l'espace se place au cœur du recueil car la douleur demeure à jamais « fraîche et impeccable / de l'aube au crépuscule / et toutes les nuits »²⁷. Son écriture poétique est révolte et cri. Pourtant, ici et là, le désir et l'amour arrivent à poindre : amour d'un homme, d'un enfant, d'un autrui digne et solide, désir d'aimer et de parler pour dénoncer les cruels « sabots du silence »²⁸, car dans le pays dévasté la parole est muselée. Transgressant néanmoins cet interdit, elle parle et agit « la rage au ventre »²⁹.

Toute l'écriture d'Anne-Marie Alonzo³⁰ tente de se rattacher au monde à la fois par les thématiques mises en poésie et par les techni-

21. *Idem*, p. 28. Pour une étude d'*Entre les fleuves*, voir : P. DEVAUX, « Feminine References and Feminine Space in *Entre les fleuves* de Nadine Ltaif ». in P. GILBERT & DUFAULT R. (dir.), *Doing Gender. Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Madison, Fairleigh-Dickinson University press, pp. 235-247.

22. N. LTAIF, *Le Livre des dunes*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1999, p. 61.

23. Marie-Célie Agnant, née en Haïti, habite le Québec depuis une trentaine d'années. Outre d'un recueil de poésie, elle est l'auteure de romans, de nouvelles, de littérature jeunesse. On trouve au site : <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile> une bibliographie de l'œuvre d'Agnant et des études qui y sont consacrées.

24. M.-C. AGNANT, *Balafres*, Montréal, Cidihca, 1994, 2^e édition, 1998, p. 67.

25. *Idem*, p. 69.

26. *Idem*, p. 68.

27. *Idem*, p. 95.

28. *Idem*, p. 67.

29. *Idem*, p. 100.

30. Anne-Marie Alonzo, née en Égypte en 1951, est arrivée au Québec en 1963. Elle est devenue quadriplégique en 1966 à la suite d'un accident. Elle est l'auteure d'une vingtaine de livres, des fictions poétiques surtout. Son œuvre a fait l'objet d'un numéro spécial de *Voix et images*, n° 56 (hiver 1994) sous la

ques d'écriture, entre autres, le recours soutenu à l'intertextualité et à la parataxe³¹. Son écriture dit l'exil, l'exil hors du pays mais aussi l'exil hors de son corps, un corps immobile qui souffre et qui se souvient. La mobilité physique est ainsi associée au pays perdu, lieu de naissance mais surtout lieu des empreintes dans le sable : « Ici pas ne laissent plus de traces sultane chaises roulent [...] sont de cuir imité qu'ai-je à perdre ou me plaindre qui suis de toutes (trans)portée »³². De *Geste*³³, son premier livre, à *L'Immobile*³⁴, la poète met en représentation ses états d'âme, sa double douleur d'exilée, sa dépendance obligée et la passion qui l'anime, malgré le « corps éteint »³⁵ et le cœur souvent déchiré. Elle refuse de se taire et lance sa douleur : « En parler encore ! / L'écrire, dire, inévitablement ce qui déjà, sous toutes formes d'articles, livres, rencontres, débats, a été dit. / En parler encore. Reprendre la douleur, la joindre où j'avais tenté de la laisser. Un temps. Fraction de seconde et d'espace. / Un 5 juillet, 10 heures »³⁶. Elle ne cache pas sa paralysie, elle l'étale page après page. À même l'intime, l'écriture se fait de façon presque impudique³⁷. La poète clame haut et fort sa douleur tant physique que morale et émotive. Elle transgresse la bienséance qui lui demande de faire semblant et de cacher sa vérité. On ne peut cependant réduire l'écriture d'Alonzo à ce dire de la douleur ; elle explore l'acte de créer, non seulement par les mots, son propre outil, mais aussi par les autres arts, notamment la danse³⁸ et la peinture³⁹. Son véritable pays, le lieu qu'elle habite le plus profondément, le lieu qui lui permet de rejoindre et de toucher l'autre, et également de comprendre la vie et le monde, c'est l'écriture.

direction de L. LEQUIN & M. VERTHUY. Un livre *Les Secrets de la sphinx : Lectures de l'œuvre d'Anne-Marie Alonzo* dirigé par J. RICOUART & R. DUFAULT est prévu pour 2003.

31. Voir dans *Voix et images*, *Op. cit.*, les articles de L. JOUBERT, pp. 297-309 et M. VERTHUY, pp. 268-279.

32. A.-M. ALONZO, *Écoute Sultane*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 113.

33. A.-M. ALONZO, *Geste*, Paris, Des femmes, 1979, réédité, Laval, Éditions Trois, 1997.

34. A.-M. ALONZO, *L'Immobile*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

35. A.-M. ALONZO, *Bleus de mine*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1985, p. 22.

36. A.-M. ALONZO, *L'Immobile*, *Op. cit.*, p. 17.

37. Voir L. LEQUIN, « Du mot surgit l'écriture : Anne-Marie Alonzo, au pays des merveilles », *Voix et images*, *Op. cit.*, pp. 309-317.

38. A.-M. ALONZO, *Margie Gillis. La danse des marches*, Montréal, Éditions du Noroît, 1993.

39. A.-M. ALONZO, *La Vitesse du regard*, Laval, Éditions Trois, 1990, p. 36.

À partir du souvenir, des traces anciennes, du pays perdu et des différences du pays de neige, dans la tendresse et la virulence, Mona Latif Ghattas⁴⁰ écrit : « Depuis vingt ans / je n'ai pas encore fini de déballer »⁴¹. Son écriture participe de l'oral ; les nombreuses références à la voix, du murmure à l'air d'opéra, sans oublier les techniques du conte, la trament. Dans une histoire sans fin, traversée de refrains incantatoires, Latif Ghattas dit l'exil, le déracinement, l'errance, mais aussi la nécessité de vivre son deuil et de le dépasser pour faire place à la confluence et à l'espoir : « Le quarantième jour une voile perce au loin. / On écarte le voile. / Si on a l'aptitude à la vie. / Ceux qui refusent restent là. / Pris à jamais sous le voile rabattu. / La mort de tous les jours les cendrifie »⁴². Latif Ghattas écrit surtout à la première personne, mais par des jeux d'alternance des pronoms au singulier et au pluriel, elle élargit son écriture, l'éloigne, la rapproche afin de faire cohabiter l'unique et le multiple. Dans *Les Chants du Karawane*, notamment, la poète s'adresse à Hanna qui naîtra, qui naît, qui est née « du pollen d'orchidée dans un flocon de neige »⁴³ (1985 b, 4). Hanna, la narrataire de ce chant poétique, est ainsi de partout et de nulle part ; de même, elle est de tout temps. Au fil des mots, la poète insiste sur les multiples possibles de Hanna : « Hanna Hanna Anne Rose Anne Lilas Noire Hanna Hân Anne »⁴⁴. La poète installe donc sa mélopée dans un temps glissant et circulaire qu'elle ne veut pas capter, à moins de ne s'arrêter un instant pour comprendre, comparer, explorer. Consciente des frontières, politiques, géographiques, culturelles et religieuses, elle s'en méfie. La facture même de son écriture rappelle son désir de ne pas choisir, surtout de ne pas exclure, de ne pas s'emprisonner dans l'unicité, de ne pas écrire le point final. Malgré le constat du Mal omniprésent, la poète tend néanmoins vers un chant de survie et d'amour :

40. Mona Latif Ghattas, née en Égypte en 1946, a émigré au Québec au début des années 1960. Elle est l'auteure d'une dizaine d'ouvrages : poésie, romans et récits. Pour un bref aperçu de son œuvre, voir le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue françaises. De Marie de France à Marie Ndiaye*, Paris, Karthala, 1996, pp. 275-277.

41. M. LATIF GHATTAS, *Quarante voiles pour un exil*, Laval, Éditions Trois, 1986.

42. *Idem*, p. 39.

43. *Idem*, p. 4.

44. *Idem*, p. 94.

« Mais les femmes blessées deviennent guérisseuses. / Les terres aussi »⁴⁵, chant qu'elle reprend chaque fois que la voix lui manque.

L'écriture poétique de Marie-Célie Agnant, Anne-Marie Alonzo, Mona Latif Ghattas et Nadine Ltaif ne saurait être apprivoisée par ces quelques remarques. De diverses façons, ces poètes parlent d'écriture, de l'être, du silence, de l'amour, de la quête du sens, voire du sublime ou encore de l'esthétisme. Notons, entre autres, que l'écriture de Nadine Ltaif est aussi marquée par la mélancolie⁴⁶ et que sa quête scripturale sonde « l'invisible dans le visible »⁴⁷. Anne-Marie Alonzo, elle, théorise le territoire de l'écriture que, telle une archéologue, elle fouille constamment pour en saisir le moindre fragment⁴⁸. La mélopée orientale⁴⁹ de Mona Latif Ghattas se joue à plusieurs niveaux : dire la douleur, mais aussi la triste beauté du monde, tenter d'entre-tisser les incompatibles que sont l'identité et l'altérité et comprendre l'errance inhérente à toute écriture. L'écriture de Marie-Célie Agnant est certes animée par la révolte, mais surtout, elle est travail de mémoire, une mémoire ancestrale et millénaire « À travers les siècles des siècles / le poids de l'injure écumant dans la gorge nous courbe / l'échine / amertume et ivresse du marronnage empoisonnent / notre sang »⁵⁰, cette lourde mémoire enferme, empêche, voire assassine. Agnant la met en mots afin que le rêve retrouve sa place.

Ces quatre poètes se réclament toutes du rêve et de l'imaginaire. Certes, elles se placent d'abord au ras du quotidien et répondent à l'urgence de dire le mal brut. C'est tout le surplus de la douleur tangible, physique, émotive ou encore spirituelle, qui se déverse et dont il faut se libérer pour libérer de la place et faire circuler la pensée. En effet, selon Sibony : « La place doit exister déjà, un peu dans la tête de qui la cherche, sinon elle est introuvable : s'il n'a aucune place *libre*

45. M. LATIF GHATTAS, *Les Cantates du deuil éclairé*, Laval, Éditions Trois, 1998, p. 9.

46. Voir à ce sujet, L. LEQUIN, « Mélancolie et hors lieu : l'écriture de Nadine Ltaif », Liban, *Revue des lettres et de traduction*, n° 4 (1998), pp. 149-160.

47. N. LTAIF, *Élégies du Levant*, Saint-Hyppolite, Éditions du Noroît, 1995, p. 43.

48. Voir à ce sujet, L. LEQUIN, « Anne-Marie Alonzo : Archaeologist and Cartographer ». in R. LEWIS DUFAULT (dir.), *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Madison, Fairleigh-Dickinson University Press, 1997, pp. 169-181.

49. Voir à ce sujet, L. LEQUIN, « Mona Latif Ghattas : une mélopée orientale dans un espace blanc », *Québec Studies*, n° 19 (automne 1994), pp. 133-143.

50. M.-C. AGNANT, *Balafres*, *Op. cit.*, p. 99.

dans son mental, dans sa texture symbolique, il ne verra pas de place libre dans le réel, même s'il l'a sous le nez »⁵¹. L'espace mental précède donc l'accès à l'espace réel et suppose un support familial ou collectif, à la fois culturel et politique. Sans ce support originel, même éphémère ou encore interrompu, l'être privé de cette place primordiale est coincé dans une impasse dont la sortie est improbable. Par l'écriture, chacune de ces poètes fabrique de l'espace imaginaire où le rêve peut advenir, au moins de façon éphémère. De part et d'autre de cet espace, elles réaffirment à répétitions leur fort désir d'être soi.

Entre soi et le savoir (pouvoir)

Pressentiment ou imaginaire, ces poètes n'ont pas attendu les catastrophes meurtrières, médiatisées ou non, pour réfléchir à la guerre, à la haine, au racisme, aux religions, aux différences, mais aussi à l'amour et à la communalité de notre humanité. Elles refusent de se soumettre au silence imposé comme aux idées reçues. Elles parlent sans retenue et osent transgresser les interdits.

Devant l'éruption de la violence la plus barbare, ces poètes tentent de réaliser la jointure du vivre et du livre. C'est ce que Pinson appelle la « vertu 'poéthique' » soit la « puissance à former une existence à la fois lyrique et éthique »⁵². Pour mieux appréhender le vivre qui les préoccupe, elles mettent en doute le savoir, les règles et les prescriptions. Certes, le savoir reconnu et admis rassure. Il définit, organise, inclut, exclut ; les données sont normalisées et poussent ainsi au classement normal / anormal, mais pire, à la discrimination, à la méconnaissance, aux conflits, parfois aux guerres. L'horizon de cette pensée rigide se rapproche, se fait plus lourd, plus menaçant, voire plus meurtrier. Sa dénonciation constitue, ici, le lieu premier des questions et de la mise en récit d'une pensée éthique, d'une *poéthique*.

Dans la mise en doute du savoir, trop souvent synonyme de pouvoir, l'un des points de rencontre de ces quatre poètes concerne la fixité du sort des femmes. C'est parfois un simple constat d'une coutume répétée de génération en génération, sans réflexion. Mona Latif Ghattas, par exemple, s'en prend, dans *Nicolas. Le fils du Nil* à la tradition qui dévalorise la naissance d'une fille : « Merci de nous l'avoir donnée on va

51. Daniel SIBONY, *Entre-deux*, Paris, Seuil, 1991, p. 227.

52. J.-C. PINSON, *Habiter en poète*, *Op. cit.*, p. 16.

quand même l'aimer »⁵³. Le couple aura trois enfants, deux filles et un garçon : « Dans la boîte en velours rouge de Joe, / trois bijoux. / Sur la branche de Nicolas une feuille »⁵⁴. La poète ne démontre pas l'injustice, elle la montre. Le seul fait de dire cette inéquité entre les sexes, est une pensée contestataire, une pensée « indécente »⁵⁵. Elle n'accepte pas la destinée que la tradition a prévue pour elle et pour toutes les femmes de sa culture d'origine. En ce sens, la voix poétique s'inscrit dans la résistance des femmes de sa lignée. À la mort de Nicolas, Joe, avec l'appui de sa belle-mère, prend « la relève de l'usine »⁵⁶. Cette femme s'installe donc dans la transgression des règles et prend sa place dans l'espace public, en fait dans le monde des hommes.

La poète Ltaif parle aussi de l'exclusion des femmes : « Aucune femme n'a la place qu'elle mérite dans les pays arabes d'où je viens »⁵⁷. Ces femmes dont elle dénonce le sort sont déjà mortes et enterrées : « Je veux parler de l'ensablement des femmes au Caire. Comment on les enterre et les marie dans des maisons qui ressemblent à des ruines [...] Il n'y a pas d'excuses pour nos yeux poussiéreux qui ne voient pas »⁵⁸. Pour Ltaif, cette interdiction de l'espace – espace public, espace des choix, espace du savoir, espace du pouvoir de décision – faite aux femmes relève de l'inhabilité à poser des questions et, simultanément, de la facilité à accepter les voix d'autorité, voix qu'elle juge mortifères. C'est le regard de l'homme patriarcal qui maintient la règle : « C'est pour fuir la haine de ces regards que j'ai quitté mon pays »⁵⁹. Nadine Ltaif écrit avec les autres femmes arabes ; sa voix est à la fois unique et multiple : « Je parle et je raconte, comme une femme arabe à une autre femme arabe, comme une oie à paonne hospitalière, raconte et raconte les malheurs et les malheurs, et ma frayeur des fils d'Adam »⁶⁰.

Chez Anne-Marie Alonzo, la représentation de la femme est au cœur de son écriture : elle écrit surtout pour comprendre, vivre et survivre. Elle n'écrit pas sur les femmes ni pour les femmes. Cependant, elle écrit

53. M. LATIF GHATTAS, *Nicolas. Le fils du Nil*, Caire, Elias Modern Publishing & Co., 1985, p. 59.

54. *Idem*, p. 63.

55. M. LATIF GHATTAS, *Les Chants du Karawane*, Caire, Elias Modern Publishing & Co., 1985, p. 23.

56. M. LATIF GHATTAS, *Nicolas. Le fils du Nil*, *Op. cit.*, p. 141.

57. N. LTAIF, *Entre les fleuves*, *Op. cit.*, p. 45.

58. N. LTAIF, *Les Métamorphoses d'Ishtar*, *Op. cit.*, p. 25.

59. N. LTAIF, *Entre les fleuves*, *Op. cit.*, p. 44.

60. N. LTAIF, *Les Métamorphoses d'Ishtar*, *Op. cit.*, p. 33.

avec les femmes et ainsi que l'a montré Maïr Verthuy⁶¹ le rôle de Schéhérazade se joue nécessairement en compagnie de Dinarzade qui, tantôt est la mère, tantôt une camarade de jeu (la fille-de-bonne, par exemple), tantôt une amante ou encore une autre artiste. Son écriture devient parole sur soi, celle d'une femme à la fois unique et si semblable à celle de tant d'autres femmes qui n'ont que le silence : « Muette ! jamais prononcé le mal jamais dit mais depuis et des années de rancœur »⁶².

La femme dans *Balafres* est opprimée parmi les opprimés. Tantôt, elle est pauvre et souffrante : « Imaginer / tes faims obstinées / sous les éternités grises / mère-taupe-femme-fille / [...] ton existence hoquète / abandonnée »⁶³. Tantôt elle est « La Gésine », la révolte même, une femme grosse de liberté qui n'arrive pas à accoucher parce que le pays n'en est plus un : « J'étouffe ! / Ce pays gangrené / trop petit pour ma haine / ma voix est un surin / ma voix est un stylet / que dis-je ? / rafale de venin qui s'impatiente sur l'abîme / ma voix siffle exaspérée / puisque les chiens se taisent ... »⁶⁴. Les mots sont alors des armes. La femme défaite et la femme coléreuse cohabitent sans pouvoir s'entraider : « Je l'ai perdue / on ne se comprenait plus / je criais / elle balbutiait / j'allais les bras ouverts / pour éteindre la vie »⁶⁵. La poète Agnant écrit pour donner une voix à toutes ses compatriotes femmes qui sont trop souvent sans voix. Le poème « Inventaire » dresse la liste de ce que la culture attend de la femme, liste, cela va de soi, élaborée sans elle, pour elle : « On t'a voulu vestale-flamme-femme [...] On t'a voulu rivière on t'a voulu cristal [...] On t'a voulu océan »⁶⁶. On veut que la femme soit tout, que sur elle repose le pays, la famille et la culture. On attend tout d'elle, mais on la laisse sans pouvoir réel. Quelle contradiction ! Dans le quotidien, la vie de la femme haïtienne ressemble, en effet, à la vie de toutes les autres femmes maintenues hors du dire : « Femmes sans bagages, / sans souvenirs de ta part de rêve, tu vas / Trébuchant sur ta part de monde / tu vas »⁶⁷. En fait, au-delà de la

61. Pour une étude sur l'importance des références à Schéhérazade, voir l'étude de Maïr VERTHUY, « Aujourd'hui Schéhérazade a appris à écrire. Anne-Marie Alonzo et l'entreprise de vivre », *Voix et images, Op. cit.*, n° 56, pp. 268-279.

62. A.-M. ALONZO, *Écoute Sultane*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 59.

63. M.-C. AGNANT, *Balafres, Op. cit.*, p. 17.

64. *Idem*, p. 38.

65. *Idem*, p. 45.

66. *Idem*, pp. 52-53.

67. *Idem*, p. 54.

révolte et de la mise à nu de la cassure du pays, la poète célèbre la femme et réclame, elle aussi, l'espace qui lui revient : « dire / tes plus belles saisons / longtemps excisées »⁶⁸ il n'est plus question que la femme soit repoussée dans l'ombre et que son apport à la société soit occulté.

Le fait féminin sous-tend l'affirmation du soi dans l'écriture de ces quatre poètes qui, comme de nombreuses autres auteures, entendent redonner à la femme sa voix et ses mots. Elles contestent l'occultation des femmes, leur anonymat, leur assujettissement. Bref, elles mettent en doute le savoir qui parle d'accomplissement de soi pour les hommes, surtout, et qui représente la femme heureuse dans son absence d'espace. Les poètes, ici étudiées, affirment la femme, les femmes, comme productrices de signes, comme *sujètes*⁶⁹ de l'espace symbolique d'abord. En ce sens, elles participent aussi de la libération des femmes par le langage ainsi qu'elle est représentée par le collectif des *Cahiers du Grif* : « Prendre la parole, élaborer des images de soi-même, des autres et du monde, constituer un espace symbolique, être sujets de culture est donc pour elles un enjeu capital, seul susceptible de modifier profondément le système de rapport entre les sexes »⁷⁰. Les quatre poètes à l'étude, en effet, s'opposent au pouvoir patriarcal pour qui l'apport des femmes est invisible. Elles veulent forcer le regard, non pas le regard traditionnel qui jauge, classe et ne voit la femme qu'en fonction du corps-objet, mais plutôt un regard en quelque sorte inouï qui puisse voir vraiment les femmes « au-delà de l'image d'elles-mêmes qui leur a été séculairement imposée »⁷¹, donc regard de femmes sur elles-mêmes, mais aussi regards novateurs d'hommes sur les femmes les reconnaissant comme *sujètes* à part entière.

Les quatre poètes ne pensent pas la femme dans l'espace social tel qu'il se présente mais plutôt dans un espace social et politique encore inconnu qu'ensemble femmes et hommes imagineront, car l'exclusion ou la minorisation des femmes ou d'un autre groupe culturel, racial ou religieux est une mutilation collective. Toute la société en est amoindrie et réduite.

68. *Ibidem*.

69. Féminisation par la critique littéraire féministe québécoise du mot *sujet*.

70. *Le Langage des femmes, Les Cahiers du Grif*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 9.

71. *Idem.*, p. 12.

Ainsi Nadine Ltaif, certes se préoccupe de la guerre du Liban et de ses séquelles représentées par « le regard meurtri dans les yeux des Libanais »⁷² mais elle dénonce aussi toutes les autres formes de sectarisme. On ne naît pas femme, on le devient, a dit Simone de Beauvoir. Indirectement, Ltaif reprend cette problématique de l'identité acquise pour mettre en doute l'importance accordée au nom, au lieu de naissance, à la race : « Rien n'est plus faux / que la valeur accordée / au nom, à la couleur / des cheveux, des yeux. // Rien n'est plus meurtrier / que le concept de race. // Ni les Noirs ni les Blancs /ne sont noirs ou blancs »⁷³. Leur identité émane de la société et de la culture, toutes deux contrôlées par les pouvoirs économique et politique. L'histoire du chameau dans *Les métamorphoses d'Isthar*, en raccourci, raconte les méfaits de cette identité-classement. Au nom de la couleur de la peau, de la religion ou de la langue, « Et on tue et on tue / et on rase /on crucifie et on suspend »⁷⁴. Comment la poète peut-elle se réclamer uniquement de son origine pour se définir : « Comment donc plaire au roi ? Ce que vous me demandez maintenant c'est pire, pire que le pire. Parler de l'identité »⁷⁵. Les allusions au mal – guerre, meurtre, racisme, sexisme, discrimination – traversent l'écriture de Ltaif qui en situe l'origine au début des temps : « Ma douleur à moi remonte / à l'Antiquité du temps / au passé de l'Age et de l'instant »⁷⁶. Les images tirées de la bible, de la mythologie grecque et égyptienne, ainsi que des *Contes des mille et une nuits* comme des *Contes de ma mère l'Oie* soulignent la pérennité du mal qui sévit partout et en tout temps, d'où la récurrence d'un sentiment d'horreur. Le monde ne peut qu'être représenté comme barbare car l'intérêt, le pouvoir et la politique « Provoquent des calamités. / Des épidémies de cancer. / La maladie de la douleur »⁷⁷.

Des préoccupations humanistes irriguent aussi l'écriture de Mona Latif Ghattas. À la manière de la palabre d'Orient tout en spirale, d'un livre à l'autre, l'écrivaine chante surtout les blessures de l'Histoire : « Dans mes rêves anciens j'ai traversé des champs où des milliers d'oiseaux bavards se racontaient l'Histoire du monde. // Un karawane chantait seul en sourdine. / Un karawane chantait seul sur la douleur

72. N. LTAIF, *Élégies du Levant*, *Op. cit.*, p. 19.

73. *Idem*, p. 35.

74. N. LTAIF, *Les Métamorphoses d'Isthar*, *Op. cit.*, p. 22.

75. *Idem*, p. 66.

76. *Idem*, p. 10.

77. N. LTAIF, *Élégies du levant*, *Op. cit.*, 56.

du monde »⁷⁸. L'histoire est ici double, l'Histoire comme discipline et l'histoire intime qui est à la fois unique et polyphonique. Ces voix autres se plaçant en strates sous ou sur la voix poétique disent en canon la douleur du monde que l'Histoire occulte trop souvent. La rage au cœur, la poète tente de faire entendre la voix de ceux qui n'en ont pas, celle « de cet ordinaire encore humain qui n'eut jamais de voix que pour dire pourquoi, celui que nul ne défendra et dont la mort à jamais restera invengée »⁷⁹. Quoiqu'elle rêve d'harmonie, elle reconnaît l'omniprésence du mal : « Mais je me réveillai / La terre était encore très ronde / Et la guerre circulaire sévissait toujours »⁸⁰. Latif Ghattas condamne toutes les formes de violence : simple agression, viol, guerre, haine, pauvreté. À répétition, depuis toujours et de tous lieux, les hommes de pouvoir veulent plus de pouvoir. Comme chez Nadine Ltaif, elle différencie les hommes ordinaires et les Hommes de pouvoir ; ce sont ces derniers qui décident de l'inutilité de la vie des petites gens à qui ils bloquent la lumière et il y a toujours plus petit que soi : « L'écorché piétine le mutilé qui plus fort mutile / Le blessé qui à son tour actionne la meule infernale. // Le Pouvoir par le sang se maintient par le sang / personne n'a encore rien appris en ce monde / Fin de monde où l'on broie les enfants »⁸¹. Elle rejette donc la loi du talion, cette vorace déraison qui dirige le monde.

Dans l'œuvre d'Alonzo les questions politiques relèvent surtout de l'implicite ; par de brèves allusions, elle interroge le milieu – tant le Québec que l'Égypte – qui est sien. Dès *Bleus de mine*, elle met en place une toile de fond politique, notamment les conséquences de la guerre y sont bouleversantes et terrifiantes. De mémoire, la poète en dresse une liste qui comprend des événements publics « De vive alexandrie se perd la grande pays s'épuise amie / pays se meurt et meurent ensemble / souvenance souvenue »⁸² et des drames privés : « Toute raison valable et tuer se veut routine / ma sœur-femme-mère toutes miennes et partagées / seul droit de vie seul droit d'homme mord »⁸³. Elle se préoccupe aussi des pauvres et des exploités. Tant la guerre que l'exclusion des petites gens entraînent la damnation d'un pays : « Apprendre pharaonne tous sens de signes / et sens de mots apprendre qu'autres tri-

78. M. LATIF GHATTAS, *Les chants du Karawane*, *Op. cit.*, p. 2.

79. M. LATIF GHATTAS, *Les Cantates du deuil éclairé*, *Op. cit.*, p. 21.

80. *Idem*, p. 20.

81. M. LATIF GHATTAS, *La triste Beauté du monde*, *Op. cit.*, p. 26.

82. A.-M. ALONZO, *Bleus de mine*, *Op. cit.*, p. 45.

83. *Idem*, p. 66.

ment / esclavent s'esquintent perdent l'œil du regard »⁸⁴. Dans ... *et la nuit*, son dernier livre, elle revient sur les images de guerres, certes d'autres guerres, en quelque sorte une guerre perpétuelle qui ne fait que se déplacer de lieu, guerre que collectivement, l'on refuse d'admettre : « la terre ferme les yeux sur les guerres et les bûchers fument encore »⁸⁵. Elle prend aussi acte d'autres impressions-sensations formant le contexte socio-politique et s'éprouvant dans l'intime ; entre autres, elle dénonce les hôpitaux surpeuplés où même la mort ordinaire s'organise au nom de l'efficacité. Anne-Marie Alonzo inscrit ainsi, à traits plus ou moins estompés, plus ou moins marqués, son écriture dans le vivre, encore si barbare.

Marie-Célie Agnant, elle, insiste sur l'histoire de désespérance du peuple haïtien. Il s'agit « d'une symphonie d'angoisses / baignés de sueurs / et de boue »⁸⁶. C'est une histoire de sang où la vie compte peu : « Si mes paroles ont goût d'amertume / il y a tout ce sang / ce sang lourd / qui engrosse ma terre défigurée depuis tant de lune Aie... »⁸⁷. Elle écrit pour contrecarrer les mensonges du pays, pour que le monde sache que le silence est forcé, pour que le bâillon ne soit plus : « L'étai se resserre / retentissent les cris / cinq cent ans captifs »⁸⁸. Elle aussi élargit sa pensée du vivre à d'autres peuples des Amériques : « C'était à Bogota Port-au-Prince ou Rio / les fenêtres de la vie partout / avaient cette teinte sale et tenace / et les jours longs comme des années »⁸⁹. Au fond, elle écrit pour toutes les « cités sans nom »⁹⁰ qui ne sont que douleur tuant enfants et vieillards avec une facilité effrayante. Marie-Célie Agnant, aussi, montre sous *Les Balafres*, la souffrance privée de femmes et d'hommes séparés d'êtres chers ou encore trop marqués par le mal collectif pour pouvoir, dans le privé, jouir même d'un instant de joie, la lumière du soleil, par exemple.

Ces quatre poètes dénoncent l'état du monde et mettent en doute le pouvoir qui le dirige. Elles ne veulent pas se limiter à parler d'esthétique ou de poétique ; elles pensent aussi le politique local dont nous subissons tous les contrecoups, que nous le sachions ou non. Simultané-

84. *Idem*, p. 68.

85. A.-M. ALONZO, ... *et la nuit*, Laval, Éditions Trois, 2001, p. 18.

86. M.-C. AGNANT, *Balafres*, *Op. cit.*, p. 13.

87. *Idem*, p. 39.

88. *Idem*, p. 71.

89. *Idem*, p. 85.

90. *Idem*, p. 93.

ment, elles élaborent ou du moins rêvent d'un cosmopolitique véritable. Sans doute leur existence biographique influe-t-elle sur leur écriture, mais plus important, elles ne peuvent ni accepter le mal banalisé, ni s'avouer vaincues parce qu'en fait, elles sont essentiellement à l'extérieur du pouvoir. Mais il y a sous leurs yeux, un monde bien réel, certes différent d'une auteure à l'autre, qu'elles se doivent d'interroger à la fois pour s'y voir et pour élargir la pensée sur ce monde⁹¹. Loin du manifeste, leur écriture dit le mal immémorial mouvant et multiforme sans toutefois devenir dogmatique et prescriptive. Ces poètes appréhendent ce que Pinson appelle la *poéthique* et cherchent, par leur écriture à rendre le monde plus habitable : « Car l'habitation pour une poésie moderne dont le destin est d'être réflexive, ne va pas sans une méditation de l'être-au monde »⁹².

La poésie en partage

Devant le silence paresseux, la complaisance, l'indifférence, la banalisation du mal et la froide cruauté du monde actuel, ces poètes croient encore à la force des mots et sans compromis disent le monde en crise. Elles veulent agir face au désenchantement et remettre du sens en circulation : « les murs s'effritent et les vitres tout meurt comme tout saigne des enfants gémissent [...] quand l'art est maître rien ne sauve le monde sinon le poème »⁹³. Cette foi dans le poème ou dans les mots, ici exprimée par Alonzo, est partagée par les autres poètes, car toutes habitent authentiquement le monde qu'elles disent et y participent. Habiter authentiquement, nous dit Pinson, c'est le « quadruple rapport de l'Humain à la terre, au ciel, au divin et à sa propre mort » ; il ajoute que c'est le poète qui, « aménage, préalablement, par son dire, le séjour des 'mortels' »⁹⁴. Marie-Célie Agnant rend cet aménagement par l'image féminine revalorisée de la couture : « tire l'aiguille / raccommode / ravaude la vie / Carmita // toute la vie / toute la vie »⁹⁵. Travail de mots

91. Abel explique ainsi ce qu'il entend par élargissement de la pensée : « Cet élargissement, où le libre jeu des facultés donne une nouvelle règle, est peut-être à rapprocher de ce que dit Kant de la poésie : qu' 'elle élargit l'âme'. C'est un élargissement de l'imaginaire commun que la poésie effectue, un bouleversement de l'horizon des attentes », *L'Éthique interrogative*, *Op. cit.*, p. 252.

92. J.-C. PINSON, *Habiter en poète*, *Op. cit.*, p. 136.

93. A.-M. ALONZO, ... *et la nuit*, *Op. cit.*, p. 19.

94. J.-C. PINSON, *Habiter en poète*, *Op. cit.*, pp. 67-68.

95. M.-C. AGNANT, *Balafres*, *Op. cit.*, p. 49.

ou travail d'aiguille, la poète rêve d'un monde différent : « Et réinventer ta vérité / Ô Monde »⁹⁶. En quelque sorte, ces poètes sont des *répondantes* du monde et en ce sens, ont un rôle à jouer : « Elle devenait consciente / de sa responsabilité envers les eaux / les plantes, les marées / les accouchements et la vie et la mort. / Cette responsabilité la terrifiait »⁹⁷.

Cet aveu d'une intense peur, n'engage pas moins la poète – engagement également exprimé par les autres poètes – face au monde qu'elle habite et interroge. L'énumération des différentes responsabilités envers la nature comme envers l'humain expose la complexité du rôle et l'exigence d'interroger de façon continue, infinie et réitérative le monde dans toutes ses dimensions. C'est aussi, pour les poètes, accepter d'être placées devant des exigences parfois irréconciliables et pourtant, malgré tout, y travailler et tenter de penser autrement le soi et le monde. Elles savent que le paradis est à jamais perdu, mais avec sagacité, elles refusent de laisser l'enfer s'installer aussi à jamais. C'est pourquoi dans l'œuvre de chacune de ces poètes cohabitent avec le Mal, les motifs de l'amour « À la lueur d'un chant d'amour / Je me relèverai »⁹⁸ et de la lumière « Dans le cratère béant / Au cœur noir du silence / Il reste sa lumière »⁹⁹. Ces deux éléments biophyles maintiennent le questionnement et alimentent l'espoir, voire le sens de l'émerveillement encore vivant. Les livres de ces poètes font ainsi « signe à la vie » et sont capables de « ménager l'horizon d'un séjour 'éclairé', d'une habitation 'poétique' »¹⁰⁰.

Abstract : This article examines the poetry of Marie-Célie Agnant, Anne-Marie Alonzo, Mona Latif Ghattas and Nadine Ltaif, four foreign born Québec poets. It analyzes their quest for the self and their representation of the world, a world that has remained barbarous as the mark of gender, race, ethnicity and religion is used by those who hold the power, to classify, exclude, exploit. These poets write to denounce all abuses and to imagine a different world. They do not only speak of exile. This article

96. Idem, p. 15.

97. N. LTAIF, *Le Livre des dunes*, Op. cit., p. 22.

98. M. LATIF GHATTAS, *La triste Beauté du monde*, Op. cit., p. 73.

99. M. LATIF GHATTAS, *Les Cantates du deuil éclairé*, Op. cit., p. 62.

100. J.-C. PINSON, *Habiter en poète*, Op. cit., p. 16.

argues that poetry is also poétique (poetry and ethics) that is a space where new meanings can emerge, possibly a real cosmopolitanism. It also addresses the need to maintain some form of hope although all know that the paradise is forever lost.

Anne Hébert : une poésie d'équilibre

Le Jour n'a d'égal que la nuit :
« Poèmes nouveaux 1987-1989 »

Jeanette den Toonder

Le titre du dernier recueil poétique¹ d'Anne Hébert² est exemplaire de la dynamique de l'équilibre qui n'a cessé de hanter son œuvre entière, dès la parution du premier volume en 1942. Les images antithétiques et les mouvements d'opposition et de correspondance, qui constituent la base de cette poésie, seront présentés en trois parties.

Premièrement, j'insisterai brièvement sur le développement des forces de contraste et de complémentarité tel qu'il se présente à travers les trois volumes qui précèdent *Le Jour n'a d'égal que la nuit*. Une telle introduction à l'œuvre me semble indispensable, à cause des résonances dans l'œuvre ultérieure, qui concernent également les thèmes récurrents. Ceux-ci seront mis en relief dans la deuxième partie, à l'aide d'ouvrages critiques relatifs à la thématique complexe qui caractérise la poésie hébertienne. La troisième partie, la plus longue, sera consacrée à une lecture approfondie de l'ensemble « Poèmes nouveaux 1987-1989 » du *Jour n'a d'égal que la nuit*.

Cette approche vise aussi bien à contribuer à la recherche des développements caractérisant la poésie hébertienne qu'à mettre en lumière les derniers poèmes de cette auteure qui a toujours souligné

1. A. HÉBERT, *Le Jour n'a d'égal que la nuit, poèmes*, Montréal, Boréal, 1992. Dans cet article, je me restreindrai à la partie « Poèmes nouveaux 1987-1989 ».

2. Anne Hébert, née en 1916 à Sainte-Catherine-de-Fossambault au Québec, est morte à Montréal en janvier 2000.

croire à « la vertu de la poésie » et au « salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée »³.

Contraste et complémentarité

Comparons les vers suivants, extraits respectivement des *Songes en équilibre* (1942), du *Tombeau des rois* (1953) et de *Mystère de la parole* (1960)⁴ : « L'eau noire, au fond / Des glaces sur le lac, / L'eau blanche, / Ecumeuse, des rapides. [...] / Trahison de l'eau, / Enchantement de l'eau » (« L'eau », pp. 54-55) ; « Je repose au fond de l'eau muette et glauque. / J'entends mon cœur / Qui s'illumine et s'éteint / Comme un phare. [...] // À chaque éclat de lumière / Je ferme les yeux / Pour la continuité de la nuit / La perpétuité du silence / Où je sombre » (« Nuit », p. 20) ; « Je suis la terre et l'eau, tu ne me passeras pas à gué, mon ami, mon ami / Je suis le puits et la soif, tu ne me traverseras pas sans péril, mon ami, mon ami » (« Je suis la terre et l'eau », p. 75 ; je souligne).

Les différentes images présentées ici se développent autour de plusieurs oppositions binaires dont les termes s'excluent mutuellement dans l'espace : noire / blanche, terre / eau ou dans le temps : lumière / nuit. Ces couples suggèrent le caractère absolu des mots opposés en séparant, dans le premier exemple, deux qualités de l'élément liquide : l'eau ne peut être noire et blanche en même temps. Le deuxième extrait se rapporte à un autre phénomène de la nature basé sur l'opposition présence / absence : la lumière du jour ne se répand que lorsque la nuit s'absente. Le contraste entre ces référents concrets se poursuit à un niveau plus abstrait, par exemple dans les derniers vers cités du poème « L'eau », où l'eau est personnifiée. L'eau noire symbolise ainsi la trahison tandis que l'enchantement est représenté par la blancheur. Dans le poème « Nuit », c'est à travers une autre image concrète encore – celle du phare qui s'illumine et s'éteint – que l'opposition entre nuit et jour est poussée plus loin. La nuit, tout comme l'instant où la lumière du phare s'éteint, constituent des moments de silence que le moi poétique désire prolonger : « eau muette » ; « ferme les yeux » ; « perpétuité du silence ». Pourtant, chaque éclat de lumière rappelle la naissance

3. « Poésie, solitude rompue » dans *Œuvre poétique, 1950-1990*, p. 63.

4. Les références renvoient aux éditions suivantes : *Les Songes en équilibre, poèmes*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre, 1942 ; pour les deux autres volumes : *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1993.

inévitables du jour, le retour des bruits aussi bien que la nécessité de la parole. Comme le silence est préférable à la parole, « nuit » est considéré comme le terme positif du couple binaire, ce qui expliquerait en partie qu'il figure seul dans le titre. Ces quelques vers ne constituent qu'une illustration du système d'oppositions élaboré à travers les recueils consécutifs, mais ils soulignent bien l'importance des jeux des contrastes au sein même des recueils.

Pourtant, en insistant sur le troisième poème cité, il s'avère que les contrastes sont juxtaposés plus qu'opposés. Une fois de plus, c'est l'élément « l'eau » qui y prend une place centrale. Suite au couple antithétique lumière / obscurité, une opposition entre les différents éléments pourrait donner pour résultat la paire eau / feu. Néanmoins, ce ne sont pas ces deux éléments – qui feraient donc partie d'un ensemble d'images antithétiques marquant une opposition tranchée – qui sont mis en contraste ici. Le couple en question est eau / terre, mais au lieu d'être distingués, ces deux termes sont joints. Ils se réunissent dans le moi poétique : « je suis la terre et l'eau ». Les caractéristiques complémentaires des éléments se reflètent dans le vers suivant, où le mot « puits » réunit la solidité du sol et la liquidité souterraine. La terre et l'eau se trouvent dans une situation de complémentarité, elles ne se refusent pas la présence l'une de l'autre puisqu'elles représentent chacune un aspect essentiel d'une force beaucoup plus vaste qui est celle de la nature. Il en va de même pour le couple jour / nuit, étant donné que l'un est toujours présent dans l'autre, qui est à ce moment même absent. L'exemple du phare est significatif, car la lumière intermittente crée à chaque fois un moment d'attente ; elle représente, à un rythme accéléré, l'alternance du jour et de la nuit où la fin du jour annonce le début de la nuit et vice versa. Ces deux pôles ne peuvent se rencontrer qu'au moment du crépuscule, le seul moment où la complémentarité se transforme en un équilibre total mais éphémère. Comme les instants mentionnés dans « Je suis la terre et l'eau » sont « midi », « nuit » et « matin », un tel équilibre n'est pas atteint dans ce poème. Il faut néanmoins remarquer que « nuit » et « matin » figurent dans des strophes successives et que le blanc entre les deux remplace le moment de transition, l'aube : « Parmi les âges brouillés, naissances et morts, toutes mémoires, / couleurs rompues, reçois le cœur obscur de la terre, toute la / nuit entre tes mains livrée et donnée, mon ami, mon ami // Il a suffi d'un seul *matin* pour que mon visage fleurisse, / reconnais ta propre grande ténèbre visitée, tout le mystère lié / entre tes mains claires, mon amour » (Je souligne).

L'exploration de ces quelques exemples signale l'importance, dans la poésie hébertienne, d'un système de différences qui dépasse la distinction négatif-positif des oppositions⁵. Ainsi, l'interprétation de l'exemple mentionné plus haut suivant laquelle la nuit et, par extension, le silence sont caractérisés comme les termes positifs de l'opposition binaire devrait être nuancée. S'il est vrai que, dans ce poème, le moi poétique trouve du réconfort dans le silence de la nuit, dans son for intérieur le « je » pressent que la lumière ne peut être évitée : « J'entends mon cœur qui s'illumine et s'éteint ». Cette influence discrète du subconscient est caractéristique du volume *Le Tombeau des rois*, où l'image de la nuit même s'avère être dichotomique, faisant osciller le moi poétique entre, d'une part, sa fascination pour l'obscurité et, d'autre part, l'expérience agréable de la clarté. De même, le silence fournit un certain sentiment de sécurité, tandis que la parole soulage puisqu'elle extériorise des sentiments pénibles comme l'agonie et le désespoir. C'est la lumière de la parole qui se trouve au cœur de *Mystère de la parole*, équilibrant ainsi les images de la nuit si présentes dans le volume précédent. La publication, en 1960, de ces deux recueils dans un seul volume, intitulé *Poèmes*, accentue les contrastes entre les thèmes d'aliénation et de mort explorés dans *Le Tombeau*, et le pouvoir de la vie qui « reprend avec force les êtres et les choses »⁶ dans *Mystère*. Ces contrastes au niveau du contenu s'expriment également dans le langage : le ton austère du *Tombeau* est remplacé par un lyrisme ruisselant dans le volume suivant. De plus, les vers courts et fragmentés du recueil antérieur se transforment, dans *Mystère*, en de longs vers qui forment des strophes entières, semblables à des vers bibliques.

La comparaison accentue un certain antagonisme entre les deux parties de *Poèmes*, où de nombreux éléments présentés dans la seconde suite constituent une réaction directe à des traits spécifiques du *Tombeau*. Comme le suggère par exemple Jean-Louis Major dans son étude *Anne Hébert et le miracle de la parole*, les poèmes qui closent ces deux suites suivent des mouvements opposés, de sorte que l'un peut

5. Sans vouloir insister sur la théorie derridienne, je tiens à indiquer qu'un tel système de différences cadre bien avec la notion de *différance* telle qu'elle est introduite par Jacques Derrida, par exemple dans son ouvrage *Marges de la philosophie* (1972). Si cette pensée derridienne fournit une structure édifiante pour mon analyse des poèmes, elle reste de second plan et n'annonce aucunement une analyse déconstructiviste de la poésie hébertienne.

6. R. LACÔTE, *Anne Hébert*, Paris, Seghers, 1969, p. 84.

être considéré comme une sorte d'inversion de l'autre⁷. En juxtaposant les poèmes, Major souligne les liens de revirement et de similarité entre eux⁸. Or, l'intertextualité accentue les différences aussi bien que les rapports entre les deux séries de poèmes, ce qui, à mon avis, illustre le fait que le jeu subtil de contraste et de complémentarité ne joue pas seulement un rôle majeur à l'intérieur de chaque poème, mais également au niveau des volumes entiers. Malgré les contrastes évidents, les poèmes de *Mystère* ne rejettent pas l'expérience exprimée dans *Le Tombeau*, puisque celle-ci est incluse dans une nouvelle synthèse. Les différentes forces se contrebalancent et atteignent ce à quoi la poésie hébertienne aspire : un équilibre dynamique des inverses⁹.

Les trois exemples brièvement explorés ci-dessus illustrent, ne serait-ce que de façon très modeste, l'évolution de l'œuvre poétique d'Anne Hébert : si le premier volume annonce, par le titre même, l'importance de la notion d'équilibre, *Les Songes* se basent toutefois sur des images opposées. Pourtant, beaucoup d'images et de thèmes introduits dans ce volume laissent prévoir l'importance d'un système de différences développé dans les œuvres ultérieures : dans *Le Tombeau*, la fascination du moi poétique se rapporte tantôt à l'obscurité, tantôt à la lumière, tandis que les termes de cette paire, et tant d'autres, s'équilibrent de plus en plus dans *Mystère*.

Les trois extraits choisis accentuent également plusieurs thèmes récurrents, dont celui de l'eau en particulier. Dans la partie suivante, j'insisterai, en invoquant quelques spécialistes de la poésie hébertienne, sur différents thèmes qui sont particulièrement intéressants pour l'analyse des « Poèmes nouveaux ».

7. J.-L. MAJOR, *Anne Hébert et le miracle de la parole*, Montréal, PUM, col. « Lignes québécoises », 1976, pp. 29-31.

8. Major considère par exemple « Surviennne la rose », « La Ville tuée » et « La Sagesse m'a rompu les bras » comme des réponses poétiques à, respectivement, « De plus en plus étroit », « Les Petites Villes » et « La Chambre de bois ». Le critique fait en plus remarquer que certaines actions, qui ont échoué dans *Le Tombeau*, sont renversées en des événements de victoire dans *Mystère* : « Nos Mains » et « Naissance du pain » peuvent être considérés comme complémentaires à cet égard.

9. Cf. aussi P. PAGÉ, *Anne Hébert. Écrivains canadiens d'aujourd'hui*, Montréal, Fides, 1965 et D. W. RUSSELL, *Anne Hébert*, Boston, Twayne Publishers, 1983.

Thématique et ouvrages critiques

L'eau constitue l'une des forces omniprésentes dans cet univers poétique où la nature sauvage rappelle indéniablement le pays d'origine de l'auteure¹⁰. L'eau peut être considérée en tant que surface ou profondeur, elle est fontaine aussi bien que source. D'après Robert Harvey, « l'image de la fontaine suggère une vaste étendue d'eau surgie du fond de la terre par le débordement de la nappe souterraine, comme on en voit dans les clairières ou les vallées »¹¹. Cette image se rapporte à la transparence et à la fluidité des gouttes giclant et blanches – pareilles à l'eau écumeuse décrite dans le poème « L'eau » – mais elle renvoie également aux sources profondes, symbolisant les profondeurs énigmatiques de l'inconscient humain. En témoigne « l'eau muette et glauque » du poème « Nuit », qui est « imperméable à la lumière », comme le remarque Lucille Roy dans son étude *Entre la lumière et l'ombre*. Roy associe cette opacité à l'état d'esprit du moi poétique, « coulé dans des eaux profondes »¹². L'attraction de l'eau dans ses différents états, de ses enchantements et de ses trahisons, est étroitement liée aux sentiments du moi, coulant tranquillement comme un ruisseau, tonnant comme une chute ou encore durs comme la glace. C'est notamment l'état solide de l'eau qui renvoie au caractère sauvage du paysage : la neige qui domine la nature pendant une grande partie de l'année, exerce également une grande influence sur les habitants de ce territoire.

Entourés de neige, ceux-ci se trouvent coupés du monde extérieur et cette situation risque d'avoir des conséquences désastreuses. Non seulement la neige ralentit-elle le processus d'évolution puisqu'elle immobilise, mais elle transforme également parfois les êtres en des personnes dures et froides, et elle peut même conduire à la mort¹³. Ainsi, la neige

10. Elle a déménagé à Paris dans les années 1950, mais il est évident que le Québec a toujours été une source d'inspiration majeure.

11. R. HARVEY, *Poétique d'Anne Hébert. Jeunesse et genèse suivi de Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'instant même, 2000, p. 141.

12. L. ROY, *Entre la lumière et l'ombre, L'Univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Naaman, 1984, p. 78.

13. Dans son article « Les jeux de lumière et d'eau dans l'univers poétique d'Anne Hébert », Lucille Roy se réfère à l'œuvre romanesque de l'auteure afin de souligner que plusieurs personnages hébertiens vivent la neige comme le désert et qu'ils se sentent étrangers à leurs profonds désirs. Elle fait également allusion à deux personnages morts dans la neige : Antoine dans *Kamouraska* et Renée dans *Le premier jardin*. L. ROY, « Les jeux de lumière et d'eau dans

introduit le thème de la mort, qui a commencé à se manifester dans *Les Songes en équilibre*¹⁴ et qui est omniprésent dans *Le Tombeau des rois*¹⁵. La préoccupation de la mort est explicite dans le poème « Une petite morte » par exemple, où la présence inattendue d'une jeune fille morte devant la porte d'une maison empêche les habitants de sortir. Ceux-ci, présentés à la première personne du pluriel, évitent tout contact avec le monde extérieur où « cette sœur » morte gît, car ils craignent l'attrance de la mort, représentée par la blancheur de l'enfant et par ses « jupes mousseuses ». Si son odeur est « capiteuse », elle annonce également le stade suivant qui est celui de la décomposition, aboutissant à la disparition totale. Cette finalité de la mort évoque la peur aussi bien qu'un sentiment d'aliénation, symbolisés par exemple par « les mains à jamais perdues » du poème « Paysage »¹⁶. Cette image des mains perdues ne se réfère pas seulement à la perte d'une personne, mais également à celle du passé : le moi poétique se rend de plus en plus compte de l'irréversibilité des événements et, par conséquent, de la mort du passé. Il en résulte un sentiment d'impuissance qui s'exprime dans un lien direct entre la mort et la fin des choses. Ce rapport s'affaiblit au fur et à mesure que le moi poétique comprend que la mort ne signifie pas que la disparition des choses : sa fascination croissante pour la mort est nourrie par la notion de renaissance et atteint son point culminant dans le poème final et éponyme du volume¹⁷.

« Le Tombeau des rois » montre comment, dans ses songes, le « je » descend dans une nécropole afin de rencontrer les rois morts. Ces pharaons égyptiens, dont les corps momifiés dans leurs sarcophages représentent le désir de surmonter la mort, l'incitent à descendre dans son for intérieur afin d'affronter son propre moi. Ainsi, l'affrontement de la

l'univers poétique d'Anne Hébert ». in DUCROCQ-POIRIER & al., *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, L'Hexagone, 1997, pp. 35-47 (pp. 41-42).

14. Voir par exemple les poèmes « Sur une valse de Ravel » et « Mort ».

15. Si Russell considère l'affrontement de l'idée de la mort comme le thème principal du recueil, Harvey soutient que c'est celui du temps ennemi qui corrompt tout.

16. « Roulée dans ma rage / Comme dans un manteau galeux / Je dors sous un pont pourri / Vert-de-gris et doux lilas // Les douleurs séchées / Algues, ô mes belles mortes, / L'amour changé en sel / Et les mains à jamais perdues » (p. 49).

17. Pour une analyse détaillée du poème, voir R. HARVEY, *Poétique d'Anne Hébert...*, *Op. cit.*, pp. 265-281.

mort va de pair avec une découverte de soi ainsi que d'une acceptation de soi. Cette expérience, même si elle est angoissante, précède la phase d'une éventuelle renaissance. Or, l'attitude paradoxale envers le thème de la mort dans la poésie hébertienne est étroitement liée à la peur d'affronter l'inconscient et par le désir de renaître. La mort n'est pas seulement la fin, mais aussi le commencement d'un temps neuf. Ou bien, comme l'a formulé Neil Bishop, « dans le pays des morts le 'je' du *Tombeau des rois* tue la mort et entrevoit la lumière d'une vie nouvelle »¹⁸. C'est la vie des aubes ensoleillées que chante *Mystère de la parole*, en particulier le poème éponyme de ce volume.

Le soleil devient alors le symbole du recommencement du monde. Cette « poésie diurne »¹⁹ de *Mystère* met en évidence la tâche de chaque poète qui est de libérer la parole afin d'exprimer les vérités subconscientes qui se trouvent dans l'âme de sa propre société. En s'efforçant de rendre l'essence de l'être humain dans leur poésie, les poètes apportent de la lumière : « notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous fut ainsi remis, / et sa lumière creusa l'ombre de nos traits » (p. 65). À la manière de Prométhée, le poète saisit le feu et délivre de l'ombre ceux qui n'ont pas « reçu fonction de la parole ». « Soleil », « feu », « lumière » sont tous des termes qui représentent la clairvoyance du poète, un don fait par charité et par amour, comme le suggèrent des mots tels que « passion », « cœur » et « amour ». Cependant les images qui accompagnent cet acte sont violentes : « des flèches d'odeur nous atteignirent, nous liant à la terre / comme des blessures en des noces excessives », laissant leurs traces indéniables dans la vie de tout poète. Écrire de la poésie est un acte qui est beau et douloureux à la fois.

Dans cet univers de forces naturelles et de sentiments humains, le soleil peut avoir un effet désastreux, puisque son intensité peut mener à la désertification²⁰. Pourtant, il fait aussi la beauté du jour et illumine le cœur, qui est au centre de la quête de soi. En recherchant une réconci-

18. N. B. BISHOP, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 141.

19. J. ROYER, « L'œuvre d'Anne Hébert : une poésie de la présence ». in DUCROCQ-POIRIER & al., *Anne Hébert...*, *Op. cit.*, pp. 67-80 (p. 76).

20. Dans son étude *Entre la lumière et l'ombre*, Lucille Roy parle par exemple d'une « clarté desséchante ». S'il est vrai que, dans la poésie hébertienne, le soleil peut être oppressif et presque inhumain, l'analyse de Roy se concentre à mon avis trop sur le caractère violent du soleil et de la lumière. L. ROY, *Entre la lumière et l'ombre*, *Op. cit.*, p. 37.

liation future du corps et de l'esprit, le cœur est associé à la conscience et à l'acceptation de soi aussi bien qu'à l'amour de soi et de l'autre. Il représente la pureté ainsi que le désir de libération et il semble constituer le noyau qui rassemble les fils qui constituent le faisceau de thèmes. C'est notamment dans les poèmes nouveaux du *Jour n'a d'égal que la nuit*²¹ que cette capacité du cœur se fait sentir : dans « Terre brûlée » le cœur « scintille comme la neige », tandis que le poème « Le cœur sarclé » le fait apparaître « en plein soleil ». Le thème de l'eau s'y joint lorsque, dans « Referme l'eau », la fluidité de la substance liquide est transposée au cœur du nageur. Finalement, dans « Leçon de ténèbres », les qualifications « fluide » et « noir » relie le cœur à la nuit dans une fusion de la nature et du moi poétique : « le cœur noir de la nuit / ruisselle sur mon cœur [...] // La nuit fluide coule dans mes veines » (p. 63).

Le jeu d'ensemble entre les différents thèmes et images, constitue, toujours en relation avec la recherche de l'équilibre, le point de départ de l'analyse suivante.

« Poèmes nouveaux : 1987-1989 »

Le recueil *Le Jour n'a d'égal que la nuit* respire, d'après Jean Royer, « de sérénité, riche d'une expérience de la vie et d'une possession du monde »²². En le comparant aux volumes précédents, l'ensemble – divisé en « Poèmes anciens 1961-1980 » et « Poèmes nouveaux 1987-1989 » – est habité par une voix poétique qui est toujours tendue et inquiète, mais dont le ton devient de plus en plus apaisé et méditatif. Dans ces poèmes qui se fondent sur les éléments²³, l'univers est tantôt violent, tantôt éclairé par le soleil. De plus, le songe tant redouté et recherché dès le volume initial, offre ici un espace habitable, un lieu sûr où le conscient et l'inconscient se confondent.

Tout en sachant que toute classification est, jusqu'à un certain point, arbitraire, je me propose de grouper les vingt-quatre poèmes selon quelques caractéristiques, dont la première est formelle. Ce qui frappe, c'est le fait que les poèmes de cet ensemble sont fort divers pour

21. Toutes les références renvoient à l'édition de 1992.

22. J. ROYER, « L'œuvre d'Anne Hébert : une poésie de la présence », *Loc. cit.*, p. 77.

23. J. ROYER, *Idem*, p. 79.

ce qui est de leur longueur et de leur structure²⁴. Cette hétérogénéité montre, à mon sens, la facilité avec laquelle la poétesse manie son propre style. Ce style hébertien a toujours été caractérisé par l'expérimentation des formes, par l'extension des possibilités du vers libre, mais il me semble que l'ensemble étudié ici se distingue par l'absence de toute contrainte, transformant, pour ainsi dire, les vers libres en vers libérés. Cette libération joue, entre autres, un rôle au niveau de la longueur des poèmes : on peut distinguer entre des poèmes courts – qui ne dépassent pas les huit vers – et ceux qui sont plus longs. Le premier groupe que j'étudierai est constitué des poèmes que j'appelle les six 'petits poèmes' : « Chant de cloches », « Silence », « Le cœur sarclé », « Referme l'eau », « Bel été » et « Les saules ».

À part la structure, la classification est fondée sur des points communs au niveau du contenu, dont le point de départ constitue les deux termes du titre : jour et nuit. Plusieurs poèmes se concentrent sur le côté diurne, d'autres soulignent les éléments nocturnes, mais les deux se rencontrent également comme par exemple dans le premier poème, « Terre brûlée ». Les quinze poèmes constituant ce groupe ne seront donc pas séparés strictement, afin de bien pouvoir tenir compte de la complémentarité à l'intérieur de chaque poème et des liens convergents entre eux.

Finalement, les trois derniers poèmes du volume – « Sous la voûte céleste », « Les fusillés » et « Soleil dérisoire » – seront mis ensemble puisqu'ils accentuent une perspective engagée qui, tout en étant visible dans la prose hébertienne, reste en général implicite dans sa poésie.

Petits poèmes

La brièveté de ces six poèmes – qui comptent chacun entre six et huit vers – se reflète également dans les vers, qui sont constitués en général de quelques mots, sans être coupés l'un de l'autre par la ponctuation. Il en résulte parfois un enjambement de vers qui se lisent comme une seule phrase : « Les saules pensifs / Lissent leur chevelure printanière / Au bord de la rivière » (« Les saules », p. 69), créant un rythme apaisant, en accord avec le mouvement léger des branches de l'arbre et de l'eau presque lisse. Dans « Chant de cloches », l'enjambement se poursuit dans le poème entier, imitant le déplacement du son des cloches : « Un

24. Les poèmes du *Tombeau du roi* et de *Mystère de la parole*, par contre, sont beaucoup plus homogènes.

chant de cloches / Au creux de la vallée / Monte comme une fumée brune / Franchit la montagne / Se mêle aux nuages / Fait le tour de la terre / Atteint mon âme dormante / Dans un repli de songe » (p. 51). Le rythme est plus abrupt dans les poèmes où l'atmosphère peut être considérée comme aiguë, comme dans « Silence » qui commence par les vers : « Nerfs à vif / Comme tessons de bouteille » (p. 54) ou la première partie de « Bel été » : « Soleil à tue-tête / Sur la mer à midi / Flèches d'or / Ardente déraison » (p. 64). Ce rythme haché s'explique par la chaleur intense du soleil qui tape et par la palpitation des nerfs. Pourtant, comme le suggèrent les titres, cette tension qui caractérise la situation initiale des deux poèmes s'affaiblira ensuite ; c'est l'eau qui offre la possibilité de détente dans les deux cas ; « Voici le silence / En pluie bienfaisante / Qui s'affale / Tout à coup / Sur l'asphalte / Et fait des flaques fraîches » ; « Je file sous l'eau verte / À la recherche de l'âme du feu / Qui brille parmi les algues ».

La simplicité de la structure va de pair avec une légèreté langagière qui fait penser que rien n'est fixe ni lourd, que la nature est en plein mouvement, ce qui est encore renforcé par le son doux des consonnes 'f' et 'l' et la répétition des voyelles 'o', 'u', 'i'. Quelques exemples : l'allitération « fait des flaques fraîches » est comme un souffle qui a pour effet de répandre les flaques. Dans le poème « Referme l'eau » (p. 56), la récurrence de la lettre 'l' dans les mots suivants : « l'eau », « lit », « lisse », « l'euphorie », « l'étirement », se réfère à la souplesse du nageur qui, avec une confiance absolue, se laisse flotter dans l'eau. L'équivalence phonique de « pensifs – lissent » et de 'o' dans « bord – or » dans « Les saules », représente le développement lent de réflexions profondes. Cette même voyelle est également importante dans « Chant de cloches », où, en combinaison avec 'u', elle souligne la mobilité du chant qui se déplace dans l'air : « monte comme une fumée brune ». En outre, l'emploi de quelques rimes appuie l'idée d'harmonie : « printanière – rivière » dans « Les saules » et « lit – pli – euphorie » dans « Referme l'eau », par exemple.

En regardant de plus près le contenu de ces courts poèmes, cette harmonie est néanmoins troublée par des images inattendues et dures. Le poème « Le cœur sarclé » en est probablement le meilleur exemple : « Le cœur sarclé / En plein soleil / Cet amour qu'il faut / S'arracher d'entre les côtes / À midi / Parmi le feu de l'été » (p. 55). Le vocabulaire de la nature est utilisé pour exprimer le caractère pénible des sentiments humains. La chaleur de l'été représente le feu de l'amour, mais

ce feu semble brûler le cœur, qui devient un instrument nuisible dont il faut se débarrasser.

Un autre exemple est l'image de « L'âme du feu » dans le poème « Bel été » : cette âme a beau briller, il est possible qu'elle soit transpercée par les « flèches d'or » du soleil. L'eau contient également un danger : même si le nageur s'y sent dans son élément, il faut noter que les saules risquent de se noyer dans la rivière calme : « Se penchent tant et tant / Qu'il s'en noie quelques-uns ». Ces images ne peuvent pas être séparées des thèmes qui jouent un rôle prépondérant dans ce groupe de poèmes : le soleil, le cœur et l'eau. Les phénomènes de la nature peuvent avoir un effet désastreux sur l'être humain, mais ils soulagent également le cœur de celui-ci en apportant des sentiments de grande harmonie. Ces effets opposés sont exprimés à l'intérieur des poèmes, d'une part par les sons doux et fluides, et d'autre part par certains éléments du contenu soulignant les dangers du soleil de plomb et de l'eau si claire qu'elle invite à la noyade. Le jeu d'ensemble entre ces différents éléments conduit à la conclusion suivant laquelle ces six poèmes embrassent principalement l'idée de l'équilibre.

Jour et Nuit

Le titre du volume suggère également la confusion de deux opposés. En étudiant les quinze poèmes qui se fondent sur l'une des deux notions, ou sur les deux²⁵, j'insisterai avant tout sur les rapports d'équilibre entre eux²⁶.

La légèreté du langage caractérisant les petits poèmes fait place à une parole poétique²⁷ plus violente et austère, correspondant à des images et des descriptions dures et opprimantes telles que « poussières et cendres étouffantes » et « Les petites vieilles qu'on torture et qu'on assassine » dans « Nuit d'été » (pp. 57-58), ou « Le silence était plein

25. Les poèmes nocturnes : « Nuit d'été », « Que Dieu soit », « Une fois seulement », « Leçon de ténèbres » et « Étrange capture ». Les poèmes diurnes : « Jardin dévasté », « Matin ordinaire », « Baigneuse », « L'aide-ménagère et « De toutes petites peines ». Les cinq autres poèmes, « Terre brûlée », « L'ange gardien », « Les vieux », « L'offense faite au jardin » et « Les âmes mortes » combinent les deux.

26. Comme je ne pourrai pas traiter tous les poèmes en détail, il ne s'agit que d'une première tentative de relier quelques aspects différents.

27. Le mot « parole » est significatif dans la poésie d'Anne Hébert, car il exprime la force libératrice de la voix poétique.

d'ombres rousses / Le sang de la terre coulait en abondance » que décrit le poème « Une fois seulement » (pp. 61-62). Le vocabulaire concerne la violence physique, exprimée directement par des adjectifs ou par des verbes comme « étouffant », « torturer », et « assassiner », ou indirectement par des références à la couleur rouge. Souvent dans le vocabulaire hébertien, cette couleur est liée au sang, mais elle se réfère également au soleil, comme dans le poème « Baigneuse » (p. 65). Dans le symbolisme des couleurs caractéristique de l'univers poétique d'Anne Hébert, le rouge est le symbole du chagrin ou du désir, mais aussi de la trahison. Dans les exemples mentionnés ici, « sang de la terre » et « soleil roux » donnent des significations divergentes du rouge : la première image exprime la naissance du monde, douloureuse comme un accouchement, tandis que la deuxième évoque le désir puisque le moi poétique souhaite saisir ce soleil qui l'attire : « Pour saisir le soleil / Entre mes doigts mouillés ».

Dans le poème « Que Dieu soit » (pp. 59-60), le soleil est une espèce de « Feu noir / Qu'on presse / Et désire », ce qui relie donc les deux caractéristiques contradictoires du thème du soleil. Cette boule de feu – expression utilisée dans « Matin ordinaire » (p. 53) – annonce le début du jour, pareil à une renaissance, tout en incorporant un rayonnement féroce qui suggère que le feu du soleil noircit la terre. Cette forme intense et brûlante du soleil est confrontée au froid sec de la neige et de la glace dans « Etrange capture » (p. 67) : « Brassé des millénaires de neige vierge / [...] Mis en cage dans un glacier transparent ». Au moment du coucher du soleil, celui-ci est capturé par la neige et devient ainsi prisonnier de la glace et de la nuit²⁸. Dans « la nuit noire », ses rayons deviennent froids et c'est la couleur noire qui l'emporte sur la transparence du glacier. De même, la répétition du mot « nuit » dans « Leçon de ténèbres » (p. 63) – il apparaît cinq fois dans les dix-neuf vers – met en relief l'importance du noir, qui est la couleur de la mort, du deuil et de la culpabilité, exprimant la perspective déprimante de l'être humain. Cette fois, c'est le moi poétique qui est emprisonné : immobile, il attend que la nuit prenne fin. De plus, le rouge et le noir se confondent ici dans une substance fluide de sang et d'encre, de sorte que le cœur de la nuit et celui du moi poétique se réunissent : « La nuit fluide coule dans mes veines ».

28. Voir aussi L. ROY, « Les jeux de lumière et d'eau dans l'univers poétique d'Anne Hébert », *Loc. cit.*, p. 42.

Le matin tant espéré s'annonce pourtant gris, comme l'indique le poème diurne « *Matin ordinaire* ». Lentement, le « *souterrain noir* » de la nuit est enlevé, mais une fois que la lumière apparaît « *derrière les nuages* », le soleil éclaircira la terre. Le commencement du jour va de pair avec des images harmonieuses, dans « *L'aide-ménagère* » (p. 66), la « *lumière revenue* » inspire de la gaieté et montre le jour dans toute sa pureté. Les « *larmes d'enfants* » dans le poème « *De toutes petites peines* » (p. 70), sèchent vite dans le soleil du midi, s'évaporent et « *se mêlent aux nuages* ». Le ton réconfortant de ces vers semble être enveloppé dans le groupement des strophes, qui consistent en deux ou trois vers courts et qui sont séparées par des pauses.

Cette forme distingue le poème des autres poèmes diurnes, dont les strophes sont plus longues et, dans certains cas, les vers plus élaborés. Ainsi, le rythme fait penser à une chanson enfantine où les peines, qui sont personnifiées, sont facilement écartées ; elles ne restent pas longtemps posées sur le pré, mais elles s'envolent sans laisser de trace. La couleur mentionnée dans ce poème est tout aussi reposante, « *l'herbe verte* » rappelle l'aire de jeu où l'on peut se divertir à son goût. Dans les poèmes diurnes, les couleurs sont essentiellement claires, en témoignent le bleu et le jaune dans « *Baigneuse* ». Le soleil est qualifié de jaune, mais il est également bleu, ce qui donne lieu à un « *mélange des eaux et du feu* », représentant l'union entre ces deux éléments²⁹. La clarté va de pair avec une longueur relativement réduite des poèmes, du moins s'ils sont comparés au groupe précédent : plusieurs poèmes nocturnes comptent plus d'une page. Il est donc question d'un lien formel avec les petits poèmes, et ce rapport met l'accent sur la légèreté qu'expriment les vers qui se concentrent sur la notion du jour.

Pourtant, tout n'est pas léger dans les poèmes diurnes, comme en témoigne « *Jardin dévasté* », où les fleurs fanées symbolisent les âmes sans repos de religieuses mortes. Ce renvoi à la mort est également présent dans « *L'aide-ménagère* », où il est question d'une « *vieille morte* ». La lumière y apporte toutefois l'oubli, et l'air dans « *Jardin dévasté* » est toujours qualifié de bleu. Cependant, la lueur et la beauté du jour sont contrebalancées par des allusions inquiétantes à la fin de la lumière, à la fin du jour. Les références à la mort prennent une place

29. Comme le remarque L. Roy, « *Surgie de l'union intime du feu et de l'eau au centre du cœur humain, la lumière hébertienne devient singulièrement bleue* », *Idem*, p. 45.

plus importante dans les cinq derniers poèmes de cette partie, où elles sont mélangées aux odeurs et aux couleurs de la nature.

Si cette nature est toujours aussi vivante, les êtres humains ne s'en aperçoivent plus, ils « oublient de respirer la rose ». Dans le poème « L'offense faite au jardin » (p. 52), les vivants tuent même la nature en coupant l'herbe ; les bruits des animaux se taisent et la rose légère s'enfuit en direction des morts. En couvrant leurs yeux pour ne pas être gênés par la lumière du jour, les vivants semblent nier leur propre existence. Le contraste entre nature et être humain est encore plus poignant dans « Les vieux » (p. 50), où « les feuillages chantants » s'opposent aux « os cassants » des vieux. Ici, peu de choses séparent la vie et la mort, puisque les vieux « semblent ignorer qu'ils sont morts depuis pas mal d'années ». La hantise de la mort atteint son point culminant dans le poème « Âmes mortes » (p. 50), où le moi poétique lui-même est atteint par les flèches de ces âmes qui se heurtent fébrilement. Si les âmes sont surprises par la lumière, il n'est pas clair qu'il fasse jour ou nuit, que cette lumière soit naturelle ou artificielle, de sorte que ce poème se déroule dans une sorte de zone floue. La distinction entre jour et nuit est beaucoup plus nette dans « Ange gardien » (p. 48), qui fait allusion au « cœur noir de la nuit », tout en mettant l'accent sur le rayonnement du jour. La répétition de la couleur blanche dans les vers consécutifs « Et battre ses ailes immenses blanches / Si blanches et douces / Comme de la mousse / D'une telle douceur blanche » se combine avec une abondance de mots exprimant le scintillement : « éclat », « éclaire », « luire », « vernies », « polis ». L'univers est brillant et doux à la fois ; ce poème célèbre la vie et équilibre ainsi le poids sombre de la mort.

Un équilibre parfait entre jour et nuit est, à mon avis, atteint à l'intérieur du premier poème de l'ensemble, « Terre brûlée ». Comme l'annonce le titre, les images comme le vocabulaire sont violents. Les « sols brûlés » et « pierres mortes » de la première strophe soulignent que la terre est inhabitable. Les forces de la nature sont extrêmes et l'absence des êtres humains semble logique, d'autant plus que l'eau fait défaut dans cet univers désert. Malgré son caractère excessif, ce monde a une beauté brutale, une intensité qui se manifeste dans des « étranges rayons ». La couleur du soleil se mêle au noir de la lune et de la terre brûlée, qui, à son tour, touche à la neige blanche ; c'est dans la rencontre de ces extrêmes que naît l'équilibre.

Engagement

Pour clore cette analyse, je présenterai les trois poèmes qui paraissent à l'écart de cet ensemble. La critique de la société qui s'y fait sentir témoigne d'un regard engagé qui se distinguerait du caractère personnel et intime des œuvres poétiques d'Anne Hébert. Pourtant, cet engagement est fondé sur un principe qui détermine la force de son écriture entière : le droit de et la lutte pour la liberté.

Dans « Les fusillés » (p. 72), les victimes sont inébranlables : elles ont « Des dents de loup / L'allure cavalière ». Mais leur massacre est fait avec indifférence. Cette insensibilité est soulignée par le fait que les assassins ne sont pas visibles ; ils sont absents du poème. L'accent est mis sur les condamnés, sur leur désir de vivre, traduit dans les allusions à leur corps. Ces corps encore vivants espèrent prolonger la vie, ce qui se reflète dans les vers relativement longs du début du poème : « Ils ont des mains puissantes / Des chemises déboutonnées / [...] Fument par tout le corps l'honneur de vivre ». Les quatre vers courts à la fin, par contre, expriment leur mort rapide : « Très vite / À mesure / Que file le sang / Criblé de balles ». L'absence d'une ligne de blanc renforce ce contraste entre vie et mort.

La structure de « Sous la voûte céleste » (p. 71) – trois strophes de trois vers suivies d'une sorte de couplet de deux vers qui reprend le titre – est beaucoup plus équilibrée, donnant ainsi l'impression d'un monde solide qui bouge calmement sous le ciel. De plus, les mots « voûte » et « céleste » font penser à un état paisible voire sublime. Les images qui suivent sont d'autant plus choquantes : « l'air troué de balles » ; « Une étoile de feu / Éclate dans la chair humaine » ; elles représentent une plainte contre toute violence qui tue, qui détruit, contre les « maîtres de la terre » qui font exploser la planète.

Le poème final, « Soleil dérisoire » (p. 73), prend de nouveau le parti des victimes, elles y sont présentées comme les esclaves d'une fausse liberté. La description d'une statue qui s'appelle Liberté – « Changée en pierre / Les plis de son manteau sont immobiles / [...] Sur sa tête superbe une couronne d'épines et de fiente » – est une allusion indéniable aux valeurs nord-américaines. Malgré son nom, la statue ne libère pas son peuple « de tournesols amers / Agités par le vent des terrains vagues ». Au contraire, elle leur met « les chaînes aux chevilles ». Cette critique concerne avant tout l'abus du pouvoir d'une nation omnipo-

tente, qui opprime même son propre peuple, et l'usage erroné de la notion de liberté.

Dans un cadre plus large, les « esclaves » – mot final de « Soleil dérisoire » – pourraient également se référer au peuple canadien-français, réprimé et réduit au silence dans une « culture soumise au pouvoir clérical depuis un siècle et colonisée depuis deux siècles »³⁰. Ce peuple, prisonnier de ce que Yves Préfontaine a nommé une « culture castrante »³¹, arrive néanmoins à se libérer de ses chaînes : en témoigne la poésie d'Anne Hébert, « symbole d'une rupture, d'un changement à la fois dans le discours social et dans le discours poétique »³². C'est que la rencontre de la mort et l'affrontement du moi explorés dans *Le Tombeau des rois*, permet de traduire la descente dans sa propre (in)conscience qui est à la base de toute libération de soi. Si cette expérience est essentiellement poétique, il faut tenir compte de sa valeur communautaire³³ : une introspection de la collectivité canadienne-française pourrait influencer une transformation de sa vision d'elle-même.

Cette prise de conscience est déclenchée par le poète, lieu de parole qui partage les sentiments d'emprisonnement et de douleur intrinsèques à la société. Le rôle du poète, illustré dans *Mystère de la parole*, est de mettre en mots ces émotions afin de donner une voix aux êtres humains. La parole rompt la solitude individuelle et mène à la libération. Or, la parole de la poésie équilibre le silence de ceux qui n'ont pas reçu ce don ; elle donne une voix à la recherche identitaire.

Cette quête, poursuivie dans *Le Jour n'a d'égal que la nuit*, ne concerne pas seulement le développement personnel du je', mais dépasse le moi poétique – surtout présent dans les œuvres antérieures – dans la mesure où celui-ci se fond dans les phénomènes extrêmes et

30. J. ROYER, « L'œuvre d'Anne Hébert : une poésie de la présence », *Loc. cit.*, p. 70. Il cite Anne Hébert décrivant le Québec de son temps : « ce coin de pays qui est le nôtre et où l'homme n'est ni maître de soi, ni de sa terre, ni de sa langue, ni de sa religion, ni de ses dons les plus authentiques » (p. 71).

31. Y. PRÉFONTAINE « La poésie d'Anne Hébert : l'ancrage québécois d'une esthétique de la colère », in DUCROCQ-POIRIER & al., *Anne Hébert...*, *Op. cit.*, pp. 49-65 (p. 57).

32. J. MICHON « Perception et réception des premières œuvres d'Anne Hébert (jusqu'en 1960) », in : DUCROCQ-POIRIER & al., *Anne Hébert...*, *Op. cit.*, pp. 22-32 (p. 27).

33. Voir aussi G. MARCOTTE, « *Le Tombeau des Rois* », *Le Devoir*, 9 mai 1953, p. 7.

contradictoires de la nature. Cette fusion est renforcée par la personification de la nature, créant une sorte d'osmose entre être humain et nature, soulignant l'équilibre avancé des « Poèmes nouveaux ». La complémentarité des différences naturelles favorise la réconciliation de l'être humain avec soi-même ; ce mouvement libérateur met merveilleusement en lumière la parole juste de la poésie hébertienne.

Abstract : Since the publication, in 1942, of Anne Hébert's first collection of poems, her interest in paired opposites, antithetical images and in the precarious balance between them has continued to influence the poet's writings. In this article, I shall focus on these powerful images of contrast and complementarity by briefly presenting their development in the three volumes preceding « Le Jour n'a d'égal que la nuit », in order to give a more detailed analysis of the second part, entitled « Poèmes nouveaux 1987-1989 », of this final volume.

La vision théâtrale de la mort dans *Cimetières : la rage muette* de Denise Desautels

Luminita Urs

Publié en 1995, *Cimetières : la rage muette*¹ de Denise Desautels résume, d'une certaine manière, la vision de la poète québécoise sur la mort, thème privilégié de cette lyrique.

Présente dans d'autres recueils tels que *La promeneuse et l'oiseau* (1980), *L'Écran* (1983), *Un livre de Kafka à la main* (1987), *Leçons de Venise* (1990), *Le Tombeau de Lou* (2000), la mort, l'extinction demeure également une référence pour le seul roman de l'auteure, *Ce fauve, le Bonheur* (1998). Pour mieux saisir cet espace, Denise Desautels fait appel à un imaginaire et, pour le volume présent, à un lexique souvent d'inspiration baroque. Le noir (la noirceur), l'absence, l'angoisse, la perte, le silence, le cimetière, la chapelle, les « fragments d'os » ou le corps en souffrance, la gestuelle chargée configurent un univers dont les marques rappellent, en intertexte, Nina Berberova, Saint-Denis Garneau, Louise Dupré, Louise Cotnoir.

Dans *Cimetières : la rage muette*, ample volume de poésie en prose, la méditation sur la disparition du père de l'auteure, pendant son enfance, focalise une mémoire *parlante*. Le langage investit précisément la mémoire, tout en engageant la réflexion sur la problématique du corps et de l'écriture. Car écrire c'est à la fois exister et exorciser ou, comme le remarque François Paré, c'est le « geste structuré et structurant d'une conscience assumant pleinement son rôle, la 'blessure'

1. D. DESAUTELS, *Cimetières : la rage muette*, avec photographies de Monique Bertrand, Montréal, Dazibao, collection « Des photographes », 1995.

nécessaire de son absence à elle-même »². Le langage solennel, sans ambiguïté, propre à la poésie en prose féminine québécoise des dernières années, se retrouve dans le projet épique de *Cimetières : la rage muette*.

Suggérée dès les premiers vers, la mort est d'abord *chute*, fragilité vaincue du corps souffrant, qui se déchire, éclate : « Le corps admirable s'abandonne au / choc, à la cassure, aux débris d'or qui viendront peu à peu brouiller / l'esquisse des angles et des rêves. Une ombre au tableau, à / laquelle on finira cependant par s'habituer » (« Le théâtre et la chute »).

Le texte nous plonge d'emblée dans un décor de théâtre où se joue, dans un premier temps, la tragédie baroque de la décomposition d'un insecte, puis d'une musaraigne ; un décor « gris de coulisse avec, au premier plan, un dessin, un gribouillis / de ficelle blanche pour tout commentaire » (« La chute et le regard »). Élément qui nous envoie explicitement aux photos de Monique Bertrand qui intègrent *ad litteram* l'espace du poème. Les dix photographies en noir et blanc se lisent par ailleurs comme texte poétique, certaines reprenant des titres de poèmes (« la chute »)³, d'autres, le texte même (« la Rage muette »). Au centre de ces natures mortes, des débris et des ailes transparentes, des insectes inanimés. Un univers de l'insignifiance et du dérisoire, mais également représentatif de cette mort qui hante la mémoire poétique. Rappelons que, symboliquement, certains peuples d'Amérique centrale considèrent les petits insectes volants comme les âmes des morts visitant la terre⁴. Chez Denise Desautels, les lépidoptères reflètent à la fois la lumière et l'ombre et, de ce point de vue, les titres des photographies qui accompagnent le texte, sont évocateurs : « la part du doute », « les esseulés », « les foudroyés ». Texte-écho, le poème « Le suaire et la photographe » reprend, tout en l'éclairant, la co-présence des « cadavres d'insectes » et des « matériaux les plus dérisoires » : « L'œuvre composée des / matériaux les plus dérisoires et de cadavres d'insectes s'expose [...] comme un abstrait linceul vibrant de lumière et sur lequel / tout regard laissera une empreinte » (« Le suaire et la photographe »).

2. F. PARÉ, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et images*, n° 2 / 77 (hiver 2001), p. 285.

3. La graphie des titres respecte l'original.

4. J. CHEVALIER & GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont / Jupiter, 1991, p. 522.

L'évocation du cimetière et des ruines fixe le cadre définitif de ce « théâtre de la cruauté » et de la remémoration. L'œil curieux fouine parmi les ossuaires et les bas-reliefs en enregistrant l'extravagance, la luxuriance des tombes, comme pour mieux comprendre, se rappeler : « Seules, les figures du souvenir ne se rendent / pas, occupent l'espace laissé vacant par la vie. Or, cette douleur / de la fuite ou de la mort me ramène vers un théâtre de la ruse où / mon désir est perverti, où défile, dans une impitoyable clarté, / chairs et cendres, caresses et désolations. La douleur de la fuite ou / de la mort m'emporte, sur un faux air de valse, mais sans aucune / confusion, jusque dans cette part louche, inapaisée de moi-même » (« L'amnésie et le deuil »).

Image de la permanence du deuil, l'espace du cimetière nous rappelle « nos solitudes d'insectes, les larmes qui pleurent sans cesse en nous, le cri qui ne vient pas et les déchets qu'on brûle ». C'est aussi là que *flâne* et *s'égarer* parfois cette mère mélancolique, endeuillée, comme une autre Marie, qui refuse la mort de ce que l'on aime et que l'on veut retenir « enveloppé dans un suaire ».

Mais le cimetière, comme lieu de représentation du spectacle funéraire, favorise surtout une écriture cyclique, une poétique de l'éternel retour, à travers notamment ce que Paul Chanel-Malenfant appelle les « éloquents offices rythmiques de la répétition incantatoire qui marque la durée »⁵. Car il y a bien une musique des cimetières, chez Denise Desautels, cette musique funèbre qui « accapare le silence » (« La musique et l'ombre ») et qui se rebelle contre « le silence définitif de Dieu » (« La photographe et l'humanité »). Parfois, elle accentue « nos solitudes d'insectes » à l'instar de cette étrange suite pour violoncelle d'Ernest Bloch ou, encore, elle « se tourne [...] du côté du réel » (« La musique et l'ombre »).

La voix réalise autrement le transfert de l'image du corps fragile et menacé de l'insecte vers l'image du corps humain. Un corps qui garde l'illusion d'être vivant, debout, malgré l'usure (« La disparition et la voix »), alors qu'il est précisément ce corps en souffrance, malade. Sinistre sentence, sans issue pour ce même corps, figure christique du corps en agonie, seul, *divisé, quitté, orphelin* « poursuivi jusque dans son crâne par des images de scories, de cailloux, de pieux, de fosses et de pierres tombales », dans le même poème.

5. P. CHANEL-MALENFANT, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et images*, *Op. cit.*, p. 258.

Dans la deuxième partie de *Cimetières : la rage muette*, on assiste à une métamorphose significative de la vision de la mort. L'enfant de « L'écriture et les chuchotements » qui prend conscience de la disparition de son père, en regardant par le trou de la serrure l'agitation des grands, devient l'enfant désireux de vie, insouciant de « L'enfance et l'abandon ». Elle chante pour repousser la mort et le cimetière se transforme alors en jardin presque paradisiaque, peuplé de fleurs et d'anges.

Pourtant, le sentiment de l'abandon qui sous-tend le discours, ne parvient pas à écarter la douleur et la souffrance mystérieuses auxquelles l'enfant cherche une réponse inventée à sa mesure. Comme dans un jeu, elle continue d'imaginer donc, mais sa rêverie est sombre, à l'instar de la scène « noircie et comme / rongée par le feu où des ailes de mouche se découpent, plus vraies / que nature, admirables d'abandon, sur fond de silence » (« L'enfance et l'abandon »).

Le côté paradoxal et mystérieux de la mort entretient, en l'accroissant, la curiosité pour l'espace privilégié des cimetières. Dans « Le paradoxe et la mort », la promenade au Père-Lachaise, par exemple, révèle au passant ce terrible silence des *deuillants* (mot inventé par l'auteure), mais aussi le sentiment que, encore une fois, « la langue et la mort vont ensemble » (*Idem*).

Le scénario baroque se précise un peu plus dans « La photographe et l'humanité ». Ici, le cimetière est remplacé par un autre lieu symbolique, la chapelle ardente et silencieuse, aux tombes blanches, décorée d'une icône qui aurait pu illustrer *L'Apocalypse* de Jean. Comme dans un travelling, le regard fixe, tour à tour, la musaraigne « mortellement blessée que j'aurais tant souhaitée endormie, après la chute », les carcasses de crustacés « installés en forme de murailles dans un monde en train de s'écrouler tantôt à l'ombre, tantôt à l'aveuglante lumière » pour qu'il s'arrête, enfin, sur les « fragments d'os isolés les uns des autres et posés sur le sol » (« La photographe et l'humanité »). Le silence du lieu est « étourdissant » et « Sous mon regard, un château de cartes s'effondrait » (*Idem*), écrit la poète. Un monde s'évanouit sous nos regards impuissants, son apparence nous renvoyant à ces représentations (ballets) étranges, beaucoup plus du goût du dix-septième siècle et de l'époque baroque. Une chute en même temps incompréhensible, car insensée pour l'enfant qui accompagne longuement les vers de *Cimetières : la rage muette*.

En choisissant encore une fois la mort comme référence discursive, Denise Desautels confirme, avec ce recueil, sa préférence indiscutable pour une rhétorique théâtrale, soutenue par la répétition et le ton de litanie, par le flux dramatique et obsédant des souvenirs ou encore, par la connivence des « personnages » avec des objets ou êtres inanimés. « Mais qu'advient-il, se demande Pierre Ouellet, quand les regards et les paroles ne pointent plus vers rien : vers une mémoire défigurée, vers un bûcher où tout brûle et se consume, vers des cadavres d'insectes en décomposition, vers des vanités de toutes sortes, peuplées d'êtres qui ne sont plus, comme c'est le cas chez Denise Desautels et Monique Bertrand, où tout dit et redit la perte du sens et de toute référence commune ? Ce monde *comme* non-monde, qui se fait sentir ou percevoir en tant qu'absence, conduit à une convergence et à une solidarité des regards qui y plongent : il y a un co-sentir ou une co-motion qui amène chacun à prendre conscience de cette 'communauté des *veilleurs*' que nous formons, notre regard attaché au même gouffre, notre sensibilité touchée par la même perte »⁶.

Scène et lieu préféré de représentation du drame humain jusqu'à sa dernière expression, *Cimetières : la rage muette* se donne à lire comme un véritable scénario dramatique, dans les deux sens. Toutefois, défiant des lois esthétiques conventionnelles, Denise Desautels ose rétablir l'espace du cimetière, comme un espace de l'accessibilité et de la possibilité de la transcendance. Du lieu du refus (de fin) de la vie et de l'interdit, le cimetière devient un espace de communication, le seul qui assure le contact avec l'autre et l'au-delà. Une vision nouvelle pour cette poésie, perceptible dans « *Ma joie* », *crie-t-elle*⁷, volume paru une année après *Cimetières : la rage muette*. Or, écrit toujours François Paré, « Contre la mort, seule véritable et catastrophique différence, il n'y a que la répétition du poétique, le théâtre de la différence. Car la veillée funèbre ne conduit pas la survivante au silence et à l'abnégation. Bien au contraire. Cette veillée peut être, par un glissement propre précisément au langage, une ouverture vers la consolation et, plus récemment dans l'œuvre de Desautels, vers la *joie* »⁸.

6. P. OUELLET, « L'une comme l'autre : compassion et coénonciation dans *Cimetières : la rage muette* », *Voix et images*, *Op. cit.*, p. 274.

7. D. DESAUTELS, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, avec huit dessins de Francine Simonin, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1996.

8. F. PARÉ, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Loc. cit.*, p. 286.

Abstract : Denise Desautels' writing offers a reflection upon death. Book-object, Cimetières : la rage muette, lends itself to a baroque interpretation, through its recurrent poignant imagery, and especially through a certain staging of poetic discourse. The choice of extinction as a theme confirms the poet's preference for a theatrical rhetoric, sustained by repetition and a litany tone, and by the dramatic and obsessive tide of memories.

Europe

Poétesses belges du XIX^e siècle : quelques profils perdus

Laurence Brogniez

Profil perdu : aspect, représentation d'un visage
vu de côté et aux trois quarts caché par l'arrière de la tête

« Obscure et pauvre fleur en un coin délaissée »¹

Si les femmes se sont illustrées dans le genre de la poésie au XIX^e siècle, force est de constater que leurs productions ont laissé peu de traces dans la mémoire collective. Les rares pièces reproduites dans les anthologies, les laconiques mentions figurant dans les manuels d'histoire littéraire, les brèves notices qui apparaissent dans les dictionnaires ne donnent qu'une image tronquée, un aperçu lacunaire et peu représentatif d'une création qui occupe dans son siècle une place beaucoup moins négligeable que ne le laisse supposer le patrimoine poétique transmis à la postérité. Ce phénomène d'occultation, perceptible dans l'histoire de la littérature française², semble avoir touché particulièrement les poétesses belges. On peut en effet voir en celles-ci les victimes d'une double marginalisation, sexuelle et géographique.

1. A. PICARD, « Remerciement in *Épanchements d'une jeune âme*, Namur, F.-J. Douxfils, 1857, p. 65.

2. Voir C. PLANTÉ, « Quel compte donc fais-tu des femmes ? Femmes et poésie en France au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 85 (1994), pp. 67-78 ; « Introduction » in *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, sous la direction de C. Planté, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. I-XXXII.

Aux lendemains de la révolution de 1830, la vie littéraire belge, si elle existe, demeure provinciale et sans éclat : les productions nationales peinent à rivaliser avec les livres français et à susciter l'intérêt du public. Les combats qui agitent le champ littéraire français n'éveillent en Belgique que de timides échos. La politique occupe le devant de la scène et les écrivains cherchent avant tout une forme d'expression apte à traduire les revendications nationales et identitaires du jeune État. Si le romantisme génère de nombreuses imitations, souvent maladroites et conventionnelles, il ne parvient pas réellement à s'imposer comme le modèle qui favorisera l'émergence et l'autonomisation d'une véritable littérature nationale. Les œuvres poétiques, malgré les récompenses ou les honneurs, ne bénéficient pas de la reconnaissance ou de la consécration susceptible de leur assurer une visibilité accrue et une large diffusion dans le champ des productions culturelles. Dans ces conditions, l'accès au monde des lettres devait s'avérer d'autant plus problématique pour les femmes qu'exclues de la vie politique et reléguées dans l'espace intime, elles semblaient vouées au silence du foyer et à la confidentialité par le rôle que la société leur avait assigné, à savoir s'occuper de leur maison et de leur famille. Privées d'une véritable instruction, elles étaient condamnées à cultiver les arts – littérature, musique, dessin – au sein de la sphère privée. Cependant, certaines pratiques dans les milieux aisés ont contribué à la circulation des œuvres féminines. De nombreuses femmes issues de l'aristocratie, comme Madame de Félix de la Motte (1796-1858) ou la Comtesse de Lalaing (1787-1866), ancienne dame d'honneur du palais de la reine des Pays-Bas, ont affiné leur plume dans le cadre des salons.

Madame de Félix de la Motte, née Coralie van den Cruyce, s'est fait connaître en lisant ses vers dans ce cadre. Charles Potvin se souvient d'elle comme d'une « femme gracieuse, ouverte et coquette d'esprit, de relations faciles, prompte à la plaisanterie ou au caprice »³. Ce portrait correspond bien à l'image de la femme du monde, passée de l'isolement du couvent, où son éducation était axée sur la morale religieuse et les « bonnes manières », à l'espace privé du salon, où elle brille par sa conversation au milieu d'une société choisie. Dans cette perspective, les ambitions artistiques n'outrepassent pas les limites imposées par la modestie et la discrétion. L'aspiration à la gloire et à la reconnaissance publique, entrant en contradiction avec le devoir de réserve et le respect

3. C. POTVIN, *Cinquante ans de liberté. Tome IV. Histoire des lettres en Belgique*, Bruxelles, P. Weissenbruch, 1882, p. 379.

des bienséances, ne peut en effet qu'entraîner une forme de réprobation sociale. Certains types de livres, comme les almanachs et les keepsakes qui pullulent à l'époque romantique, s'ouvrent toutefois à la production féminine⁴. Les poèmes circulent dans ces albums que la *Muse du département* (Balzac) tend à ses invités pour qu'ils y laissent quelques vers de circonstance. Si la tradition du salon, qui remonte au XVII^e siècle, est bien implantée dans les milieux aisés, la vie littéraire, pour mondaine qu'elle soit, reste marquée par le sceau de l'actualité. Littérature et nationalisme sont étroitement liés. En publiant en 1834 une comédie en vers, *Les Orphelins de la grande armée*, Madame de Félix de la Motte signe une œuvre patriotique bien dans l'air du temps et l'on retrouvera cette veine dans son premier recueil, *Les Violettes* (1836), qui suit de peu la publication des *Primevères* (1834) d'André Van Hasselt, entérinant les « débuts » de la littérature belge. Se partageant entre effusions religieuses et conseils moraux, l'inspiration est tantôt patriotique, se faisant l'écho des événements récents, tantôt intimiste, célébrant les joies de la famille et les beautés de la nature.

Dans un second recueil, *Fictions et réalités*, publié en 1848 par la Société des Gens de lettres, l'expression omniprésente de la piété se combine au souci du sort des pauvres et des opprimés. La récurrence de cet intérêt pour les exclus, thème exploité avec régularité dans la poésie féminine de l'époque, doit-elle être envisagée comme une réflexion indirecte de la femme sur sa propre condition dans la société ? Ce sujet n'est pas abordé, comme on pourrait le croire au premier abord, dans une perspective de revendication : il est l'expression d'un conformisme conservateur, typique d'une femme bien née, consciente de ses devoirs familiaux et moraux. L'intérêt pour les pauvres, les marginaux et les malheureux, reflète les occupations charitables qui étaient celles des femmes issues des classes aisées : protection des enfants, soins aux malades, visites aux pauvres, etc. Quant au poème « Sur la traite des noirs », il faut se rappeler que c'est un thème qui avait déjà été abordé par la promotrice française des *Droits de la femme*, Olympe de Gouges (*L'Esclavage des nègres ou l'Heureux naufrage*, 1785), mais aussi un sujet mis à la mode par les romantiques et qu'illustreront de nombreuses femmes poètes, ferventes lectrices de Victor Hugo, Lamartine et Mérimée. Chez la plupart des poétesses de la première moitié du XIX^e siècle, le devoir moral de compassion, propre à un cœur féminin,

4. Voir A.E.M. BAAL-UITTENBOSCH, *Les Poétesses dolentes du romantisme*, Haarlem, De Erven F. Bohn, 1928.

« naturellement » sensible à la souffrance d'autrui, l'emporte sur la prise de conscience féministe, même si chez certaines, l'engagement dépasse la dénonciation écrite. Ainsi voit-on Madame Van Langendonck, née Marie Rutgeers (1799- ?), s'embarquer en 1857 avec ses trois fils pour le Brésil, désireuse d'y fonder une colonie, animée par le désir de porter la bonne parole chrétienne dans ces territoires sauvages, ces forêts vierges à défricher. La poétesse, auteure de vers parfois engagés, invitant les hommes politiques de son temps à l'action (*Aubépines*, 1844), fut cependant contrainte d'abandonner assez rapidement ses idéaux en prenant conscience des réalités du terrain – le comportement des colons, notamment – assez éloignées de la « négrophilie » naïve qu'elle avait exprimée dans ses poèmes⁵.

Madame Van Langendonck est également l'auteure d'un recueil intitulé *Heures poétiques* (1846), une sorte de *Livre d'Heures* en vers. En dépit de son amour de la liberté, qui, dans certains vers des *Aubépines*, se teinte d'anticléricalisme, la poétesse a sacrifié, comme beaucoup d'écrivains de son temps, à la mode du livre de prières en vers, genre qu'illustrera également avec succès Angélique Defontaine-Coppée (1806-1882) avec ses *Chants de mai, ou les Sanctuaires de Belgique*. Ce type de littérature, recevant l'aval des autorités religieuses, présentait l'avantage pour les auteurs de voir recommander leurs œuvres aux familles pieuses et vendre dans les librairies attitrées du diocèse, ce qui leur offrait une forme de publicité gratuite et l'assurance de trouver un lectorat bien disposé. Les « hymnes à toutes les saintes vierges du pays »⁶ de Madame Defontaine-Coppée devaient ainsi recueillir les louanges de la *Revue catholique* et se voir conseiller par *L'Écho de Mons* « aux frivoles lectrices de salon ». Cette veine pieuse se perpétuera pour imprégner durablement toute une partie de la production poétique féminine, toujours en quête de légitimité, de reconnaissance, voire de publicité. Car toutes les poétesse ne pratiquent pas la poésie en dilettante ou en amateur sans se soucier des jugements de la presse ou de la vente de leurs ouvrages. Nombreuses sont en effet celles qui, dans les années 1850, aspirent à vivre de leur plume ou, du moins, à attirer l'attention sur leurs essais poétiques. Beaucoup de femmes investiront leurs efforts dans le genre romanesque qui, durant ces années, connaît

5. Voir P. BOUCHA, *L'Influence romantique française sur trois femmes poètes belges. Madame Van Langendonck, Louisa Stappaerts, Angélique Defontaine-Coppée*, Mémoire de licence, Université Libre de Bruxelles, 1935.

6. C. POTVIN, *Cinquante ans de liberté...*, *Op. cit.*, p. 381.

un nouvel essor dans le cadre de l'émergence du réalisme et suscite en Belgique des réalisations originales qui contribueront à la constitution d'un champ littéraire autonome. Des institutions et des outils – revues, éditeurs, prix, aides – se mettent en place pour promouvoir et récompenser les productions nationales. Bien que le roman se révèle plus accessible et « rentable », de nombreuses poétesses continuent à courtoiser la muse, même si celle-ci se montre parfois ingrate, peu accoutumée à s'accommoder des soucis matériels rencontrés par ces femmes ayant choisi la carrière des lettres⁷.

« Femme, artiste, pour toi, l'aimable flatterie »⁸

Si l'inspiration romantique reste prédominante, on voit apparaître dans les recueils une prise de conscience quant au statut de la femme auteure, accompagnée de revendications spécifiques. La littérature apparaît moins pour les femmes comme une consolation, comme c'était le cas pour Madame de Félix de la Motte, que comme un outil d'émancipation. L'auteur des *Violettes*, dans un poème intitulé « Bas-bleus », avait en effet pris timidement la défense des femmes écrivains face à leurs détracteurs. Affirmant qu'« écrire est peut-être une erreur », mais « une erreur qui console », elle laissait entendre que la littérature, fût-ce sous forme d'un « timide opusculé », pouvait remplir une fonction régulatrice dans la vie confinée de la femme, l'aidant à mieux supporter sa condition⁹. Chez Louise Bovie (1810-1870), la résignation fait place à la mise en accusation d'un État qui ne sait pas reconnaître ni prendre soin de ses artistes. Ce type de récriminations, récurrentes chez de nombreux écrivains belges insatisfaits de l'accueil réservé à leurs œuvres dans leur pays natal, se double chez la poétesse d'une forme de solidarité féminine dans la mesure où elle consacre une partie de ses poèmes à la défense de sa sœur, artiste peintre injustement ignorée par ses contemporains, qui, peu soucieux d'art, prennent encore moins la peine de lever les yeux sur une toile quand celle-ci porte la signature d'une femme (*Hommage du poète à l'artiste*, 1865). Dans ses *Essais poétiques*

7. Voir M. MICHAUX, « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique », *Sextant*, n° 6 (1996), pp. 31-53.

8. L. BOVIE, « Mes premiers vers » in *Hommage du poète à l'artiste*, Bruxelles, Em. Devroye, 1865, p. 11.

9. C. DE FÉLIX DE LA MOTTE, « Bas-bleus », cité par L. BERGER, *Les Femmes poètes de la Belgique. La vie littéraire et sociale des femmes belges*, Librairie académique Perrin, 1925, pp. 56-57.

(1866), Louise Bovie adresse une « Épître-Satire » aux gouvernants pour dénoncer la situation désastreuse dans laquelle se trouvent les artistes : « Des soucis incessants ma muse épouvantée, / Depuis plus de six mois, s'est au loin exilée ; / [...] De la nécessité l'inexorable main / Faisait courber mon front, car il fallait du pain !... »¹⁰

Sans atteindre cette virulence, la plupart des poétesses choisiront de ruser pour assouvir leur passion littéraire sans s'attirer les reproches de leurs collègues masculins. Plutôt que des rivaux, elles tenteront de s'en faire des alliés. Cette stratégie, qui est aussi celle de nombreuses muses françaises aux époques romantique et post-romantique, incitera les poétesses belges, souvent isolées dans des villes de province, à se chercher des mentors. Ce phénomène explique la présence, dans la plupart des recueils, d'un grand nombre de dédicaces, d'épigraphes ou encore de pièces de circonstance pour remercier un guide bienveillant. Ainsi Emma Tinel, née Coeckelbergh (1851-1921), épouse du compositeur Edgar Tinel, place-t-elle ses *Sentiers perdus* (1877) sous le patronage bienveillant d'Henri Conscience, à qui elle adresse sa dédicace : « À vous, noble et digne maître, / Ces vers, échos de mon cœur ; / Ils n'auront que vous peut-être / Pour sympathique lecteur ; // À l'oubli voués d'avance, / Demain ils ne seront plus ! / Que me fait l'indifférence ? / Vous du moins les aurez lus. »¹¹

En se montrant modestes et réservées, peu avides de gloire et de publicité, respectueuses des institutions en place et des modèles consacrés, ces femmes de lettres parviennent à s'assurer la bienveillance de généreux protecteurs, prêts à les défendre pourvu que leurs vers répondent à leurs attentes et à leur conception de la féminité. Dans des articles et comptes rendus courtois, empreints de galanterie, les rimes féminines sont saluées pour leur simplicité et leur sincérité, leur absence d'appâts et d'artifices rhétoriques, leur sentimentalité émouvante et généreuse.

Madame Defontaine-Coppée, qui, aux dires de ses biographes, dut faire face à des problèmes matériels préoccupants suite à son veuvage, misait beaucoup sur cette reconnaissance, accordée de manière débonnaire et un peu condescendante. Repérée en 1856 dans un numéro de

10. L. BOVIE, « Épître-Satire » in *Essais poétiques*, Bruxelles, Em. Devroye, 1866, pp. 34-35.

11. Emma COECKELBERGH, *Sentiers perdus*, Bruxelles, impr. Weissenbruch, 1877, p. 3.

la *Gazette de Mons*, l'une de ses poésies suscite l'intérêt d'un abonné qui, dans une lettre ouverte à la *Gazette*, la compare à Madame de Girardin et à Marceline Desbordes-Valmore. Quelques mois plus tard, le journal fait paraître une annonce qui signale la parution d'un recueil sous le titre de *Fleurs du Hainaut*. Promis en prime aux éventuels souscripteurs, un morceau de musique composé par la poétesse était proposé. La présence de ce « bonus » ne doit pas étonner : nombreuses étaient en effet les femmes de la génération d'Angélique Coppée à s'être également illustrées dans le domaine de la musique, écrivant chansons, berceuses ou noëls, dont elles éditait les partitions, souvent en collaboration avec un musicien connu. La parution des *Fleurs du Hainaut* chez un éditeur namurois en 1857 bénéficiera d'un accueil critique très favorable. Ce qu'on appréciait dans les vers de Madame Defontaine-Coppée, c'était la « simplicité touchante », le naturel de son vers, malgré certaines incorrections qu'on lui pardonnait volontiers. Il faut signaler qu'on cherchait à l'époque à se démarquer de l'influence des œuvres françaises dont on stigmatisait volontiers l'afféterie, la pompe et la prétention. Les « fleurs poétiques » de la poétesse, « aussi simples que des fleurs des champs »¹², étaient bien faites pour plaire à un public qui attendait de la femme une poésie pleine de bons sentiments et d'émotions attendries (« Sommeil d'enfant », « Prévoyance d'une mère », « À ma mère »). Le sous-titre du recueil, « Poésies du foyer », invitait également le lecteur à considérer d'un œil bienveillant les modestes ambitions d'une femme dont les vers étaient nés « à ces heures de loisir », « à travers les sérieux devoirs de la famille »¹³. En s'attaquant à la rédaction de deux volumes ambitieux, composés de vers et de proses, *Les Femmes illustres du Hainaut* (1859) et *Les Femmes célèbres et illustres de la Belgique* (1865), Angélique Coppée, sans renoncer à l'hommage aux saintes autochtones, se propose de traiter un sujet de plus vaste ampleur : chanter les célébrités féminines, brillant par leur vertu et leur piété, que chaque ville belge a consacrées. Parmi celles-ci, Marie de Brabant, dont la poétesse admire le talent littéraire. Cette œuvre ambitieuse, édifiante et patriotique, bien qu'ayant bénéficié d'une aide gouvernementale, suscita critiques et réserves. On reprocha à la poétesse sa facilité et sa prolixité, mais c'est sans doute sa prétention à l'érudition qui souleva la méfiance des pourfendeurs de « femmes savantes ».

12. A. DEFONTAINE-COPPEE, « Introduction » in *Fleurs du Hainaut. Poésie du foyer*, Namur, F.-J. Douxfils, 1857, p. 1.

13. *Ibidem*.

Amélie Struman-Picard et Louisa Stappaerts devaient mieux respecter leur « créneau ». Amélie Picard (1832-1910), poétesse d'origine luxembourgeoise, publie en 1857, la même année que les *Fleurs du Hainaut* de Madame Coppée, un recueil intitulé *Épanchements d'une jeune âme*, dédié à la duchesse de Brabant, future reine Marie-Henriette de Belgique. Les pièces de circonstance sont nombreuses et témoignent de cette vie littéraire provinciale dans laquelle évolue la poétesse, faite de réunions rassemblant parents, amis et célébrités locales. L'inspiration est romantique, les *Nouvelles Méditations* de Lamartine constituant pour la jeune femme, comme pour beaucoup de ses contemporaines, le modèle absolu. Le poète français apparaissait en effet aux muses belges comme la personnification de la poésie chrétienne, un idéal lyrique et moral. Déjà en 1844, Madame Van Langendonck lui avait adressé une « Épître » dans ses *Aubépines* : « Lamartine, tes vers parvinrent jusqu'à moi. / Je lus, relus encor, dévorai le volume, / Et supportai la vie avec moins d'amertume. / Je ne me crus plus seule en ce vaste univers ; / Mon âme respirait dans chacun de tes vers, / Mon cœur les entendait ; tu parles son langage, / Soit qu'au Dieu des chrétiens ta muse rende hommage / Soit que te retraçant un souvenir cruel, / Tu pleures l'être cher que t'enleva le ciel [...] »¹⁴.

Même si elle décline, sans grande originalité, la gamme de thèmes sensibles propres aux femmes de son temps, on retrouve également chez Amélie Picard cette conscience douloureuse de la marginalité imposée à la poétesse, toujours en proie à la complaisance ou aux railleries, mais surtout à l'indifférence. Dans ses *Gouttes de rosées* (1859), nombre de pièces ont pour sujet la poésie elle-même : l'énonciatrice y dit « la foule inattentive » à son « hymne solitaire »¹⁵. Dans « Pourquoi ? », pièce liminaire d'une réédition de ses vers (*Aurore et couchant*, 1895), elle entend se justifier vis-à-vis de ses détracteurs qui n'accueillent les œuvres de femmes que « d'un sourire moqueur » : « Devant mes vers épars, le cœur et l'esprit las, / Je demeurais assise et la tête penchée, / Me disant : À quoi bon ? ces vers seront-ils lus ? / On me l'a dit souvent : le public n'en veut plus. // Non, l'œuvre d'un poète et surtout d'une femme, / N'est point le passe-temps des heures de loisir, / Ce n'est point un travail, moins encore un plaisir, / C'est sa chair et

14. Madame VAN LANGENDONCK, « Épître à Lamartine » in *Aubépines. Poésies*, Bruxelles, H. Bourlard, 1844, p. 29.

15. A. PICARD, « À la poésie » in *Gouttes de rosée*, repris dans *Aurore et couchant. Poésies*, Namur, Impr. Lambert-De Roisin, 1895, p. 102.

son sang, ou plutôt c'est son âme ! / Oh ! pourquoi la livrer à ce monde sans cœur, / Cette œuvre où tu versas et ta vie et ta flamme, / Et la voir accueillir d'un sourire moqueur ? »¹⁶.

En dépit de ce plaidoyer en faveur de l'authenticité de l'inspiration féminine, c'est avec l'aide d'un homme qu'Amélie Picard gagnera ses lettres de noblesse au sein de l'institution littéraire. Godefroid Kurth, son neveu par alliance, historien célèbre, catholique convaincu et titulaire d'une chaire à l'Université de Liège, l'invitera en effet à collaborer à l'édition d'une *Anthologie belge*, publiée en 1874 sous le patronage du roi. La préface, ardent plaidoyer en faveur de la littérature nationale, invitait à considérer le volume comme une sorte de bilan poétique, au sein duquel les femmes n'étaient pas oubliées : des pièces représentatives de Madame de Félix de la Motte et de Louisa Stappaerts voisinaient en effet avec un bel échantillon de la production d'Amélie Picard elle-même.

Louisa Stappaerts (1818-1884) est sans doute la poétesse la plus représentative de son temps. Par son inspiration, elle poursuit la voie tracée par ses aînées, mais par son parcours et son « plan de carrière », elle se démarque nettement de la génération précédente pour ouvrir une nouvelle ère dans le domaine de la poésie féminine en Belgique. Comme Madame Van Langendonck, elle entame sa carrière littéraire en publiant en 1843 des *Poésies religieuses* « spécialement destinées aux maisons d'éducation ». Cette poésie de pensionnaire, débordante de bons sentiments et de tendres effusions, parvient à toucher Philippe Lesbroussart, qui encourage la jeune femme à persévérer, offrant une généreuse préface à son deuxième recueil, *Les Pâquerettes*, sous-titré « Impressions de nature » (1844). Poète, professeur d'université et haut fonctionnaire de l'Instruction publique, Lesbroussart jouera un rôle déterminant dans la carrière de la poétesse, qu'il considérait comme sa « fille adoptive ». Devenu président de la rédaction de la *Revue Belge*, organe de la Société pour l'encouragement de la littérature nationale, cet homme influent accueillit dans ses colonnes les premiers vers de Louisa Stappaerts, dont une poésie adressée à Victor Hugo à l'occasion de la mort tragique de sa fille, suscitant de la part du maître français un remerciement poli. Louisa Stappaerts mettra à profit ce parrainage prestigieux, adressant régulièrement ses vers à Lamartine, Sainte-Beuve ou Amable Tastu. Profitant du succès recueilli par ce premier essai, la poétesse continuera

16. A. PICARD, « Pourquoi ? » in *Aurore et couchant*, Op. cit., p. v.

à exploiter ce filon, se conformant à l'image de cette jeune fille naïve et prude, « heureuse de vivre, de chanter et de croire »¹⁷, qui saura également s'attirer les faveurs d'Eugène Van Bommel, responsable de la *Revue trimestrielle*. Cet accueil bienveillant favorisera l'émergence, sous les mêmes auspices, d'autres poétesses, comme – nous l'avons vu – Angélique Coppée, ou encore Clémentine Louant (1831-1915), née à Charleroi, ayant choisi, comme Louisa Stappaerts, de publier ses recueils sous son nom de jeune fille (*Poésies*, 1864 ; *Fleurettes*, 1865).

Dans *Impressions et rêveries* (1845), Louisa Stappaerts adresse des épigraphes à ses bienfaiteurs. Elle souligne également le rôle cathartique que peut jouer la poésie dans la vie d'une femme, toujours menacée par les débordements de sa propre sensibilité : « Poésie, ah ! tu sus m'embrasser de ta flamme ! / Combien de fois, le front appuyé sur ma main, / J'ai pleuré, regrettant d'être une faible femme, / En étouffant ta voix qui vibrait dans mon sein ! / Pourquoi donc si souvent nous jette-t-on le blâme, / Lorsque le cœur trop plein d'un chant vient déborder ? / N'avons-nous pas aussi, dans le secret de l'âme, / Des pensers dont le flot souvent vient l'inonder ? »¹⁸ Les métaphores sont révélatrices : il est en effet question de flux, de flot, de « trop-plein ». De nombreux exégètes stigmatiseront, à la fin du siècle surtout, cette poésie féminine comme une littérature de l'excès, résultat d'une sensibilité exacerbée qui ne sait se contenir. Barbey d'Aureville, grand pourfendeur de bas-bleus, ira même jusqu'à affirmer que les femmes deviennent « incontinentes dès qu'elles ont une plume à la main » !

Le succès de ses recueils, dont certaines pièces seront traduites en allemand et en flamand, ouvrira à Louisa Stappaerts les portes des journaux et des sociétés littéraires et savantes. Elle obtient en outre, à plusieurs reprises, des subventions gouvernementales à titre d'encouragement littéraire. Sans être de véritables pensions, ces subsides, accordés par arrêté royal, étaient en effet attribués à des auteurs dans le besoin ou à titre d'encouragement, afin d'aider à l'achèvement d'un ouvrage ou à couvrir des frais d'impression¹⁹. Après la réédition de ses

17. C. POTVIN, *Cinquante ans de liberté...*, *Op. cit.*, p. 380.

18. Louisa STAPPAERTS, « L'Ange de la Poésie » in *Impressions et rêveries*, Liège, Félix Oudart éditeur, 1845, p. 79.

19. M. MICHAUX & ARON P., « L'Aide aux lettres de la fondation de la Belgique à celle de l'Académie » in *L'Argent des arts*, éd. par G. Kurgan-Van Hentenryk, V. Montens, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2001, pp. 131-148.

recueils de jeunesse (1858), Louisa Stappaerts publie encore quelques vers sous le titre de *Fleurs des blés* (1859). Elle y décrit l'activité poétique comme une « halte idéale » « au milieu des sérieuses préoccupations de la vie et du travail matériel de chaque jour »²⁰. Dans ces vers d'une « humble femme », elle s'émeut volontiers devant les progrès accomplis par ses enfants.

L'amour de la nature, sujet partagé par de nombreuses poétesses de sa génération, lui inspire également un ouvrage de vulgarisation sur la faune : *Les Passereaux de la France et de la Belgique* (1860). Clémentine Louant exploitera également cette veine, menant, dans les années 1880, une campagne dans *Le Soir* en faveur de la protection des oiseaux. En s'attristant sur le sort de l'alouette « captive dans une ombre hostile », la poétesse tend-elle à parler indirectement du sort réservé aux femmes, empêchées de chanter librement ? « Ah ! petits oiseaux, vous ne pouvez savoir quand vous chantez sur la branche que le vent berce et qu'un coup d'aile vous emporte dans l'azur, ce qu'est le supplice de la cage : plus d'air, plus d'espace, plus de lumière, plus de soleil, plus de liberté ! La cage, ce serait déjà si dur si vous n'aviez pas d'ailes, mais vous avez des ailes, des ailes frémissantes, comme faites pour les libres envolées par les plaines et par les bois, qui vous sont plus chers que la vie, car plusieurs d'entre vous préfèrent la mort à l'emprisonnement. »²¹ L'homologie est d'autant plus troublante que nombre de poétesses se comparent souvent, dans leurs vers, à des oiseaux. Ainsi Amélie Picard : « Je comprends l'oiseau des forêts »²² ; « Je suis la timide fauvette / Qui chante aux buissons ignorés »²³ ; « Dieu me fit pour chanter comme l'oiseau des bois »²⁴ ; « Je ne suis qu'un oiseau frêle entre les plus frêles »²⁵. Dans le poème « La Fauvette en cage », la comparaison entre le sort de l'oiseau prisonnier et celui de la poétesse se fait plus précis : « Dans ta sombre prison, chante tes plus doux airs, / Module tes douleurs en flexibles cadences, / Chante tes désespoirs, chante tes

20. Louisa STAPPAERTS (Mme RUELENS), « Avertissement » in *Fleurs de blés*, Paris, Ph. Lethielleux, Tournai, Librairie Casterman, 1859, pp. VII et IX.

21. C. LOUANT, « Le Marché aux oiseaux », cité par H. de GOLESCO, « Portrait de femme. Madame Louant et son œuvre », *La Femme contemporaine*, décembre 1908, p. 507.

22. A. PICARD, « À la marguerite » in *Épanchements d'une jeune âme*, *Op. cit.*, p. 15.

23. A. PICARD, « À une amie », *Idem*, p. 8.

24. A. PICARD, « À la poésie » in *Gouttes de rosée*, *Op. cit.*, 1895, p. 102.

25. A. PICARD, « Mon choix » in *Épis glanés*, repris dans *Aurore et couchant*, *Op. cit.*, p. 233.

espérances, / Chante, et que ton geôlier sourie à tes concerts. »²⁶ Ce type de chant plaît en effet au « geôlier », qui aime à comparer la poésie féminine au chant naturel de l'oiseau. Dans sa préface aux *Sentiers perdus* d'Emma Tinel, Alphonse Le Roy, professeur à l'Université de Liège et membre de l'Académie (il était également l'un des correspondants de Louisa Stappaerts), souligne le côté spontané des vers de la poétesse, sans « préméditation » ni « prétention », plus proches que ceux des hommes d'une nature originelle : « J'ai quelquefois pensé que ce sont les gazouillements des oiseaux, les *vive Dieu !* de l'abouette, les trilles de la fauvette, les strophes perlées du rossignol qui ont éveillé les premières chansons des poètes. »²⁷ Cette thématique survivra dans des poèmes plus tardifs, comme ceux de Françoise Le Roy (« Martyres d'oiseaux », *Chants et souvenirs*, 1908) ou de Gabrielle Max (« La Petite Cigale », 1899).

Françoise Le Roy a, outre son amour des oiseaux, un autre point commun avec Louisa Stappaerts : l'enseignement. Une fois mariée, Louisa Stappaerts devait en effet consacrer le reste de sa vie à l'éducation. À partir de 1855, nommée inspectrice des écoles normales d'élèves institutrices et maîtresses de salles d'asile, c'est sur le mode mineur qu'elle poursuit sa carrière littéraire, soulignant, dans sa correspondance, les difficultés pour une mère de famille de mener de front des activités sur le plan de l'éducation et de la création littéraire. Ce profil de la femme de lettres doublée d'une enseignante, pédagogue ou institutrice, remplacera peu à peu, au cours du siècle, le type de la poétesse mondaine et oisive. Dans son ouvrage sur les *Femmes poètes de la Belgique* (1925), Lya Berger a bien mis en évidence ce phénomène : « La littérature n'est, pour ces femmes, ni le gagne-pain obligatoire qui oblige, parfois, à tant de compromissions et entraîne, en cas d'insuccès, le découragement et l'envie, ni la forme d'un snobisme au nom de quoi, en d'autres pays, nombre de 'gourmands' ont envahi et détérioré le rosier nuancé de la pensée. [...] La poésie est la marge illustrée de leur page de vie saine et utilement remplie, le jardin étroit mais bien enveloppé de ciel, attendant à la maison familiale ou à la salle de classe. Aux heures de récréation, leur esprit vient se détendre dans ce clos fleuri dont tant de leurs poèmes expriment le charme intime et bienfaisant. »²⁸ L'activité poétique de ces femmes s'apparente à une

26. A. PICARD, « La Fauvette en cage », *Idem*, p. 175.

27. « Avant-propos d'Alphonse Le Roy » in *Sentiers perdus*, *Op. cit.*, p. VIII.

28. L. BERGER, *Les Femmes poètes de la Belgique*, *Op. cit.*, pp. 126-127.

forme de « loisir », que certaines considèrent d'ailleurs comme un complément à leur activité pédagogique dans la mesure où elles composent des vers dédiés à leurs élèves ou dans la perspective de les leur faire réciter.

Les *Poésies religieuses* de Louisa Stappaerts étaient explicitement destinées aux maisons d'éducation, la poétesse jugeant la plupart des poèmes de son temps trop longs ou trop « impurs » pour qu'on pût « avec fruit et sans danger les mettre entre les mains de la jeunesse » : « La pensée de mon livre est exclusivement religieuse et morale. Toutes les pièces qui le composent, soit qu'elles roulent sur la contemplation de la nature, sur les enseignements du christianisme, sur les sentiments sociaux ou domestiques, ont pour but d'inspirer aux jeunes cœurs l'amour de la vertu, l'amour de Dieu et des hommes. »²⁹ Adélaïde Lippens (1821-1882), née Behaegel, fille d'un grammairien célèbre, adresse ses poèmes « sans prétention » à ses élèves, pour qui elle compose également de petits drames en vers (« L'Orpheline », « L'Amour filial », *Mes loisirs*, 1859). Pauline L'Olivier (1821-1887), directrice de pension et professeur de littérature à Liège, envisage ses *Poésies diverses* (1886), dédiées à ses filles, comme des pièces destinées à ennoblir et émouvoir en chantant l'amour du prochain et du devoir. Quant à Françoise Le Roy, déjà citée, attachée à l'École normale primaire supérieure de jeunes filles de Bruxelles (1851-1878), elle adresse, consciente de sa mission éducative, des vers d'encouragement aux « pionniers de l'enseignement », dans un texte dédié « Au Corps enseignant » (*Chants et souvenirs*, 1908).

« Cher lecteur, es-tu féministe ? »³⁰

L'accès à l'instruction, favorisé par l'émergence des mouvements féministes durant le dernier tiers du XIX^e siècle, favorisera l'émancipation des femmes et leur rendra l'accès au monde des lettres plus aisé. Une nouvelle génération de poétesse, souvent sorties des Cours d'éducation initiés par Isabelle Gatti de Gamond, élargissent leur champ d'activité, occupant des fonctions dans l'enseignement ou se lançant dans la

29. Louisa STAPPAERTS (Mme RUELENS), « Préface de la première édition » in *Poésies religieuses*, reprises dans *Oeuvres poétiques*, Paris / Tournai, H. Casterman éditeur, 1858, p. 4.

30. E. LAMBOTTE, *Petits poèmes traduits de l'iroquois*, Liège, Protin, 1918, p. 93.

carrière journalistique, comme leur champ de préoccupations, introduisant dans leurs vers des thèmes inédits.

Par ailleurs, signalons que l'essor de la presse permet aux quotidiens et aux revues d'ouvrir plus largement leurs colonnes aux œuvres féminines. L'exemple de Marguerite Van de Wiele (1859-1941), l'une des rares femmes à vivre de sa plume à cette époque, stimule les vocations littéraires, d'autant plus que la journaliste recense volontiers les œuvres de ses consœurs dans ses comptes rendus. *Le Parnasse de la Jeune Belgique* (1887) accueille parmi les poèmes de Giraud, Maeterlinck et Van Lerberghe, les vers d'Hélène Swarth, poétesse d'origine hollandaise, auteur d'une série de recueils en langue française.

Un thème nouveau apparaît : l'expression du sentiment amoureux. Il ne s'agit plus d'exprimer l'amour conjugal ni l'amour filial, mais les transports de la passion. La fin du siècle se montre plus ouverte aux Sapho belges, jadis muselées par le respect des bienséances. Les confidences étant prises au pied de la lettre, puisque l'inspiration féminine était considérée comme essentiellement autobiographique, l'amour charnel se trouvait banni des vers féminins, soumis à une sévère censure : « La passion, avec ses aveux et ses troubles, ses souffrances et ses abandons, a des pudeurs qu'il n'est guère possible de braver dans un petit cercle littéraire comme le nôtre et qui s'imposent même à l'amour conjugal » souligne Charles Potvin dans les quelques lignes qu'il consacre aux œuvres féminines³¹. Peut-être l'exemple de la « pléiade féminine » de la fin du siècle, composée de poétesses telles que Renée Vivien, Marie de Régnier, Lucie Delarue-Mardrus ou Anna de Noailles, eut-elle un impact libérateur en Belgique. Cette floraison d'œuvres signées par des femmes traduit en tout cas un intérêt grandissant pour la littérature féminine qui, sous l'impulsion des articles publiés en France par Gourmont, Barrès ou Maurras, devient d'ailleurs, au tournant du siècle, un objet d'étude à part entière, voire un phénomène de mode. Dans ses *Poésies pittoresques* (1904), Marie Philippe, dans la lignée de ce « romantisme féminin » dénoncé par Maurras, caractérisé par une sensualité débridée, décrit l'âme féminine, non plus inondée par le sentiment, mais consumée par l'amour : « Avons-nous jamais fait autre chose, nous, femmes, // Qu'aimer, nourrir en nous des feux

31. C. POTVIN, *Cinquante ans de liberté...*, *Op. cit.*, p. 381.

pressés, montants ? / Notre âme, elle ressemble à ces villes en flammes / Dont toutes les maisons brûlent en même temps. »³²

Deux poétesses laissent plus particulièrement libre cours à ce sentiment dévastateur qui devient le cœur même de leur inspiration comme leur raison d'être. Si chez Marguerite Coppin (1867-1931), ce sentiment relève du sacrifice de soi et de la résignation, il s'exprime de manière beaucoup plus exacerbée chez Marie Nizet (1859-1922).

Marguerite Coppin, professeur à Bruges, soutient qu'il vaut mieux aimer qu'être aimée et affiche une forme de stoïcisme, soutenu par la foi, face aux douleurs de l'abandon. Reconvertie dans la contemplation du Beau, sa passion se nourrit de souvenirs ardents qu'elle préfère à un « bonheur bourgeois, sans lyre et sans détour »³³. En dépit de cette transgression des normes sociales, que lui permet son statut de femme célibataire et indépendante, la poétesse reste fidèle aux stéréotypes féminins du XIX^e siècle : « La tâche de la femme est d'aimer, simplement » et de chanter cet amour dévoué et humble « sans rhétorique habile »³⁴. Cette poésie saura trouver un accueil favorable auprès du lectorat masculin. Dans son anthologie consacrée aux *Muses françaises* (1909), Alphonse Sédhacé apprécie ces qualités : « Par ces temps de féminisme aigu, Mlle Coppin a la *lâche* audace d'être satisfaite du rôle que l'homme force la femme à jouer dans la Société (style féministe !). Être la compagne, la consolatrice, l'inspiratrice et l'appui de l'homme aimé, – elle n'aspire pas pour son sexe à une plus belle tâche. »³⁵

Dans son recueil posthume, *Pour Axel* (1923), Marie Nizet rompt quant à elle avec les poncifs sentimentaux pour parler de son désir avec des images inédites, réalistes, d'une sensualité audacieuse. Ancienne élève, comme Marguerite Coppin, des Cours d'éducation d'Isabelle Gatti de Gamond, issue d'un milieu progressiste, favorable à l'engagement social et politique, Marie Nizet est également l'auteur d'un recueil d'inspiration libertaire, intitulé *România (Chants de la Roumanie)* (1878). Si les femmes ont souvent été promptes à prendre la défense des opprimés dans leurs poèmes, chez Marie Nizet, le combat prend une

32. M. PHILIPPE, « Conseil inutile » in *Poésies pittoresques*, Bruxelles, Lacomblez, 1904, p. 115.

33. M. COPPIN, « Automnal » in *Poèmes de femme*, Bruges, Imprimerie-Lithographie Popp, 1896, p. 183.

34. M. COPPIN, « Notre tâche », *Idem*, p. 145.

35. A. SÉDHACÉ, *Les Muses françaises : anthologie des femmes poètes du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, Louis Michaud, 1909, p. 37.

tout autre dimension. Point de lamentations ni d'apitoiement : le ton est résolument épique, combatif, engagé. Des pièces comme « Appel aux peuples d'Europe » ou « Chair à canon » se veulent polémiques et se démarquent fortement, tant par le fond que par la forme, du lyrisme féminin du XIX^e siècle, intimiste et autobiographique. Dans ses poèmes amoureux, dédiés à un amant défunt mais toujours adoré, Marie Nizet fait preuve d'une semblable audace. Comme Marguerite Burnat-Provins, dont le lyrisme sensuel du *Livre pour toi* avait scandalisé lors de sa sortie en 1907, Marie Nizet n'hésite pas à détailler avec une belle impudeur le blason du corps masculin offert à sa chair « toujours rassasiée et jamais satisfaite »³⁶.

Avec Jean Dominique (Marie Closset) (1873-1952), poétesse et pédagogue engagée dans des expériences inédites d'enseignement, la rupture se concrétise sur le plan de la forme, jusqu'alors restée très orthodoxe dans la poésie féminine. Publiée au *Mercure de France*, la poétesse partage les recherches de l'avant-garde symboliste sur le vers libre et rédige des essais théoriques sur le rythme et la musicalité du vers, ouvrant la voie à une nouvelle génération de poétesses bien décidées à s'écarter des voies toutes tracées pour prendre leur destin en main. Celles-ci n'hésitent pas à renier leurs modèles de jadis pour s'inspirer de la poésie « virile » d'un Emile Verhaeren, par exemple. Hélène Canivet, compagne du poète Arnold Goffin, s'empare ainsi de sujets jugés jadis comme peu en accord avec la sensibilité féminine. Dans des poèmes en prose, elle aborde, sans crainte d'être triviale, les débordements charnels induits par l'ivresse d'une « Kermesse » (*Le Branle*, 1904), tout comme Maria Sirtaine, dans un vers libéré, évoque « Le Laboureur » ou la « Mélancolie rustique » (*Les Heures ardentes*, 1907). L'activité éditoriale des femmes se diversifie également, jusqu'à se professionnaliser. En 1898, Charles Sury publie une *Bibliographie féminine belge*, sous-titrée *Essai de catalogue des ouvrages publiés par les femmes belges de 1830 à 1897*. Dans cet ouvrage cautionné par Léonie La Fontaine, membre du comité de la Ligue belge du Droit des Femmes, l'auteur souligne le nombre important et la diversité des œuvres littéraires signées par des femmes. Maria Biermé (1863-1932), par exemple, auteur de poèmes en prose (*Rayons d'âme*, 1907), est également une critique d'art et de littérature appréciée pour les conférences qu'elle donne en Belgique et à l'étranger. Jenny de Tallenay van Bruyssel (1869-1920),

36. M. MERCIER-NIZET, « La Torche » in *Pour Axel de Missie*, Éditions de la Vie intellectuelle, 1923, p. 76.

auteur de poèmes et d'œuvres en prose, collabore aux revues *Durendal*, *La Jeune Belgique* et *L'Art moderne*, envoie une correspondance au *Figaro* et tient un salon littéraire. Quant à Emma Lambotte (1878-1933), amie d'Ensor, elle-même peintre et poète, collectionneuse et escrimeuse de renom, elle se dépeint volontiers sous les traits d'une « dompteuse » et se débarrasse des attributs traditionnels de la muse pour revêtir la tunique de la moderne amazone, « indépendante jusqu'à la révolte, personnelle jusqu'à la férocité »³⁷.

Dans ses lettres de « grand confrère » adressées à la poétesse Gabrielle Max entre 1899 et 1905, Charles Van Lerberghe regrettait que la photographie envoyée par sa correspondante la montrât de profil, la jeune femme lui apparaissant comme « un symbole, une idée » plutôt que comme « une femme bien caractérisée »³⁸. À l'aube du XX^e siècle, celles qui n'avaient été que des « profils perdus » osent enfin apparaître à visage découvert, en pleine lumière.

Abstract : This study offers a brief survey of Belgian women poetry during the 19th century, while trying to understand the reasons why most female poets have been forgotten today. This contribution tries to highlight some distinctive features of the feminine production, some « profiles » in evolution, taking into account the models, the formal and thematic choices, as well as the editorial strategies, to which the women writers were submitted.

37. L. TAILHADE, « Préface » in E. LAMBOTTE, *Les Roseaux de Midas*, Paris, Vanier, 1910, p. xv.

38. C. VAN LERBERGHE, « Lettre v, 27 janvier 1900, Berlin » in *Lettres à une jeune fille*. Publiées avec un avant-propos et des notes de G. Charlier, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1954, p. 34.

Jean Dominique : des influences au silence (analyse du péritexte)

Patrizia Izquierdo

« Le rossignol était sans voix. »
Millevoye¹

« Poète délicat, profondément sensible, prenant, artiste et original, très apprécié des dilettantes et qui occupe une place de première ligne parmi les écrivains féminins de son pays ». C'est en ces termes que Lya Berger présentait Jean Dominique en 1925². Aujourd'hui, malheureusement, elle est oubliée : quelle femme méritait alors un tel éloge ?

Marie Closset est née à Bruxelles en 1873. Elle appartient à cette génération de femmes, nées dans les années 1870 qui envahirent la création poétique francophone, en Belgique³, en Suisse et bien sûr en France, au tournant du siècle, plus précisément durant cette période de quatorze années que l'on appela rétrospectivement, après le massacre de la Première Guerre mondiale, la « Belle Époque ». Alors que les plus connues – Anna de Noailles, Renée Vivien, Lucie Delarue-Mardrus et

1. Citation de Millevoye reprise dans : Jean Dominique, *L'ombre des Roses*, p. 50. Pour davantage de clarté et de commodité, nous appellerons dorénavant les ouvrages de Jean Dominique grâce à leurs initiales. Ainsi, *L'ombre des roses* devient OR ; *La gaule blanche*, GB ; *L'anémone des mers*, ADM ; *L'aile mouillée*, AM et *Le puits d'azur*, PA.

2. L. BERGER, *Femmes-poètes de Belgique*, Paris, Perrin, 1925, p. 171. Voir surtout le chapitre « De 1900 à nos jours : les modernes », pp. 157-249. Les pages 164-172 concernent exclusivement notre auteur.

3. « Au contraire de ce que nous avons vu durant les dernières années du XIXe siècle, les femmes écrivains et poètes apparaissent nombreuses à l'aube du siècle actuel », remarque Lya Berger (*Idem*, p. 162).

Marie Dauguet – furent surnommées les « Bacchantes », en raison de la fougue de leur lyrisme impétueux, d'autres femmes, plus discrètes, comme Amélie Murat, Cécile Périn ou Cécile Sauvage distillèrent une poésie délicate et raffinée. Jean Dominique parvint, en seulement dix ans, à se faire une place de premier ordre, en France aussi, dans ce deuxième groupe de poétesses : si « Jean Dominique n'a pas dans ses vers l'éclat et l'emportement inspiré d'Anna de Noailles », c'est que « la délicatesse de son goût, sa retenue naturelle ne la destinaient pas au rôle de bacchante » explique Lucien Christophe⁴. Cela ne l'empêcha pas de collaborer à différentes revues⁵, aussi influentes que *La revue blanche* et à *La nouvelle revue française*, aux côtés de Lucie Delarue-Mardrus, Gérard d'Houville ou Anna de Noailles.

Ainsi, Lya Berger⁶ raconte que le 15 décembre 1910, Iwan Gilkin, lui-même poète⁷, dans le cadre de sa présentation des lettres belges de 1880 à 1910 à l'Académie Française (présidée alors par Jean Richepin), cita Marguerite Coppin, Marie Van Elegem, Maria Biermé et Jean Dominique. C'était une consécration. Pourtant, elle n'avait écrit à cette date que cinq minces recueils de poésie.

Son œuvre de 1900 à 1914

Ces quatorze années furent les plus prolifiques dans la carrière de notre poétesse. Ses deux premiers recueils de poésie paraissent à Bruxelles : *Un goût de sel et d'amertume* (chez Paul Lacomblez, en 1899) et *L'ombre des roses* (aux éditions du Cyclamen, en 1901) ; puis c'est à Paris, dans la maison déjà prestigieuse du *Mercur de France* qu'elle publie dès 1903, grâce à son ami peintre, Théo Van Rysselberghe, de nouveaux recueils : *La gaule blanche*, puis, en 1906, *L'anémone des mers*, *L'aile mouillée* (1909), et trois ans plus tard, *Le puits d'azur*. Cette régularité des publications est renforcée par l'homogénéité de la production : il est vrai que « tout se ressemble un peu dans les volumes de Jean Domini-

4. L. CHRISTOPHE, « Le noble et beau poète », *Le Soir*, 26 juillet 1952.

5. Jean Dominique collabora par ailleurs à de nombreuses revues belges : *Le Thyrsé* par exemple, qui publia ses courtes conférences et hommages ; *Antée* et *Durandal*.

6. L. BERGER, *Femmes-poètes de Belgique*, Op. Cit., p. 157.

7. L'anthologie de Lilianne Wouters et Alain Bosquet en propose un florilège de poèmes violents et noirs bien éloignés de la délicatesse de Jean Dominique !

que »⁸. Les livres déjà, de petits in-8 ou in-12, au péri-texte très réduit : ni préface, ni postface ; pas d'avant-propos ni de commentaires. Discrète et pudique, Marie se cache derrière son pseudonyme.

Pourquoi a-t-elle choisi celui de « Jean Dominique » ? Trois explications complémentaires peuvent être allouées. Choisir un nom de plume masculin permettait souvent à cette époque de dissimuler son audace de femme dans un monde littéraire particulièrement machiste et obtus : elles sont nombreuses alors à recourir à ce subterfuge. Renée Vivien, par exemple, qui attendra 1903 pour signer Renée ou Gérard d'Houville alias Marie de Hérédia, commença par signer à l'aide de trois étoiles seulement la parution de ses poèmes dans les revues. C'est peut-être aussi pour préserver sa vie d'enseignante que Marie préférerait l'anonymat.

En outre, cela ressemble à un choix énonciatif : elle va jusqu'à écrire de nombreux poèmes entièrement au masculin : dans *GB*, par exemple (p. 32), pour interpeller sa « Douleur » : « Vous ne chantez pas plus qu'aux jours sombres et doux, / Où j'étais tout petit, dormant sur vos genoux », ou encore (p. 29) : « Laissez-moi seul avec mes roses presque mortes, / J'ouvrirai la fenêtre et fermerai la porte ». Également (p. 34), dans « À bord » : « Jamais je n'avais été si seul devant la mer, / Et je me sentais triste, pâle et fier / D'être si content, seul à seul avec la mer. // J'avais quitté mon amie, j'avais quitté mon amie ! / ». Plus tard, nous retrouvons cette singularité, dans *ADM* (p. 57) : le poème intitulé « Les enfants que j'instruis », et qui paraît autobiographique, commence ainsi : « Quand ce sera l'été et que je serai mort ». Nous retrouvons fréquemment le masculin dans ce troisième recueil : « C'est là que l'été blond m'a quitté pour s'asseoir / Entre le matin bleu et le soir violet, / Et je m'en suis allé, mains vides » (p. 33). Également, p. 74 : « Si tu sais regarder mon âme dans mes yeux, / Je te serai meilleur qu'une couche profonde / Où ta fatigue enfin, soupire et puis retombe ; / Je te serai plus doux et plus délicieux / Qu'un retour épuisé après de vains adieux, / Et plus miraculeux qu'un ciel plein de colombes » (Nous soulignons). Deux poèmes sans titre (*ADM*, pp. 47-51) assimilent le locuteur à « un poète » né d'« un pays rude où le vent n'est pas tranquille » et dont le cœur chante « comme une jeune fille ». La même équivoque se retrouve dans *L'aîle mouillée* (p. 27) : « Ô Tendresse ! Je suis à vos pieds revenu / Si contraint, si douteux, si morne et si ému ! // ». En fait, il

8. L. BERGER, *Femmes-poètes de Belgique*, *Op. Cit.*, p. 169.

faut attendre 1912 et *Le puits d'azur* (p. 14) pour que cet énonciateur se révèle être une femme : « Voici les temps venus où l'âme d'une femme / Se délivre et remonte en son courbe destin ». C'est aussi dans ce recueil qu'elle s'adresse directement à Gilles, son amour mort : « À toi, mon Gilles, Adieu ! – tu savais mon amour, / Mais voici que je tombe et c'est la fin du jour ! » (p. 21) ; « Je porte un petit corps fané, / Un amour mort et sans couleur ! » (p. 60). Malgré cet éclaircissement tardif, il est vrai qu'un parfum ambigu s'exhale souvent des vers de Jean Dominique : « elle exploite avec ardeur et trouble toute l'ambiguïté des passions équivoques »⁹.

Enfin, si l'on en croit Marie Delcourt, ce pseudonyme fait référence au roman d'Eugène Fromentin : *Dominique*, une histoire d'amour déçue, en partie autobiographique qui permet à l'auteur de fines analyses psychologiques dans un style pré-impressionniste, novateur en 1863. Ainsi, plus qu'un pseudonyme, c'est aussi un ton, une atmosphère qu'offre *Dominique* à notre poétesse. Elle aussi crée un univers de souffrance amoureuse douce et ténue, pastellisée et retenue, aux portes du silence. « Lorsque Marie Closset choisit, pour le premier livre qu'elle imprima, le nom de *Jean Dominique*, ces syllabes représentaient pour elle l'anonymat, d'abord, et, ensuite, quelque chose qui ressemblait un peu à une étoile, le titre d'un roman qu'elle aimait, celui où Fromentin a enfermé l'histoire d'un amour fidèle sans récompense. Pas plus que les anonymes du XVII^e siècle, elle ne souhaita qu'on en sût davantage sur sa personne. Ce qu'il y avait à connaître, c'était à ses vers à nous le dire »¹⁰. Cette réserve explique sans aucun doute la ténuité du péritexte. Malgré leur minceur, nous nous proposons ici d'analyser tous les éléments péritextuels, afin de cerner davantage le monde d'influences de Jean Dominique.

Analyse du péritexte

Il convient d'abord de clarifier cette notion. C'est Gérard Genette qui s'y intéressa le premier en donnant une définition intéressante du *paratexte* qui englobe le *péritexte* et l'*épitéxte* : « Le paratexte est [...] pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses

9. L. WOUTERS & BOSQUET A., *La poésie francophone de Belgique (1804-1884)*, tome 1, Bruxelles, Éditions Traces, 1985, p. 273.

10. M. DELCOURT, « Avant-propos » à J. DOMINIQUE, *Poèmes choisis*, Paris, La Renaissance du livre, 1955, p. 9.

lecteurs, et plus généralement au public »¹¹. Plus précisément, il contient tous les éléments qui accompagnent le texte « pour le *présenter* et pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' »¹², c'est-à-dire, concrètement, en ce qui concerne le péri-texte, les titres (généraux ou de chapitres) et les intertitres, le nom de l'auteur, la préface, la postface, l'avant-propos, les illustrations, les épigraphes et dédicaces ; les notes infrapaginales, les différentes polices et tailles des caractères, les italiques et, plus particulièrement dans le cadre d'un recueil poétique, les titres des poèmes et les indications spatio-temporelles liées au moment de l'écriture, les citations en exergue. L'épitexte, quant à lui, représente ce qui accompagne le texte, en dehors du livre : la correspondance, les entretiens et les journaux intimes par exemple. Malheureusement, nous ne possédons aucun élément épitextuel relatif à ces cinq recueils de Jean Dominique. C'est donc le péri-texte qui va retenir toute notre attention.

Dans le cas de notre poétesse, l'accompagnement péri-textuel se réduit aux titres bien sûr, ceux des recueils et des poèmes, mais aussi aux différentes épigraphes et dédicaces et, enfin, aux indications spatio-temporelles de l'écriture. Sa naturelle discrétion et sa volonté d'anonymat expliquent, en partie seulement, cette réserve.

Les titres

L'ombre des roses, poèmes suivis du *Gilles en blanc* ; *L'anémone des mers, poèmes* ; *Le puits d'azur, poèmes* ; *L'aile mouillée, poèmes*, et *La gaulle blanche, poèmes*, voici les titres complets de nos cinq recueils. Leur choix n'est bien sûr pas anodin ; ils sont construits de deux façons : article défini – substantif – éventuellement un complément déterminatif constitué d'un nouveau substantif, lui-même déterminé ou non, précédé de la préposition « de ». Leur identité de construction et leur simplicité induisent une certaine fluidité. Le flux poétique est continu de 1900 à 1914 et nous ne remarquons aucune rupture, tout juste une discrète évolution, non dans la technique, mais dans l'imaginaire de l'énonciateur, qui tend de plus en plus vers le silence et l'élévation.

Ces titres nous permettent en outre de souligner déjà quatre éléments : l'importance des couleurs pastel « roses », « azur » et surtout du « blanc », « blanche » ; la présence de l'eau, sous différentes formes : la

11. G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1987, p. 7.

12. *Ibidem*.

« mer », « mouillée » ou stagnante, dans un « puits ». Signalons aussi l'oxymore « puits d'azur » qui révèle peut-être la quête du poète et souligne discrètement l'importance de cette figure de style¹³, et les références naturelles, maritime, botanique ou rurale. Le monde de Jean Dominique ne rayonne pas en pleine lumière, il est doux, discret, proche de la nature et se décline, mélancolique, sur un mode mineur, toujours.

Les poèmes eux-mêmes portent très rarement un titre, sauf au début de la carrière de notre poétesse. Ainsi, seul le premier recueil (*OR*), dont le poème liminaire s'intitule : « Le poème du silence » [sic], déroule ensuite, dans la première séquence, des titres bucoliques (« L'automne des pâtres »), souvent inspirés du règne végétal : (« L'ombre des roses », « le poème éponyme », et « Le jardin ») ou animal (« Les pigeons blancs », « Les cygnes », « Le renard qui pleure »). Cette thématique virgilienne, botanique et zoologique, était fréquente au début du XX^e siècle, notamment chez les poétesses, comme Anna de Noailles – que Jean Dominique a lue –, Marie Dauguet, Hélène Picard, ou encore Amélie Murat, Cécile Périn et Cécile Sauvage. Chez Jean Dominique, comme chez ses consœurs de la Belle Epoque, nous retrouvons aussi la ponctuation du temps qui passe et les saisons : « Dimanche », « Le soir », « Matin béni », « Septembre » avec une préférence particulière pour l'automne mélancolique. La séquence suivante, plus originale, propose un voyage (« À bord », « En dérouté », « L'inutile voyage », « Les voiles ») et l'imaginaire personnel de la jeune Marie se met en place. Les personnages clefs, Gilles et Blaise, les doubles de la poétesse, apparaissent : « Le pauvre Blaise » erre « Le long de la douce triste Mer du Nord » (p. 29) ; la mélancolie s'imisce et grise cet univers doux-amer : « Les mots *bateaux* et *voiles* sont l'âme de mon âme » (p. 39). « Tout est convalescent » (*Ibidem*) et se voile de silence : « Le silence », « Le calme », « Les anges » et « Sommeil » éteignent la parole et ouvre la voix aux « Poèmes silencieux » : « Les confidences » qui closent le recueil, avec « Le Gilles en blanc ». L'analyse des titres de ce premier recueil illustre bien l'évolution de la jeune Marie qui s'affranchit des influences inévitables à son époque, et exprime peu à peu son monde intérieur. Même si ce sera de plus en plus rare, Jean Dominique continuera à donner un titre à certains poèmes, comme le prouvent ceux relevés dans le deuxième recueil, (*GB*) avec les dates correspondantes : « Ma joie » (juillet 1901), « Berceuse » (sans date), « Dans une musette » (mai 1902), « In

13. Nous pouvons relever quelques oxymores au fil des recueils. Citons, par exemple : « mes désespérés espoirs » et « l'aurore du soir » (*OR*, p. 41 et p. 72).

Memoriam » (février 1903), « Chanson » (février 1902), à nouveau « Chanson » (juin 1902), « Nassogne » (sans date), et « Départ » (1903). Le troisième recueil (*ADM*) ne propose qu'un titre d'ensemble : « L'amour du Gilles, poème en sept chants » et quelques titres individuels hétéroclites : « Les enfants que j'instruis », « L'automne sur la fagne », « Paysage d'Italie », « La légende de Sainte Ursule, peinte par Carpaccio », et « Nocturne ». Le quatrième ouvrage (*AM*) ne contient qu'un titre : « Le lac d'Elvire » (p. 59). Les poèmes sont regroupés en deux « Livres » anonymes. Le dernier recueil (*PA*) n'en présente plus aucun.

Cette disparition progressive des titres de poèmes s'explique de deux façons, à notre avis : Jean Dominique trouve, peu à peu, la cohésion de son univers, fluide et vaporeux, et ne ressent plus le besoin de fixer ses pièces et encore moins de les dissocier ; les poèmes s'égrènent comme autant de jours dans sa vie, de gouttes d'eau de pluie ou de vagues dans la mer ; ils sont unis, inséparables, fondus dans la même couleur pastel ou la même note vaporeuse. Les nommer, les distinguer serait un contresens, une maladresse. En outre, l'absence de titre supprime une indication précieuse pour le lecteur. Il glisse dans la lecture, sans porte à franchir – univers ouvert, accueillant – mais ne possède pas de guide ; l'errance sera son premier voyage. Le titre, qui dessine habituellement un « horizon d'attente » n'apparaît pas, comme si le poème se taisait. Il est avant tout secret : « Le livre qu'en vos mains j'ai mis [...] // [...] Je ne sais plus le temps, j'ai confondu les heures / Depuis qu'en vos deux mains j'ai laissé ce labeur / Plus lourdement chargé de fleurs et de secret / Qu'un tombeau recouvert par toute une forêt // »¹⁴. Elle le redira dans cet admirable poème qui clôt le dernier recueil de notre période : « Poésie, je t'ai tout donné, je t'ai donné / Le sommeil à demi fermé, comme un coffret / D'où pend le bout de la ceinture colorée / Des Rêves. – Et je t'ai donné ce secret / Dont le visage contre ma poitrine est tourné // » (*PA*, p. 87).

Les épigraphes et les dédicaces

Quelques épigraphes et dédicaces¹⁵, uniquement dans les deux premiers recueils, nous permettent de mieux connaître l'entourage de Marie : d'abord les fidèles amies de toute une vie, déjà présentes en 1900, et avec lesquelles elle formait le trio des « dames d'Uccle », peintes

14. *ADM*, p. 55.

15. Il s'agit souvent de simples initiales que nous nous efforçons de traduire.

par Théo Van Rysselberghe en 1901¹⁶ : Marie Gaspar (OR, p. 59 ; GB, p. 11, p. 39) et Blanche Rousseau (OR, p. 56, p. 65 ; GB, p. 19, p. 21, p. 23, p. 52, p. 84). Théo également (GB, p. 88) et sa femme (OR, p. 38) apparaissent au fil des poèmes. Francis de Miomandre, l'ami fidèle (GB, p. 62). D'autres proches se glissent : « Mr et Mme L. G. » (Léon et surtout Madeleine Guinotte (si l'initiale « M. » correspond bien à son prénom), (OR, p. 11, p. 18, p. 44 et GB, p. 48, p. 64, p. 71, p. 76, p. 86). Arnold Goffin (GB, p. 15), Jeanne Bradshaw (GB, p. 34), Liline (GB, p. 46), la petite Françoise (GB, p. 50), Madame Ch. Dejongh (GB, p. 56), M. Gevaert (GB, p. 69) et dans sa famille : Albert, le frère¹⁷ (GB, p. 43). Par la suite, dans les trois recueils postérieurs, aucun poème ne sera plus dédié. Il est à noter que ces adresses concernent des femmes essentiellement, proches, et peu de poètes. Certaines écrivent parmi elles : Marie Gaspar et surtout Blanche Rousseau, pour laquelle Jean Dominique écrira une préface (dédiée à Marie Gaspar !), celle de *Mon beau printemps et l'éventail*¹⁸. La disparition des dédicaces peut signifier que le poème n'est plus créé que pour lui-même et trouve sa fin en lui-même. Néanmoins, il se nourrit de nombreuses influences, comme le montrent les citations.

Les citations

Le relevé des citations et de leurs auteurs va nous permettre maintenant de mieux cerner l'intertextualité ou l'intratextualité de l'œuvre de Jean Dominique. Toujours en suivant l'ordre chronologique, nous retenons : pour OR, Jean Dominique (p. 7), Henri Heine (p. 27), Alfred de Vigny (p. 47), Millevoye, poète préromantique (p. 50), Jean Dominique à nouveau (p. 63), Victor Hugo (p. 68) et Verlaine (p. 77). Dans GB, Jean Dominique, en épigraphe générale, puis Dante (p. 5), pour ADM, Oscar Wilde, en épigraphe générale, puis à nouveau Dante (p. 5) ; dans AM, nous retrouvons Henri Heine (p. 5), Marcel Schwob (p. 33) ; et pour PA, Villiers de L'Isle-Adam et Paul Claudel, en exergue général. D'autres citations apparaissent, dans le corps même du poème : c'est le cas de

16. C'est le célèbre tableau dans lequel Jean Dominique apparaît à l'avant-plan.

17. Ce prénom reste une énigme : nous savons grâce à ses écrits autobiographiques que Marie Closset avait deux frères, Edouard l'aîné et André. Cette appellation est-elle alors figurée ? La dédicace est claire : « À mon frère Albert » ; en outre le poème parle de sa mère et de son père.

18. B. ROUSSEAU, *Mon beau printemps et l'éventail*, Paris / Bruxelles, Éditions universitaires, collection « Rivages », 1950.

Bernardin (de Saint-Pierre), dans le poème intitulé « Paul et Virginie » (*OR*, p. 16) où Jean Dominique reprend des phrases du roman, entre guillemets ; c'est aussi le cas de Verlaine dont le nom clôt le premier recueil (p. 78) : « Tandis que le silence encor se souviendra / Des morts délicieuses, hâtivement sereines, / Dans l'ombre de mes roses leur amour j'asera / Comme l'âme enfantine du trouvère Verlaine // ». Ailleurs, à propos de Gilles, elle évoque encore Henri Heine, et Gide : « il mit ses deux genoux en terre et salua disant : 'Madame !'... (L'intonation fut d'Henri Heine ou bien de Gide.) » (*OR*, p. 70).

Ce qui frappe dans ce relevé, c'est la prédominance des grands lyriques d'inspiration romantique, des poètes surtout, du XIX^e siècle : les écrits autobiographiques de Marie Closset confirment cette dilection. Toutes ces citations parlent de souffrance, de solitude et d'amour : « Tu es resté bien longtemps seul Chatterton » (*OR*, p. 47) ; « J'allais, et comme j'avais il se fit quelque bruit dans l'air ; c'est le rossignol qui chante d'amour et de tourments d'amour » (H. Heine, *AM*, p. 6) ; « Souffrir est un long moment », d'Oscar Wilde, est l'exergue général du troisième recueil (*ADM*). Peu de contemporains apparaissent.

Nous étonne également le penchant de Jean Dominique à l'autocitation : son œuvre est cohérente et sans heurts, à tel point que certains poèmes – à propos de Gilles¹⁹ par exemple – semblent se répondre et créent une continuité, une unité même, étonnante tout au long de ses quatorze années. Souvent, un poème reprend le titre du recueil et développe ses significations (voir par exemple *OR*, p. 9 ; *ADM*, p. 8 et *PA*, p. 74). Enfin, l'image récurrente du jet d'eau représente symboliquement l'œuvre poétique : elle s'élève sans cesse et retombe en elle-même où elle se fond et se ressourc à la fois. C'est ce mouvement vertical de va-et-vient continu que peut matérialiser l'intratextualité : « Je suis comme un jet d'eau qui monte dans le soir / Et retombe sur soi purement éternel, / Et dont le long sanglot funèbre est un appel // » (*PA*, p. 8)²⁰.

19. Nous les citerons plus loin.

20. Cette métaphore du jet d'eau est récurrente ; nous la retrouvons dans le même recueil, p. 51, par exemple.

Comme les dédicaces, les citations et les références disparaissent au fil des recueils : la jeune poétesse s'affranchit de ses influences²¹, trouve sa voix et perd de vue les destinataires réels.

De la même manière, les indications spatio-temporelles liées à l'écriture du poème s'amenuisent elles aussi. Dans les deux premiers recueils, nous avons fréquemment le lieu et /ou la date d'écriture : par exemple dans *OR*, nous relevons « Mariemont, septembre 1900 » (p. 12), puis « Knocke 1898 » (p. 38), suivi de « Irlande 1899 » (p. 39), enfin, « Westende, 1900 » (p. 41). Dans *GB*, nous n'avons que des dates, non chronologiques²². Remarquons qu'elles concernent les années 1901 à 1903 et s'échelonnent de mai 1901 à octobre 1903. Elles sont précieuses pour rédiger la biographie de l'auteure et préciser la genèse de son oeuvre. Mais, dans les ouvrages suivants, ces indications, elles aussi, disparaissent presque totalement. Nous retrouvons seulement quelques dates en 1909, toutes échelonnées de 1906 à 1908²³, et de nouveaux lieux : Le Pachy (dans la province de Namur, p. 81), Servolex-en-Savoie (p. 63), Honfleur (p. 51), et La Londe (p. 24) : Jean Dominique quitte les brumes du nord pour découvrir d'autres littoraux – la mer reste omniprésente – et tente de s'élever, enfin, dans la lumière et l'azur méditerranéens : ce sera le cadre du dernier recueil. Cette migration influe beaucoup sur son imaginaire : l'errance mélancolique des premiers recueils se mue, dans le dernier ouvrage surtout (*PA*), en volonté d'essor, d'envol et de silence.

Si le paratexte s'amoinde au fil des recueils, c'est d'abord parce que la jeune poétesse se libère de ses maîtres en poésie : que lisait-elle ?

21. « Dans les premiers recueils [il cite *OR* et *GB*], la personnalité du poète se cherche encore. La jeune artiste est maniérée et mièvre ; mal dégagée des influences symbolistes ambiantes », souligne Clément DELMAS, *La femme et son destin au miroir de la poésie féminine (1899-1920)*, Thèse d'Etat, Paris III, Nanterre, 1987, p. 890.

22. Janvier 1903 pour le premier poème (p. 49) ; puis octobre 1902 (p. 10) ; février 1902 (p. 12, p. 57 et p. 61, p. 63) ; juin 1902 (p. 66) ; octobre 1903 (p. 14) ; juillet 1901 (p. 16) ; février 1902 (p. 18) ; février (p. 20) ; mai 1902 (p. 26, p. 28 et p. 59, p. 75, p. 77) ; juillet 1902 (p. 30) ; décembre 1902 (p. 33) ; octobre 1902 (p. 35 et p. 90) ; février 1903 (p. 42, p. 45 et p. 53) ; mai 1901 (p. 47) ; juillet 1902 (p. 68) ; juin 1901 (p. 79) ; avril 1902 (p. 81) ; mai 1902 (p. 87) ; 1903 (p. 97) et juin 1903 (p. 100).

23. *AM*, p. 13, p. 19, p. 24, p. 26, p. 31, p. 39, p. 49, p. 51, p. 53, p. 58, p. 63, p. 65, p. 68, p. 75, p. 78, p. 81, p. 86.

Les influences

Premières lectures

Très tôt, la jeune Marie lit abondamment. Ses écrits autobiographiques²⁴ (*Une syllabe d'oiseau* puis *Souvenirs*) nous renseignent sur ses auteurs et ouvrages favoris. Ce sont d'abord les romanciers : Dickens dont elle dévore les *Contes de Noël*²⁵ à onze-douze ans²⁶ puis *David Copperfield*. À quatorze ans, elle découvre *Le petit chose* et voue une admiration à celui qui, à son avis, « détient la clef du sentiment » : Alphonse Daudet. Les complices Erckmann-Chatrian la fascinent également, surtout *L'ami Fritz* (de 1864). Zénaïde Fleuriot, Flaubert et Theuriet font aussi partie de ses « débauches de lecture » : elle engloutit une centaine de romans par an.

Mais elle préfère les poètes. C'est son père tant aimé et mort trop tôt (alors qu'elle n'avait que neuf ans), le « Héron pensif » d'*Une syllabe d'oiseau*, qui l'initie, enfant, à la poésie. Elle hérite en outre une *Anthologie* de Victor Hugo que son frère lui a donnée et qu'elle connaît par cœur, pour « les mots où se répand le cœur mystérieux »²⁷. A deux reprises, « Pip » – c'est son surnom d'enfant – et ses frères, Edouard, l'aîné, et André, organisent un spectacle pour leur mère, alors jeune veuve. Tandis que ses frères interprètent une scène de Molière (extraite des *Femmes savantes*), la petite, elle, déclame des vers romantiques²⁸ : « La mort du loup » ou « Prière pour tous » ou encore la « Nuit de décembre » et réserve pour le bouquet final ceux d'un illustre inconnu : Théophile Gautier ! Vigny, Musset (sa tante lui en lit souvent), Lamartine aussi, que sa mère lui récitait (« Le Lac » ou *Jocelyn*) pendant qu'elle lui démêlait les cheveux, sans oublier Racine (la prière d'Esther, le songe d'Athalie ou la mort d'Hippolyte), voici les poètes qui enchantent notre futur écrivain. L'empreinte romantique surtout mais aussi classique, familiale au départ, est donc précoce chez Marie.

24. J. DOMINIQUE, *Une syllabe d'oiseau, souvenirs*, Paris, La Renaissance du livre, 1945 et ses *Souvenirs* (1. De la tante aux brosses à Francis de Miomandre et 2. La maison), Bruxelles, Le Thyrsé, 1953.

25. Voir *Une syllabe d'oiseau*, *Op. cit.*, p. 102.

26. *Idem*, p. 102 et p. 171.

27. *Idem*, p. 102.

28. *Idem*, p. 124.

Elle ne lit pas que des poètes masculins et cite également Marceline Desbordes-Valmore²⁹ : « C'est Madame Desbordes-Valmore qui me donna, si j'ose dire, ma première leçon de printemps' »³⁰. Elle en parlait déjà en 1929 dans sa conférence intitulée *L'éloge de la poésie*³¹ prononcée au palais des Académies à Bruxelles le 4 mai : « Il est tel vers de Madame Desbordes-Valmore dont le son, dont l'image n'ont pas cessé, durant quarante années, d'être l'odeur, le son, l'image du Printemps. [...] Ce n'est pas seulement l'idée du Printemps que me ramène fidèlement la Poésie, mais c'est l'émotion du Printemps, une source miraculeuse de souvenirs, de tendresses, d'admiraions ingénues ». C'est dire l'impact des lectures sur la jeune Marie. Plus tard, elle lira Yvonne Herman, et rédigera pour elle une conférence³². Elle cite également dans ses *Souvenirs* (p. 28) Anna de Noailles : elle met en scène *Bo*, – c'est son deuxième surnom d'enfant – « lisant avec passion, mais très silencieusement et sans bouger quelques lignes de Fromentin, quelques poèmes de Madame de Noailles ».

En plus de l'influence profonde et ancienne de ses maîtres du vers lyrique, Jean Dominique va s'inspirer de ses compatriotes masculins.

Les modèles belges : Georges Rodenbach et Charles Van Lerberghe

Les modèles masculins belges à l'époque s'appelaient Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe et Fernand Séverin, également Grégoire le Roy et Albert Mockel³³. Notre poétesse se rapproche surtout du premier et de l'auteur de *La chanson d'Eve*.

De Georges Rodenbach, il faut retenir ici *Le Règne du silence*, paru en 1891 (les deux dernières sections notamment) et Bruges-la Morte l'année suivante, 1892. Ces deux ouvrages ont profondément marqué la génération de Jean Dominique et les symbolistes belges et français. L'amoureux de la « Venise du nord » est devenu très rapidement le chef

29. *Idem*, p. 168.

30. *Idem*, pp. 168-169.

31. J. DOMINIQUE, *Éloge de la poésie*, Bruxelles, Le Thyrse, 1929, p. 16.

32. J. DOMINIQUE, *Yvonne Herman, poète*, Bruxelles, Le Thyrse, 1930. Elle rendit aussi hommage à son amie surnommée « Gaspari » en écrivant : *Mademoiselle Marie Gaspar*, Bruxelles, Le Thyrse, 1951. Elle s'intéressa également à Katherine Mansfield et publia l'année de sa mort un essai sur elle avec un portrait de l'écrivain : *Katherine Mansfield*, Bruxelles, Le Thyrse, 1952.

33. Nous retrouvons ces noms chez Lya Berger et dans l'anthologie de Liliane Wouters et Alain Bosquet.

de file du symbolisme belge et un écrivain très estimé dans les cercles littéraires parisiens – il s'installe dans la capitale française en 1888. Il était notamment l'ami de Mallarmé et des frères Goncourt. Jean Dominique partage avec lui un lyrisme discret qui les rapproche plus des élégiaques romantiques que des symbolistes véritables : « Rodenbach est en réalité, plus proche de Musset, de Baudelaire et de Rollinat que des symbolistes proprement dits »³⁴. Jean Dominique également. L'un et l'autre distillent une douce mélancolie, une langueur triste et délicate, blanche et nimbée de silence, qui rappelle les tableaux préraphaélites de Rossetti, ou ceux de Whistler. Tous deux parviennent à créer, sur un mode mineur, toujours, un univers éteint et néanmoins sensible, aux sonorités voilées.

Charles Van Lerberghe, mort en 1906 – *La chanson d'Eve* parut au Mercure de France en 1904 –, semble également très proche du lyrisme doux et plaintif de Marie.

Jean Dominique l'admirait et rédigea un hommage³⁵ publié en 1913, dans lequel elle reconnaît « la pureté d'une pensée ailée » (p. 4). Ce qu'elle révèle de lui parle d'elle : « Je ne puis évoquer l'âme distraite et grave du poète lui-même, que sous l'apparence d'une strophe ailée » (p. 15). La même légèreté et la même candeur, en effet, rapprochent leurs vers. Les qualités musicales de *La chanson d'Eve*, toute d'« harmonie » et de « symphonie », semblent avoir particulièrement inspiré notre poétesse qui en reçoit un art poétique clair et simple : « De la Musique et des Images, toute la Poésie enfin ! ». Plus tard, elle affinera cette idée, en révélant son importance précoce : « Et la musique n'est qu'un flot déchiré qui porte sur sa crête, en déferlant contre le cœur de Pip, l'éphémère apparence du charme humain, la poésie de l'ineffable, la cruelle beauté de l'inaccessible ». Ne nous méprenons pas, cette attirance pour « l'ineffable » et « l'inaccessible » ne l'entraînera pas dans le sillage des symbolistes, de Mallarmé par exemple : Jean Dominique est trop proche de la réalité, même évanescence et surtout trop à l'écoute de son affectivité mélancolique pour partir en quête d'une autre réalité, cachée. Ainsi, sa « forme d'imagination est purement affective, dont la matière est faite exclusivement d'états d'âme, dispositions, désir, aspira-

34. L. WOUTERS & BOSQUET A., *La poésie francophone de Belgique (1804-1884)*, Op. cit., p. 79.

35. J. DOMINIQUE, *Charles Van Lerberghe*, Bruxelles, Le Thyrsé, 1913. Cette conférence avait été prononcée aux samedis du Thyrsé, le 8 février 1913.

tions, sentiments et émotions »³⁶. Elle est pour cela plus proche de Verlaine, Laforgue ou Jammes.

Les modèles français : Verlaine, Laforgue et Jammes.

Dès 1907, Francis de Miomandre suggérait une parenté entre Verlaine, Laforgue, Samain³⁷ et Jean Dominique : leur point commun étant cette « voix [...] faible »³⁸ qui ne prétend dire que sa propre peine.

Henri Ghéon³⁹ et Kenneth Cornell⁴⁰ l'ont confirmée : le premier souligne ses « lentes et souples cadences » proches de l'auteur des *Élégies* ; le deuxième affirme : « *Jean Dominique's L'ombre des roses had the charm of Verlaine, Laforgue and Jammes* ».

C'est surtout Verlaine qui influença Jean Dominique. Elle le cite plusieurs fois dans *L'ombre des roses* : il apparaît aussi en exergue à « La fin » (p. 77) : « N'est-ce pas, en dépit des sots et des méchants... » et c'est le dernier mot du recueil dont les quatre derniers vers reprennent également le titre : « Tandis que le silence encor se souviendra / Des morts délicieuses, hâtivement sereines, / Dans l'ombre de mes roses leur amour jasera / Comme l'âme enfantine du trouvère Verlaine // » (p. 78).

La filiation est ici revendiquée clairement ; elle est suggérée ailleurs : toujours dans *L'ombre des roses*, recueil de jeunesse, où l'influence et l'intertextualité sont fréquentes. C'est toute l'atmosphère délicate, évanescente, de certains poèmes saturniens du jeune Verlaine de 1866-1869 (« Promenade sentimentale », « Soleils couchants ») et des « Fêtes galantes » qui est recréée ; l'identité des personnages s'estompe sous des déguisements : le locuteur parle au masculin, Blaise⁴¹ et Gilles⁴²,

36. J. PLATEAU, *Une étude sur Jean Dominique*, Paris, Le Divan, 1931.

37. Voir F. de MIOMANDRE, *L'Occident*, n° 26 (1904), pp. 39-41.

38. F. de MIOMANDRE, *Visages*, Bruges, Arthur Hébert, 1907, p. 434.

39. H. GHÉON, *La Nouvelle Revue Française*, n° 50 (1913), pp. 297-299.

40. K. CORNELL, *The post-symbolist period (French poetic currents 1900-1920)*, New Haven, Yale University Press, 1958, p. 27.

41. « Le pauvre Blaise », *OR*, pp. 27-45.

42. Gilles, « Le blanc fantôme de Watteau » (*OR*, p. 67), est un personnage-clef très énigmatique. Il apparaît à la fin de *L'ombre des roses*, dans un long poème en prose : « Le Gilles en blanc » (*OR*, pp. 63 à 74) suivi de deux poèmes dans lesquels Blaise et Gilles, les deux frères, se retrouvent (*OR*, pp. 75 à 78). Nous le retrouvons dans le recueil suivant : *GB*, p. 8 ; au début de *ADM* (« L'amour du Gilles », poème en sept chants) ; également dans *AM* (pp. 66-68) ; et dans le

ses doubles⁴³ se diluent dans un monde de légende ; l'univers blanc cassé de Watteau s'insinue sous la « lune blanche » ; c'est le même appel à la mélancolie et au silence automnal : « L'air de l'automne et sa tièdeur / Secoue des plumes sur mon cœur / Comme des flocons de silence... / [...] / Ne parle pas ! Tais-toi, tais-toi sur cet automne, / Mon cœur empli d'éternité, qui te consoles / À voir partir, partir sans cri, sans voix, là-bas , / Les grands oiseaux par dessus l'ombre du grand bois »⁴⁴.

« Au calme clair de lune de Watteau »⁴⁵, « en sourdine »⁴⁶, « dans un lieu au hasard et sans place sur la carte de la terre, [...] un Léthé roule le silence par ce pays d'oubli, peuplé de figures qui n'ont que des yeux et des bouches : une flamme et un sourire ! »⁴⁷ : c'est dans ce décor onirique que « Le Gilles en blanc » évolue : « C'est le moment de le décrire : il est blanc comme un innocent. C'est lui que je vis une fois au Louvre, dans le grand tableau, avec sa collerette molle et ses manches trop longues. C'est celui même de Watteau » (OR, p. 66)⁴⁸.

« Gilles-Cœur avait dix-neuf ans. Il ne s'appelait pas ainsi mais c'est à cause du 'Watteau' ce jeune homme vêtu de blanc qui lui ressemble comme un frère » (OR, p. 67-68). Gilles-Cœur court vainement après l'amour, cerf-volant qui ne tient qu'à un fil. Il s'endort et meurt, doucement...

Ce sont les mêmes chants d'amour verlainiens, tristes et déçus, de plus en plus mélancoliques, en mode mineur, toujours, « sur le sable léger de mon jardin fermé »⁴⁹ : « À présent, j'ai pitié des jardins si solitaires⁵⁰ / Mais la lune, là-bas, est la plus solitaire, / Et les pivoines lour-

dernier recueil, pp. 21-23 ; dans les *Souvenirs* également, à plusieurs reprises (pp. 26-29 surtout).

43. L'énonciateur précise (OR, p. 71) : « Maintenant je voudrais parler discret mais net : Gilles, ce n'est pas moi et ce n'est pas un autre. »

44. OR, « Les cygnes », pp. 23-24.

45. C'était le vers 9 original du poème « Clair de lune » de Verlaine.

46. Avant-dernier poème des « Fêtes galantes ».

47. Les frères Goncourt dans *L'art du XVIII^e*, Édition Dentu, 1860, p. 10.

48. Dans ses *Souvenirs* (p. 12), Jean Dominique raconte l'apparition onirique de ce personnage fondateur : « Quelqu'un lui avait mis en main [...] une photographie charmante du Gilles de Watteau, ce pierrot blanc, à peine éveillé de son rêve, et tombé de la lune, si ce n'est d'une étoile ».

49. OR, poème éponyme, p. 9.

50. Et ceci rappelle « Dans le vieux parc solitaire et glacé... » du « Colloque sentimental » qui clôt les « Fêtes galantes ».

des se penchent dans l'allée / Avec du sommeil triste plein leur tête fanée »⁵¹.

L'intertextualité est parfois plus flagrante encore : il suffit de comparer ces deux poèmes : « Promenade »⁵² et « Promenade sentimentale »⁵³ :

Jean Dominique	Verlaine
<p>Ce temps couleur de saule et l'odeur des troènes / Parfument ma douleur d'être celui qui t'aime. / L'été pâle se mouille d'une averse légère, / Les grappes des morelles pleuvent sur la rivière. / Je suis celui qui t'aime, et je vais promenant / Mes grands ennuis et mes longs pleurs d'adolescent. / Les ronces roses fanent sous le ciel délicat, / Ce temps couleur de saule a l'odeur du trépas. / L'été languit, mon cœur pâtit – des fleurs flétries / Flottent sur la rivière pour ma mélancolie. / Ah ! l'odeur triste des sureaux blancs et des troènes, / Et puis ce temps couleur de saule, – toute ma peine !</p>	<p>Le couchant dardait ses rayons suprêmes / Et le vent berçait les nénuphars blêmes ; / Les grands nénuphars entre les roseaux / Tristement luisaient sur les calmes eaux. / Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie / Au long de l'étang, parmi la saulaie / Où la brume vague évoquait un grand / Fantôme laiteux se désespérant / Et pleurant avec la voix des sarcelles / Qui se rappelaient en battant des ailes / Parmi la saulaie où j'errais tout seul / Promenant ma plaie ; et l'épais linceul / Des ténèbres vint noyer les suprêmes / Rayons du couchant dans ses ondes blêmes / Et des nénuphars, parmi les roseaux, / Des grands nénuphars sur les calmes eaux.</p>

L'énonciation masculine, la prééminence de l'élément liquide (jusque dans le tissu phonique), l'entrelacs de l'amour et de la mort, la nature qui s'affadit et se délite dans la mélancolie ne résultent pas seulement de l'influence verlainienne : ils appartiennent en propre à l'imaginaire déliquescents de Jean Dominique et ce seront les traits distinctifs de sa

51. *OR*, « Le soir », p. 15.

52. *OR*, p. 17.

53. In : *Poèmes saturniens*.

poésie jusqu'en 1912 au moins. « Ma tendresse douce amère / Fond dans mon cœur solitaire... / La pluie tombe dans la mer... »⁵⁴.

Un autre poète contemporain nourrit les poésies de notre jeune Belge : Jules Laforgue. Elle le cite dans ses *Souvenirs*⁵⁵ et se décrit ainsi vers vingt-deux ans (à la troisième personne) : « Toujours ses livres sous le bras, et quelques vers ou de Laforgue ou de Verlaine obsédant sa pauvre cervelle ». Même s'il paraît moins ironique, Gilles-Cœur ressemble beaucoup en effet au Pierrot des *Complaintes* : la mélancolie lunaire et les ritournelles désolées rythment les recueils de plus en plus solitaires et attristés, « [ces] chansons plaintives ». En effet, Gilles n'est pas tant le niais, il est plutôt le solitaire énigmatique et excentrique qui tourne sur lui-même sans jamais parvenir à s'échapper ni à s'élever : les mouvements de rotation⁵⁶ sur soi sont très fréquents chez Jean Dominique comme chez Laforgue ; ils condamnent à la solitude et à l'enfermement. Francis de Miomandre le soulignait : « Gilles en blanc, ce frère sentimental du Pierrot de Laforgue (...) »⁵⁷. Il ne lui reste plus que la prière à la lune, « Notre Dame de Horizons » pour Jean Dominique, et « Notre-Dame des Soirs » ou « Notre-Dame de la Lune » chez Laforgue. Laforgue et Jean Dominique partagent également le goût pour les chansons (c'est le seul titre employé plusieurs fois par notre poétesse) proches de la complainte et le recours aux airs populaires : « Il pleut, il pleut, bergère » par exemple (*AM*, p. 35). L'oralité est ainsi une dimension essentielle de leur poétique : Jean Dominique lisait souvent à haute voix toutes ses poésies et les offrait ainsi à ses amis.

Francis Jammes a également fortement influencé Jean Dominique. Elle connaissait très bien ses poèmes et récita, spontanément, tout bas, quelques vers, à la mort de son amie, Blanche Rousseau, au moment où celle-ci expirait⁵⁸. Nous retrouvons chez l'un et l'autre la simplicité, presque la naïveté, d'une nature bucolique, attentive aux fleurs, aux animaux, et teinte de mysticisme.

Nous pourrions encore avancer le nom du poète allemand, Heine, que Jean Dominique cite abondamment (dans ses *Souvenirs* aussi) et

54. OR, « La pluie », p. 33.

55. *Souvenirs*, *Op. cit.*, p. 4 ; elle cite déjà Laforgue à la page 2.

56. « C'est mon âme qui tourne et pleure sans lumière. » (*AM*, p. 45)

57. F. de MIOMANDRE, *Visages*, *Op. cit.*, p. 443.

58. C'est Jean Dominique elle-même qui nous le raconte dans sa préface à l'ouvrage de Blanche : *Mon beau printemps et l'éventail*, Paris / Bruxelles, Éditions universitaires, collection « Rivages », 1950, p. 8.

qui partageait avec elle l'amour de la mer – « J'aime la mer comme mon âme » constitue l'épigraphe de la section « Le pauvre Blaise » (OR, p. 27) –, les langueurs amoureuses et une profonde mélancolie.

L'intertextualité permet ainsi de mieux comprendre notre poétesse ; il est dommage qu'elle s'amenuise peu à peu. Cette disparition progressive des éléments péritextuels et l'inexistence de l'építex-te s'expliquent surtout, à notre avis, par le glissement furtif et progressif de la parole vers son origine : le silence. Le locuteur des poèmes se détache peu à peu de l'acte d'énonciation et s'efface derrière les mots, seuls dignes de présence. Un silence léger s'immisce et atténue, endort les sonorités. C'est ce que nous appelons la tentation du silence.

La tentation du silence

Jean Dominique veut peu à peu rejoindre le silence, celui de son propre univers originel. Ce silence était inaugural : le premier recueil s'ouvre sur « Le Poème du silence » (OR, pp. 5-6), une longue confession en prose : « Puisque je t'ai perdu ô silence ! c'est toi que je chanterai d'abord ». Cette étonnante entrée ne correspond pas à une prise de parole mais à la perte d'un privilège, celui de l'enfance : « un enfant seul a la grandeur de se taire » ! Elle est vécue comme une trahison et une déchéance : « Puisque je t'ai trahi, toi plus adoré que l'Amour, je te trahirai encore et je te glorifierai ». Rompre le silence, sacré, était un péché : « Maintenant, silence, j'ai péché – j'ai péché contre toi et toi tu me repousses » ; la punition est irrévocable : « le divin silence est mort » et la mission du poète (Jean Dominique s'exprime déjà au masculin : « Je ne puis plus être avec toi et *seul*) se révèle alors : « Il est mort et je chante... ». L'énonciation n'est donc pas un acte ; plutôt un deuil expiatoire et sans issue : « chaque fois que je l'appelle, je le tue.... / Et maintenant je chante ... j'ai chanté... qu'ai-je fait ?... ». Ainsi, au fil des recueils, l'énonciateur va déployer différentes stratégies pour retrouver cette grâce antérieure, enfantine : en privilégiant le mode mineur de son chant, les notes feutrées, les couleurs pâlies (le blanc décolore les paysages et les visages) et une ambiance de limbes ; en gommant peu à peu toutes les références à l'acte d'énonciation : les circonstances spatio-temporelles de l'écriture, les épigraphes, dédicaces, l'inter et l'intra-textualité. Voici, à notre avis, la véritable raison de la disparition progressive de l'építex-te. Chaque ouvrage de Jean Dominique se présente comme « un beau livre au silence ouvert » (AM, p. 47). Les mots tendent à s'effacer, comme le locuteur ; des alliés l'aident à revenir au silence, la

lune : « Ô Lune dans le crépuscule, toi, tu donnes / Toute la paix et des sandales de silence / À chacun des mots dont je cherche la cadence ! » (AM, p. 51), la mer et le sommeil⁵⁹, proche parent de la mort. Elle écrit « avec des mots blancs sur blancs, de silence évanouis »⁶⁰. Ainsi, elle obtient des « chansons pleines de labiales et de mineures, câlines et murmurées, presque évanouies dans un blanc silence confidentiel »⁶¹. C'est pourquoi la lecture à haute voix est délicate⁶² ; elle doit rester discrète sans être étouffée, litanie mystique et simple à la fois, plaintive⁶³ : « Une chanson s'élève, comme prête à voler, / s'exhalant de ces lèvres d'une rose mourante »⁶⁴. Le « je » se referme sur lui-même⁶⁵ comme la rose au crépuscule, prête à accueillir le silence de la lune. Les procédés techniques sont simples et soulignés dès 1907 par Francis de Miomandre⁶⁶ : le maintien au milieu d'un vers ou à la césure d'une syllabe muette lui confère douceur et fluidité. Des jeux d'assonances et d'allitérations (liquides et sons voisés surtout) découle une tendre musicalité, relayée par les isotopies de l'eau et de la « douce lumière ». C'est une esthétique de l'estompe : « Jean Dominique a une façon très particulière de composer ses vers. On dirait qu'elle les écrit en état de rêve, en s'enveloppant d'un voile qui déforme autour d'elle les êtres et les choses, ouate les bruits, alanguit les parfums, apâlit les nuances » remarquait Lya Berger⁶⁷. Le poème s'élève alors, ailé⁶⁸, et rejoint les limbes du silence.

59. Les épigraphes du poème en prose « Le Gilles en blanc » sont révélateurs : « Ne la réveillez pas avant qu'elle le veuille... » de Victor Hugo et « Dodo... l'enfant do... » (OR, p. 68 et p. 74).

60. LGB, p. 26.

61. F. de MIOMANDRE, *Visages*, Op. cit., p. 435.

62. « [L]a voix qui dit ses vers adopte d'elle-même un débit plus lent que pour ceux d'Anna de Noailles ou de Marceline Desbordes-Valmore », souligne Jeanne Plateau (*Une étude sur Jean Dominique*, Op. cit.).

63. L'adjectif plaintif est récurrent : « mes chansons plaintives », « mon souffle plaintif » (LGB, p. 42 et p. 55).

64. LGB, p. 40.

65. L'analyse des indices de personne, au fil des recueils, est révélatrice : le pronom personnel le plus fréquent est complément d'objet (direct) et à la forme faible (« me » ou « m' »), « je » est plus rare », et « moi », la forme tonique, n'apparaît presque pas.

66. F. de MIOMANDRE, *Ibidem*.

67. L. BERGER, *Femmes-poètes de Belgique*, Op. Cit., p. 167.

68. Jeanne Plateau (*Une étude sur Jean Dominique*, Op. cit.) déjà s'extasiait : « Quelle singulière légèreté. Les mots ont perdu la moitié de leur poids, la langue est comme vaporisée ».

La poésie de Jean Dominique est avant tout vœu de silence et de légèreté. « Nous n'en parlerons plus qu'avec les lèvres closes. »⁶⁹

Abstract : Between 1900 and 1912, with five little books (L'ombre des roses, La gaule blanche, L'anémone des mers, L'aile mouillée and Le puits d'azur), the young Belgian poet Marie Closset, better known under the pseudonym of Jean Dominique, became famous in the feminine poetry in Belgium and France. Influenced by Rodenbach, Van Lerberghe, Verlaine and Laforgue, she wrote tender songs and created a deliquescent, oneiric, and melancholic world where love is a soft suffering. The epitext analysis (titles, epigraph, etc.) suggests that she intends, through her poetry, to rejoin the original silence, i.e. the silence experienced by children before they speak.

69. LGB, p. 85.

« Lettres à une jeune poétesse ».
Charles Van Lerberghe, anti-Pygmalion

Laurence Brogniez

Une « petite lettre de grand Confrère »

Comme le montrent les récentes éditions de sa correspondance avec Albert Mockel et Fernand Severin¹, Charles Van Lerberghe, s'il reste l'auteur d'une œuvre dense mais mince, a été un épistolier plutôt prolix. Dans cette abondante correspondance, conservée pour la plus grande part, avec son journal inédit, aux Archives et Musée de la Littérature, on trouve des lettres à des confrères, des amis, des éditeurs. Parmi ces multiples destinataires, quelques femmes semblent avoir occupé une place importante, comme Marguerite Gombert², sa condisciple sur les bancs de l'université, et Gabrielle Max, une jeune admiratrice animée de modestes ambitions littéraires. La correspondance adressée par Van Lerberghe à cette dernière a été éditée en 1954 par Gustave Charlier, après de nombreuses péripéties. Pas moins de trente

1. C. VAN LERBERGHE, *Lettres à Albert Mockel (1887-1906)*, édition établie, présentée et annotée par R. Debever et J. Detemmerman, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1986 ; C. VAN LERBERGHE, *Lettres à Fernand Severin*, textes établis, présentés et annotés par R. Trousson, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 2002.

2. Marguerite Gombert (1870-1959) fit des études de philologie classique entre 1889 et 1893. Elle épousa le critique littéraire Jean Tardieu et fut bibliothécaire à l'Université libre de Bruxelles de 1910 à 1923. Voir J. WARMOES, « Une amitié de Charles Van Lerberghe », *Le Livre et l'Estampe*, n° 41-42 (1965), pp. 1-32.

années furent en effet nécessaires pour faire aboutir ce projet d'édition. Dans sa récente biographie de l'auteur, Raymond Trousson a montré les problèmes rencontrés par les amis de Van Lerberghe, qui, désireux d'entretenir la mémoire du poète, disparu en 1907, envisageaient la publication des lettres qu'ils avaient en leur possession³. La sœur du défunt, Mme Hellemans⁴, bourgeoise bigote et bien-pensante, étrangère à toute préoccupation esthétique, imposait en effet un contrôle rigoureux à tout projet éditorial qui aurait pu compromettre la réputation du cher disparu par des révélations « sulfureuses » concernant ses opinions sur la religion, sa vie amoureuse ou ses déboires financiers. Ainsi la première édition des *Lettres à Severin*, en 1924, dut-elle subir une censure drastique, traduite par d'importantes coupes, pour obtenir l'« imprimatur » de l'inflexible parente. Celle-ci, forte de sa position de légataire, prétendait en effet que son frère n'aurait jamais souhaité voir rendre publiques des confessions intimes. C'est donc avec la même méfiance qu'elle devait accueillir en 1927 le projet de Gabrielle Max, désormais mariée et mère de famille, désireuse de publier les lettres que lui avaient adressées Charles Van Lerberghe pendant près de cinq ans. Outre l'hostilité de la famille, l'amie du poète dut faire face à la difficulté de trouver un éditeur. Malgré l'appui de Fernand Severin et d'Albert Mockel⁵, plusieurs maisons, comme le Mercure de France, Emile-Paul ou encore la Renaissance littéraire, avaient décliné la proposition, estimant peu rentable la publication de ce genre de correspondance. En 1932, le projet fut cependant près d'aboutir grâce à l'intérêt de Maurice Wilmotte, responsable des éditions de La Renaissance du Livre, à Bruxelles, et l'accord du neveu de Van Lerberghe, d'esprit plus large que sa

3. R. TROUSSON, *Charles Van Lerberghe. Le Poète au crayon d'or. Biographie*, Bruxelles, A. M. L. Éditions Labor, « Archives du futur », 2001.

4. La sœur de Van Lerberghe, Marie, était née à Gand le 21 janvier 1868 et avait épousé Arthur Hellemans le 12 février 1889 à Bruxelles, où elle s'éteindra en 1953.

5. Fernand Severin (1876-1931), poète symboliste, ami de Mockel et de Van Lerberghe. Resté fidèle à la prosodie classique du Parnasse, il collabora à *La Wallonie* et à *La Jeune Belgique*. Parmi ses œuvres, *Le Lys* (1888), *Le Don d'enfance* (1891), *Un chant dans l'ombre* (1895), *Poèmes ingénus* (1899). En 1907, il fut nommé professeur à l'Université de Gand et en 1920, il devint membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises ; Albert Mockel (1866-1945), poète symboliste et fondateur de *La Wallonie*. Installé à Paris en 1892, il fut l'un des collaborateurs du *Mercure de France*. Parmi ses œuvres, *Chantefable un peu naïve* (1891), *Clartés* (1901), *La Flamme immortelle* (1924). Admirateur de Mallarmé, il est l'auteur d'un essai sur la poésie nouvelle, distinguant symbole et allégorie : *Propos de littérature* (1894).

mère. Cette dernière fera néanmoins échouer l'entreprise et il faudra attendre l'année 1954 pour voir Gustave Charlier donner une édition de ces lettres.

Les réponses de Gabrielle Max, comme beaucoup d'autres lettres adressées au poète, ont malheureusement disparu dans l'acharnement de Mme Hellemans à soustraire à la publicité tout document susceptible d'entacher l'auréole de l'écrivain disparu, contribuant à la construction de ce mythe du « poète au crayon d'or » destiné à transmettre à la postérité l'image d'un Van Lerberghe noble et pur, être évanescents avides de se dégager de son enveloppe charnelle pour s'en aller tutoyer les anges dans les régions de l'idéal. L'examen du journal et de la correspondance laisse cependant entrevoir un autre portrait, plus conforme à la réalité, révélant un homme engagé dans les débats politiques et esthétiques de son temps, hanté par le désir d'absolu et la quête d'une impossible perfection, déchiré entre l'adoration des vierges de Memling et les plaisirs vendus par les « filles » de Paris ou de Rome. Il ne faut cependant pas attendre de la lecture des lettres destinées à Gabrielle Max de croustillantes anecdotes. Comme le titre de l'édition l'indique, ces lettres sont adressées à une « jeune fille » et le poète prend bien soin d'éviter certains sujets qu'il aborde de manière beaucoup plus directe avec ses amis Severin et Mockel.

Ces lettres, même si elles contiennent de timides déclarations d'amour, bien vite étouffées, relèvent de l'échange intellectuel. Dans cette perspective, elles livrent un témoignage précieux sur les conceptions poétiques de Van Lerberghe, sa manière de travailler, ses prises de position esthétiques et ses goûts artistiques, affinés au contact des œuvres des musées d'Allemagne et d'Italie qu'il aura l'occasion de visiter. On peut toutefois les lire sous un éclairage différent, si l'on s'interroge plus précisément sur leur nature : il s'agit en effet de lettres adressées par un « maître » à une poétesse inconnue, avide de conseils et de soutien. C'est en effet en tant que « mentor », flatté du rôle qu'il était invité à jouer, que Van Lerberghe envisage tout d'abord, après lecture des premiers poèmes de sa « disciple », l'échange épistolaire : « C'était candide, en effet, mais touchant de bonne volonté, du désir de bien faire, d'être sincère, et c'était d'un enthousiasme naïf et débordant. [...] Le diable me poussa à lui écrire une petite lettre de grand Confrère, de Maître,

presque, à la féliciter et à lui donner un tas de petits conseils dont elle avait grand besoin. »⁶

Envisagée sous cet angle, cette correspondance prend un caractère exemplaire dans la mesure où elle témoigne de l'opinion qu'un poète de la fin du XIX^e siècle nourrissait à l'égard de la poésie féminine. À travers les jugements et les conseils de Van Lerberghe se donne à lire, en filigrane, le portrait type de la femme auteure telle que l'imaginaient et la voulaient ses contemporains. Toutes les facettes de la personnalité de l'aspirante poétesse sont traitées : l'inspiration, la versification, les modèles à suivre, les pièges à éviter, les stratégies éditoriales, ...etc. À l'image de l'idéale rimeuse se superpose également le rêve et la hantise de la muse, parfaite et silencieuse, d'une beauté irréprochable, tendre consolation du poète appelée à s'incarner en la personne d'une épouse compréhensive et compatissante, destinée à éloigner son artiste de mari des amours vénales et des soucis matériels. Ainsi les commentaires, souvent complaisants, apparaissent-ils toujours suspects de galanterie, ce que tendent à prouver les confidences de Van Lerberghe à ses confrères masculins, empreintes d'une profonde misogynie : « Les femmes gagnent généralement beaucoup à ne pas écrire. Les lettres de Mlles G[abrielle] T[ournay] et M[arguerite] G[ombert] sont parfaitement sottes, et ce n'est pas cela qui m'enflammera pour elles. »⁷

Il n'était pas rare, au XIX^e siècle, qu'un jeune poète sollicite l'avis ou le soutien d'un aîné renommé⁸. On sait que Victor Hugo, par exemple, n'était pas avare de recommandations. Pour les femmes, cette étape s'avérait incontournable. Un parrainage prestigieux était le seul moyen de susciter l'intérêt d'un éditeur ou d'un public peu curieux de poésie féminine. D'ailleurs, quand on parle d'œuvres de femmes à l'époque, on est sans cesse invité à chercher l'homme en la personne du mari, de l'ami, de l'amant ou du conseiller. La femme semble condamnée à écrire dans l'ombre d'un homme, comme la « petite sœur de Balzac » qu'envisage Christine Planté dans son essai consacré à la littérature féminine

6. C. VAN LERBERGHE, « 21 février 1900. Schmidstrasse, 12, Berlin S.O. » in *Lettres à Albert Mockel (1887-1906)*, tome 1, *Op. cit.*, p. 230.

7. C. VAN LERBERGHE, « [7 juillet 1900 – cachet postal] », *Lettres à Fernand Severin*, *Op. cit.*, p. 288.

8. Severin, par exemple, sera lui aussi sollicité par un jeune poète, qui publiera également les lettres que lui avaient adressées l'écrivain : F. SEVERIN, *Lettres à un jeune poète*, publiées et commentées par Léon Kochnitzky, Bruxelles, Palais des Académies, 1960.

du XIX^e siècle⁹. Malgré l'indifférence, voire l'hostilité à leur égard, des femmes de plus en plus nombreuses aspiraient à vivre de leur plume, à l'exemple de George Sand, invitant à une concurrence nouvelle entre les sexes¹⁰. Partagées entre un désir de reconnaissance et le besoin d'affirmer leur identité, les poétesses du XIX^e siècle se trouvèrent contraintes de ruser avec l'institution, tantôt répondant à l'horizon d'attente façonné par l'autorité masculine, tantôt usant de la transgression pour attirer l'attention et faire de la différence, d'une manière paradoxale, une valeur d'intégration.

Vers la fin du siècle, ces stratégies semblent produire leurs effets, malgré les préjugés tenaces vis-à-vis des bas-bleus et une féroce misogynie, particulièrement perceptible dans la littérature de la décadence. Si les idées reçues concernant les femmes qui écrivent continuent de circuler, une conscience de l'existence d'une « littérature féminine » émerge progressivement au tournant du siècle. L'écriture des femmes devient objet d'étude, voire sujet à la mode, comme le prouvent les nombreux articles, préfaces, essais et anthologies consacrés à ce sujet¹¹. La personnalité des poétesses qui défrayent la chronique n'est sans doute pas étrangère, comme l'a souligné Christine Planté, à ce mouvement d'intérêt. L'origine sociale et la notoriété mondaine d'une Anna de Noailles, d'une Marie de Régnier ou d'une Renée Vivien ont certainement eu une grande part dans la curiosité suscitée par leurs poèmes, analysés par Charles Maurras en termes de « romantisme féminin ». L'essai de cet auteur est connu pour avoir stigmatisé dans la production de ces poétesses le « sentiment désordonné », l'anarchie des impressions, l'exacerbation de la sensualité¹². À travers ce type de discours critique s'est ainsi construit un modèle de la poésie féminine, déterminant un créneau où la plupart des femmes tendront elles-mêmes à

9. C. PLANTÉ, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989.

10. B. SLAMA, « De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme'. Différence et institution », *Littérature*, n° 44 (décembre 1981), pp. 52-53.

11. Voir, e. a., J. BERTAUT, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, Paris, Librairie des annales politiques et littéraires, 1909 ; P. FLAT, *Nos Femmes de lettres*, Paris, Perrin, 1909 ; A. SÉCHÉ, *Les Muses françaises : anthologie des femmes poètes du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, Louis Michaud, 1909 ; J. DE GOURMONT, *Muses d'aujourd'hui, Essai de physiologie poétique*, Paris, Mercure de France, 1910.

12. C. MAURRAS, « Le Romantisme féminin - Allégorie du sentiment désordonné » in *L'Avenir de l'intelligence*, Paris, Fontemoing, 1905.

venir se situer¹³. Cette littérature apparaît comme une littérature du « moi », à l'image d'une créature prisonnière de ses limites, sans imagination, entièrement esclave de ses impressions, ses sensations et ses sentiments intimes. D'inspiration forcément autobiographique, mièvre, sentimentale, moralisante, narcissique, dépourvue de rigueur formelle, la poésie des femmes repose sur les caractéristiques de l'« éternel féminin », tantôt labile, évanescent, léger et gracieux, tantôt frénétique, destructeur et incontrôlable. En dépit de cette définition restrictive, les poèmes féminins bénéficient donc, à l'aube du XX^e siècle, d'un coup de projecteur et d'un engouement passager. Ce mouvement d'intérêt est également perceptible, dans une moindre mesure, en Belgique.

Durant une grande partie du XIX^e siècle, la poésie est restée un genre plutôt marginal au sein des lettres belges, peinant à se distinguer des grands modèles du romantisme français. Parmi les poètes, de rares femmes, issues de la noblesse ou de la bourgeoisie aisée, ont tenté de se faire connaître en se conformant aux modèles consacrés, recherchant, entre soumission et séduction, la protection d'acteurs influents dans le champ littéraire, auteurs reconnus, directeurs de revues ou personnages hauts placés au sein du gouvernement ou de l'administration. Si cette poésie est restée confidentielle, enfermée dans des circuits de diffusion restreinte, le roman s'est montré plus accueillant à la production littéraire des femmes. Celles-ci ont en effet massivement investi ce genre au moment où il prend, avec l'essor du réalisme dans les années 1850-1860, une dimension véritablement nationale, s'affranchissant des exemples français pour se faire le vecteur de revendications identitaires, politiques et idéologiques¹⁴. Cependant, les dernières décennies du siècle connaîtront un réinvestissement du genre poétique avec l'émergence du mouvement Jeune Belgique, la consécration du symbolisme et l'amorce d'une reconnaissance parisienne pour les « poètes du Nord » tels que Rodenbach, Verhaeren ou Maeterlinck. Profitant de ce retour en grâce de la poésie, bénéficiant de nouveaux supports, revues littéraires et maisons d'édition, de nombreuses femmes, à l'exemple de leurs homologues françaises, reprendront le flambeau des muses romantiques pour faire vibrer leur lyre au son de nouveaux accords. Il faut signaler que l'émergence du féminisme, durant ces années, favorisant

13. C. PLANTÉ, « Introduction ». In : *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, sous la direction de C. Planté, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. XIX.

14. M. MICHAUX, « Femmes de lettres belges 1850-1880. Dette idéologique, ruse symbolique », *Sextant*, n° 6 (1996), pp. 31-53.

l'instruction des filles, avait également rendu aux femmes l'accès au monde des lettres plus aisé. L'exemple de Marguerite Van de Wiele, l'une des rares femmes à vivre de sa plume à cette époque, fut aussi un exemple qui stimula les vocations littéraires, d'autant plus que la journaliste encourageait les efforts de ses consœurs dans ses comptes rendus pour la presse. Au moment où Gabrielle Max publie son premier recueil chez Lacomblez (éditeur de Van Lerberghe, Severin, Picard, Destrée, ...etc.), la poésie féminine jouit d'un accueil plutôt favorable, comme le prouve l'intérêt suscité par les œuvres de Marguerite Coppin, Marie Nizet ou Jean Dominique¹⁵, par ailleurs reprises dans certaines anthologies françaises. Les avis sollicités par Gabrielle Max auprès de son « grand frère » montrent que la jeune disciple de Van Lerberghe était tout à fait consciente de cet horizon d'attente, principalement façonné par la parole masculine.

« Mon cher camarade Max » ou la confusion des genres

Au moment où débute cette correspondance, qui s'étalera sur plusieurs années, entre le 21 juin 1899 et le 21 mars 1905, Gabrielle Max est l'auteur d'un mince recueil de poèmes en prose, *La Petite Cigale*.

15. Marguerite Coppin (1867-1831), poétesse, romancière et enseignante. Après des débuts naturalistes audacieux, qui lui valurent des poursuites judiciaires, elle se consacre à une poésie sentimentale, exaltant le sacrifice amoureux (*Poèmes de femme*, 1896) et la dévotion filiale (*Maman et autres poèmes*, 1898). Professeur à Bruges, elle occupe la fonction de rédactrice au *Carillon d'Ostende*. Exilée en Angleterre à l'époque de la Première Guerre mondiale, elle abandonne l'écriture pour se consacrer à l'enseignement et à la théosophie ; Marie Nizet (1859-1922), poétesse, sœur du romancier naturaliste Henri Nizet. Après des débuts remarquables avec la publication de *România* (*Chants de la Roumanie*) (1878), un recueil où elle s'enflamme pour la cause des peuples opprimés, elle sombre dans le silence et l'oubli suite à un mariage malheureux, assorti de difficultés matérielles. La publication d'un recueil posthume, *Pour Axel de Missie* (1923), révèle une autre facette de son talent : il s'agit de poèmes d'amour, adressés à un amant défunt, caractérisés par l'expression sensuelle, voire brutale, des exigences du désir féminin ; Jean Dominique (pseud. de Marie Closset) (1873-1952), poétesse, enseignante et pédagogue. Engagée dans des expériences pédagogiques originales, elle mène sa carrière poétique sous les auspices du symbolisme, partageant ses admirations entre Verlaine, Laforgue ou Vielé-Griffin. Publiée au Mercure de France (*La Gaule blanche*, 1903 ; *L'Anémone de mer*, 1906 ; *L'Aile mouillée* ; 1909, *Le Puits d'azur*, 1912), elle bénéficie d'une réception critique favorable dans les milieux poétiques d'avant-garde. Usant du vers libre et du poème en prose, elle est également l'auteur de conférences et d'essais sur l'influence du rythme et de la musicalité dans la métrique.

L'éditeur, Paul Lacomblez¹⁶, qui entretenait des relations cordiales avec la jeune femme, avait fait parvenir cette plaquette à Van Lerberghe, lui signalant que la poétesse, l'une des premières à avoir souscrit, en 1898, à son volume d'*Entrevisions*, était l'une de ses ferventes admiratrices. Sous le pseudonyme de Gabrielle Max se cache Gabrielle Tournay, une jeune fille de bonne famille née le 21 septembre 1871 et vivant à Thulin, près de Mons, chez ses parents. Son père, ancien militaire, occupait la fonction de bourgmestre dans la petite ville. Par ses origines sociales, Gabrielle Max correspond au profil type de la poétesse belge du XIX^e siècle, issue d'un milieu aisé, pourvue d'une bonne éducation et d'une solide culture littéraire, jouissant d'une situation en vue dans sa province natale. Nombreuses étaient les femmes de sa condition, comme Louisa Stappaerts, Amélie Picard ou Emma Tinel, qui avaient donné, dans leur prime jeunesse, de petits recueils de poésie, dont la presse locale avait salué avec bienveillance l'inspiration charmante, fraîche, simple et sincère. Si les sujets – l'amour, la nature, l'introspection – se situent dans la continuité de ses aînées, les ambitions littéraires de Gabrielle Max semblent plus nettement affirmées. Son souci de se faire éditer à Bruxelles, ses relations suivies avec l'éditeur des « ténors » de la littérature belge de l'époque, ses efforts pour faire paraître ses textes dans des revues d'avant-garde (*L'idée libre* et la *Revue naturiste*), trahissent un souci de se situer non pas dans les marges, mais au cœur des débats poétiques de son temps. Elle use d'ailleurs, au grand dam de Van Lerberghe, du vers libre, autour duquel les discussions continuent de faire rage à Paris comme à Bruxelles.

Il est intéressant de noter que les stratégies mises en place par la poétesse sont en porte-à-faux avec le contenu de ses textes. Ses choix formels comme ses admirations la situent clairement du côté des symbolistes, qui tiennent alors, dans le champ de la poésie, le haut du pavé, tandis que son inspiration reste très proche d'un romantisme tardif, plein de nostalgie, de rêves émus et d'épanchements douloureux. Par les réponses de Van Lerberghe, on sait que Gabrielle Max était une lectrice assidue et que les œuvres féminines ne lui étaient guère inconnues. Dans sa première missive, elle se place, rapporte son correspon-

16. Paul Lacomblez fut l'éditeur des revues *La Pléiade* et, à partir de 1890, *La Jeune Belgique*. Il est l'éditeur des *Entrevisions* de Charles Van Lerberghe (1898), avec qui il entretenait des relations amicales jusqu'à ce qu'un différend d'ordre pécuniaire vint mettre un froid dans leurs relations.

dant, entre Blanche Rousseau et Marie Closset¹⁷ (qui publiera par la suite sous le pseudonyme Jean Dominique), connues pour leurs recueils respectifs, *Nany à la fenêtre* (1897) et *Un goût de sel et d'amertume*, édité chez Lacomblez, la même année que *La Petite Cigale* (1899). Les deux femmes, par ailleurs proches amies, étaient bien introduites dans les milieux symbolistes. Blanche Rousseau était la compagne d'Henry Maubel, romancier et conteur, directeur de *La Jeune Belgique* en 1889, et collaborateur à *L'Art jeune*, relayé en 1896 par le *Coq rouge*. Marie Closset, qui participait activement à ces revues, devait bientôt rejoindre les rangs du *Mercure de France*, bastion parisien du symbolisme, futur éditeur de plusieurs de ses recueils. Par ailleurs, les deux femmes, anciennes élèves du Cours d'éducation d'Isabelle Gatti de Gamond, avaient noué des relations privilégiées avec Francis de Moimandre, secrétaire de Camille Mauclair (écrivain et critique très actif au sein du *Mercure*), et avec Elisée Reclus (dont certains symbolistes partageaient les sympathies anarchistes), dont elles s'inspireront des principes en matière de pédagogie pour créer une école d'un genre nouveau ouverte aux jeunes filles, l'Institut de culture française.

Gabrielle Max, « demoiselle du meilleur monde »¹⁸, ne jouit pas de ce capital relationnel¹⁹, pas plus qu'elle ne possède la situation mondaine de la sulfureuse Marie de Régner (connue sous le pseudonyme de Gérard d'Houville), fille du parnassien José-Maria de Heredia, épouse d'Henri de Régner et maîtresse de Pierre Louÿs, l'une de ces muses « fin

17. Blanche Rousseau (1875-1949), femme de lettres connue principalement pour ses contes, centrés sur les thèmes de l'enfance et de l'adolescence (*Tilette*, 1899 ; *Le Rabaga*, 1912). Auteur de récits pour la jeunesse, elle a aussi écrit un essai sur Ensor (*James Ensor, peintre*, 1899) et un texte à caractère autobiographique, *Mon beau printemps* (1950). Sur Blanche Rousseau et Marie Closset, voir P. VAN DEN DUNGEN, « Parcours singuliers de femmes en lettres. M. Closset, B. Rousseau et M. Gaspar. Des Cours d'éducation d'Isabelle Gatti de Gamond à quelques expériences éducatives buissonnières », *Sextant*, n° 14 / 15 (2000), pp. 189-209.

18. C. VAN LERBERGHE, « [23 juillet 1899 – cachet postal] » in *Lettres à Fernand Severin, Op. cit.*, p. 228.

19. Comme le prouve sa correspondance, Gabrielle Max bénéficie cependant d'un petit réseau d'amis dévoués. Lacomblez a largement fait circuler son volume, espérant des comptes rendus favorables. En retour, la poétesse a reçu de nombreuses lettres de félicitations (Jean Herbrand, Henri Maubel, Hélène de Golesco, etc. ; voir ML 7837, Bruxelles, Archives et Musée de la littérature). Elle semblait, par ailleurs, avoir noué plusieurs contacts épistolaires, notamment avec d'autres femmes auteures.

de siècle » dont elle envoie des vers à Van Lerberghe²⁰. Si les modèles de la « disciple » de Van Lerberghe appartiennent à cette pléiade de poétesse-ses qui font couler beaucoup d'encre au tournant du siècle, son inspiration reste plus timide. Dans ses premiers essais, malgré l'influence du naturisme émergent, on ne retrouve pas le ton passionné ni le panthéisme ardent qui caractérise *Le Cœur innombrable* (1901), recueil célébré d'Anna de Noailles. Comme l'indique son titre, Gabrielle Max n'a d'autre intention que de chanter telle « une petite cigale triste », « une seule chanson pour ceux qui pleurent » tandis que d'autres, avant elle, « ont dit des chansons plus savantes, des chansons de plaisir fiévreux et de volupté grisante »²¹. Sa situation sociale et son isolement géographique ne lui permettant pas de « monter au créneau » comme les modernes Sapho de son temps, il semblerait que la poétesse, ayant intériorisé le modèle antérieur, se soit conformée aux stéréotypes de la féminité qui avaient séduit les héritiers du romantisme. Modeste et réservée, peu avide de gloire et de publicité, la femme, jeune fille vertueuse ou mère dévouée, n'était en effet censée prendre la plume que pour donner des vers pleins de simplicité et de sincérité, marqués par l'absence d'apprêts et d'artifices rhétoriques, empreints d'une sentimentalité émouvante et généreuse. Comme ses aînées, Gabrielle Max renoncera d'ailleurs à l'écriture une fois mariée (elle épouse Jean Winant, un avocat montois, le 28 avril 1903), rattrapée par ses obligations de mère et d'épouse, conformément aux attentes de sa classe. Le renoncement à l'écriture, pratiquée en dilettante, semble inscrit d'avance dans le parcours de cette jeune femme, prise entre les exigences de son milieu, les obligations sociales et familiales et le désir diffus de « se faire un nom ».

Van Lerberghe lui reprochera d'ailleurs cette désertion, au moment où s'amorce un début de reconnaissance : « Voilà que je trouve votre nom signalé de maintes parts. Un article de Gilbert sur 'Les Lettres belges' vous compare à Blanche Rousseau, 'mais vous êtes plus lyrique qu'elle'. Van de Putte semble un de vos fervents ; la belle-sœur de Verhaeren, que vous ne connaissez pas, va, par gentille sympathie donc, vous envoyer à lire tout l'œuvre du poète ; Mme de Tallenay et d'autres s'informent de vous, vous envoient des livres. Bravo ! Je suis enchanté de voir que d'autres vous découvrent – après moi. » (Lettre

20. C. VAN LERBERGHE, « Lettre xx, Rome, 1^{er} mai 1901 » in *Lettres à une jeune fille*. Publiées avec un avant-propos et des notes de G. Charlier, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1954, p. 142 (désormais abrégé dans le texte LJV).

21. G. MAX, *La Petite Cigale*, Bruxelles, Lacomblez, 1899, p. 5.

xxviii, Bruxelles, 4 novembre 1901, *LJF*, p. 181) Le poète regrette que sa correspondante n'ait pas su profiter de ce mouvement d'intérêt pour la poésie féminine, perceptible, par exemple, dans l'article de Stuart Merrill paru dans *La Plume* en 1903, applaudissant cette « floraison inattendue de poétesses » collectionnées comme « un bouquet de feu d'artifice » (Lettre xli, Bouillon, 1^{er} février 1903, *LJF*, p. 255). Paul Lacomblez pensait également qu'une « jeune femme de [sa] valeur », si elle voulait « donner un peu dans la femme de lettres », aurait vite fait de rassembler autour d'elle « toute une petite cour »²².

Qu'en est-il de Van Lerberghe ? Au moment où il reçoit le recueil de Gabrielle Max, il est l'auteur de quelques morceaux poétiques publiés dans des revues, d'une pièce de théâtre, *Les Fleurs* (1889), et d'un recueil de poèmes, *Entrevues* (1898). Son œuvre est mince mais elle a réussi à gagner les faveurs de la critique « pointue » des petites revues symbolistes. Avec Maeterlinck, l'écrivain est considéré comme l'initiateur d'une nouvelle forme de théâtre, un « théâtre de l'âme ». Quant à ses poèmes, ils illustrent parfaitement la conception du symbole, tel que l'avaient défini les théoriciens du symbolisme, comme Albert Mockel, auteur de *Propos de littérature* publiés à Paris en 1894, à la Librairie de l'Art indépendant. Au moment de l'échange épistolaire, le poète est en outre en train de composer sa *Chanson d'Eve*, qui paraîtra en 1904. Par ses goûts artistiques, Van Lerberghe se situe également à la pointe de l'avant-garde de son temps : il fréquente avec assiduité les salons des XX, créés à l'initiative d'Octave Maus en 1883, et il collectionne les reproductions des œuvres des préraphaélites anglais, qui lui ont été révélés en 1889 à l'Exposition universelle de Paris. Auteur reconnu, mais seulement par une élite, il doit faire face à des difficultés matérielles et peine à vivre de sa plume. Partagé entre sa vocation artistique, exigeante et parfois ingrate, et une aspiration latente au confort et à la sécurité, il entreprendra, sans succès, plusieurs démarches pour obtenir une situation et gagner la main de l'une des élues de son cœur. Dans cette perspective, sa mystérieuse correspondante de Thulin, dont il devait, poétiquement, transformer le nom en « Thulé », cristallisera tous ses désirs d'une vie rangée en se profilant comme une épouse potentielle. À cet égard, la correspondance entre le poète et sa disciple repose sur un malentendu fondamental, une équivoque savamment entretenue : tandis que Gabrielle Max engage son correspondant à ne

22. P. LACOMBLEZ, *Lettre à Gabrielle Max*, 13 février 1901, ML 7836 / 4, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.

voir en elle qu'un « camarade », un « confrère », Van Lerberghe s'obstine à chercher la femme. Là où elle tente d'installer une distante neutralité, il ne cesse de réinvestir son allocutrice des marques du féminin, impliquant une sorte de jeu galant, auquel sa correspondante tentera, à plusieurs reprises, de se soustraire. Des commentaires relevant du métalangage s'immiscent pour relativiser le vocatif masculin imposé par Gabrielle Max, que le poète appelle aussi parfois plus chaleureusement « chère amie » ou « ma grande et chère sœur » : « Mon cher Max [...] Faut-il que j'écrive, devenu, ou devenue ? Affaire de goût, me direz-vous, mais cela ne laisse pas que de m'embarrasser, car enfin, si vous reparaissez 'Mademoiselle' à tout bout d'adjectif ou de participe, comment vais-je pouvoir me faire suffisamment illusion ? Illusion !... je veux dire désillusion ! » (Lettre IX, Munich 21 juin 1900, *LJF*, p. 51) Le mot « illusion » est particulièrement bien choisi puisque Van Lerberghe se plaît à imaginer sa correspondante, qu'il n'a jamais rencontrée²³. C'est sur ce fantasme que se fonde l'échange épistolaire que l'écrivain, semble, à l'instar de Kafka, considérer comme un « moyen d'enchaîner les jeunes filles ».

Comme l'indique Vincent Kaufmann dans son essai, *L'Équivoque épistolaire*, les lettres sont fondées sur l'absence de l'autre. L'éloignement du destinataire rend les lettres possibles, les justifie mais en constituent également la fin²⁴. En effet, l'épistolier s'intéresse moins à la personne réelle – dans le cas de Van Lerberghe, ce fait est évident – qu'à sa représentation, son ombre, l'image qu'il s'en fait. Dans cette mesure, l'épistolaire relève d'une activité mentale qui consiste à produire la disparition de l'interlocuteur pour lui substituer un fantasme, une projection, un reflet. Les lettres trouvent leur raison d'être dans l'impossibilité du rapport direct et, en tentant d'établir une illusoire proximité, creusent au contraire la distance, rendant de plus en plus chimérique la rencontre. Dans le cas des *Lettres à une jeune fille*, la disparition a été tout à fait effective : après deux brèves rencontres, la correspondance s'espace et s'interrompt, tandis qu'ultérieurement, les lettres de Van

23. Van Lerberghe rencontrera Gabrielle Max à deux reprises : une première fois en 1901, entre le 1^{er} et le 15 septembre, chez Lacomblez, et le 1^{er} juin 1902, lors d'un repas chez les parents de la jeune fille. Voir R. TROUSSON, *Charles Van Lerberghe. Le Poète au crayon d'or. Biographie, Op. cit.*, pp. 260-262.

24. V. KAUFMANN, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1990, pp. 13-25.

Lerberghe font définitivement disparaître les lettres de Gabrielle Max dans l'obscurité.

Pour Van Lerberghe, l'image joue un rôle capital, tant dans la naissance du sentiment amoureux que dans la création poétique, qui semblent d'ailleurs fonctionner chez lui sur le même ressort. La femme qu'il cherche dans la vie est celle qu'il traque dans ses vers, d'où le caractère désespéré de sa quête. Dès réception du premier courrier de Gabrielle Max, il se confie à Severin : « Une jeune fille ardente qui m'écrit à propos de littérature et à qui je réponds d'un air de sphinx sournois. Je sais qui elle est, c'est une demoiselle du meilleur monde, mais voilà, je ne l'ai jamais vue ! et chez moi ce sont les yeux qui ont la clef du cœur ! »²⁵ Dans une autre lettre, il avait d'ailleurs confié à son ami ne juger la femme « que par sa figure » et lui avait avoué avoir repoussé une jeune fille présentée par sa sœur parce qu'elle avait « un nez inadmissible »²⁶. Son idéal, inspiré par les images des peintres gothiques flamands et des préraphaélites, s'incarne dans une muse silencieuse et soumise, susceptible de stimuler son imagination créatrice par les courbes élégantes de son corps parfait : « Dans mes bons jours, je voudrais qu'une femme me soigne [...]. Dans mes bons jours, je souhaite une femme qui ne soit qu'un gentil animal. Rien de plus. L'art pour l'art. Sois belle et tais-toi. Et un corps 'qui ait le galbe des lyres'. »²⁷

Ce que cherche Van Lerberghe, comme nombreux de ses contemporains, ce n'est pas une femme, mais l'essence du féminin. Ainsi s'absorbe-t-il, tel Des Esseintes devant la *Salomé* de Gustave Moreau, dans la contemplation des portraits qui ornent sa « chambre idéale », femmes réelles ou créatures imaginaires : Marie Bashkirtseff²⁸, Elisabeth d'Autriche, Sarah Bernhardt, *Circé* (Burne-Jones), *Beata Beatrix* (Rossetti) et la *Joconde* (Vinci). Cette hantise d'un éternel féminin est d'ailleurs particulièrement prégnante chez ce poète qui cherche avec obstination le

25. C. VAN LERBERGHE, « [23 juillet 1899 - cachet postal] ». In : *Lettres à Fernand Severin*, *Op. cit.*, p. 228.

26. C. VAN LERBERGHE, « Bruxelles 20 octobre 93 », *Idem*, p. 96.

27. C. VAN LERBERGHE, « 23 décembre 1893 », *Idem*, pp. 102-103.

28. Marie Bashkirtseff (1860-1884), femme de lettres et peintre d'origine russe, a laissé un *Journal* avant de mourir de phthisie dans la fleur de l'âge. Sa beauté, sa vie libre, passionnée et cosmopolite, fascinèrent plus d'un écrivain de la fin du siècle. Parmi ses admirateurs, on compte Anatole France et Maurice Barrès. Van Lerberghe, qui la considérait comme son « immortelle fiancée », lui consacra une étude dans *La Société nouvelle* en mars 1895 (pp. 302-317). Voir G. VANWELKENHUYZEN, « Charles van Lerberghe et Marie Bashkirtseff », *Bulletin de l'A.R.L.L.F.*, tome XLV, 1967, pp. 141-181.

secret d'une énonciation féminine. C'est en effet par la bouche d'une idéale jeune fille que son âme tente de s'exprimer, insufflée dans cette Eve dont il imagine et ambitionne de reproduire le langage ingénu (« L'âme est toujours féminine, et celle des poètes reste toujours une enfant », Lettre III, 20 juillet 1899, *LJF*, p. 29). Dans cette perspective, il s'intéresse moins à la poétesse qu'à la jeune fille, « cet être mystérieux », à la fois ange et fée, qui le fascine (Lettre IV, 18 janvier 1900, Berlin, *LJF*, p. 31). Considérant sa propre poésie comme « tout à fait féminine », Van Lerberghe procède à une sorte de transfert, renonçant un moment à son rôle de « maître d'école » pour devenir à son tour l'« écolier ». Tandis que le « cher Max » se fait asexué, l'épistolier tente de récupérer à son profit les marques du féminin : « C'est même étrange ; mon rêve à moi, c'est de me métamorphoser en quelque être comme vous. [...] Dans ma *Chanson d'Eve*, je deviens définitivement, non pas seulement fille d'Eve, mais la petite Eve même, et c'est presque tout le temps en sa personne que je compte parler. La jeune fille qui, en un merveilleux paradis, une Thulé' lointaine, débordante de roses, s'éveille au premier matin du monde et à ses premiers rêves : comme vous devez mieux sentir cela que moi-même ! » (Lettre IX, Munich, 21 juillet 1900, *LJF*, p. 55). Plus loin, toujours occupé par la rédaction de *La Chanson d'Eve*, Van Lerberghe semble avoir atteint cette fusion entre « je » lyrique et énonciation féminine. Il avoue à sa correspondante que son âme « s'est féminisée au point qu'[il] ne parle plus qu'à la première personne du féminin – en vers, bien entendu ». Dans la même lettre, faisant fi de cette restriction, il prend acte de ce processus de féminisation en s'adressant ainsi à Gabrielle : « Vous êtes si sensé, mon chère Confrère et je suis si folle ! » (Lettre XI, 3 septembre 1900, Munich, *LJF*, pp. 66-67)

Un Pygmalion ventriloque : Eve contre Sapho

Cette assomption d'un féminin exhaussé, idéalisé, sacralisé, n'induit pas, de la part du poète, une indulgence particulière à l'égard de la poésie féminine. Au contraire, sa lecture des poèmes de Gabrielle Max traduit une attitude plutôt réservée, quelque peu condescendante, empreinte des préjugés de l'époque. Entre la femme sous l'emblème de laquelle Van Lerberghe (s)'écrit et la femme réelle qui s'adresse à lui, il existe une distance lourde d'implications. Pour le poète, la femme n'existe pas, elle est à inventer et c'est à lui, en tant qu'auteur, qu'incombe cette alchimie susceptible de faire de l'être de chair et de sang

une forme parfaite où couler son rêve. Ainsi le « maître » enferme-t-il sa disciple dans un cadre étroit et lui interdit-il les licences – la pratique du vers libre – qu'il s'autorise lui-même. Le mot « cadre » prend d'ailleurs tout son sens dans l'une des remarques du poète, qui semble inviter la jeune poétesse à user de la plume comme de l'aiguille : « [...] il doit paraître plus facile à une femme de travailler dans un cadre, comme on fait de la tapisserie, avec tout un jeu de bobines et de ficelles que de travailler sans règle ni mesure » (Lettre x, 12 août 1900, Munich, *LJF*, pp. 61-62).

Au fil de l'échange épistolaire, tandis que l'Eve de Van Lerberghe, à travers ses confessions, prend peu à peu corps, Gabrielle Max se désincarne, s'efface et s'étirole, malgré l'envoi de son portrait qui suggère à Van Lerberghe des commentaires révélateurs. Frappé par la pose du modèle, vu de profil, le poète souligne la ressemblance de Gabrielle avec les Égyptiennes de l'Antiquité : elle lui apparaît « plutôt comme un symbole, une idée, que comme une femme bien caractérisée ». Ensuite, il s'étonne qu'elle ait osé faire une chose redoutée de tout temps par les femmes : montrer son front, siège de la pensée ! Et d'ajouter : « Penser et exprimer sa pensée est une grande beauté, mais une beauté redoutable chez les femmes. Il semble alors qu'elles ne veulent plus être tout à fait femmes. » (Lettre v, 27 janvier 1900, Berlin, *LJF*, p. 34) À se montrer ainsi le front découvert, la poétesse enfreint le « devoir de réserve » et la modestie qui incombent à son sexe. D'une semblable manière, Van Lerberghe lui reproche de trop se montrer dans ses vers alors que la femme doit se dérober : « L'âme, comme Isis, n'est vraiment belle et mystérieuse, et partant adorable, que sous des voiles. » (Lettre i, 21 juillet 1899, Vieille Route de France, Bouillon, *LJF*, p. 24) Suivent d'autres clichés concernant l'expression littéraire féminine. Les femmes sont censées apporter à l'art ce « quelque chose de pensif et de tendre dont elles seules ont le secret » (Lettre ii, 27 juin 1899, Vieille Route de France, Bouillon, *LJF*, p. 25). Leur contribution à la littérature, marquée par « la délicatesse du sentiment et l'infini des nuances », doit se limiter à « de petites histoires toutes simples, toutes virginales et presque enfantines ». Dans ces limites seulement, la femme réalisera son essence et aboutira à cet « art féminin sublimé », qui est déjà l'apanage du poète (Lettre v, 27 janvier 1900, Berlin, *LJF*, p. 34). Sa qualité première, qu'elle partage avec l'héroïne de *La Chanson d'Eve*, c'est l'ingénuité et le poète invite d'ailleurs sa correspondante à ne pas lire trop pour préserver cette fraîcheur qui lui permettra d'écrire des « choses vues et sen-

ties, simplement, sans y mettre trop de lyrisme ou d'effort » (Lettre XXXI, 10 décembre 1901, Bruxelles, *LJF*, p. 199).

Malgré ces conseils, qui encouragent la « petite cigale » à ne pas « voler trop haut », la poésie féminine laisse Van Lerberghe perplexe. Selon lui, la femme ne peut écrire de poésie puisqu'elle est elle-même « toute poésie » (Lettre VIII, 17 juin [1900], Munich, *LJF*, p. 53). Anti-Pygmalion, le poète craint que sa Galatée ne descende de son piédestal pour se mettre à parler : « [...] les jeunes filles dont parlent mes vers n'écrivent pas » (Lettre VI, 19 février 1900, Berlin, *LJF*, p. 39). Fidèle à la conception parnassienne qui avait caractérisé ses débuts, Van Lerberghe estime que le travail sur le vers, comparé à l'effort du sculpteur contraint de dégager la forme idéale de la matière brute à la force du poignet, convient peu aux « mains légères des femmes, qui savent si bien manier les fleurs, les belles étoffes et les beaux sons » (Lettre IX, 21 juillet 1900, Berlin, *LJF*, p. 53). Reproduisant un lieu commun qui aura la vie longue dans l'histoire littéraire²⁹, le genre qui convient le mieux à la femme est précisément celui où ces propos trouvent à s'exprimer : la lettre³⁰. « C'est que la lettre est si femme ! », s'exclame le poète. « Elles y ont toujours triomphé. C'est si bien elles de s'exprimer, directement, sans allégorie, sans se métamorphoser. » (Lettre IX, 21 juillet 1900, Berlin, *LJF*, p. 53) On retrouve dans cette déclaration le poncif d'une écriture féminine enfermée dans les limites étroites de l'autobiographie, incapable d'imagination ou de style.

En faisant de la lettre, ce genre littéraire marginal, marqué par un faible degré de littéarité, la forme d'expression idéale pour la femme, Van Lerberghe, en la jugeant incapable de parler d'autre chose que d'elle-même, émet des doutes quant à la capacité de sa correspondante à « faire une œuvre d'art » (Lettre IX, 21 juillet 1900, Munich, *LJF*, p. 52). Il lui reproche, à maintes reprises, son choix de la prose rythmée au détriment du vers régulier, fût-il difficile et laborieux : « Vous voudriez

29. Sur ce sujet, voir *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, études réunies et présentées par C. Planté, Paris, Champion, 1998.

30. Gabrielle Max était d'ailleurs une fervente lectrice de correspondances. Dans ses lettres, elle demande à Van Lerberghe de lui conseiller des recueils épistolaires. Quant à Lacomblez, il lui fait parvenir à plusieurs reprises des volumes de correspondance, tantôt les *Lettres intimes* de Stendhal (P. LACOMBLEZ, *Lettre à Gabrielle Max*, août 1900, ML 7836 / 1, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature), tantôt les *Lettres à une inconnue* de Mérimée (P. LACOMBLEZ, *Lettre à Gabrielle Max*, 2 septembre 1900, ML 7836 / 2, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature).

écrire comme on écrit des lettres, jeter votre âme à pleines paroles, légèrement, comme en passant. » (Lettre x, 12 août 1900, Munich, *LJF*, p. 60) Le poète, lui-même partagé sur la question du vers libre, engage la poétesse à ne pas s'aventurer dans les sables mouvants de la prose poétique qui n'a, selon lui, pas encore donné de modèles dignes d'être imités. Or la poésie féminine réside forcément dans l'imitation servile de quelque prestigieux modèle, « la femme étant conservatrice de sa nature »³¹.

Proscrire la voie du vers libre à la femme, c'est lui refuser les combats de l'avant-garde, lui interdire de jouer le rôle de pionnière. En France, le débat autour du vers libre s'était d'ailleurs cristallisé, à un moment, autour de questions relevant du féminisme. Des parallèles avaient été tracés entre libération du vers et libération de la femme (Sully Prudhomme, premier maître de Van Lerberghe, avait affirmé que la « femme s'enlaidiss[ait] à ses yeux à mesure que la prosodie s'humanis[ait] »³²), d'autant plus que c'était précisément une femme, Marie Krysinska, qui avait revendiqué dans les années 1880 la « maternité » du vers libre³³. Ce genre de revendication, emblématique de l'attitude d'un arrogant bas-bleu, s'adapte mal aux pudeurs et aux réserves de la jeune fille imaginée par Van Lerberghe. Le désir de gloire et de reconnaissance doit rester étranger à l'âme féminine qui ne peut attendre de consécration que de la parole masculine. Ainsi le poète voit-il en la *Corinne* de Mme de Staël un exemple de l'odieuse espèce des pédantes : « Il faudrait rendre ce livre classique dans les écoles de jeunes filles, afin de leur donner un exemple inoubliable de ce qu'est un bas-bleu. » Confondant la romancière et l'héroïne, il juge particulièrement sottise et pleine de fatuité la prétention de Mme de Staël, qui, des pages durant, « se complait [...] à célébrer son génie et ses charmes » avant de se mener « en triomphe au Capitole pour y être couronné poète » (Lettre xxvii, 17 [octobre 1901], Bruxelles, *LJF*, p. 177).

31. C. VAN LERBERGHE, *Lettres à Fernand Severin*, *Op. cit.*, p. 230.

32. F. VIÉLÉ-GRIFFIN, « La Désespérance du Parnasse », *Mercur de France*, n° 3 (mars 1899), p. 578.

33. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mon article : « Marie Krysinska et le vers libre : l'outrage fait aux Muses » in *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle. Actes du colloque international de Lyon* (4-6 juin 1998), Université Lumière Lyon 2, à paraître. Sur la vie et la carrière de Marie Krysinska, voir Florence R. J. GOULESQUE, *Une femme poète symboliste : Marie Krysinska, la Calliope du Chat Noir*, Paris, Champion, « Romantisme et Modernités », 2001.

Partagé entre son désir de plaire à Gabrielle Max, « bon parti » à épouser, et les contradictions et questionnements que soulève en lui la poésie féminine, Van Lerberghe finira par renoncer à ce rôle inconfortable de juge et de critique qu'exige de lui son « énigmatique inconnue », affirmant qu'il ne sait « pas la lire, simplement, en artiste » (Lettre XVII, 8 mars 1901, Rome, p. 113). Sous l'artiste, c'est le prétendant qui se profile avec une évidence qui effarouchera la jeune femme. Celle-ci, inquiète du tour pris par la correspondance, fera d'ailleurs appel à Lacomblez pour le prier de rappeler à Van Lerberghe « l'absolu désintéressement » de son amitié³⁴. En aucune manière, elle n'envisageait de devenir la Louise Colet du poète belge. Après la première rencontre, ce dernier ne renonce pas complètement à ses projets matrimoniaux, même s'il se trouve contraint de quitter ces « montagnes » où il avait pris l'habitude de rejoindre sa correspondante dans « l'air pur et bleu » (Lettre X, 12 août 1900, Munich, *LJF*, p. 59)³⁵. Après cette entrevue, il exprime la difficulté de poursuivre l'échange épistolaire sous les mêmes auspices :

34. Suite à la demande de G. Max, P. Lacomblez intervient auprès de Van Lerberghe : « [...] j'ai bien établi, dans les termes qui convenaient, l'absolu désintéressement de votre amitié, lui conseillant de ne pas s'exposer à la perdre, puisqu'elle lui est si précieuse, en créant une équivoque ou une fausse situation. » (P. LACOMBLEZ, *Lettre à Gabrielle Max, 22 mai 1901*, ML 7836 / 5, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature)

35. Dans une lettre à Mockel, Van Lerberghe commente cette première entrevue : « J'ai vu ma mystérieuse correspondante. Elle ne m'a nullement déplu comme je m'y attendais, étant pessimiste dans tout ce qui n'est pas situé dans les nuages, mon élément natal, et combien défiant ! Il paraît que j'ai paru tout à fait gentil moi-même, ce qui ne m'étonne pas moins que vous, je vous assure. Mais la sainte poésie, notre mère, environne la tête de ses enfants, même les plus pauvres, d'une si douce lueur d'or ! [...] Bref, un mariage serait imminent, ou plutôt des fiançailles, si... ah ! cet éternel si !... si je n'étais franchement, et jusqu'au délire, le plus irrésolu des hommes, le moins pratique, le moins positif, le moins humain. », C. VAN LERBERGHE, « Rue du Marteau, 65. Bruxelles, fin novembre 1901 » in *Lettres à Albert Mockel (1887-1906)*, tome I, *Op. cit.*, pp. 282-283. Avec Severin, il se montre plus précis : « Je n'ai trouvé ni l'air maman, ni la corpulence, ni rien de ce que je redoutais. C'est une demoiselle plutôt belle d'aspect général et qui a même un regard adorable de candeur et de bonté. Ses yeux et le nez sont assez beaux pour sauver ce que la bouche et le menton ont de moins parfait. Elle est vive, enjouée, pleine de souriante bonne volonté, et l'on sent tout de suite un cœur très tendre qui ne demande qu'à se donner. Elle m'a fait en somme une excellente impression. Un défaut inattendu cependant a remplacé ceux auxquels je m'attendais. C'est la manière très demoiselle de province faisant son entrée dans le monde de parler en pinçant les lèvres, d'une façon un peu affectée. », C. VAN LERBERGHE, « Bruxelles, octobre 1901 [cachet postal], 65 rue du Marteau » in *Lettres à Fernand Severin, Op. cit.*, p. 422.

« Il est redoutable de vous écrire à présent, car comment ferai-je pour ne pas froisser cet être délicat, subtil, chimérique, moitié présent, moitié envolé toujours, que doit être une jeune fille ?! J'ai pris la mauvaise habitude de vous écrire, positivement, comme à un garçon. » (Lettre XXVII, 17 [octobre 1901], Bruxelles, *LJF*, p. 179) Si, petit à petit, il fait son deuil de l'épouse entrevue, il ne renonce pas à ses idéales jeunes filles, qu'il s'attache à poursuivre dans d'autres éphémères incarnations. Il continue cependant d'adresser à Gabrielle Max des missives plus espacées, où le ton se fait moins confidentiel. Dans une lettre de janvier 1904, il lui déclare avoir reçu le volume de Jean Dominique, *La Gaule blanche*, qu'il a trouvé sans intérêt. Ignorant qu'une femme se cachait sous le pseudonyme, il envisage de relire le recueil d'un « point de vue spécial, comme une œuvre de femme » (Lettre XLII, Bouillon, 9 janvier 1904, *LJF*, p. 262). Par cette affirmation, le poète confirme que la poésie féminine nécessite une réception particulière, qui tienne compte du sexe de l'auteur, sous-entendant ses manques, ses faiblesses, son immaturité. Cette opinion peu flatteuse n'était guère réciproque : Jean Dominique admirait en effet les vers de Van Lerberghe et elle devait lui consacrer plusieurs articles élogieux après son décès. Comme Gabrielle Max, telle une fidèle vestale, dut-elle mettre sa propre voix en sourdine pour mieux entretenir la flamme et préserver de l'oubli le chant du poète admiré ?

Malgré ses conseils, la femme, pour Van Lerberghe, n'est jamais autant elle-même que lorsqu'elle se tait. C'est à cette condition seule que le poète peut parler à travers elle. Ce silence, qui a recouvert l'œuvre de nombreuses poétesses du XIX^e siècle, semble avoir eu pour certaines femmes de lettres l'inflexibilité d'une loi difficile à enfreindre. Pour Jean Dominique, qui place son « Poème du silence » en tête d'un recueil à l'inspiration très lerbergheienne, la prise de parole reste marquée par un deuil : « J'aimais, et je ne le disais pas – je souffrais et je ne le disais pas – je pensais et mes pensées se mouraient dans la terreur des paroles... [...] Maintenant, j'ai voulu tout dire – j'ai balbutié, j'ai osé... Et ce faisant, je n'ai rien dit, mais le divin silence est mort. »³⁶ Il semblerait que ce n'est qu'en bravant la loi, qui l'exclut du paradis, qu'Eve puisse devenir Sapho. Dans le cas de Gabrielle Max, la poétesse s'est effacée devant la « jeune fille », et la *Chanson d'Eve* a assourdi le chant ténu de la « petite cigale ».

36. J. DOMINIQUE, *L'Ombre des roses*. Poèmes suivis du *Gilles en blanc*, Éditions du Cyclamen, 1901.

Abstract : This study proposes a « reading » of Charles Van Lerberghe's « Lettres à une jeune fille ». By looking at the advice, opinions and confessions Van Lerberghe addresses to Gabrielle Max, his « disciple », muse and « potential » wife, one can draw a portrait of the women poet, as envisioned by a writer of the late 19th century. In love with « l'éternel féminin », Van Lerberghe, although in search for a female voice for his own sake (« La Chanson d'Eve »), has a hard time fulfilling his role of Pygmalion by endorsing the following contradiction : the female cannot write poetry because she is all poetry.

À propos de la spécificité de la poésie féminine en Belgique (XX^e siècle)

Marc Quaghebeur

Sabrina Parent : Les articles que nous avons reçus pour le domaine belge portent sur deux poétesses du XIX^e siècle : Jean Dominique (article de Patricia Izquierdo) et Gabrielle Max (article de Laurence Brogniez). J'ai dès lors trouvé intéressant de demander à Laurence Brogniez, qui a la charge de la section sur les poétesses dans le *Dictionnaire d'histoire des femmes belges*, de présenter, dans ce numéro, un panorama de la production poétique féminine durant ce siècle ; production très peu connue du public en raison, principalement, des a priori dont elle a été longtemps victime. Bien que l'objet de notre entretien soit de donner un aperçu de la poésie féminine belge du XX^e siècle, je me permets de vous demander votre avis sur cette « relecture » de l'histoire littéraire (belge), mise en branle en grande partie par des femmes (belges). Sauf erreur de ma part, dans les nombreuses contributions que vous avez rédigées sur l'histoire de la littérature belge de langue française, les femmes poètes du XIX^e siècle n'apparaissent tout simplement pas. Comment expliquer ce silence ?

Marc Quaghebeur : La réponse à votre question me paraît simple, en ce qui me concerne, comme d'ailleurs en ce qui concerne les travaux effectués actuellement. Tout cela me paraît entrer dans une logique profonde.

Lorsqu'en 1982, j'ai publié mes « Balises pour l'histoire des lettres belges »¹, nous nous trouvions, comme vous le savez, devant un assez grand vide critique et face à une idéologie de la dénégation de l'historicité des lettres francophones de Belgique – dénégation qui allait de pair avec la dénégation massive de certaines formes esthétiques, notamment celles liées aux avant-gardes. Il suffit de se reporter, à cet égard, au Charlier-Hanse ou à la notice de Robert Vivier dans *l'Encyclopédia Universalis*. Les « Balises » constituent à la fois une réelle recherche et un texte écrit en situation ; texte écrit en peu de temps, comme je l'ai indiqué dans la réédition à " Espace Nord ", et dans un contexte qui est un contexte de combats. Il ne s'agit donc, en rien, d'une recherche exhaustive. Il s'agit en revanche d'une tentative de réelle mise en perspective historique des productions issues de la Belgique depuis 1830 et de l'inscription, dans ce processus, en terme de significations et de jeux de renvois avec l'histoire, d'œuvres-clés qui se répondent au fil du temps.

Il est évident, comme l'indique d'ailleurs clairement le titre « Balises » – lequel invitait les chercheurs futurs, et moi-même aussi, à compléter les parties peu explorées ou pas explorées du champ – que les deux cents pages de cette maxi-préface ne reprennent pas l'ensemble des œuvres et refusent, comme ce fut souvent le cas en Belgique, l'énumération à la queue leu leu, et sur le même plan, de la succession des œuvres. Si l'on se penche sur le XIX^e siècle, il est clair que les poétesses auxquelles vous faites allusion, mais aussi d'autres figures féminines comme Caroline Gravière ou Marguerite Van de Wiele, ne font pas l'objet d'un commentaire. Il en va de même d'une série d'hommes, qui ont compté dans leur siècle, tels Victor Joly, Henri Moke, et même l'auteur d'Hembyse, qui ne figurent pas dans mes réflexions de 1982². Nous sommes pour le moment en train de re-parcourir le XIX^e siècle, et de remonter même avant 1830 puisqu'en ce qui me concerne, il est évident que le corpus belge spécifique prend son essor avec la période

1. Marc Quaghebeur, « Balises pour l'histoire des lettres belges ». Préface à : *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la promotion des lettres belges de langue française, 1982. Cette longue préface a paru seule quelques années plus tard : *Balises pour une histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », n° 150, 1998, avec une mise en perspective de Marc Quaghebeur et une lecture de Paul Aron.

2. J'ai commencé à explorer cette piste dans *Constitución y modulación del mito del siglo XVI en la Bélgica francófona...* en 2000 (lors du colloque Charles Quint à Trujillo).

hollandaise, c'est-à-dire à partir de 1815 et non pas en 1830. Dans ce contexte, les œuvres des femmes écrivains du XIX^e siècle sont ou seront reprises et étudiées par x ou par y. Pour ce qui est de mes recherches, je suis particulièrement fasciné par le destin de Marie Van Rysselberghe ou de Marie Nizet. On ne peut s'intéresser à tout le monde. Je pense qu'il n'y a pas d'autres explications profondes à rechercher. J'ai pour ma part toujours été frappé par une réelle présence, eussent-elles été éclipsées en partie par leurs collègues masculins, des femmes dès notre XIX^e siècle. Je ne crois pas pour autant que, de leur plume, – si ce n'est celle de l'extraordinaire comtesse Juliette de Robertsart, mais elle n'est pas poète – soient sorties des œuvres qui puissent se comparer à celles d'Elskamp ou de Maeterlinck. On ne peut, d'autre part, pas parler de silence absolu comme vous le faites. Il y a par exemple une bibliographie des femmes écrivains assez exhaustive qui a été publiée il y a longtemps, et dont j'avais pour ma part connaissance³ (...). Mais il reste beaucoup à faire.

S. P. : Pour poursuivre l'inventaire des articles de ce numéro, j'évoquerai la contribution de Pierre-Louis Fort, qui porte sur Marguerite Yourcenar. D'origine belge par sa mère et française par son père, la romancière fait partie, sans conteste, du champ littéraire français. Cependant, en quoi connaître la double origine nationale de Yourcenar nous offre-t-il une autre perspective sur son œuvre et sur les histoires (littéraires) belge et française ?

Peut-on rapprocher le « cas » de Henri Michaux de celui de Marguerite Yourcenar ? Je veux dire par là qu'ils semblent tous deux avoir en commun le fait que l'on tienne peu compte de leur origine (belge) – quand on la connaît – pour appréhender ou interpréter l'œuvre. Dans quelle mesure est-il pertinent de rapprocher ou de distinguer le cas Michaux de celui de Yourcenar ?

Marc Quaghebeur : Je pense que le cas de Michaux et celui de Yourcenar sont assez différents. Michaux est belge, objectivement, mais a changé de nationalité dans les années cinquante. Il fait partie de la mouvance de la dénégation, encore que chez lui, comme je l'ai écrit, la dénégation de l'origine est sans doute ce qui lui permet de garder et de crypter le caractère profondément belge de son écriture. J'en parle dès

3. " Bibliographie féminine belge " publiée en 1898 chez Bulens à Bruxelles par Charles Sury dans la revue *La Ligue*.

les « Balises ». Et j'y suis revenu lors du colloque Michaux de Bucarest qui paraît dans les annales de cette université⁴.

Le cas de Yourcenar est différent. Il n'y a aucun doute sur le fait que, en terme de nationalité, elle est française par son père et a passé l'essentiel de sa vie dans la Flandre française. En même temps, il convient de rappeler que les territoires dans lesquels elle a été élevée font partie de ces espaces que les armées de Louis XIV ont arrachés aux anciens Pays-Bas et qu'une famille aristocratique comme la sienne a donc été liée, de longue date, tant sur le versant paternel que sur le versant maternel, à l'histoire des anciens Pays-Bas et de la principauté de Liège. Par sa mère, elle relève entièrement de l'espace belge, espace dans lequel d'ailleurs un de ses parents a brillé parmi les premiers écrivains de l'indépendance, Octave Pirmez auquel elle a consacré des pages fort intéressantes au demeurant dans *Souvenirs pieux* (elle y rejoint Hanse en matière de sévérité du jugement littéraire). Yourcenar me paraît donc quelqu'un qui, dans les trois tomes du *Labyrinthe de la mémoire*, plonge, à travers ses proto-histoires, très clairement, soit dans nos proto-histoires, soit dans notre histoire de Belgique du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Il est évident, par ailleurs, qu'un livre comme *L'Œuvre au noir* – j'en parle dans l'étude déjà citée sur le mythe du XVI^e siècle – renvoie non seulement à la gloire et aux drames du XVI^e siècle mais manifeste, de l'intérieur, une profonde compréhension de cette histoire. Je dirais donc, comme je le dis déjà dans les « Balises », que Yourcenar, tout en appartenant à la littérature française et en en tirant une série de caractéristiques, renvoie très profondément à notre histoire – plus profondément d'ailleurs qu'à l'histoire de France – alors qu'en terme d'histoire littéraire, son œuvre s'inscrit plutôt à l'intérieur de l'histoire de la littérature française stricto sensu.

S. P. : Vous êtes un de ceux qui ont le plus contribué à affirmer la spécificité des « Lettres belges de langue française ». Cette spécificité, vous la cernez autour d'une double problématique par rapport à laquelle tout écrivain belge se positionne, consciemment ou non. Il s'agit d'un positionnement d'une part, par rapport à l'histoire nationale et d'autre part, par rapport à la langue française⁵. Après avoir développé

4; Cf. « Cryptage de la Belgique chez Henri Michaux » in L. Rossion (éd.), *Signé H. M., Analele Universitatii Bucuresti*, Anul L-2001, pp. 9-24.

5. Sur ce sujet, voir, entre autres, Marc Quaghebeur, *Balises pour une histoire des lettres belges*, *Op. Cit.* Mais aussi : « Les écrivains belges, la littérature et la langue françaises » in M. Quaghebeur et N. Sauvy (éds), *France-Belgique (1848-*

quelque peu cette problématique, pourriez-vous nous expliquer comment les femmes belges – et plus particulièrement, les poètes – se situent par rapport à celle-ci ? Comment ce positionnement évolue-t-il du XIX^e siècle à nos jours ?

Marc Quaghebeur : J'ai commencé mon œuvre critique à propos de la Belgique francophone, et sa littérature, par un article consacré à la poétesse Claire Lejeune, et par la réalisation, avec Frans De Haes, d'un numéro spécial du courrier du CIEP qui était consacré à cette écrivaine. Je pense que cela constitue un signe assez clair de l'intérêt que je porte aux femmes dans le champ culturel qui est le nôtre. Pour le moment, une bonne série de mes travaux se sont concentrés sur des femmes de notre génération, Michèle Fabien et Nicole Malinconi, entre autres pour la Belgique ; Sylviane Roche pour la Suisse. J'ai d'ailleurs donné à Bucarest récemment un séminaire d'école doctorale, consacré à la littérature féminine chez nous. Et je suis convaincu qu'il y a une place tout à fait singulière, comme j'essaye de l'expliquer à propos de Fabien, des femmes dans notre champ culturel, position qui n'est pas foncièrement conflictuelle avec les hommes mais qui se marque dans des formes de décalages extraordinairement subtils et intéressants. En parler pour l'après-1945 me concerne bien sûr de près... Cette période a donné des œuvres importantes, de surcroît.

Ces formes se décodent notamment à travers la position qu'elles prennent par rapport aux combats idéologique, politique et historique. Elles se positionnent aussi, si l'on parle en terme d'émergence d'œuvres majeures – puisqu'il y a bien sûr des femmes qui écrivent tout au long du parcours – dans les moments d'affirmations et de rayonnements – et donc tout autant dans les moments de creux. Il convient en outre toujours de rappeler, comme Veuillot l'avait extraordinairement repéré, que la première plume au XIX^e siècle à jouir chez nous d'une extraordinaire maestria de la langue et à sortir de l'engoncement et de la componction, est celle de la comtesse de Robertsart, dont les *Lettres d'Espagne* paraissent deux ans avant *La Légende d'Uylenspiegel*.

1914). *Affinités-Ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, collection « Archives du Futur », 1997 ; « L'identité ne se réduit pas à la langue » in P. Goerceil (éd.), *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Paris, Champion, 1997 ; ou l'entretien avec Paul Dirckx dans *Francofonia* 5-6, 1996-1997, Presses de l'Université de Cadix, collection « Especificidad de la literatura francófona belga ».

Je suis quelque peu perplexe en revanche sur, quel que soit le sujet de votre numéro, la focalisation que vous êtes amenée à faire sur les poétesses du XIX^e siècle et même les poétesses en général. Bien des inventions se produisent aux limites des genres.

S. P. : Lors d'un cours d'introduction à la littérature québécoise dispensé à l'ULB, la professeure Madeleine Frédéric avait essentiellement choisi un corpus écrit par des femmes, pour la période moderne. Plutôt que de répondre à un parti pris féministe, cette optique révélait une réalité dans le champ littéraire québécois : les écrivaines avaient produit des œuvres majeures, incontournables. Les productions poétiques des femmes belges ont-elles assuré ce même rôle, ont-elles revêtu la même importance dans la modernité ?

Marc Quaghebeur : Il faudrait tout d'abord préciser ce que vous entendez par période moderne. Comme vous parlez du Québec, je doute que le XIX^e siècle ait été pris en compte.

Si l'on se penche sur le seul XX^e siècle, et si l'on se limite toujours au champ strictement poétique, il faut nuancer la réponse en fonction des périodes, en fonction aussi de ce que vous appelez « œuvres majeures et incontournables ». Il est clair par exemple, comme je crois l'avoir montré dans le chapitre des Lettres belges. " Entre absence et magie " ⁶ qui lui est consacré, que la production poétique de Claire Lejeune, celle qui précède les *Essais*, tranche absolument, à l'époque où elle est produite, c'est-à-dire juste avant la « Belgitude » et après le triomphe des néoclassiques, par rapport à la production moyenne. C'est aussi à ce moment-là d'ailleurs que, sur un autre registre, se repère l'émergence du grand talent poétique de Liliane Wouters et que sont publiés les deux recueils, fort remarquables, de Françoise Delcarte. Je crois que, dans l'ordre littéraire du champ francophone en Belgique, il y a une place des femmes, importante, à des moments où l'idéologie de l'identitaire est plus ou moins en veilleuse ou prolonge les effets de ce qui a été en jeu dans la décennie précédente. C'est ainsi qu'entre, disons, le milieu des années 60 et le milieu des années 70, il y a quelque chose de très important du côté des femmes. Comme par hasard, c'est le moment où, parallèlement et conjointement, dans le champ social, la question du féminisme prend réellement figure, notamment autour de Françoise Collin et des *Cahiers du Griffon*. C'est toujours dans cette même période que paraît le volume de Sophie Podolski, *Le Pays où tout est permis*.

6. Bruxelles, Labor, collection « Archives du futur », 1990.

Mais c'est aussi le premier moment d'Harpman, la grande maturation de Rolin et les grands essais de Lilar. De nouveau, la limite poétique me pose problème. Dans l'entre-deux-guerres, il n'y a pas de poétesse du niveau de Michaux, Nougé, Norge... mais il y a Gevers, Doff ou Ley en prose.

S. P. : Dans votre contribution au volume 2 (« Récits courts, poésie, théâtre ») de *Littérature francophone*⁷, contribution concernant la poésie belge 'des origines à nos jours', vous citez les noms de Irène Hamoir, Andrée Sodenkamp, Jeanine Moulin, Claire Lejeune, Liliane Wouters, Françoise Delcarte, Sophie Podolski et Mimi Kinet. Pourriez-vous nous expliquer, en re-contextualisant leurs œuvres, les raisons pour lesquelles ces auteures ont retenu votre attention ? Quelles autres femmes mettriez-vous à l'honneur pour rendre mieux compte de la production poétique féminine ?

Marc Quaghebeur : J'ai cité dans ma contribution au volume Hatier les noms que vous repérez parce qu'ils me paraissent, alors qu'ils appartiennent à des esthétiques différentes, avoir réellement fait émerger des voix de femmes singulières.

Vous le savez, Irène fait partie de l'aventure des surréalistes belges de Bruxelles. Sodenkamp donne, dans le champ néoclassique, une poésie non compassée et particulièrement mélodieuse. Jeanine Moulin a consacré une part de ses énergies à la question des poétesses. Claire Lejeune plonge, avant ses essais, très loin dans une matière très pulsionnelle. Liliane Wouters parvient à redonner au vers français une rythmique et une vivacité qu'il n'a pas toujours ou qu'il a tendance à perdre à partir du moment où il est confronté à la modernité, Françoise Delcarte aboutit, dans ses derniers textes, à un extraordinaire effet de modernité et, dans ses premiers textes, à une voix qui tranchait absolument pour l'époque, dans les années soixante en Belgique. Sophie Podolski rend compte des expériences de la génération de soixante-huit et de ses errements. Il y avait chez Mimi Kinet, dont le destin a été prématurément foudroyé, une capacité de dire, hors cryptage intellectuel, une forme de vécu et de quotidien sans que celui-ci soit pour autant fade. Je suis bien loin, bien sûr avec ces noms-là, d'avoir épuisé le corpus. Je trouve, par exemple, que l'on pourrait même l'étendre aux textes brefs de Malinconci (qui, dans *Retour à Grignan*, a d'ailleurs com-

7. Paru chez Hatier / AUF en 1999.

mencé elle-même à passer directement aux vers). Les textes de *Rien ou presque* constituent de véritables condensations poétiques en prose.

S. P. : Enfin, dans la nombreuse production poétique qui fleurit de nos jours, quels noms de femmes semblent se détacher ? Et pourquoi ?

Marc Quaghebeur : Vous me permettrez de ne pas répondre à cette question. Je n'aime pas tirer des plans sur la comète prématurément. La question, aujourd'hui, qu'il s'agisse des femmes ou des hommes dans le champ poétique, me paraît être celle d'un ronronnement qui fait poétique, qui affadit profondément la substance, et qui témoigne d'une crise assez importante dont on trouvera par exemple le reflet dans le numéro « Crise de vers » que notre revue *Balises* (Didier de Villers éditeur) est sur le point de publier⁸. Femmes et hommes sont confrontés à ce malaise dans un genre dont les médias se contrefichent ; qui s'auto-déifie d'une façon ubuesque ; mais qui peut dire des aspects de la vie autrement que la prose. Comme les femmes le disent autrement que nous.

Abstract : A specialist in Belgian literature, Marc Quaghebeur is interviewed by Sabrina Parent about the specificities of feminine poetry in Belgium (20th century)

8. La publication est prévue pour avril 2003.

Anne Perrier : « La fragile royauté de vivre »

Elodie Bouygues

Il semble à Anne Perrier qu'elle ait toujours écrit, et que la poésie ait été la forme première, essentielle. Son premier recueil, *Selon la nuit*, datant de 1952, s'inscrit dans la continuité d'un renouveau spirituel éveillé dans l'après-guerre en Suisse comme dans le reste de l'Europe, par des écrivains en quête de valeurs humaines universelles. Mais ce recueil, déjà, est écrit sous l'égide de l'ombre : Anne Perrier a trente ans, et ses poèmes disent la blessure et l'absence. En 1946, Philippe Jaccottet – qui demeure longtemps un des seuls à reconnaître et célébrer l'œuvre de sa concitoyenne à l'intention de la France – avait publié un ouvrage intitulé *Requiem* en pleine guerre (pendant laquelle la Suisse était restée neutre, sujet de douleur pour certains de ses habitants, torturés par l'impuissance) ; tandis qu'un autre auteur suisse, Gustave Roud, très proche ami d'Anne Perrier, choisira le même titre pour son ouvrage de 1968 – « quête d'une transparence des choses à laquelle seule la dépossession et le deuil, finalement, donneront accès »¹. Se dessine ainsi un cheminement artistique, intellectuel et spirituel en regard de la mort, qui ressort de façon appuyée chez Anne Perrier.

Mais la notion de spiritualité concilie des ambiguïtés délicates à dégager. Chez notre poète, deux attitudes se mettent tout d'abord en place devant la prééminence de la mort, attitudes contradictoires qui recouvrent une certaine traduction poétique dans l'œuvre : le chuchotement humble et le chant mystique, humiliation et silence d'un côté, ivresse et

1. M. GRAF, « Poésie de la Suisse romande : Le mot soleil dans les ténèbres » in *Poésie de langue française, 1945-1960*, sous la direction de Marie-Claire Bancquart, Paris, PUF, collection « Écriture », 1995, p. 85.

cri de l'autre. Mais bientôt ces postures se dissolvent pour laisser place à une quête d'ordre métaphysique, métaphorisée par le double symbole de la marche errante et du vol de l'oiseau. Cette quête aboutit naturellement à une interrogation sur les moyens de son écriture, et s'achève sur une non-consolation qui tire pourtant parti des antithèses inhérentes à la nature même du Vivant, en puisant dans une métaphore végétale très originale.

La mort à l'œuvre

Dès les premiers recueils, le motif de la mort sous-tend l'écriture, comme une saison particulière de l'âme : en reprenant la coloration traditionnellement mélancolique, Anne Perrier place l'existence toute entière « sous le chef de l'automne », le temps n'étant plus perçu que dans une accélération fatale vers la mort : « Si vite arrive la mélancolie / Le temps d'aller / Du frais crocus au froid colchique »² (*JF*, p. 201). Il y a collision de l'enchaînement des saisons, dérèglement de la chronologie naturelle, conscience aiguë d'une imminence de la mort, voire de la diffusion de la mort dans la vie. Rien ne peut la distraire de cette pensée : « Inutile de me distraire / Avec vos danses vos castagnettes / Le vent ne me rapporte que bruits d'ossements » (*JF*, p. 219)³. Ainsi les textes, dans leur brièveté de fin de souffle, laissent-ils entendre cris, gémissements, plaintes et tremblements. Anne Perrier « vit la mort » de ce(ux) qui meure(nt) autour d'elle : l'oiseau (*PP*, p. 46), les enfants pauvres (*JF*, p. 218), le cœur, les fleurs, le jour. Le « corps du monde » entre en agonie. La dimension physique, concrète, de la mort, loin d'être éludée, est donnée en spectacle. Elle est une « blessure immonde » (*LO*, p. 132) qui empoisonne comme le plomb, un ventre à la fécondité inversée (« Les blessures comme le feu / Semblent finir par s'endormir /

2. Toutes les citations sont extraites de *Œuvre poétique, 1952-1994*, Bordeaux, Éditions L'Escampette, 1996, avec une préface de Gérard Bocholier. Les titres de recueils seront utilisés avec les abréviations suivantes : *SN*, *Selon la nuit* (1952) ; *PV*, *Pour un vitrail* (1955) ; *V*, *Le Voyage* (1958), *PP*, *Le Petit pré* (1960) ; *TP*, *Le Temps est mort* (1967) ; *LP*, *Lettres perdues* (1971) ; *FO*, *Feu les oiseaux* (1975) ; *LO*, *Le Livre d'Ophélie* (1979) ; *VO*, *La Voie nomade* (1986) ; *NA*, *Les Noms de l'arbre* (1989) ; *JF*, *Le Joueur de flûte* (1994), et seront suivis de la page d'où est extraite la citation.

3. Des représentations sur fresques datant du XV^e siècle se trouvent à Bâle et à Berne, symboles depuis le Moyen Âge de l'égalité des hommes devant la mort, quelle que soit leur condition.

Tromperie / Dans leurs ventres laiteux / Elles roulent des incendies », *LO*, p. 132), le creuset de la putréfaction et de l'anthropophagie (« Chaque matin / Livrée au feu et aux bêtes sauvages / Aux termites anthropophages / Qui me dévorent à grand bruit / Et me laissent en vie / Dans une mort sans fin », *LO*, p. 133). L'image atroce de l'insecte qui dévore le cerveau (les araignées, *LO*, p. 134 ; le scorpion, *VO*, p. 158) et le corps de l'intérieur fait penser à certains passages du poignant roman de Maurice Pons, *Les Saisons*, dans lequel par exemple une vache accouche d'un veau mort-né déjà à moitié dévoré par la vermine, au milieu d'un hameau primitif et reculé.

On trouve parfois la métaphore de l'enlissement (*VO*, p. 174) comme fin dernière, inversion à la fois de la terre mêlée d'eau dont est fait l'Homme et de la terre fertile qui porte le grain. Une représentation complètement contradictoire est par ailleurs l'angoisse d'être statufiée. Ces deux condamnations, dont la seconde a des résonances littéraires certaines (le convive de pierre...) sont une torture particulièrement douloureuse pour l'auteur, qui, on le verra, se représente toujours comme « l'errante », « l'envolée », c'est-à-dire dans la mobilité et l'élan.

Mais la mort n'est pas pour le poète le seul horizon d'une déchéance physique – maladie, vieillesse, famine. Elle est avant tout morale, esthétique et spirituelle. Les poèmes pleurent le sacrifice de la beauté, « foulée aux pieds par ce siècle barbare » (*LO*, p. 138), de l'innocence (celle des enfants, qui, morts-nés, seuls échappent à la pourriture pour gagner l'azur et la paix, *LO*, p. 133), de la tranquillité de l'âme. L'obsession de la mort se mue en prise de deuil. L'un des plus marquants de son œuvre est celui de l'ami portugais, l'écrivain Cristovam Pavia, avec qui Anne Perrier correspond entre 1966 et 1968, date à laquelle, à la suite d'une terrible maladie psychique, il met fin à ses jours. *Les Lettres perdues*, poèmes écrits à la suite de ce décès, sont le prolongement d'une amitié épistolaire « d'une qualité rare ». La mort du poète apparaît scandaleuse, et se confond un moment avec la mort des mots et celle de la poésie : le temps sèche dans un herbier, le poète mort est soumis aux insectes dévorateurs, la poète vivante a les yeux pleins de poivre, gèle et se tait.

Deux très belles antithèses se retrouvent encore de recueil en recueil, tissant le fil d'une relation et presque d'une narration, et ébauchant une façon personnelle de « dire la mort ». La première est celle de la chute et de l'élévation, toutes deux tendant à l'effacement. « Tomber » est bien un euphémisme, employé dans les guerres notamment, pour

« mourir » : « Si nous devons tomber / Que ce soit d'une même chute / Étincelants / Et brefs comme l'oiseau / L'arbre / La foudre » (VO, p. 169). Mais dans le même recueil on retrouve le mouvement opposé : « Ne me retenez pas si / Au détour du chemin / Tout à coup / Emportée vers les sources du jour / J'escalade le chant du merle » (VO, p. 178) : c'est là l'expression duelle de la chute de l'homme retournant à la terre, coïncidant pour le croyant à la montée de l'âme vers le ciel. Le point commun de cet éclatement étant la brusquerie, l'éclair. Une telle conception entraîne alors une seconde antithèse, qui est celle de l'incendie et de la noyade. L'image de la mort comme étincelle, est récurrente : « Viendra / La mort et sa profondeur / Et cette chair éclatera / De peur / Luira / Soudain d'éternelle splendeur » (PP, p. 52), « Les oiseaux qui ceignent mon front / [...] Ô faites / Que le feu de la mort les change / En étincelles » (VO, p. 172). L'embrasement a quelque chose à voir avec une approche mystique de la mort et de la poésie, mais ce qui est paradoxal chez Anne Perrier est que la flamme n'est pas que géhenne purificatrice, et qu'elle peut être alliée à la pourriture macabre. La mort par flamboiement est associée, grâce à un balancement oxymorique constant et fécond, à la mort par noyade. En 1979 paraît *Le Livre d'Ophélie*, chant de la suicidée, voyage vers la mort / mer : « Je flotte dans un cœur trop grand / Ou bien est-ce la mer / La mort déjà qui me prend » (FO, p. 110). La représentation de l'au-delà, « ailleurs » comme dit la poète, est plus apaisée d'être aquatique : « Je veux qu'on invite l'été / Le jour où la mort m'entraînera / Vers ses bosquets de corail » (FO, p. 113). Le monde végétal y prend une large place, à l'image des fleurs tressées dans les cheveux épars d'Ophélie. La mer se trouve nommée, de façon plus spirituelle que topographique, « mer de la béatitude » – cette douceur inconsistante de l'âme qui naît du berceement des vagues et des psalmodies sans queue ni tête de la jeune fille⁴.

La conscience de la mort et son motif prégnant s'expriment donc dans la collision de pôles adverses. Anne Perrier en effet essaime dans toute son œuvre poétique des interrogations tantôt voilées tantôt expli-

4. Le dialogue avec le texte de Shakespeare permet au poète de jouer davantage sur les mots, par allusion à la douce et funeste folie d'Ophélie. Un poème met particulièrement l'accent sur la musicalité des vers ainsi que sur le jeu signifiant / signifié : « Asseyons-nous au milieu des aïelles / Simplement pour aimer leur dire / Leur beau nom d'air qui ruisselle » (p. 117). Le texte, roucoulement et répétition, mime la comptine, mais par delà le jeu, soulève la question de la motivation du langage.

cites, sur l'essence de l'être. Les accents spirituels de sa poésie nourries de textes bibliques, mystiques et littéraires entrent en résonance avec des réflexions d'ordre ontologique. Ce poème du *Livre d'Ophélie* convoque pour sa lecture aussi bien Shakespeare qu'Heidegger : « [...] Je porte en moi comme le plomb / La mortelle contradiction / D'être et de n'être pas / Au monde » (*LO*, p. 132). Le rejet des derniers termes au vers suivant met en lumière le questionnement philosophique. Cette *inquiétude* vient du fait que le sujet du poème ressent une effroyable connivence entre mort et vie (« La vie la mort / Égales jouent à la marelle », *LO*, p. 140), dont dépend ce que désormais on ne peut plus nommer « vie ». Ailleurs, à l'interrogation cruciale « Que suis-je ? » (et non pas « Qui suis-je ? »...), le « je » répond : « rien rien » (*PP*, p. 39). Or il y a paradoxe à affirmer « je suis – rien », ce qui revient à désigner ce qui s'éclipse, et à superposer la revendication de l'existence avec sa dénégation. Le « je » vit au cœur de ce paradoxe.

L'hésitation, la frontière entre ces deux « états » a pour conséquence le dédoublement problématique de l'identité de la jeune femme, qui porte perpétuellement « à son flanc » son ombre comme un Autre. Elle n'est « plus qu'une ombre / À la face du jour » (*JF*, p. 217) et « danse à la froide fontaine / De [son] double à ses pieds » (*LO*, p. 139). À vaciller entre vie et mort, entre soi et un non-soi, la poète (comme Ophélie) ne possède plus place sûre dans le monde, et ne trouve habitat que dans la lisière, le seuil, la rive. Abri précaire et sans équilibre, l'espace liminaire semble plus proche de la mort que de la vie, qu'il n'a pourtant pas quittée. Ses représentations, dans *Le Joueur de flûte*, se déclinent sous d'innombrables formes : « sur le bord des adieux », « au-dessus de nos gouffres » (*JF*, p. 210), « au bord de l'eau du ciel » (*JF*, p. 211), « à l'entrée d'une obscure splendeur » (l'oxymore, avec un effet de mise en abyme, étant lui-même la cristallisation d'un seuil), « la faille la fente infime », « ô porte du silence » (*JF*, p. 212), « sur l'abîme », « au bord de l'ineffable » (*JF*, p. 215). La préoccupation existentielle est si ardente que les images se multiplient jusqu'à saturer le recueil. Nous montrerons plus loin à quel point elles seront par ailleurs le moteur de l'errance et de la quête.

Mais le plus problématique reste en fin de compte que, de la presque totalité de son œuvre, Anne Perrier accomplisse une sorte d'« agonie en performance ». La poète élabore une mise en scène funèbre, qui, grâce un retournement furtif, une pirouette, échappe *in extremis* aux dernières extrémités (toujours cette « danse sur corde » rimbaldienne, entre

être et néant). Elle joue avec la mort comme elle joue avec le feu, comme Ophélie joue avec l'eau. Elle l'appelle, la désire, la convoque : « Oh maintenant que la route / S'arrête ! » (*FO*, p. 116), « Sous la pluie que je meure » (*LO*, p. 139), « La mort quand viendra-t-elle » (*JF*, p. 215). Le vœu de mort correspond à un vœu traditionnel de sommeil, un « dormir mourir », néologisme verbal dont l'auteur se sert pour évoquer un « état d'être » dégagé de la douleur. Dormir, c'est plonger dans le fleuve d'oubli du Léthé (*JF*, p. 206), opium qui rend la mort « plus douce que la vie » (*JF*, p. 222).

L'humble murmure

« Suspendue au fil / Du lumineux été / La libellule / En gloire semble attester / Que vivre est une royauté / Fragile » (*LO*, p. 135). Le rejet de l'adjectif, à la fin du poème, relativise ce qui semblait au prime abord une célébration joyeuse, et la place sous le signe de la précarité. La lumière, la gloire, la royauté sont des qualités soumises à l'érosion de la mort : l'acceptation tranquille de cet état de fait caractérise tout un pan de l'œuvre d'Anne Perrier, qui dès l'exergue du recueil *Le Petit pré* (1960) se place sous l'égide de Tagore (« C'est ici ton tabouret ; ici tes pieds reposent où vit le très pauvre, l'infime et le perdu »). Un tabouret suffit, point besoin de demeure, car « nous ne sommes que de passage » (*VO*, p. 170).

La poète aborde les postures de l'humble, de l'orante, corps courbé en signe de soumission : « Ma part / Est de tendre les mains » (*TM*, p. 61) ; « Ma vie / Un lévrier couché / Devant ta porte » (*TM*, p. 62). À plusieurs reprises la voix lyrique se représente comme une « voyageuse sans bagage » ni « péage » (*VO*, p. 169), avec de simples « sandales d'air », si ce n'est pieds nus⁵. Sa pauvreté lui procure légèreté et joie : « Si une miette / Pouvait dire sa joie / D'être miette » (*TM*, p. 63), rapelant parfois le personnage de Lazare. L'amour submerge le désir de possession, et, telle les disciples du Christ, elle refuse d'emporter avec elle ses possessions terrestres, pour suivre le Christ et alléger son chant (alléger son chant étant sa façon de servir Dieu) : « Prenez le trésor des greniers / La maison le cellier / Toute la vigne d'or / Je n'en veux plus

5. Ôter vêtements et chaussures est une signe démonstratif d'humilité : les « déchaussés » ou « déchaux » sont les Carmes qui suivirent les réformes effectuées dans leur ordre par Saint Jean de la Croix à partir de 1568.

/ [...] Je m'en vais les pieds nus / L'amour seul à dire » (*PP*, p. 53). Cet acquiescement à la perte, ce dénuement matériel lui permettent d'accéder à une sorte de porosité au monde, « nudité minérale ». Si *Le Voyage* (1958) se clôt sur la certitude d'une vie meilleure, « un jour », pleine de richesses, suivant la tradition chrétienne d'un paradis à venir, le recueil suivant, *Le Petit pré*, s'achève sur un appel à la prière et la prédiction d'une sorte d'apocalypse rédemptrice pour les hommes qui « [finiront] la course / Aveugles dépouillés » (*PP*, p. 54).

La voix se présente comme une flûte où passe le vent, l'être, comme une vigne qui va au pressoir : à partir de presque rien – un morceau de « bois tendre » (*VO*, p. 168), des fruits – se produit l'alchimie et la transformation en une essence plus subtile : un souffle musical, quelques gouttes d'alcool. Tout se passe comme si la poète « était agie », qu'elle s'abandonnait, offrait son être, son corps (symbolisé par l'humble flûte), à une force qui la surpasse, qui la domine, et qui décide de sa vie : « l'Autre », le Dieu rarement nommé. La flûte symbolise un style sans recherche, presque ignorant des autres instruments de la symphonie.

La plupart des poèmes de cette grande œuvre sont des poèmes brefs, habités par un « murmure fier »⁶. Anne Perrier a confié à plusieurs reprises qu'elle écrivait mentalement ses textes avant de les mettre par écrit. Il s'agit donc là d'une artiste qui travaille – au sens littéral du terme – dans la pauvreté la plus grande, dégagée des contingences, « en l'air ». Cette méthode est révélatrice d'une foi profonde en la gratuité de la parole poétique. Cette parole elle-même, comme la vie terrestre, est précaire, labile : « Sur l'eau seule j'écris ton nom / Lumière » (*PP*, p. 48). Ce poème débute par une réaffirmation de sa nullité : « Je ne suis pas poète ». Mais on peut remarquer que les vers précédents ressemblent étrangement à ceux si célèbres du poème de Paul Eluard, resituant dès lors la voix dans une communauté de poètes qui la rendent à son identité de créatrice. C'est qu'en effet on trouve partout de splendides réussites de langage dans une œuvre qui ne les recherche pas, estimant son chant « à peine / Au-dessus des grenouilles » (*VO*, p. 174). Devant la mort promise, et en particulier dans le souvenir de la Crucifixion, Anne Perrier préfère chanter « à basse voix » (*PV*, p. 23), dans le recueillement : « Parler haut / N'a plus de sens » (*PP*, p. 54).

6. Ph. JACCOTTET, *Écrits pour papier journal. Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1994, p. 261.

L'accent mystique

La poète considère ses années d'entrée en poésie comme « la part la plus consciente [...] d'une trajectoire qui, à partir de là, s'est faite essentiellement *im Dunkel* »⁷, c'est-à-dire dans l'obscurité, « comme en dormant », selon une autre expression de Philippe Jaccottet. Ce sommeil peut être dans un premier temps comparé à la grâce ou au ravissement mystique, mais Anne Perrier réfute fermement qu'on attribue son inspiration à autre chose qu'à un « maximum de concentration » et à une « discipline »⁸. L'extase mystique, qui est fusion à l'être divin, aboutit en effet rarement au poème, qui est lui, incarnation, habitat. C'est ce que symbolise l'exergue de Pierre-Albert Jourdan aux *Noms de l'arbre* (1989), qui voit dans les branches de l'arbre tendues vers le ciel l'image de l'effort spirituel. La recherche d'Anne Perrier se fait ainsi dans deux directions : comme Eugène Guillevic, elle « tire sur ses racines » (*LP*, p. 85), et « creuse dans le noir »⁹, mais tend également vers un au-delà astral, par « l'exercice spirituel », qui est un des moyens qu'utilisent les mystiques (ou tout simplement les croyants) pour parvenir à la grâce.

Poésie et mystique, toutes deux, tentent d'éclairer un Mystère dont la résolution se dérobe : il ne peut s'agir là encore que d'une comparaison. La poète s'approche en tremblant de la genèse de sa création (« Est-ce bien à moi qu'il appartient de descendre dans la nuit mystérieuse où s'élabore le poème ? [...] j'ai comme le sentiment de commettre une infraction, de briser le sceau d'un secret ignoré de moi-même, d'aller troubler l'eau d'une source »¹⁰). L'art poétique reste au seuil de ses origines. Le mystique, lui, cherche à connaître l'union avec Dieu, mystère divin pour lequel il « meurt de ne pas mourir ».

L'expérience poétique est traduction de l'expérience religieuse mais les deux ne peuvent être confondues, et encore moins la première assimilée à une expérience mystique. Cependant, l'œuvre est tellement imprégnée de la lecture de textes de Saint Jean de la Croix ou de Saint François d'Assise que « la lecture mystique » est une voie possible pour l'aborder. Elle est cependant d'une clarté telle, qu'une approche dénuée

7. A. PERRIER, *Arts poétiques*, avec des textes de P. Chappuis, P.-A. Tâche, P. Voëlin et F. Wandelère, Genève, La Dogana, 1996, p. 15.

8. A. PERRIER, *Idem*, p. 20 et p. 12.

9. E. GUILLEVIC, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

10. A. PERRIER, *Arts poétiques*, *Op. cit.*, p. 17.

de « cadres » spirituels est tout aussi émouvante. Il s'agit d'une œuvre qui refuse l'idéologie, et qui, nourrie d'une expérience intime, est avant tout Poésie.

On sent parfois dans les textes une « Présence » à la fois retirée et rayonnante de son évidence. Le Dieu d'Anne Perrier est un « Dieu caché », à la fois parce que rarement nommé et parce qu'il représente une instance qu'on désire, qu'on guette, qu'on attend. Il est également l'Aimé, l'amant à venir, et l'on retrouve très prégnants des accents du *Cantique des Cantiques*, dans ce monologue désirant, plein d'ardeur : « Ah ! laisse-moi disparaître / Dans le cours vaste et vert / De tes veines » ou encore : « La paix / Tu la tiens dans tes mains / Comme un melon d'eau » (FO, p. 108). Le recueil *Feu les oiseaux* est ainsi composé d'une longue série de tercets en vers libre, très musicaux, de tension vers celui qu'elle tutoie. Dans *La Voie nomade*, les images du désert affluent, avec tout ce qu'elles métaphorisent : immensité, sécheresse, mirages, pauvreté, minéralité... qui sont le lot de ces saints retirés dans le sable, se nourrissant de peu, jeûnant et priant.

Comme Saint Jean de la Croix, la poète ne parle cependant pas de prière, mais de *chant* (la « canción »¹¹). Les tercets cités ci-dessus en sont un exemple éclairant, mais l'utilisation du réseau lexical du chant traverse tous les recueils : Anne Perrier a en effet hésité à mener une carrière de musicienne, et la musique est inhérente à la genèse de sa création. Une partie de l'œuvre de Saint Jean de la Croix était elle-même destinée à être mise en musique.

Ce que la poète a par ailleurs retiré de la méditation sur des textes comme *La Nuit obscure* ou *Le Cantique spirituel*, est l'idée développée par le « docteur mystique » d'une approche négative de Dieu, qui est le Rien, présence-absence, atteint par le croyant au terme d'une « nuit intérieure ». Il ressort parfois de certains poèmes d'Anne Perrier l'idée d'une traversée de l'obscurité et de la privation, nécessaire pour recevoir la vraie lumière et la vraie richesse. Elle ne met pas en scène, comme dans la littérature mystique, l'union fusionnelle avec le Dieu désiré, mais la relation de l'attente conduit naturellement à l'emploi d'un vocabulaire « érotique » au sens d'amoureux, dans la ligne de la tradition biblique. On retrouve ce type de dialogue mystique avec le Bien-aimé

11. Saint Jean de la Croix, *Dans une nuit obscure*, Poésie mystique complète, Nouvelle traduction et présentation de François Bonfils, Édition bilingue, Paris, Libro, 2001, p. 9.

chez plusieurs poètes contemporains, comme Pierre-Jean Jouve ou Jean-Claude Renard dans *Cantiques pour des pays perdus*.

Au plan formel, la comparaison avec le style de la littérature mystique est pertinente dans le sens où cette dernière se présente comme un modèle de résolution des dualités (l'érotique et le spirituel, l'ombre et la lumière...) et des contradictions. Or nous l'avons vu, la poésie d'Anne Perrier (qui dit elle-même être « en paix avec les images ») est tissée d'antithèses et d'oxymores. Deux autres pratiques stylistiques communes sont la négation dans la métaphore et les images liminaires¹², ainsi que l'exclamation, l'injonction et l'interrogation (souvent anxieuse). Les métaphores sont ruisselantes, toujours motivées. La poète cite en effet comme point de départ de sa réflexion sur l'écriture la citation de Paul Valéry : « La Poésie devrait être le Paradis du langage »¹³. Cette revendication fait écho à l'exergue d'Emily Dickinson choisie pour inaugurer le recueil *La Voie nomade* : « Et pour occupation ceci : / Ouvrir bien grande mes étroites mains / Pour ramasser le Paradis ». Chez ces deux femmes, humilité et audace se combinent. « Occupation » et « ramasser » disent le quotidien, le pratique, mais la tâche à accomplir est la plus haute, la plus aiguë, et se fait « à mains nues », comme le travail d'écriture.

L'élan mystique d'Anne Perrier est donc transfiguré par le travail poétique, si bien qu'un lecteur « athée » demeure tout de même enchanté par la pure beauté de sa langue. Par ailleurs, l'auteure est tellement habitée par ce qu'elle nomme « l'esprit d'enfance », que son œuvre se nourrit également à une littérature plus profane, qui est celle du conte de fées. Le religieux côtoie ici le magique. La connivence entre les deux s'illustre grâce aux nombreuses métaphores astrales : le ciel est traditionnellement image de l'Au-delà, mais par la puissance de l'image, il acquiert une autonomie poétique propre à Anne Perrier : « Le cœur n'est plus / Qu'un cimetière d'astres éboulés » (*LO*, p. 138), « Parfois j'entends en rêve / L'armée des anges qui s'ébranle / Dans un immense cliquetis d'étoiles » (*JF*, p. 220). La magie se lit dans l'image du cercle : « le cercle d'argent / Au poignet l'enfant d'arc-en-ciel » (*VN*, p. 156) est le signe de reconnaissance de l'enfant-guide. Il se retrouve dans l'usage de nom-

12. Voir *Poésie et mystique*, sous la direction de Paule PLOUVIER, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 15.

13. A. PERRIER, *Arts poétiques*, *Op. cit.*, p. 17. La citation de Valéry est extraite de la Préface aux *Cantiques spirituels* de Saint Jean de la Croix, par le Père Cyprien, Paris, Éditions Rouart, 1941.

bres symboliques : « À mon poignet trois pierres / [...] Trois pierres de lune » (*VN*, p. 163), « J'ai reçu trois anneaux d'or » (*LO*, p. 135), « Trois oliviers / Couronnés d'air » (*LO*, p. 143). Le chiffre trois évoque bien sûr la Trinité divine, mais représente également une combinaison magique et efficiente du conte ou de la magie.

Ces « signes » sont des « pierres blanches » utiles à l'errante pour retrouver son chemin dans le désert universel dans lequel elle avance. Car les questions concernant la mort et le néant, la figure de Dieu, les conditions de la poésie demeurent un temps sans réponse et ce silence fait place au doute. Les différentes prophéties concernant l'avenir qu'énonce la poète évoquent ce que Maurice Blanchot nomme « parole de l'impossible avenir », par là-même appel à l'errance sans repos ni séjour¹⁴.

L'errance et le vol : la voie nomade

Chaque livre d'Anne Perrier va prendre la forme d'un « voyage », d'une « voie nomade », ce que disent les titres eux-mêmes. Ce pèlerinage est la métaphore de la vie, et possède comme horizon ultime le secret de l'Être et la rencontre de la Beauté. Le désert, avec ses pics et ses chutes de températures, est à l'image des vicissitudes de l'existence (l'âme est tantôt « bleuie de froid », tantôt « figue mûre », *VO*, p. 161). Il est perte des repères, le vent sur le sable effaçant toute trace. L'errance place toute la quête dans une spatialité, et la poète devient elle-même le chemin qu'elle emprunte, « [...] chemin qui dure / Toujours [...] » (*VO*, p. 160). Ce cheminement de recueil en recueil donne un sens à la quête et à l'enquête, au questionnement autour de la mort. La route opère des circonvolutions pour approcher la vérité, elle se resserre, touche parfois à ses propres lisières : « Je suis la barque sous le ciel / Venant d'où l'on ne sait / Allant où l'on ne sait » (*JF*, p. 214), « Est-ce la terre qui s'éloigne / Ou l'horizon qui se rapproche » (*VO*, p. 155).

Pour savoir, Anne Perrier récuse la sécurité, le confort et l'habitude. Elle « rompt les amarres » et suit le vent, « la brise du désert / [...] que seul peut entendre / Le cœur intemporel » (*VO*, p. 159), ainsi que les oiseaux, qui symbolisent un décrochement et un renoncement aux repères spatiaux et temporels. Ils sont de l'ordre de l'énergie et de

14. M. BLANCHOT, « La parole prophétique » in *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

l'intangible, donc d'essence spirituelle, et vont accompagner la quête. C'est pourquoi la figure du poète – « l'envolée » – se trouve à plusieurs reprises « couronnée d'oiseaux », cercle et insigne magiques.

« Le cœur seul voyage » (*JF*, p. 223) : plusieurs escales en Méditerranée ont empreint cette poésie d'une véritable couleur des pays du Sud, paysages bibliques, mais le chemin est en effet avant tout un parcours intérieur, qui se lit de plus en plus clairement à chaque livre. « L'énigme est si belle » (*PP*, p. 50) que la poète parvient à dompter sa peur et à « monter en elle-même », à « creuser des puits dans le ciel », comme Saint Bernard en témoigne : « Je suis monté à la partie supérieure de moi-même et encore plus haut règne le Verbe. Explorateur curieux, je suis descendu au fond de moi-même et je l'ai trouvé plus bas encore. J'ai regardé au dehors, et je l'ai aperçu par-delà tout. J'ai regardé au dedans, il m'est bien plus intime que moi-même [...] »¹⁵. L'objet de la quête est donc intérieur à celui qui interroge, d'où une non-résolution dynamique des questions : « Tout demeure séparé ».

Anne Perrier aurait donc pu à l'instar d'Edmond Jabès, intituler *La Voie nomade* « le livre des questions ». Il existe un lien très intime entre la marche et l'écriture, que Jabès pose dans les termes suivants : « Qui jamais écrira l'errance ? – Elle s'écrit / avec nous. / Errant, je suis son écriture »¹⁶. La poète en vient donc à se poser deux questions essentielles : comment écrire l'errance ? Les mots peuvent-ils « abuser la mort » (*JF*, p. 209) ?

Écrire : semer les fleurs absolues du silence

Dans son ouvrage intitulé *Le Testament poétique*¹⁷, Gérard Bucher rappelle cette réflexion d'Heidegger : « Le Rapport entre mort et parole, un éclair, s'illumine ; mais il est encore impensé ». Nous n'aurons pas la prétention d'affirmer qu'Anne Perrier, qui, pour sa part, a pensé la mort en termes de foudroiement, a résolu ce « rapport impensé », mais nous pensons que son œuvre illustre bien le fait qu'avoir conscience de sa

15. « Cantica », *Sermon 74*, cité par Daniel-Rops, « Mystique et poésie ». In : « De la poésie comme exercice spirituel », numéro spécial de *Fontaine*, Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises, n° 19-20, réédité par Le Cherche Midi éditeur, Éditions Saint Germain des Prés, 1978, p. 35.

16. *Le Livre du partage*, Paris, Gallimard, 1987, p. 30.

17. *Le Testament poétique*, Paris, Belin, 1994, p. 122.

propre mort et accéder au langage – poétique – sont deux faits complémentaires. Bien que d'une tonalité globalement lumineuse, le travail de cet auteur procède d'une tension active entre indicible et exigence de formulation. La « littérature » de la mort est une étape essentielle de son cheminement. Le poème cependant, de son aveu même, ne constitue pas une « réponse » face à la mort : il est « une rose qui aurait perdu ses épines »¹⁸, une passerelle vers la transcendance, matérialisée par le langage.

C'est pourquoi les allusions au matériau de l'écriture, aux mots, au souffle, au chant, sont si fréquentes et si problématiques. La parole est maintes fois stigmatisée dans ses failles et ses apories. Elle est patte d'oiseau sur le sable ou paraphe dans le ciel, mirage aussitôt effacé qu'apparu (VO, p. 156). Le « troupeau frileux des paroles » descend la « pente ombrée », jusqu'à la nuit. Il est menacé par l'aphasie : « Tant de silences sur ma page / Blanches brassées de fleurs » (JF, p. 219). C'est la plus haute douleur – l'hébétude devant la mort – qui fait défailir la possibilité du langage : mort des enfants dans *Le Joueur de flûte* (celui-là même qui les enchante et les emporte dans la grotte obscure), et surtout mort de l'ami des *Lettres perdues*. Ce recueil sublime démontre pourtant à quel point le deuil peut se vivre et s'écrire. Anne Perrier y avoue qu'avant cette disparition, elle ne savait pas ce que « l'absence et le mourir » *voulaient dire*, l'expression étant prise au sens propre comme au sens figuré. Si elle ne parvient pas à la fin de son poème à trouver une « signification » à la mort, elle réussit pourtant à la « faire parler », par sa propre voix, qui prend en charge celle de l'ami disparu, et assure une transfusion de la mort dans la vie.

Dans *Le Livre d'Ophélie*, l'amertume devant la mort est redoublée par la douleur de ne pas pouvoir « chanter » : « [...] j'ai perdu la voix des passeurs d'eau » (p. 137), « Ce dernier chant / [...] M'arrachera les veines » (p. 142), « Les mots ne refleurront plus ici / [...] On a séché les puits / Aux voyelles » (p. 145)... On assiste à une tragique « mort du lyrisme », surgie de la conscience d'une « irréversible souillure du monde »¹⁹. La mort est « semée », ne naîtront de ses grains que « les fleurs absolues du silence » (p. 146). Le poète est « chassé du monde », son orgue de barbarie « encasté dans la mort » (p. 171), son luth « brisé ».

18. Propos recueillis par Mathilde Vischer, février 2001, accessible sur la page Internet : <http://www.culturactif.ch/entretiens/perrierentretien.htm>.

19. Ph. JACCOTTE, *Une Transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 276.

La pesée des conditions de l'écriture continue cependant à être nourrie. Dans une œuvre fertile en métaphores, Anne Perrier choisit d'effectuer de façon explicite une réflexion métalinguistique, qui n'est pas dépourvue d'humour. Les Surréalistes, qu'elle a lus dans sa jeunesse, lui ont révélé une certaine liberté du langage, et ont démultiplié ses outils poétiques. On décèle ailleurs un intertexte avec Mallarmé dans « La rose penchée hors du temps / Sent si bon » (*LO*, p. 141), et tout un jeu sur le signifiant et le signifié. Pour la poète, le « temps » du poème « est mort », c'est-à-dire suspendu : c'est donc la rose qui s'incline « hors du poème » qui exhale un parfum, la « vraie rose », qui s'oppose à « l'absente de tout bouquet » mallarméenne. Ailleurs, pour conjurer l'angoisse et dans un souci d'auto-dérision, elle joue sur les sonorités : « Nous sommes les Papous / Les fous les poux » (*LO*, p. 125), ceux qui croient encore en la valeur magique et performative du langage.

La poète s'interroge particulièrement sur l'usage des mots « étoiles filantes » qu'il serait vain de « mettre en cage » dans le langage (*FO*, p. 110). Le mot est coquille vide, usé par le sable et l'usage, « précaire abri à [la] voix qui tremble » (*VO*, p. 165). Il est de nature commune, il n'est pas plus extra-ordinaire de dire la mort. Mais comment « rafraîchir » le vocable que tant de siècles d'utilisation ont rendu aride ? Anne Perrier propose de rêver d'un « Paradis du langage qui serait en avant de nous, où les mots passés au feu de l'épreuve du temps auraient retrouvé les couleurs de l'innocence – l'innocence nouvelle d'un langage en quelque sorte rédimé »²⁰. De la même façon que le Dieu recherché est intérieur à celui qui le désire, l'essence de la Poésie se situe au cœur de l'identité du poète.

Le choix d'Anne Perrier est une exigence personnelle de « légèreté », qui rappelle la « sainte sobriété » préconisée par Hölderlin. Plus le mot est essentiel, plus la parole est aérée, aérienne, plus sa poésie coïncide avec sa propre nécessité. Un « chant trop lourd » porte un « poids d'ombre » dont il faut se délester (*VO*, p. 173). Le symbole de l'oiseau est donc doublement motivé, à la fois en ce qui concerne l'errance, mais aussi en regard de « l'esprit », du souffle et de la légèreté. La voix fait vœu de ténuité : « Si je pouvais glisser mon ombre / Dans la lumière immobile / Et passer en des mots / Qui ne soient plus qu'allègement / Et envol d'amandiers » (*VO*, p. 161). La structure du vers libre et la briè-

20. A. PERRIER, *Arts poétiques*, *Op. cit.*, p. 18.

veté des textes concourent elles aussi à alléger cette poésie subtile, qui résonne d'un accent étrange dans le monde d'aujourd'hui.

« La majesté de vivre désavoue la mort »

Anne Perrier en effet parvient à se libérer des contingences biographiques pour exprimer un point de vue sur le monde, tout en réussissant à créer une forme faisant sens, d'une très grande beauté. Son inspiration religieuse se libère dans des motifs et des métaphores tirés du monde sensible, et sa poésie, malgré sa légèreté, rayonne d'une félicité terrestre, car chez elle, comme écrit Paul Eluard, « la majesté de vivre désavoue la mort », ce que notre poète traduit par « Les lucioles / Mettent la mort à feu » (*LO*, p. 151). La beauté du monde sensible – un paysage en pleine chaleur de l'été – « fait penser » au paradis, mais celle-ci n'est qu'un artéfact, un leurre, une « couleuvre », serpent menteur. Cette erreur d'appréciation qui vient de notre ignorance est pourtant d'un grand réconfort, car elle met la mort à distance : « Plus besoin de preuve / Mourir est inutile ». Seuls les oliviers, arbres christiques, « lares » de la terre, échappent au néant.

La Création naturelle, arbres et fleurs, semble imputrescible, épargnée. À l'intérieur du poème, elle acquiert la pureté diamantine de la mort, du sable, de l'eau. Toutes les antithèses se résolvent sans s'annuler : « menthe glacée » et « mangue dorée » se fondent dans « la profonde éternité de saphir » (*LO*, p. 150) qu'est l'espace-temps du poème. « À tant de nuit à tant de nulle / Floraison / S'oppose avec douceur / La rose » (*LO*, p. 126), rose qui, avec l'iris, l'asphodèle, l'ombellifère et l'ellébore forment le « vivant cercueil » d'Ophélie, paradoxe d'une barque végétale qui conduit à la mort, tout en subsistant d'une palpitante vie.

L'écriture poétique recouvre une métaphore du Vivant – « La poésie fruit défendu / Belladone mortelle / Dans la débordante / Mangeoire universelle » (*LO*, p. 124) – fruit « interdit » car empoisonné (le leurre des mots), et par là séduisant, mais également fruit « défendu » par une poète qui croit avec ardeur que l'écriture est un rempart contre « les fleuves de lave ». Elle n'écrit pas *contre* la mort, mais *appuyée contre* la mort, n'ayant aux lèvres que ce souhait : « Que la poésie se pare / De tout ce je perds » (*JF*, p. 124). La mort ainsi accompagne la création, tout en la rendant problématique et en accentuant la vulnérabilité. Le sens ultime se situe peut-être dans un dialogue entre poètes, qui

perdure au-delà du temps et des morts intimes : « Si dans le monde où nous sommes / Un chant fût-il éteint depuis longtemps / À un autre chant d'homme / Fût-il né dans mille ans / Correspond les oiseaux le savent » (*LO*, p. 131). « Dans le monde où nous sommes », il semble que le chant d'Anne Perrier - discret, têtue, limpide - soit pour tous l'écho d'un chant propre à chacun.

Abstract : A Swiss poet born in 1922, Anne Perrier lives in Geneva where she has been working on her thorough and illuminating poetics since the beginning of the fifties. Her poems are suffused with the idea of oncoming death which gives way to an ambiguous spirituality. Facing the overwhelming power of death, she may adopt two opposite poetic stances – whispering humility or lyrical mysticism, the former made of humiliation and silence, the latter of delirium and screaming.

But after only a few moments, those postures seem to dissolve and give way to a metaphysical quest through the double metaphor of wandering walk and bird-like flying. This quest naturally comes to the questioning of her own writing, and leaves her unsoothed but enriched with the contradictions of all living creature, through the use of a highly original vegetal metaphor.

Marie de Romieu et l'écriture androgyne

Les marques de généricité du sujet lyrique dans *Les Premières œuvres poétiques* (1581)

Claude La Charité

La Renaissance a constitué un âge d'or pour l'accès des femmes non seulement à la culture mais également à la pratique littéraire¹. Comme l'écrit Gargantua à son fils Pantagruel, « [l]es femmes et filles ont aspiré à ceste louange et manne celeste de bonne doctrine »², tant et si bien que le XVI^e siècle français, à l'image de la Renaissance italienne³, a produit une floraison de poétesses, pas moins d'une soixantaine⁴, telle que la France n'en avait jamais connu dans les siècles précédents : Marguerite de Navarre, Louise Labé, Pernette du Guillet, les dames Des Roches, pour ne citer que les plus connues. Dans ce florilège féminin, Marie de Romieu est le plus souvent occultée en tout ou en partie. Au mieux, l'histoire littéraire a retenu le premier poème de son recueil, « Le Brief Discours que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme », sans doute en raison de la nature apologétique et militante de cette pièce⁵.

1. Voir à ce propos, Evelyne Berriot-Salvadore, *Les Femmes dans la société française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1990 ; Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture* (1598-1715), Paris, Champion, 1993 et Madeleine Lazard, *Les Avenues de Fémynie*, Paris, Fayard, 2001.

2. RABELAIS, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 244.

3. Pour un aperçu de la production poétique des Italiennes à la Renaissance, voir l'anthologie *Women Poets for the Italian Renaissance : Courtly Ladies & Courtesans*, éd. Laura Anna Stortoni et trad. Laura Anna Stortoni et Mary Prentice Lillie, New York, Italica Press, 1997.

4. Léon FEUGERE, *Les Femmes poètes du XVI^e siècle*, Paris, Didier, 1860.

5. Sur ce poème, voir notamment Lula MACDOWELL RICHARDSON, *The Forerunners of Feminism in the French Literature of the Renaissance from Christine of Pisa to Marie de Gournay*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929 et

Pourtant, cette poétesse vivaraise est également l'auteure de la première traduction française du *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539) d'Alessandro Piccolomini, intitulée *l'Instruction pour les jeunes dames* (1572)⁶. En outre, le poème apologétique n'est pas à l'image du recueil, *Les Premières œuvres poétiques* (1581), dont il fait partie. En vérité, la méconnaissance de l'œuvre de Marie de Romieu s'explique probablement par le fait que, venant après Pernette du Guillet et Louise Labé, qui ont toutes deux chanté le désir féminin avec des accents parfois autobiographiques et personnels, la poétesse de Viviers détonne par son ton impersonnel et la relative indétermination du sujet lyrique qui s'exprime dans ses poèmes. La question des destinataires majoritairement féminins de sa poésie a déjà été traitée ailleurs et se comprend en partie comme une convention héritée de la Pléiade⁷. Dans son livre récent, Nathalie Dauvois a bien montré que, dans la poésie lyrique à la Renaissance, la première personne qui s'exprime ne doit pas être confondue avec un « je » autobiographique, mais que ce sujet emprunte différents rôles et se confond avec les diverses *personae* qu'il incarne tour à tour⁸. La récente étude d'Hélène Lucuix sur la généricité des *personae* dans les poésies spirituelles de Marguerite de Navarre a montré que la plu-

Anne R. LARSEN, « Paradox and the Praise of Women : From Ortensio Lando and Charles Estienne to Marie de Romieu », *The Sixteenth Century Journal*, tome XXVIII, n° 3, 1997, pp. 759-774. L'article tiré de la conférence intitulée « Le 'Brief Discours [de] l'excellence de la femme' (1581) : le genre poétique du discours ou le paradoxe désamorcé » que nous avons donnée au Département d'études françaises de l'Université de Montréal le 13 mars 2001 est à paraître.

6. À propos de cette traduction, voir notre thèse de doctorat, *L'Instruction pour les jeunes dames (1572) de Marie de Romieu : un traité de 'savoir-paraitre' à l'usage des femmes*, 2 tomes, soutenue le 30 novembre 2000 à l'Université de Paris-IV-Sorbonne, ainsi que nos articles « Du *Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539) d'Alessandro Piccolomini à *l'Instruction pour les jeunes dames* (1572) de Marie de Romieu ou quand le paradoxe fait l'opinion », *Renaissance, Humanisme, Réforme*, n° 53, décembre 2001, pp. 103-112 et « Le *Dialogo de la bella creanza de le donne* (1539) d'Alessandro Piccolomini et ses adaptateurs français », *Renaissance et Réforme / Renaissance and Reformation*, tome XXIII, n° 1, hiver 1999, pp. 43-57. À propos de l'authenticité de *l'Instruction*, voir notre article « Le problème de l'attribution de *l'Instruction pour les jeunes dames* (1572) et l'énigmatique cryptonyme M. D. R. », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 2000, tome LXII, n° 1, pp. 119-128 + note, 2000, tome LXII, n° 3, p. 652.

7. Voir notre article, « 'Ce male vers enfant de ta verve femelle' : les destinataires féminins de la lyrique amoureuse de Marie de Romieu », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, 2000, n° 18 / 2, pp. 81-94.

8. Nathalie DAUVOIS, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires Recto-Verso », 2000.

part des instances lyriques marquées génériquement comme masculines rencontrent davantage d'obstacles dans leur ascension spirituelle que leurs homologues féminins⁹. En reprenant cette méthode d'analyse, nous voudrions proposer une typologie des marques de généricité et de leur emploi dans les poèmes de Marie de Romieu, pour voir si, sur le plan de l'énonciation, son œuvre porte aussi l'empreinte de l'androgynie que ne cessent de mettre en avant les pièces liminaires de son recueil, notamment le sonnet en rimes féminines de Jean-Edouard du Monin, dans lequel le style de la poétesse, « ce male vers, enfant de [s]a verve femelle » est assimilé à un « nouvel Androgyne »¹⁰.

Lyrisme et subjectivité à la Renaissance

Nathalie Dauvois a bien résumé le destin du genre lyrique des origines jusqu'au XVI^e siècle. Si, dans l'Antiquité et pendant une partie du Moyen Age, la poésie lyrique est indissociable de la musique, au point que la vocation de tout poème lyrique est alors d'être chanté, vers les XIV^e-XV^e siècles, le plus petit dénominateur commun devient non plus la mise en musique mais bien la forme fixe (rondeau, ballade, chant royal) qui, par sa circularité, assure une musicalité à des œuvres qui ne sont plus destinées qu'à être lues ou déclamées. Ces formes fixes qui se maintiendront jusqu'à l'avènement de la Pléiade, soit vers 1550, entraînent le plus souvent l'expression d'un sujet lyrique effacé, abstrait ou universel. En réalité, cette poésie lyrique perpétue une caractéristique de la *canço* provençale dont elle est issue, en mettant en scène un sujet conventionnel dont l'entreprise consiste à faire coïncider un « j'aime »

9. Hélène LUCUIX, « Généricité et parcours spirituel dans les œuvres religieuses de Marguerite de Navarre », communication présentée au congrès annuel de la Société canadienne d'études de la Renaissance le 24 mai 2001 à l'Université Laval. Cette communication a obtenu le prix Érasme 2001. L'article tiré de cette communication, que l'auteure a bien voulu nous communiquer, sera publié dans la revue *Renaissance et Réforme / Renaissance and Reformation*.

10. Marie DE ROMIEU, *Les Premières Œuvres poétiques [...]*, Paris, Lucas Breyer, 1581, Aiiii, r^o. Toutes les références ultérieures renverront à cette édition et seront précisées dans le corps du texte. L'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France de cette édition est consultable en fac-similé sur le site Gallica (gallica.bnf.fr). Par ailleurs, il existe deux éditions critiques du recueil : la première, procurée par Prosper Blanchemain, a été publiée en 1878, à Paris, aux éditions du Cabinet du bibliophile et la seconde, due à André Winandy, a paru en 1972, à Genève, chez Droz. Enfin, nous préparons l'édition critique des œuvres complètes de Marie de Romieu, à paraître à Paris, aux éditions Honoré Champion.

avec un « je chante ». Avec l'abandon des formes fixes, les poètes de la Pléiade privilégieront l'ouverture à la fois sur le plan des genres antiques revisités, tels que l'hymne, l'ode ou l'épigramme, sans clôture prédéfinie, et sur le plan stylistique où le style bas de l'épigramme fait bon ménage avec le style élevé de l'hymne célébrant les princes et les rois. Imitant en cela Marot et d'autres devanciers, les poètes cherchent alors à exploiter toutes les ressources possibles de l'expression du sujet lyrique, notamment le « je » particulier qui peut ou non ressortir à l'expression de la subjectivité du poète. En tous les cas, l'entreprise lyrique vise non pas tant un dessein autobiographique que l'exploitation systématique de toutes les possibilités de l'expression, en démultipliant les instances d'énonciation au sein d'un même poème ou d'un poème à l'autre, le poète s'ingéniant à s'inventer différents rôles de composition. Même dans les cas où cette virtuosité est limitée à sa plus simple expression, il existe le plus souvent au moins un décalage entre le « je » interne, la voix poétique, et le « je » externe, la conscience du poète¹¹. En outre, dans l'ode ronsardienne, qui occupe une place de choix dans la nouvelle poésie inaugurée par la Pléiade, le sujet lyrique établit une équivalence entre un « je loue » et un « je chante », d'où l'impossibilité de trouver dans pareil sujet lyrique la manifestation de la subjectivité de l'auteur. Cette pratique poétique se rapproche plutôt de la rhétorique épigrammatique, comme l'a montré Alex Gordon¹². En réalité, ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que le lyrisme se combinera à la subjectivité au point de devenir l'envers et l'endroit d'une même pièce.

Or, il semble bien que l'œuvre de Marie de Romieu, jusqu'à tout récemment, ait surtout fait l'objet de ce type de lecture anachronique. Il faut dire que l'association de la poétesse vivaraise avec Louise Labé ou Pernelle du Guillet a favorisé ce genre d'erreur d'interprétation. Parce que les deux poétesse lyonnaises ont privilégié la lyrique amoureuse, la critique a tout naturellement été tentée d'y voir l'expression d'une subjectivité féminine forte, en dépit de toutes les difficultés que ce genre de mise en équation peut soulever. Certains historiens de la littérature, encore tout récemment, n'ont pas hésité à ériger les poétesse du XVI^e siècle en précurseurs de la littérature personnelle : « [N]ous devons accorder à Marguerite de Navarre, à Pernelle du Guillet et même à Louise Labé (qui en est l'éclatante exception) la sincérité, la spontanéité, l'ardeur, l'élan qui les distinguent. C'est grâce à ces femmes-poètes du

11. Catherine ATTWOOD, *Dynamic Dichotomy : The Poetic 'I' in XIVth and XVth Century French Lyric Poetry*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

12. Alex J. GORDON, *Ronsard et la rhétorique*, Genève, Droz, 1970.

XVI^e siècle, plus qu'aux poètes, que nous assistons à l'avènement de la littérature personnelle. »¹³ En réalité, par rapport à l'ensemble de la poésie lyrique du XVI^e siècle, encore qu'on peut se demander si Marguerite de Navarre mérite vraiment de faire partie de cette triade, ces poétesses constituent plutôt l'exception que la règle. En outre, chercher à lire avec les mêmes prémisses – problématiques – l'œuvre de Marie de Romieu et celles de Pernelle du Guillet et de Louise Labé mène fatalement à une impasse, puisque c'est faire fi de la spécificité des corpus en cause et supposer que le propre du lyrisme est de chanter l'amour. Or, du moins dans la première manière de la Pléiade, le champ d'application de prédilection du lyrisme est l'éloge, la célébration et l'invocation des dieux, des héros et des rois, conformément au modèle de l'ode pindarique ou horatienne et de l'hymne homérique. L'amour ne vient qu'au second rang, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'il ressortit à une tradition plus récente, le pétrarquisme, comme en témoigne Jacques Peletier du Mans à propos de l'ode, genre récapitulatif qui résume et subsume toute la poésie lyrique : « La matière de l'Ode, sont les louanges des Dieux, Demi-dieux, et des Princes : Les amours, les banquets, les jeux festifs, et semblables passetemps. »¹⁴ Si ce lyrisme des affects constitue la matière exclusive de l'œuvre de Pernelle du Guillet et de Louise Labé, en revanche il ne représente qu'une petite partie de l'inspiration du recueil de Marie de Romieu. Sur les quarante-sept pièces qui constituent les *Premières œuvres poétiques*, seules quinze appartiennent à la poésie amoureuse, soit à peine plus de 30%. Encore faut-il ajouter qu'aucune de ces pièces ne met en scène un sujet lyrique désigné comme féminin par l'emploi de pronoms féminins ou par l'accord de participes passés, d'épithètes ou d'attributs du sujet. En outre, même parmi ces sujets lyriques masculins ou neutres, il n'y a pas d'unité, contrairement aux œuvres des devancières lyonnaises où l'unité du sujet lyrique et sa caractérisation féminine ont pu faire penser à un lyrisme autobiographique. Or, comme Marie de Romieu ne se conforme pas à cette lecture autobiographique anachronique, la critique, plutôt que de s'interroger sur ses prémisses, a considéré qu'il devait y

13. Voichita SASU, « Idéologie amoureuse dans le lyrisme féminin français du XVI^e siècle », dans *La Femme à la Renaissance*, Lodz, Acta universitatis lodziensis, Folia litteraria 14, 1985, p. 159.

14. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 297. Dans le même sens, on trouve la citation suivante de Guillaume Des Autels, donnée par Nathalie Dauvois : « Cependant que les uns s'arrêtent aux louanges : Pétrarque et ceux qui l'imitent traitent des affections. » Nathalie DAUVOIS, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, Op. cit., p. 18.

avoir erreur sur la personne. Si le sujet lyrique, à tout le moins dans les poèmes amoureux, est masculin (explicitement ou par convention), c'est que forcément l'auteur doit être un homme. Or, l'éditeur du recueil est Jacques de Romieu, le frère de Marie, par ailleurs poète. Il se sera servi de cette fausse sœur comme d'un prête-nom. Le mythe Marie de Romieu était né.

Le mythe Marie de Romieu : l'existence intermittente d'une poétesse

Le tout premier à avoir formulé cette hypothèse est l'historien Auguste Le Sourd, auteur d'une monographie intitulée *Recherches sur Jacques et Marie de Romieu*¹⁵. Son principal argument cautionnant l'inexistence de la poétesse réside dans le fait que, dans l'ensemble des archives dépouillées relatives à la famille, aucun document concernant Marie de Romieu n'a été retrouvé. Or, les archives du XVI^e siècle sont extrêmement lacunaires, en particulier lorsqu'il s'agit de femmes, compte tenu de leur statut juridique sous l'Ancien Régime. On sait, d'après la page de titre du recueil des *Melanges* (1584), que Jacques de Romieu a été secrétaire ordinaire de la chambre du roi, mais à ce jour aucune preuve documentaire n'a pu corroborer cette mention : faut-il pour autant conclure à la supercherie ? Or, Marie de Romieu n'est pas la seule femme écrivain dont l'existence même a été révoquée en doute, en raison de l'absence de source documentaire. Hélisenne de Crenne, de son vrai nom Marguerite Briet, a été frappée de la même interdiction d'exister : c'est d'ailleurs un précédent que Le Sourd invoque, en qualifiant au passage l'auteur de capricieux, pour justifier son hypothèse. Tout récemment, Colette H. Winn a reconduit, en la nuanciant, cette hypothétique inexistence de la poétesse, en se fondant sur les convergences que l'on peut observer entre le recueil de la sœur et celui du frère¹⁶.

15. Auguste LE SOURD, *Recherches sur Jacques et Marie de Romieu : poètes vivarois*, Villefranche, Imprimerie du Réveil du Beaujolais, 1924.

16. Colette H. WINN, « Femme et culture en Vivarais : le phénomène Marie de Romieu », communication présentée dans le cadre du colloque « Du gothique à la Renaissance », organisé par Yves Esquieu et tenu à Viviers du 20 au 23 septembre 2001. L'article tiré de cette communication, que l'auteur a bien voulu nous communiquer, est à paraître dans le numéro thématique intitulé « New Biographical Criticism : On the Making New of an Old Discipline », coordonné par Georges Hoffmann, de la revue *EMF : Studies in Early Modern France*, tome IX, 2003.

Sans entrer dans les détails, il convient ici de survoler l'état de la question. Colette H. Winn fait remarquer avec justesse que la publication des *Premières œuvres poétiques* s'inscrit au moins en partie dans une stratégie d'autopromotion de la part du frère et éditeur. Nous avons d'ailleurs formulé l'hypothèse que c'est à la faveur de cette publication que Jacques de Romieu a obtenu la protection du duc de Joyeuse, mécénat dont le résultat le plus concret aura sans doute été l'obtention de la charge de secrétaire ordinaire de la chambre du roi. Dans son « Discours à monseigneur Anne de Joyeuse Admiral, Duc, et Pair de France », Jacques de Romieu se présente comme le mentor de sa sœur et, ce faisant, suggère implicitement sa propre supériorité littéraire : « Ma sœur vous a fait voir que sa ville portoit, / Des filles, où l'honneur et le scavoir étoit. / Penseries vous (mon Duc) que je fus moindre qu'elle ? / C'est moy qui l'ai conduite a une œuvre nouvelle, / C'est moi qui l'enseigné la guidant au beau train, / Qui du nombre divin suit le troupeau neuvain. »¹⁷ On voit mal comment Jacques de Romieu aurait pu risquer de compromettre ses chances d'ascension sociale, en recourant auprès d'un personnage de l'importance d'Anne de Joyeuse, favori d'Henri III, à un canular de mauvais goût qui aurait eu les plus graves conséquences, s'il avait été découvert. Pour cette seule raison, l'inexistence de Marie de Romieu semble inenvisageable, tout comme d'ailleurs la possibilité qu'elle n'ait pas été l'auteur des pièces de son recueil. Pour autant, il n'est pas du tout exclu que l'intervention du frère dans la composition des pièces ait été décisive à plusieurs égards, que ce soit dans le style, les genres pratiqués ou les phénomènes intertextuels. Aussi, pour cette raison, il semble difficile de prendre argument de la ressemblance des pages de titre des deux recueils, pour conclure à l'inexistence de la sœur. La ressemblance d'ailleurs n'est pas plus frappante entre ces deux recueils qu'entre d'autres recueils de même nature de l'époque. En outre, la page de titre est probablement l'œuvre du frère, tout comme d'ailleurs l'ordonnancement des pièces au sein du recueil, comme le suggère l'avis de l'imprimeur au lecteur (dont l'éditeur est sans doute l'auteur) : « Depuis deux ou trois jours en ça, Lecteur, j'ay recouvert quelques petites œuvres poétiques, comme Hymnes, Odes, Sonnets, et autres rythmes par le moyen de mes amys et de la mesme Damoiselle auctrice du precedent discours » (ai, r^o). Par ailleurs, Colette H. Winn fait valoir que les pièces liminaires insistent sur le patronyme et taisent le prénom de la poétesse. Pourtant, il faut bien remarquer que, s'il s'agit toujours de Romieu, il n'y a pas d'ambiguïté

17. Jacques DE ROMIEU, *Les Melanges*, Lyon, Benoist Rigaud, 1584, I3, v^o.

quant au sexe, comme le prouve le quatrain suivant : « Dames vostre honneur deschiré / Par mainte langue mesdisante / Vous est maintenant réparé / Par de Romieu **la bien-disante**. » (Av, r^o)¹⁸

On a pu également mettre en avant la communauté d'inspiration des deux recueils : poésie encomiastique et pièces de circonstance, lyrique amoureuse. Or, on relèverait la même inspiration dans d'autres recueils lyriques dont l'un des modèles archétypaux est sans aucun doute les odes néo-latines de Salmon Macrin. Nathalie Dauvois en décrit la mise en recueil comme suit : « Les poèmes d'éloge sont précédés ou suivis de pièces érotiques, de poèmes amoureux sur tous les rythmes. Alternent systématiquement pièces encomiastiques [...], pièces de circonstance et poésies personnelles [...] »¹⁹ Par ailleurs, Colette H. Winn insiste beaucoup sur le fait que le recueil se donne comme un simple « coup d'essai » auquel des œuvres ultérieures plus maîtrisées répondraient dans un avenir plus ou moins rapproché, pour y voir la stratégie de mise en marché du frère afin de promouvoir son recueil à venir, *Les Melanges*, et ce d'autant que Marie de Romieu ne publiera jamais d'autre recueil. En ce sens, il aurait encaissé le retour sur investissement, en insérant une pièce liminaire de sa prétendue sœur en tête de son propre recueil, pour que le lecteur puisse établir le lien entre les *Premières œuvres poétiques* et les *Melanges*. Pourtant, la présentation d'une première œuvre comme un « coup d'essai » est un *topos* du discours préfaciel qui remonte au moins jusqu'à *L'Adolescence clémentine* (1532) de Marot : « Ce sont œuvres de jeunesse, ce sont coups d'essay »²⁰. Dans bien des cas, les œuvres à venir ne paraissent jamais : c'est le cas, par exemple, de Marie de Cotteblanche qui, dans la dédicace de sa traduction des *Trois dialogues de M. Pierre Messie* (1566) à Marguerite de Saluces, annonce pourtant des œuvres plus substantielles à venir : « vous suppliant, Madame, en attendant qu'en meilleure chose (et que je doive mieux dire mienne) je vous face cognoistre le zele de mon affectionnée amitié, et servitude, recevoir ce mien petit labeur »²¹. Par ailleurs, le titre lui-même de *Premières œuvres poétiques*, bien qu'il semble annonciateur d'œuvres à venir, doit s'interpréter comme la volonté de s'inscrire dans le sillage de Philippe Desportes dont

18. C'est nous qui soulignons la marque générique. Les caractères gras seront utilisés à cette même fin dans les citations suivantes.

19. Nathalie DAUVOIS, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, *Op. cit.*, pp. 37-38.

20. Clément MAROT, *L'Adolescence clémentine*, Anvers, Jehan Steels, 1539, a2, r^o.

21. *Trois dialogues de M. Pierre Messie*, trad. Marie de Cotteblanche, Paris, Federic Morel, 1579, Aiii, v^o.

l'influence sur Marie de Romieu n'est plus à démontrer²². En effet, les *Premières œuvres* (1573) de ce poète de cour ont connu une belle fortune titrologique, dont un bon exemple est le recueil homonyme de Flaminio de Birague, publié la même année que les poèmes de Marie de Romieu. En outre, Colette H. Winn considère le sonnet « L'un chantera de Mars la force », qui constitue l'art poétique de Marie de Romieu, comme plus approprié aux *Melanges* qu'au recueil de la poétesse : « L'un chantera de Mars la force, et le courage, / L'autre lou'ra les Rois, les Princes et Seigneurs, / Et l'autre entonnera de Venus les honneurs, / Son œil, son ris, ses traits, et son gentil corsage. // L'un voudra s'escayer (orné d'un beau ramage) / Sus un hymne mondain qui de sa voix les cœurs / Des hommes va charmant, l'autre dira des mœurs / L'un à mespris aura la loy de mariage // L'autre d'un vers doré des celestes flambeaux, / Qui de Mars, qui des Rois, qui des humides eaux, / Qui d'amour, qui des cieus, qui dira de sagesse : // Quant a moy je ne veux desormais que mes vers, / Chantent sinon le los de Dieu par l'univers, / Luy offrant tout le fruit de ma tendre jeunesse. » (Dviii, v^o)

Pour Colette H. Winn, l'inspiration religieuse revendiquée en conclusion correspondrait mieux à la teneur des *Melanges* où près de 10% des poèmes ressortissent à cette veine, alors que, dans les *Premières œuvres poétiques*, seule la « Complainte de la mort de nostre sauveur Jesus Christ » relève de cette inspiration religieuse, encore qu'il ne s'agisse que d'une traduction de Sannazar. Pourtant, ce qui importe surtout ici, ce n'est pas tant le nombre de pièces célébrant Dieu, mais plutôt la position de cette complainte dans l'économie du recueil, à savoir en conclusion, comme s'il s'agissait de l'aboutissement d'un parcours, à l'instar des *Bucolica sive Adulescentia* (1502) du Mantouan, où le poète conte son renoncement au monde et son entrée dans les ordres²³. Le choix de Sannazar, par ailleurs, n'est pas fortuit : pour les auteurs de la Pléiade, il est le parangon de la poésie à la louange de Dieu²⁴. Enfin, sur le plan de la poétique des genres, cette lyrique religieuse, sur le modèle des psaumes, constitue une synthèse récapitulative des deux domaines lyriques par excellence, la célébration et l'amour. L'art poétique énoncé dans ce sonnet peut donc convenir à merveille aux *Premières œuvres poétiques*. Colette H. Winn se fonde également sur la présence de tra-

22. Marie DE ROMIEU, *Premières œuvres poétiques*, éd. André Winandy, Genève, Droz, 1972, pp. XXVIII-XXIX.

23. Nathalie DAUVOIS, *Le sujet lyrique à la Renaissance*, *Op. cit.*, p. 39.

24. *Idem*, p. 25.

ductions au sein du recueil, pour supposer qu'elles sont, en fait, de Jacques de Romieu mais désavouées par lui, compte tenu que la traduction serait un exercice dénigré au XVI^e siècle. Pourtant, Jean Balsamo a bien montré qu'à partir des années 1560, la traduction, souvent présentée comme un coup d'essai annonciateur d'autres œuvres à venir, est pratiquement un passage obligé pour les hommes qui se destinent à certains offices royaux, tels que la charge de secrétaire du roi²⁵. En ce sens, la traduction ne serait pas une activité dévalorisée, mais au contraire le signe d'une ambition sociale. Enfin, pour ce qui est de la prétendue méconnaissance du latin par Marie de Romieu, il est pour le moins étonnant que Jacques de Romieu continue d'entretenir l'illusion jusque dans ses *Melanges* où l'on trouve la traduction française par sa sœur d'un liminaire néo-latin de Joachim de la Val²⁶. S'il est bien vrai que Jacques a pu former sa sœur à la poésie, qu'est-ce qui l'aurait empêché de lui apprendre aussi le latin, conformément à cette formation très répandue dans le cadre domestique²⁷ ? Il nous reste deux derniers points à éclaircir, à savoir ce que Colette H. Winn appelle la ventriloquie, qui correspond en réalité à la multiplication des postures d'énonciation, et la description de la poétesse comme *virago* et de son œuvre comme étant digne de celle d'un homme dans les liminaires²⁸. Ces deux aspects s'éclairciront dans la typologie suivante des sujets lyriques en fonction de leur généricité.

Marie de Romieu à l'œuvre : la femme, l'écrivain public, la *virago* et l'androgyne

Avant toute chose, il faut dissiper un malentendu. Les marques génériques du féminin, bien que minoritaires, ne sont pas totalement absentes de l'œuvre de Marie de Romieu. Elles apparaissent dans des pièces particulières dont les enjeux sont cruciaux, en particulier « Le Brief Discours que l'excellence de la femme surpasse celle de l'homme » et le

25. Jean BALSAMO, « Traduire de l'italien : ambitions sociales et contraintes éditoriales à la fin du XVI^e siècle », *Traduire et adapter à la Renaissance*, éd. Dominique de Courcelles, Paris, École des chartes, 1998, pp. 89-98.

26. Jacques DE ROMIEU, « Traduction du latin de M. de la Val par Marie de Romieu », *Les Melanges*, *Op. cit.*, ai, v^o.

27. Nicole PELLEGRIN, « L'androgyne au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs » in *Femmes et pouvoirs sous l'Ancien Régime*, sous la direction de Danielle HAASE-DUBOSC et d'Éliane VIENNOT, Paris, Rivages, 1991, p. 27.

28. « Carmina digna viro » dans le poème « Amplissimæ ac illustrissimæ principi, Margaridi Lotharingæ, Ducis de Joyeuse, Epigramma » (Ai, v^o).

sonnet « A un mal-disant ». Dans les deux cas, il semble que le « je » lyrique féminin mis en scène coïncide avec celui de l'avant-texte de l'« Epistre à mon frere », comme s'il y avait identité entre le « je » externe et le « je » interne dans ces cas précis. L'épître liminaire explicite les conditions dans lesquelles est intervenue la rédaction du « Brief Discours », à savoir en réaction aux satires misogynes du frère : « [...] je suis grandement **estonnee**, et comme **ravie** d'admiration ayant leu une certaine invective avec quelques Satyres qu'avez fait à l'encontre de **nostre** sexe foëminin envoyee à Monsieur nostre Oncle Desaubers [...] Quant à moy estant du nombre de ce noble et divin sexe, j'ay bien voulu vous monstren en cela que je n'estois du tout **despourveuë** de l'art de poësie comme **celle** qui se plaist quelque fois avec une incredible delectation apres la lecture d'icelle. » (Aii, r^o et v^o).

On sent bien que la poétesse se sent interpellée par l'urgence de la situation, puisque son silence équivaldrait à donner tacitement raison à son frère. Le contexte d'énonciation lève toute ambiguïté quant à l'identité du « je », clairement identifié par la référence à l'oncle, par l'interpellation du frère et également par les tâches domestiques incombant à la jeune femme : « Prenez donc en bonne part, mon Frere, ce mien brief discours que je vous envoye, composé assez à la haste, n'ayant pas le loisir, à cause de nostre mesnage, de vacquer (comme vous dedié pour servir aux Muses) à chose si belle et divine que les vers » (Aiii, r^o)²⁹. Dès cette épître, on sent la véhémence de ce « je » militant qui ne cesse de se solidariser avec l'ensemble des femmes par l'emploi du pronom possessif de la première personne du pluriel : « **nostre** sexe foëminin ». On retrouve les mêmes caractéristiques dans le sujet lyrique du « Brief Discours », avec la même volonté de se solidariser avec toutes les femmes : « Quant à moy je scay bien qu'entre **nous** femelles / On peut humainement trouver des fauteletes / Mais cela ne fait pas que ne soit deu l'honneur / A la femme qui est pleine de tout bonheur[.] » (Avi, v^o).

29. Nicole Pellegrin résume bien l'esprit de cet argument des soins du ménage qui, tout en étant un *topos*, ne représente pas moins un réel dilemme pour les femmes écrivains de la Renaissance : « Hésitantes à entrer dans les circuits économiques de la production littéraire, se sentant obligées de recourir à des formes apologétiques pour justifier leur façon d'écrire et la transgression qu'implique la mise en écrit, ces femmes racontent toutes avec déchirement l'abandon (toujours partiel) de leurs tâches maternelles et ménagères et leurs aspirations viriles. » Nicole PELLEGRIN, « L'androgynie au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », *Loc. cit.*, p. 34.

De la même façon, elle emploie un procédé semblable, lorsqu'elle évoque son goût pour la lecture de la poésie dans l'épître et son adhésion à la poétique du discours ronsardien en vers³⁰ dans le « Brief Discours », soit en recourant à une comparaison avec un pronom personnel féminin de la troisième personne (« comme **celle** qui se plaist quelque fois avec une incroyable delectation apres la lecture d'icelle ») : « Or je suis comme **cell'** qui entre en un jardin / Pour cueillir un bouquet quand ce vient au matin / Là le thym hyblean et là la rose belle, / Là l'œillet, là le lis, là mainte fleur nouvelle / S'offrent à qui mieux mieux tellement qu'**ell'** ne sçait / Comme doit de sa main entasser un bouquet[.] » (Ax, v^o)

Cet investissement subjectif se manifeste chaque fois qu'il est nécessaire de revendiquer la dignité de la femme ou son accès à la pratique littéraire. Dans le « Brief Discours », cette inscription du sujet lyrique féminin dans le poème est d'autant plus nécessaire que la poétesse remanie une source qui présente, chez Charles Estienne, cette thèse de la supériorité féminine comme un paradoxe. Il s'agit un peu de dénouer le dilemme de Corax. Comme le veut la tradition, Corax aurait été le fondateur de la rhétorique et aurait formé à son école Tisias, jusqu'à ce que celui-ci refuse de lui verser les gages convenus. Corax décide alors de poursuivre devant les tribunaux son élève, en faisant valoir que celui-ci devra le payer, quelle que soit l'issue du procès : si Corax gagne, c'est qu'il aura eu raison ; si Tisias gagne, c'est qu'il aura appris l'art de

30. Dans la « Response aux injures » des *Discours des Miseres de ce temps* (1562-1563), Ronsard définit l'esthétique propre au discours en vers comme une négligence étudiée dans la *dispositio* qui dispense le poète de suivre le fil d'une chose : « [...] [Le poète] se promeine / **D'une libre contrainte** où la Muse le meine. / As-tu point veu voler en la prime saison / **L'avette** qui de fleurs enrichit sa maison ? / Tantost le beau narcisse, et tantost elle embrasse / Le vermeil hyacinthe, et sans suivre une trasse / Erre de pré en pré de jardin en jardin, / Chargeant un doux fardeau de melisse ou de thin. » RONSARD, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, tome II, p. 1063, v. 811-818. Marie de Romieu adhère à cette même esthétique, en imitant ce passage : « Mais bien je feray mieux j'ensuivray les **avetes** / Qui vont deca delà cueillant maintes fleurettes / Pour en faire du miel, ore dessus un mont / Et or' dans un beau pré vagabondes revont : / De mesme en ce discours l'une sera premiere, / L'autre mise au millieu, l'autre sera derniere / **Sans ordre ny sans art** [...] » (Ax, v^o). À ce propos, voir notre conférence intitulée « Le 'Brief Discours [de] l'excellence de la femme' (1581) : le genre poétique du discours ou le paradoxe désamorcé », à paraître.

persuader par la parole et donc l'élève devra rétribuer son maître³¹. De la même façon, seule une femme peut prouver la supériorité féminine, car un homme qui y parviendrait ne prouverait que sa propre habileté oratoire, alors que celui qui y échouerait pourrait blâmer la validité de la thèse elle-même. Une pièce liminaire semble prouver que cet investissement subjectif dans le « Brief Discours » a porté ses fruits, puisque le paradoxe a été levé : « De Romieu, soustenant des dames l'excellence, / A usé dans ces vers de si grande eloquence / Que ce qu'on estimoit paradoxe incroyable / Est maintenant reçu pour chose veritable. » (Av, r^o)

Le sonnet « A un mal-disant » met en œuvre un sujet lyrique analogue qui semble marqué comme féminin. Dans ce cas spécifique, le procédé est beaucoup plus ambigu, puisqu'il n'y a pas d'identification directe entre le « je » lyrique et l'antécédent des pronoms personnels féminins de la troisième personne : « Qui nous a des enfers chassé ce diable noir / Aux yeux hideux et creux, tout bouffi d'arrogance / Qui d'un front ramassé veut vomir sa vengeance, / Sur **l'amie** des Seurs des bons le vray manoir ? // Va malin exercer sur autruy ton vouloir / Pernicieux, meschant va, que jamais la France / Ne t'enrolle des siens, ainçois que l'oubliance / T'entombe pour jamais dans l'inferral terroir. // Dy moy, quel fauls Demon t'a esmeu à mesdire / Contre **celle** qui n'a qu'en estime une lyre / **Aimee** d'un chacun en honneur et renom ? // Ha certes tu te faulx, tu te fauls miserable, / N'avois-tu point subject autre plus honorable / Que vouloir estaler par mesdire ton nom ? » (Diii, r^o)

Malgré cela, il est légitime de penser qu'il y a identification, puisqu'il s'agit du même procédé que lorsqu'il est question de lecture de poésie ou de pratique poétique et que c'est allusivement l'aptitude littéraire de la poétesse qui est ici mise en cause. Il existe un autre poème dans lequel intervient un sujet lyrique féminin que nous conservons pour la partie relative au sujet indéterminé ou effacé.

À côté de ces trois poèmes dans lesquels se manifeste un sujet lyrique féminin, on ne compte pas moins de onze pièces mettant en scène un sujet lyrique marqué comme masculin. À ces onze, on peut en ajouter quatre autres qui, bien que non marquées génériquement, ont pour destinataire une femme ou une amante, ce qui détermine en creux le genre du sujet lyrique. Ces quinze poèmes à sujet lyrique explicitement ou tacitement masculin ont comme point commun de tous ressortir à la

31. Laurent PERNOT, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, Livre de Poche, coll. « Références », 2000, pp. 24-27.

lyrique amoureuse, sans exception. Est-ce à dire pour autant que c'est un homme qui tient la plume dans les pièces en question ? Il semble que Marie de Romieu, à l'instar de ses contemporaines poitevines, les dames Des Roches³², ait joué le rôle d'écrivain public. Des quinze poèmes énumérés, on peut identifier le commanditaire d'au moins sept pièces, avec lequel le sujet lyrique se confond, auxquelles on peut ajouter une imitation de Pétrarque dans laquelle le sujet lyrique masculin se trouvait déjà dans la source :

- 1) « Elegie en faveur, et personne du Seigneur Gratian Meissonnier mon cousin passionné de l'amour chaste et honeste de Lucesse avec le sonet cy apres mis »
- 2) Sonnet « Je ne suis point ce Tarquin impudique »
- 3) Sonnet « A Damoiselle Agnes Langlat sur l'anagramme du Sieur Jacques Miliard qui depuis a esté marié avec elle, luy parle »
- 4) « Sonet fait en la personne d'un jeune Seigneur pour presenter à M.M.B. » (Jacques de Romieu à Mademoiselle Marie Blunnac)
- 5) « Sonet sur l'Anagramme de deux noms » (Jacques de Romieu à Mademoiselle Marie Blunnac)
- 6) Sonnet « Pour le sieur Garinot »
- 7) Sonnet « En faveur du sieur Charles Chalverot »
- 8) « Imitation d'un sonet de Petrarque »³³

Dans certains cas, le titre va jusqu'à préciser que le poème est fait en la personne de tel ou tel individu, par exemple l'« Elegie en faveur, et personne du Seigneur Gratian Meissonnier ». Il faut entendre le terme de personne dans son sens étymologique latin, à savoir, suivant la définition du *Dictionarium Latinogallicum* (1552) : « Persona. Plin. *Un faulx*

32. Voir l'introduction d'Anne R. LARSEN à l'édition critique des *Œuvres*. Madeleine et Catherine DES ROCHES, *Les Œuvres*, éd. Anne R. Larsen, Genève, Droz, 1993.

33. À ces huit poèmes, il convient d'ajouter les sept autres dont le commanditaire ou la *persona* masculine d'emprunt sont non identifiés : « Eglogue d'un amant desesperé à sa dame », la complainte « Cieux faschez contre moy », la chanson « D'où vient cela, Marie », le sonnet « O Trois fois plus qu'heureux », la complainte « Maistresse je sçay bien l'amour », le sonnet « A une sienne amie » et le sonnet « Titan avoit deux fois affranchy la carriere ».

visage, Une masque. »³⁴ Il n'est pas exclu que les autres poèmes dont l'identité du sujet lyrique d'emprunt n'est pas précisée mettent également en œuvre des sujets lyriques pour ainsi dire mercenaires. En outre, comme la visée de toute démarche lyrique à l'époque est de faire entendre plusieurs voix, il arrive que le sujet se démultiplie, comme c'est le cas du sonnet inséré à la suite de l'épigramme mentionnée plus haut. Le « je » qui s'y fait entendre se dédouble, voire se démultiplie en trois instances distinctes : 1) Gratian Meissonnier, 2) un anti-Tarquin et 3) Collatin : « Je ne suis point ce **Tarquin** impudique, / Ce ravisseur de ta pudicité, / Ce Chasse-rois trouble de ta cité / Peste des siens et de sa république. // Lucesse, non, je ne suis point lubrique, / Un bon Demon, une divinité, / Conduit tousjours ma vie en sainteté, / J'ay l'ame bonne, et l'esprit magnifique. // Helas ! je suis ce triste **Collatin**, / Honneur des siens et du terroir Latin, / Qui regrettoit ta chasteté pollue. // Je ne vien point encor' pour te ravir, / Ains seulement je viens pour te servir, / Et rechanter ta gloir' à tous congne. » (Ci, v°)

À ce jeu d'identités multiples du sujet qui est à la fois Gratian Meissonnier, Tarquin le superbe qui a violé Lucrece et provoqué la chute de la royauté à Rome, ainsi que Collatin, le mari de Lucrece, pris de compassion, répond une démultiplication de l'identité de la destinataire, à la fois l'amante de Gratian Meissonnier et le personnage mythologique outragé par le dernier roi de Rome. On voit ainsi à quel point la référentialité autobiographique ne constitue pas un idéal pour le lyrisme de la Renaissance. Bien qu'on ignore tout de cette Lucesse que le cousin de la poétesse poursuivait de ses assiduités, il est improbable qu'elle ait quoi que ce soit en commun avec le personnage de la mythologie, à l'exception du prénom.

En réalité, ces sujets lyriques permettent à la poétesse de faire véritablement œuvre de *virago*, ainsi que le dit à l'envi le poème néo-latin de Jean-Edouard du Monin qui clôture le recueil. Une viragine, en quelque sorte, c'est-à-dire, comme le précise Jean-Claude Margolin à propos de Margaret More-Roper, la fille de Thomas More, une femme qui possède des capacités intellectuelles et morales dignes d'un homme, ce qui représente l'un des plus beaux compliments pour l'époque. En outre, dans l'idéal érasmien, la *virago* est une *mulier eruditissima*, une femme

34. Robert ESTIENNE, *Dictionarium Latinogallicum*, Paris, Charles Estienne, 1552, p. 991.

très érudite³⁵. En somme, l'incarnation par la poétesse de sujets lyriques masculins lui permet de prétendre à ce titre de louange, réservé généralement aux reines et aux saintes, comme l'a montré Nicole Pellegrin, dans le droit fil du *De claris mulieribus* (1355-1359) de Boccace : « Est-il possible de ne pas penser que ce fut une erreur de la nature de donner un sexe féminin à un corps doté par Dieu d'un magnifique esprit viril ? »³⁶ De plus, ces masques virils lui donnent l'occasion de rivaliser avec ses homologues masculins sur leur propre terrain, parce que la marque masculine du sujet lyrique est une constituante du modèle hiérarchique récapitulatif : la tradition lyrique, pétrarquaisante ou non, veut que ce soit un homme qui parle d'amour à une femme. On peut lire les poèmes amoureux dont le sujet lyrique masculin est indéterminé comme autant de variations sur Pétrarque, à la manière de l'imitation mentionnée plus haut. D'ailleurs, pour vanter les mérites poétiques de la Maréchale de Retz, Marie de Romieu la représente en train de déclamer une élégie mettant en scène un amant malheureux : « S'il faut feindre un soupir d'un amant miserable / [...] Tu ravis les esprits des hommes mieux disans » (Axi, r^o).

Il nous reste enfin à voir les cas, largement majoritaires dans le recueil, des poèmes où le sujet lyrique n'est pas génériquement déterminé. Sur les quarante-sept pièces qui constituent le recueil, plus de vingt-neuf comportent des « je » lyriques indéterminés, soit plus de 60%.

Même si le genre du sujet lyrique est indéterminé, il arrive que dans certaines pièces on ait un dispositif complexe où la poétesse adopte tour à tour différents masques, comme c'est le cas dans l'« Hymne de Charles de Lorraine Prince de Chevreuse » dans lequel prennent successivement la parole le « je » indéterminé du poète, la personnification de l'Europe et Jupiter.

35. Jean-Claude MARGOLIN, « Margaret More-Roper, un modèle érasmien de 'virago' », dans *La Femme à la Renaissance*, Lodz, Acta universitatis lodzianis, Folia litteraria 14, 1985, pp. 106-107.

36. Nicole PELLEGRIN, « L'androgyne au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », *Loc. cit.*, pp. 17 et 30.

1

Charles qui portez le nom
Et surnom
Du grand Charles de Lorraine,
De qui tousjours l'univers
Par les vers
Va cornant la gloir' hautaine.

2

Recevez ce que j'appens
(Aux despens
De la douce Calliope)
A voz pieds : aidez-moy, Sœurs,
Mes douceurs,
A le chanter par **l'Europe**.

3

Ha, ne fault que j'aye soin,
Car plus loin
Vostre nom se doit estendre,
L'Asie vous veut avoir,

Et vous voir
Sa large terre deffendre.
[...]

6

Jupiter entend soudain,
En sa main
Qui tient le tonant tonnerre,
Les discordantes humeurs
Et rumeurs,
Qui lors estoient sur la terre.

7

Qu'est cecy ? dit il, cessez
Et laissez
Ceste fascheuse querelle,
Je vous soullageray tous
Pere doux
Par ma sentence nouvelle.
(Bii, r^o à Biii, r^o)

L'indétermination générique du sujet lyrique dans ces poèmes très majoritairement de célébration et de louange, donc à dominante épédic-tique, ne signifie pas qu'il s'agit forcément de « je » masculins. Bien au contraire, autant la convention générique est contraignante en terme de lyrisme amoureux, autant le genre est indifférent dans le lyrisme de célébration. D'ailleurs, il existe un hymne que nous avons délibérément omis plus haut, dans lequel le sujet lyrique se donne clairement comme féminin : il s'agit de l'« Hymne de la rose à M. Françoise de la Rose ». La conclusion du poème se présente sous la forme de l'épithaphe anticipée de la poétesse : « Quand le jour adviendra de mon dernier vouloir, / Je veux par testament expressement avoir / Mille Rosiers plantez pres de ma sepulture, / Afin qu'à l'advenir, grands, soient ma couverture. / Puis l'on mettra ces vers engravez du pinceau / En grosse lettre d'or par dessus mon tombeau. / **Celle** qui gist icy sous ceste froide cendre / Toute sa vie aima la Rose fresche et tendre : / Et l'aima tellement qu'après que son trespas, / L'eut **poussée** à son gré aux ondes de là bas, / Voulut que son cercueil fut entouré de Roses / Comme ce qu'**ell'**aimoit par dessus toutes choses. » (Bi, v^o)

En réalité, féminin ou masculin, ce sujet lyrique qui célèbre les grands personnages prétend à l'universalité. Et cette universalité n'est pas sexuée, contrairement à ce que dit la grammaire française. Cette universalité ne dit tout simplement pas son genre, comme d'ailleurs dans les poésies religieuses de Marguerite de Navarre, ainsi que l'a relevé Hélène Lucuix : « S'il est vrai que l'on peut voir une certaine forme de 'féminisme' dans l'emploi des 'je', celui-ci ne réside pas dans la fonction de la première personne du masculin singulier en tant qu'entité universelle, mais plutôt dans la richesse de l'utilisation des 'je' énonciateurs. En effet, tous peuvent servir d'exemple à l'humanité entière que ce soit des 'je' masculins, féminins ou dont le sexe demeure indéterminé. »³⁷

En somme, le sujet lyrique de ces pièces, tout en tendant à l'universalité, cherche aussi à s'effacer devant le destinataire des louanges, point focal de la célébration. Cette pratique d'un lyrisme neutre sans être forcément masculin devance la réflexion d'une Marie de Gournay qui, dans *L'Égalité des hommes et des femmes* (1622), milite

37. Hélène LUCUIX, « Généricité et parcours spirituel dans les œuvres religieuses de Marguerite de Navarre », à paraître. Voir aussi Marguerite DE NAVARRE, *Les dernières poésies*, éd. Abel Lefranc, Paris, 1896, pp. LIII-LIV, 303 sqq.

pour l'unité des sexes : « L'homme et la femme sont tellement uns, que si l'homme est plus que la femme, la femme est plus que l'homme. L'homme fut créé mâle et femelle, ce dit l'Écriture : ne comptant ces deux que pour un : et Jésus-Christ est appelé Fils de l'homme, bien qu'il ne soit que de la femme : perfection entière et consommée de la preuve de cette unité des sexes. »³⁸

Pourtant, cette unité des sexes ne signifie pas pour autant indifférenciation des sexes. Dans le poème de clôture « Ad nobilem heroinam M. de Romieu », Jean-Edouard du Monin convient aisément qu'en tant que *virago* la poétesse surpasse les individus de son sexe et que le seul personnage à qui elle cède la première place, c'est Apollon lui-même. Mais alors cela signifie-t-il qu'elle surpasse ses collègues masculins ?

Est-ce que par hasard tu serais femme, virago, élève des muses féminines ?

Tu le proclames, toi, la meilleure des femmes

Et les muses elles-mêmes s'avouent ton élève

Et te reconnaissent comme l'honneur de leur chœur.

Mais de la même manière que l'homme Phébus précède les muses,

Tu précèdes les autres vierges.

Ainsi si tu es, virago, de la troupe féminine

Et que tu ne surpasses pas, virago, l'homme Phébus,

Surpasses-tu, virago, la troupe masculine ? »³⁹

*

Pour rendre compte de cette étonnante utilisation des sujets lyriques dans les *Premières œuvres poétiques*, la critique a proposé différentes explications, outre le mythe Marie de Romieu. C'est principalement les sujets lyriques des poèmes amoureux qui ont le plus posé problème et donné lieu, entre autres, à une interprétation psychologique selon laquelle la pudeur aurait été la marque de commerce de la poétesse : « Le

38. Nicole PELLEGRIN, « L'androgynie au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », *Loc. cit.*, p. 12.

39. La traduction est de nous. Le texte original se lit : « Numne es fœmina, fœminarum alumna / Musarum ? Optuma fœmina id fateris, / Alumnamque suam fatentur illæ, / Te sui que decus chori fatentur : / At vir Pierias præit puellas / Phœbus, ut reliquas præis puellas : / Sic si fœmineæ es virago turbæ, / (Virum ni superes virago phebum) / Virilem an superas virago turbam ? » (Eii, r^o).

pouvoir de l'amour a depuis toujours été reconnu. Marie de Romieu trouve une grâce incontestable et des accents modernes pour chanter la force de l'amour [...] Cependant, une excessive pudeur l'empêche de parler elle-même et la pousse à confier ses paroles à l'amant »⁴⁰. En réalité, en replaçant les poèmes amoureux dans l'économie d'ensemble du recueil, force est de constater que Marie de Romieu pratique le lyrisme avec une certaine virtuosité selon les normes de la Renaissance, en recourant à une diversité et à une variété de masques et de rôles de composition, en ne faisant pas entendre une seule voix, mais le plus souvent une polyphonie dans laquelle on trouve avec parcimonie sa voix propre. C'est le cas des poèmes de revendication comme le « Brief Discours » ou « A un mal-disant » dans lesquels il y a identité entre la conscience de la poétesse et sa voix poétique. Dans les poèmes amoureux, elle n'hésite pas à endosser des sujets lyriques mercenaires pour les besoins de commanditaires ou des sujets lyriques de convention. L'absence de sujet lyrique féminin parmi ces poèmes ne doit pas étonner outre mesure. D'une part, elle procède sans doute en partie de ce que la poétesse ne voulait pas d'amalgame possible entre le « je » féminin des poèmes de revendication et l'éventuel « je » d'emprunt des poèmes amoureux. D'autre part, cette omission s'explique aussi par un souci de cohérence avec le « Brief Discours » où la lyrique amoureuse, comme d'ailleurs le discours amoureux de façon générale, est représentée comme un monopole masculin dont la finalité est la tromperie. Enfin, dans les poèmes de célébration qui constituent l'essentiel du recueil, le sujet lyrique se fait plus discret et son genre est le plus souvent indéterminé, même s'il peut être féminin comme le suggère l'« Hymne de la Rose ». Pour conceptualiser cette aptitude à la fois à passer entre les genres et à se maintenir dans une certaine neutralité générique, il faut recourir au concept d'écriture androgyne, d'autant que le paratexte du recueil lui-même nous invite à le faire. D'ailleurs, cette androgynie est dans l'air du temps, non seulement parce que Platon a été redécouvert avec avidité à partir du milieu du siècle⁴¹ mais parce que cette androgynie conditionne les façons de penser, au point que Sebillet, dans le *Paradoxe contre l'amour* (1581), publié la même année que le recueil de Marie de Romieu, met en scène un personnage qui se montre

40. Voichita SASU, « Idéologie amoureuse dans le lyrisme féminin français du XVI^e siècle », *Loc. cit.*, p. 170.

41. Jean LECOINTE, « Naissance d'une prose inspirée : prose poétique et néo-platonisme au XVI^e siècle en France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome LI, 1989, pp. 13-57.

exaspéré face à l'engouement généralisé pour ce concept, à ses yeux, mal compris : « Un nouveau mot d'Androgyne, qui t'a chatoillé l'aureille, pource que folement tu l'as creu verd, pour servir de couleur au chaperon de ta marotte ; est par toy estendu, non entendu, sur les masques de tes mommeries. »⁴² En effet, le mot et la chose apparaissent à peu près à la même époque, puisque la première attestation du terme date de 1555. Mais de plus, l'androgynie est utilisée par Catherine Des Roches dans le cadre d'un mythe légitimant l'accès des femmes à la culture et à l'écriture, le poème « Agnodice » dans le recueil des *Œuvres* (1579). Pour libérer les femmes de leurs souffrances, Agnodice décide de s'habiller en homme et d'apprendre la médecine. À force de soulager les pauvres femmes de leurs maux, Agnodice finit par éveiller les soupçons des hommes jaloux qui la condamnent à mort, jusqu'à ce que l'on découvre sa véritable identité et qu'on la gracie au dernier instant. À ce moment crucial, Agnodice s'explique en disant que « le desir qui la fait desguiser, / N'est point pour les tromper, mais pour autoriser / Les lettres, qu'elle apprist »⁴³. Pour Nicole Pellegrin⁴⁴, les femmes écrivains de la Renaissance, en particulier les dames Des Roches et Marie de Romieu, ont créé des figures mythiques, capables de nier l'Histoire et de la dépasser en la transfigurant. Dans le cas de la poétesse vivaraise, bien plus que dans son catalogue de femmes fortes de l'Antiquité ou de

42. *Contramours, L'Antéros, ou contramour de messire Baptiste Fulgose, jadis duc de Gennes. Le dialogue de Baptiste Platine [...] contre les folles amours, Paradoxe contre l'amour*, Paris, M. Le Jeune, 1581, p. 274. Nous remercions Pascal Bastien de nous avoir communiqué la transcription de ce texte. Ce texte est également cité par Nicole PELLEGRIN, « L'androgynie au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », *Loc. cit.*, p. 35.

43. Madeleine et Catherine DES ROCHES, « Agnodice », *Les Œuvres*, Paris, Abel L'Angelier, 1579, p. 156, Vii, v^o. Voici l'explication qu'en donne Nicole Pellegrin : « Catherine Des Roches, une Poitevine et une poétesse comme sa mère, raconte dans un long poème narratif comment 'la gentille Agnodice' (littéralement la femme sans nom) a sauvé les femmes jusqu'alors condamnées à l'ignorance, aux malheurs de l'enfantement et au... filage. Un jour, raconte-t-elle, Agnodice déguisée en homme est partie cueillir des herbes médicinales. Trahie par Envie, elle est menacée de mort pour avoir enfreint doublement la loi des hommes : en se vêtant comme eux, en voulant soulager des peines féminines. Mais elle est sauvée par sa 'rare excellence', celle d'une vraie femme (ses seins dénudés ressemblent à de 'blanches pommes rondes') mais d'une femme douée d'un courage d'homme. L'audace féminine, quand elle est généreuse, est salvatrice : elle permet d'accéder à la 'virile éducation' et aux plaisirs de l'écriture poétique. » Nicole PELLEGRIN, « L'androgynie au XVI^e siècle : pour une relecture des savoirs », *Loc. cit.*, p. 35.

44. *Ibidem*

la Bible que l'on trouve dans le « Brief Discours », ce dépassement de l'Histoire est à chercher surtout dans la figure mythique sous-jacente à sa démarche poétique, l'Androgyne, sous les traits duquel, à l'instar d'Agnodice, elle se déguise pour légitimer son œuvre en tant que poétesse lyrique.

Abstract : Marie de Romieu engages in lyricism with a certain virtuosity in keeping with Renaissance norms. She resorts to a variety of diverse masks and roles which she composes, all the while giving rise not merely to one voice but rather to a polyphony, against which she sparingly makes her own voice heard. This is true of her protest poems, such as « Brief Discours » or « A un mal-disant », which establish an identity between the conscience of the poetess and her poetic voice. In the love poems, she does not hesitate to take on lyrical subjects for hire to fulfill the needs of her clients, or conventional lyrical subjects. Finally, in the celebratory poems which comprise the main part of the collection, the lyrical subject is more discreetly presented, and the gender is usually indeterminate, even though it may be feminine, as is suggested by « Hymne de la Rose ». In order to conceptualize this ability to both switch genders and maintain a kind of gender neutrality, we must resort to the notion of androgynous writing, especially since the introductory texts of the collection itself invite us to do so.

Les Charités d'Alcippe de Marguerite Yourcenar : le sonnet et le deuil

Pierre-Louis Fort

Marguerite Yourcenar est assez peu connue pour son œuvre poétique. C'est pourtant la poésie qui marque son entrée en littérature avec *Le Jardin des Chimères*¹ en 1921 suivi, un an après, des *Dieux ne sont pas morts*². Il faudra ensuite attendre plus de trente ans, jusqu'en 1956, pour qu'un nouvel ensemble poétique, *Les Charités d'Alcippe*³, soit publié.

Dans *Les Yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar répond aux questions que Mathieu Galey lui pose sur son rapport à la poésie et explique pourquoi elle a commencé par ce genre : « Presque tous les écrivains commencent, ou commençaient, par écrire des poèmes. Ce qui est très naturel, parce qu'on est aussi bien soutenu que contraint par un rythme. Il y a un élément de chant. Il y a un élément de jeu et de redites, qui rend les choses plus faciles. La prose, c'est un océan dans lequel on pourrait très vite se noyer »⁴.

Avec sévérité elle donne également son sentiment sur sa première publication, *Le Jardin des Chimères*. À l'interrogation « qu'est-ce que c'était », elle réagit en disant : « Rien... Je l'avais écrit en 1919 : j'avais

1. M. YOURCENAR (signé Marg Yourcenar), *Le Jardin des Chimères*, Paris, Perrin, 1921, épuisé.

2. M. YOURCENAR (signé Marg Yourcenar), *Les Dieux ne sont pas morts*, Paris, Sansot, 1922, épuisé.

3. M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Liège, La Flûte Enchantée, 1956.

4. M. YOURCENAR, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, collection « Les interviews », 1980. Nouvelle édition Bayard, collection « Littérature », 1997, p. 57.

seize ans, et il s'agissait d'un petit poème 'très ambitieux, très long et très ennuyeux' - je cite exactement, je crois, la critique qu'en avait faite [...] Jean-Louis Vaudoier. Ce jugement n'était pas faux »⁵.

Loin de sacraliser ses débuts de poète, Marguerite Yourcenar porte donc, quelque soixante années plus tard, un regard critique sur ses premières tentatives poétiques. Ni *Le Jardin des chimères*, ni *Les Dieux ne sont pas morts* ne seront d'ailleurs réédités. Seul *Les Charités d'Alcippe* échappera à cet abandon puisque Marguerite Yourcenar en établira une nouvelle version en 1984⁶.

Les Charités d'Alcippe

La part du sonnet

Les Charités d'Alcippe (ainsi nommé d'après la première pièce du recueil) se caractérise par une grande diversité : on y trouve des pièces longues, des morceaux très courts, des cantilènes, des sonnets, des épigrammes, des odes ou encore des distiques.

La première édition, celle de 1956, avait provoqué le courroux de Marguerite Yourcenar. Mécontente du résultat et de certains choix de l'éditeur, elle n'avait pas hésité à faire des corrections directement dans les volumes imprimés. L'édition ne fit pas long feu⁷ et une nouvelle version sera publiée 28 ans plus tard.

Plusieurs changements eurent lieu entre les deux versions. En 1956, le recueil se divisait en trois parties : une première titrée « Les charités d'Alcippe », une deuxième nommée « Poèmes divers » et une troisième intitulée « Sonnets ». Lors de la réédition de 1984, enrichie de 31 pièces, la partition disparaît, et les poèmes se succèdent, de façon beaucoup plus mêlée. Mais alors même que la catégorisation « sonnets » n'existe plus, le nombre de sonnets augmente. De 11 en 1956, ils passent à 32 en 1984, occupant désormais plus de la moitié du recueil. Sur les 31 pièces ajoutées, 21 sont des sonnets.

5. M. YOURCENAR, *Idem*, p. 55.

6. M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Paris, Gallimard, 1984.

7. Sur le conflit concernant cette édition, voir J. SAVIGNEAU, *Marguerite Yourcenar, L'invention d'une vie*, Paris, Gallimard, 1990, collection « Folio », 1997, p. 80 sq. ; et M. GOSLAR, *Yourcenar, « Qu'il eût été fade d'être heureux »*, Bruxelles, Éditions Racines, 1998, pp. 223-224.

Parmi tous ces sonnets, l'un d'entre eux, présent en 1956 et 1984, attire particulièrement l'attention. Il s'agit de « Sonnets », pièce auto-référentielle et réflexive en tout point : le poème a pour thème les sonnets, prend la forme du sonnet et s'intitule « Sonnets »⁸. Il constitue ainsi une sorte d'*ars poetica* permettant de saisir la manière dont Marguerite Yourcenar envisage cette forme poétique très codifiée.

« Sonnets » : le sonnet comme tombeau

Marguerite Yourcenar a beaucoup retravaillé ce poème. Si les versions de « Sonnets » de 1956 et de 1984 sont identiques, il existe dans *Les Dieux ne sont pas morts* un autre état du poème⁹, assez différent. Mais loin de s'annuler l'une l'autre, les deux variantes du poème se complètent et le fond demeure similaire, mettant en avant, parmi d'autres thèmes possibles, l'amour et la mort.

Aussi bien en 1922 qu'en 1956-1984, les deux quatrains convoquent des figures illustres du sonnet : Pétrarque avec la référence à Laure, Ronsard avec l'évocation de Cassandre et Michel-Ange avec l'allusion aux « pleurs de la Colonna ». La dimension amoureuse et intersubjective est ainsi soulignée, le sonnet est actualisé comme parole concernant la femme aimée.

Dans ses deux versions, le poème établit également un lien entre l'objet « sonnet » et la mort. Introduite dans le premier tercet, en 1922, par le biais d'un sonnet vu comme « Coffret mystérieux du Souvenir, trophée / Du deuil et du désir, de la gloire et du temps / », la mort est évoquée dans le deuxième tercet, en 1956-1984, par l'intermédiaire d'un sonnet considéré comme un « chemin des tombes », mémoire du passé : « Et quand nous repassons par ce chemin des tombes, / Quatorze cygnes blancs ou quatorze colombes, / Quatorze anges debout veillent sur le passé // ».

Avec ce poème qui place *eros* et *thanatos* en son centre Marguerite Yourcenar fait du sonnet l'espace textuel du tombeau par excellence.

Un ensemble de poèmes, dans *Les Charités d'Alcippe*, entre profondément en écho avec cette *ars poetica* érigeant le sonnet en tombeau. Il s'agit d'un sous-groupe de sonnets dont l'unité préservée fait exception

8. M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, Op. cit., p. 55.

9. M. YOURCENAR, *Les Dieux ne sont pas morts*, Op. cit., p. 129.

à la dispersion généralisée caractérisant le passage de l'édition de 1956 à celle de 1984. Intitulé « Cinq sonnets pour les Morts » en 1956, il est enrichi de deux sonnets en 1984 et devient « Sept poèmes pour une morte ».

Au sein de ces « Sept poèmes pour une morte » se trouve un vers qui confirme cette jonction intime entre le tombeau matériel et le tombeau textuel : « Je heurte mes regrets aux angles d'un tombeau // » (« III. Je n'ai su qu'hésiter... », v. 11). Jouant sur le terme « tombeau », qui, dans le contexte du poème, peut se comprendre à la fois comme sépulcre concret et comme tombeau littéraire, ce vers corrobore la liaison entre sonnet et tombeau.

« *Sept poèmes pour une morte* » : Jeanne de Vietinghoff

Avant d'être repris dans *Les Charités d'Alcippe*, ces sonnets avaient été publiés en 1930 dans une revue littéraire, *Le Manuscrit Autographe*, sous le titre suivant : « Sept poèmes pour Isolde morte »¹⁰.

En invoquant le mythe de Tristan et Iseult, Marguerite Yourcenar faisait allusion à une histoire d'amour célèbre. Mais plus que la fable, dont il n'y a aucune trace dans les poèmes, c'était le thème de l'amour et de la mort simultanément réunis qui était convoqué, la conjugaison ancienne d'*eros* et de *thanatos*, conformément aux lignes directrices de « Sonnets ».

En 1956, cet ensemble amputé de deux pièces devenait « Cinq sonnets pour les Morts ». Une page de modifications accompagnait cependant l'édition pour corriger le titre : « En tête des cinq sonnets (sans titre ni numéros d'ordre dans le manuscrit) corriger *Pour les Morts* (conjecture de l'éditeur) en *Pour une Morte* ».

Il semble donc que le titre de la version de 1956 soit fautif. Abstraction faite du passage au terme générique « poèmes », en lieu et place du précis « sonnet », qui attire l'attention du lecteur non pas sur la forme littéraire particulière mais sur la dimension lyrique en général de la parole à l'œuvre, il n'y a eu que deux variantes dans la complémentation : « pour Isolde morte » en 1930 et « pour une morte » en 1956-1984, désignation toujours aussi mortifère mais beaucoup plus lapidaire.

10. M. YOURCENAR, « Sept poèmes pour Isolde morte », *Le Manuscrit autographe*, n° 27 (mai-juin 1930), pp. 85-88.

Marguerite Yourcenar délaissait ainsi la référence précise à Isolde pour s'orienter vers davantage de neutralité, manière, en fait, de ne plus dissimuler derrière une allusion littéraire celle à qui renvoient vraiment les poèmes : Jeanne de Vietinghoff.

Dans sa biographie, *Vous, Marguerite Yourcenar*, Michèle Sarde relève l'importance de Jeanne de Vietinghoff dans la vie et dans l'œuvre de l'écrivaine. S'adressant à l'auteure disparue, elle écrit : « Jeanne. Elle a été la plus tendre amie de Fernande au pensionnat. Elle est, dites-vous, le plus grand amour que Michel aura éprouvé pour une femme. Elle sera tout au long de votre vie l'incarnation d'un idéal humain et féminin. Elle a inspiré la Monique d'*Alexis*, la Thérèse de *La Nouvelle Eurydice*, l'Isolde des poèmes, avant de réinvestir directement votre œuvre dans les chroniques familiales et d'occuper sous son vrai prénom, Jeanne, presque tout l'espace de *Quoi ? L'Éternité* [...] »¹¹.

Comme le montre Michèle Sarde, Jeanne, sous ses diverses nominations, est omniprésente dans les textes de Marguerite Yourcenar. Mais deux écrits seulement sont entièrement et exclusivement dévolus à Jeanne : les « Sept poèmes pour une morte » et « En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff », l'un rédigé en 1927, l'autre en 1928, peu de temps après le décès de Jeanne, en 1926.

Dans « En mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff »¹², paru en 1929, Marguerite Yourcenar souhaite faire « sentir, à ceux qui ignorent tout d'elle, l'intime chaleur [des] cendres »¹³ de Jeanne et, en dépassant les apparences, « atteindre tout de suite au cœur de cette rose, au fond de ce doux calice »¹⁴. Spiritualité, sensibilité et beauté sont autant d'éléments que l'écrivaine veut mettre en valeur afin de rendre hommage à cette femme qui avait le « génie du cœur »¹⁵. « Sept poèmes pour une morte », en revanche, se centre sur la séparation et s'adresse à la disparue afin, non pas de faire connaître Jeanne, mais d'écrire, par la voie lyrique, l'expérience du deuil.

11. M. SARDE, *Vous, Marguerite Yourcenar, La passion et ses masques*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 72.

12. M. YOURCENAR, « En Mémoire de Diotime : Jeanne de Vietinghoff », *La Revue mondiale*, vol. 189 (15 février 1929, 30^{ème} année), pp. 413-418. Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, collection « Pléiade », 1991, p. 408.

13. M. YOURCENAR, *Ibidem*.

14. M. YOURCENAR, *Idem*, p. 410.

15. M. YOURCENAR, *Ibidem*.

Ce groupe de poèmes, sous ses différentes versions, jalonne la carrière de Marguerite Yourcenar (lorsqu'elle avait 23 ans en 1929, à 53 ans en 1956 et à 81 ans en 1984) de manière régulière, comme une partie d'elle-même l'accompagnant tout au long de sa carrière, morceau primordial de son œuvre, inlassablement retravaillé. À chaque fois, la nouvelle édition des poèmes est assortie de remaniements, aussi bien à l'échelle du groupement qu'à l'échelle des sonnets.

Au fur et à mesure des diverses variantes, une progression vers une acceptation de la mort est perceptible, jusqu'à l'édition finale de 1984, sans nul doute la plus positive. C'est celle-ci qui nous servira de référence, non seulement parce qu'une étude génétique et critique approfondie des différents états de ces poèmes serait ici impossible, mais surtout parce qu'elle correspond au dernier état revu par Marguerite Yourcenar. Plus que les versions antérieures, elle témoigne d'un rapport apaisé à la disparition de Jeanne, ultime étape de ce qui, en termes freudiens, relève d'un travail de deuil.

Le deuil et les poèmes

Le deuil est la « réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place »¹⁶. Autour du deuil s'articule le « travail de deuil », « processus intrapsychique, consécutif à la perte d'un objet d'attachement et par lequel le sujet réussit progressivement à se détacher de celui-ci »¹⁷. Freud insiste sur le temps nécessaire dans cette élaboration psychique : « elle est accomplie en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement »¹⁸.

Les « Sept poèmes pour une morte » ne rendent pas compte d'un travail complexe et irrégulier mais d'un processus relativement régulier. Ils ne constituent pas non plus à proprement parler un « travail de deuil » accompli, mais ils entrent en tangence avec ce travail. Aussi nous éloignerons-nous légèrement de ce concept pour parler plus librement d'un « chemin de deuil », terme qui nous permet d'insister sur

16. S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, tr. franç. J. LAPLANCHE & PONTALIS J.-B., Paris, Gallimard, 1968, réédition collection « Folio Essais », n° 30, 1986, p. 146. [1^{ère} édition : 1917]

17. J. LAPLANCHE & PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, collection « Quadrige », 1967, p. 504.

18. S. FREUD, *Métopsychoanalyse*, *Op. cit.*, p. 148.

l'aspect progressif du groupement et qui est, de plus, appelé par les textes eux-mêmes.

Le cheminement, en effet, est constamment à l'œuvre dans le groupement, dans un mixte indécidable entre promenade référentielle et promenade non référentielle. Que ce soit de façon verbale (« venir » I ; « avancer », « arriver » II ; « accourir », « voyager » III et VII ; « marcher » VII) ou par le biais de substantifs (« route » III, « sentier » III, VI et VII), le recueil est saturé de termes renvoyant au déplacement.

Deux occurrences du terme « sentier » peuvent d'emblée nous retenir, avant d'examiner en détail les sonnets. L'une est située dans le troisième sonnet, et l'autre dans le sixième, juste avant la fermeture : « J'ai suivi trop longtemps mon sentier solitaire » (III, v. 3) et « C'est à votre douceur que mon sentier m'amène » (VI, v. 9). Si le premier sentier, qualifié de « solitaire », peut se concevoir aussi bien comme « sentier » référentiel qu'abstrait (soit un chemin concret dans le cadre d'une promenade, soit un chemin spirituel dans le cadre d'un déroulement de vie), le deuxième « sentier » subit un infléchissement marqué vers l'interprétation abstraite.

L'omniprésence du lexique du déplacement et son évolution vers la dimension spirituelle conduisent ainsi à s'interroger sur le « cheminement » qui est à l'œuvre dans le groupement et à se demander comment ce « chemin » s'organise.

C'est donc ce « chemin de deuil », dans lequel chaque sonnet évoquant la femme perdue et exprimant les affects du poète se fait tombeau, que nous allons suivre pas à pas.

« Sept poèmes pour une morte » : un « chemin de deuil »

Du deuil général au deuil particulier

Le chemin de deuil commence de manière très peu personnelle. Le poème liminaire de « Sept poèmes pour une morte » (« I. Ceux qui nous attendaient... ») ne comporte aucune occurrence du « je ». À la place se trouve un « nous » qui permet à l'énonciatrice de se fondre dans une masse indistincte, celle des personnes qui sont touchées par le décès d'un proche. Le sonnet acquiert ainsi une portée générale, réflexion sur la relation des survivants aux disparus. Il joue le rôle rhétorique d'une sorte de *captatio benevolentiae* ayant pour fonction d'inclure le lecteur

et de lui faire prendre part, si ce n'est à une expérience de deuil, tout du moins à une réflexion sur la séparation engendrée par le deuil.

L'expression de cette séparation culmine en plein centre du poème, aux vers 7 et 8 : « Les vivants par les morts ne se font pas entendre ; / La mort, quand vient la mort, nous joint sans nous unir. // »

Dans le vers 7, le substantif « morts » est accentué, tout comme dans le vers 8 où il se trouve non seulement à l'attaque mais aussi à la césure. Les deux vers, en saturant l'espace textuel avec le substantif « mort », qui désigne d'abord les défunts puis l'événement en lui-même, placent au cœur du poème l'inexorabilité de la scission.

L'assertion d'incommunicabilité, déjà amorcée dans les vers cités, est renouvelée dans le dernier tercet avec un jeu d'écho entre « entendre » (v. 7) et « écouter » (v. 13) : « Et les morts dédaigneux, ou forcés de se taire, / Ne nous écoutent pas, au seuil noir du mystère, / Pleurer [...] ».

Malgré l'absence d'écoute, la parole de la poète va se déployer dans le groupement de sonnets, parole qui va dépasser les « cris, lancés trop tard » (v. 10), quitter la protection généraliste du « nous », affirmer l'individualité de son énonciatrice et envisager la disjonction sous d'autres auspices que ceux de la douleur.

Le deuxième sonnet marque un tournant important qui se traduit avant tout par un changement d'ordre énonciatif. Dans ce poème (« II. Voici le miel qui suinte... ») se mettent en place un sujet précis, tranchant avec le « nous » antérieur, et une défunte particulière, se dégageant de la masse indistincte des « morts » précédemment évoqués.

Cinq occurrences du « je » sont ainsi mises en avant dans le poème. Il s'agit là des premiers repères instaurant une présence personnelle de l'énonciatrice dans les sonnets, présence développée également par le truchement de l'évocation de parties corporelles dans le vers 9 : « Voici mes yeux, mes mains, mes pieds qui vous cherchèrent ; / ».

La figure d'une morte singulière se dessine dès le troisième vers : « Vous ne sourirez plus... ». Il est intéressant de noter cet emploi du pronom « vous » et non pas du pronom « elle », puisque le poème se constitue dès lors comme adresse et brave la surdité des morts évoquée dans le poème précédent.

Le premier vers où la destinataire apparaît en tant que sujet s'inscrit dans une structure négative (« Vous ne sourirez plus à la beauté des choses ; / », v. 3) immédiatement reprise à l'attaque du deuxième quatrain (« Vous ne sentirez pas, sur vos paupières closes, / », v. 5). La mort est donc suggérée parallèlement à l'introduction de la destinataire. Omniprésente dans tout le sonnet, elle se retrouve de nouveau en creux dans le dernier vers (« quand vous étiez en vie », v. 14) qui réaffirme la disparition au moment de la clôture du sonnet.

Dans la continuité de « I. Ceux qui nous attendaient... », « II. Voici le miel qui suinte... » reprend les éléments déjà convoqués, comme les pleurs, la désunion et l'amour, que ce soit au niveau lexical (« pleurer » I, v. 14, « pleurs » II, v. 6 ; « amour » I, v. 14, « amour » II, v. 14) ou thématique. Les deux premiers vers du sonnet liminaire, par exemple, « Ceux qui nous attendaient, se sont lassés d'attendre, / Et sont morts sans savoir que nous allions venir, / » trouvent un écho dans le « Je vous rejoins trop tard... Je me repens, j'envie, / » (v. 12) du deuxième sonnet. Ce vers met en œuvre la même thématique de la rencontre manquée, source de souffrance pour le « je ». Souffrance d'autant plus accentuée ici que l'alexandrin est rythmé par une cadence mineure qui accroît la présence du « je » en en précipitant les occurrences dans le deuxième hémistiche avec, à chaque fois, un procès qui marque une forme de pathos.

Ainsi introduit dans la seconde partie de « II. Voici le miel qui suinte... », le « je » tend à occuper de plus en plus de place. Le troisième poème commence d'ailleurs par ce pronom dès le premier vers qui sert également de titre au sonnet (« Je n'ai su qu'hésiter... »). Le poème entier est dès lors placé sous le signe de la première personne, particulièrement dans le premier quatrain où le « je » revient par trois fois en début de vers (v. 1, v. 3, v. 4).

Toujours habité par la perte et le regret, ce « je » affligé s'accorde néanmoins un espoir (et cet espoir sera encore plus accentué dans le poème suivant), celui d'une communion irréaliste avec la femme aimée : « Si vous pensez à nous votre cœur doit nous plaindre » (v. 13).

Ce sonnet consacre cependant la suprématie de la mort (nommée pour la première fois depuis que le sonnet est investi par la relation « je » / « vous »), dans un parallélisme saisissant entre la mort et le « je », l'une vainqueur de l'autre : « Je heurte mes regrets aux angles d'un

tombeau. // La mort moins hésitante a mieux su vous atteindre. / »
(v. 11-12).

Vers la sérénité

Cette mort triomphante se retrouve au cœur du quatrième poème (« IV. Le verger des cyprès... »). Mais ce qui commence à se faire jour, c'est une nouvelle conception de la mort. Ce n'est plus celle éminemment négative des poèmes antérieurs, celle qui a pris la poète de justesse, celle qui sépare, mais celle d'une nouvelle approche, influencée par le bouddhisme que Marguerite Yourcenar a commencé à fréquenter dans sa vingtième année.

Le bouddhisme ne fait pas de la mort une finitude. Dans la pensée bouddhique il n'y a jamais eu de commencement et il n'y aura jamais de fin. Il n'existe pas de limites spatiales à l'univers et toutes les formes de vie peuvent apparaître partout dans l'univers¹⁹.

Cette conception de la vie et de la mort se manifeste très clairement dans les deux derniers vers qui peuvent se lire comme une clause et affermissent la note d'espoir qui affleurait dans le sonnet précédent. Espoir différent cependant, dans le sens où s'il reste hypothétique, il joue grâce à l'influence bouddhique dans la perspective d'une régénérescence et non plus d'une communion avec la disparue : « Et l'amour et l'espoir s'efforcent de rêver / Que le soleil des morts fait mûrir d'autres vies // ».

Il convient de noter la divergence entre ces deux derniers vers et le vers final du poème précédent : « Et l'on se croit aveugle à la mort d'un flambeau // ».

Deux images de flamme et de luminosité ferment ces poèmes. Dans « III. Je n'ai su qu'hésiter... », c'était la « mort d'un flambeau », vue négative de la mort qui rend « aveugle » ceux qui restent, tandis que dans « IV. Le verger des cyprès... », c'est un « soleil » générateur qui sourd justement de la « mort d'un flambeau ». Une luminosité s'éteint ainsi pour en faire vivre une nouvelle, un cycle se dessine sous le signe

19. Voir S. PROUST, *L'Autobiographie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar. L'écriture vécue comme exercice spirituel*, Paris / Montréal, L'Harmattan, 1997, « Chapitre III – L'inspiration bouddhique dans la mystique de Marguerite Yourcenar », pp. 167-207.

du renouvellement. L'aspect positif que prend ce chemin de deuil est d'autant plus sensible que la structure du dernier vers, dans un mouvement mimétique de la progression à l'œuvre dans le chemin de deuil, fait se succéder aux « morts » de la fin du premier hémistiche, les « vies » à la fin du deuxième hémistiche.

La sérénité qui commence à sourdre dans ce chemin de deuil s'accroît encore dans le cinquième sonnet où la vision de la mort s'avère de plus en plus positive. Après le rappel d'une séparation acceptée (v. 10 et v. 11), le poème se clôt, dans le dernier tercet, sur une image très douce de la mort : « Mais la mort nous attend pour nous bercer en elle ; / Comme une enfant blottie entre vos bras fermés, / J'entends battre le cœur de la vie éternelle // ».

Par un truchement allégorique, la mort acquiert un aspect maternel et apaisant. Le lexique de la douceur et l'image du maternage servent ensuite de fil conducteur pour terminer le sonnet. L'énonciatrice pallie la séparation concrète par le recours à la comparaison. Elle fait de la femme disparue une deuxième figure maternelle et s'assimile à un enfant protégé dans le giron maternel. La douceur est signifiée par « blottie » qui souligne la protection, la tendresse et qui, situé à la césure, est fortement accentué. Les « bras » évoqués sont ceux de la femme disparue et permettent une nouvelle adresse à la destinataire par le biais du déterminant possessif « vos ».

Cette occurrence du terme « bras » est la troisième depuis le début du chemin de deuil. Dans les deux premières occurrences (bras refermés des morts dans « I. Ceux qui nous attendaient... », v. 3, et bras de la femme aimée, « prompts à s'ouvrir », qui s'étaient définitivement « fermés » dans « II. Voici le miel qui suinte... », v. 4), la fermeture n'avait pour rôle que de marquer la rupture définitive entre les morts et les survivants. Dans ce sonnet, en revanche, les « bras fermés » ne sont plus connotés par cet aspect négatif et se changent en un lieu accueillant, témoignant de l'évolution positive vers l'acceptation de la mort, certainement parce que le recours au système bouddhique permet à l'énonciatrice d'« entendre battre le cœur de la vie éternelle ».

Sur ce chemin de deuil, où chaque sonnet-tombeau constitue une étape victorieuse dans l'appréhension de la perte, l'apaisement de l'énonciatrice est de plus en plus net.

Cet apaisement s'intensifie de nouveau dans le sixième sonnet. La résignation pacifiée est exprimée à la fin du premier quatrain : « Il ne

faut que sourire à ce qui doit passer // » (v. 4). La négation restrictive traduit le mouvement de renonciation dans une proposition où le caractère bouddhique de l'« impermanence du monde »²⁰ est réaffirmé, ainsi que l'attitude ouverte qu'il est nécessaire d'adopter face à cet état de fait.

Le cheminement devient plus positif encore avec l'image du sentier conduisant vers une destination métaphoriquement heureuse (« C'est à votre douceur que mon sentier m'amène / », v. 9), mise en relief par le recours à la forme clivée en « C'est... que » permettant de focaliser sur le constituant.

La plainte présente dans les premiers sonnets est définitivement rejetée avec le renoncement souligné dans l'avant-dernier vers (« Je ne veux pas troubler par une plainte vaine / », v. 13) où la vanité d'une éventuelle plainte est accentuée par la postposition de l'adjectif en finale du vers. Il s'agit là, par ailleurs, de la première fois où le « je » exprime sa volonté propre, signe d'un commencement de maîtrise que permet l'avancée sur le chemin de deuil.

Malgré cette quasi-promesse de silence à la fin du poème, l'énonciatrice poursuit encore son chemin le temps de quatorze « colombes », de quatorze « anges », de quatorze « vers »²¹, pour terminer par une assertion paisible de confiance et d'espérance.

La fin du chemin : « je vous survis »

Le dernier sonnet du groupement consacre de fait la fin du chemin poétique et du chemin de deuil. Clôture de ce double trajet, il montre que l'endeuillée parvient à dominer sa peine et à retrouver sa place dans le monde, malgré la perte.

Le sonnet s'organise autour d'une adresse à la morte. Nous retrouvons le « vous » au début du premier quatrain et du premier tercet. Le poème est ainsi rythmé, au début du huitain et au début du sizain, par le rappel de la destinataire qui reste omniprésente dans le sonnet. C'est d'ailleurs le seul poème du groupement entièrement articulé autour du « vous », même si l'adresse « Vous ne saurez jamais que votre âme voyage / » (v. 1) acquiert un statut particulier : la négation « jamais »,

20. Voir S. PROUST, *L'Autobiographie...*, *Op. cit.*

21. Cf. « Sonnets » in M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, *Op. cit.*, p. 55.

placée à l'hémistiche, signale l'impossibilité de la transmission de la parole d'amour. Mais peu importe, il s'agit, pour l'énonciatrice, d'affirmer que la mort n'est pas finitude et que l'être humain parvient à vaincre la douleur de la séparation.

Attardons-nous un instant sur les deux derniers tercets qui constituent non seulement la conclusion du dernier sonnet mais peuvent également se lire comme la conclusion de « Sept poèmes pour une morte » : « Vous ne saurez jamais que j'emporte votre âme / Comme une lampe d'or qui m'éclaire en marchant ; / Qu'un peu de votre voix a passé dans mon chant. // Doux flambeau, vos rayons, doux brasier, votre flamme, / M'instruisent des sentiers que vous avez suivis, / Et vous vivez un peu puisque je vous survis. // ».

Le neuvième vers reprend la thématique du premier vers du sonnet : celle du déplacement et de l'importance de l'âme de la morte. A la différence du premier vers cependant, le neuvième met en action non plus la destinataire (« votre cœur voyage ») mais l'énonciatrice (« j'emporte »). Le gérondif « en marchant » qui rime avec « chant » réactive la liaison intime entre le cheminement et la poésie, nous confirmant ainsi dans notre conception du groupement comme chemin de deuil poétique.

À l'issue de ce chemin, plus qu'une accompagnatrice ou qu'un guide (ainsi que le suggère l'assimilation de l'« âme » à « une lampe d'or qui [...] éclaire ») la disparue devient une partie de la poète (« votre voix a passé dans mon chant »), manière détournée de donner la parole à la femme disparue, de façon extrêmement lyrique puisque « la voix » se transforme en « chant ».

Le dernier tercet reprend l'image de la femme flamboyante avec quatre substantifs relevant du lexique de la lumière : « flambeau », « rayons », « brasier », « flamme ». Le « flambeau » de ce vers 12 rappelle celui du troisième sonnet (« Et l'on se croit aveugle à la mort d'un flambeau // », v. 14). Cette métaphore de la lumière réactualisée en fin de parcours témoigne de l'évolution qui s'est produite depuis le premier sonnet. Le début du chemin de deuil était un chemin nocturne (« au seuil noir du mystère », I, v. 13 ; « aveugle à la mort du flambeau », III, v. 14), puis il a commencé à s'éclaircir dès le quatrième poème (« Que le soleil des morts fait mûrir d'autres vies // », v. 14) pour rayonner dans l'apogée lumineux que constitue le septième sonnet.

La finale du vers, « survis », véritable ouverture mêlant intimement expression de la mort et de la vie malgré la mort, affirme ainsi le primat

symbolique de la vie sur la mort et permet à l'ensemble du groupement de se terminer sur une note positive, celle d'une séparation finalement tolérée, ultime étape de ce chemin poétique de deuil.

*

La mort est omniprésente dans *Les Charités d'Alcippe*. À de rares exceptions près, toutes les pièces la convoquent, que ce soit pour l'explorer ou l'apostropher.

La structure même du recueil s'articule sur cette récurrence. La mort est ainsi mise en œuvre avec force dès le premier poème, « Les Charités d'Alcippe », et se retrouve encore à la toute fin du volume avec « Intimation »²² : « La mort approche, et sa rumeur : / Frère, Ami, Ombre, que t'importe ? / La mort est notre seule porte / Pour sortir d'un monde où tout meurt. // ».

C'est ce monde imprégné de mort que Marguerite Yourcenar chante dans les poèmes. Une mort tour à tour stigmatisée et acceptée, vainqueur et vaincue.

La mort, les morts : Marguerite Yourcenar n'oublie pas ses défunts. À Denise Bombardier qui lui demande si « les êtres chers qui nous quittent continuent d'être avec nous », elle répond qu'ils « continuent dans [s]a mémoire, bien entendu, dans [s]a pensée, dans [s]on affection pour eux »²³. Ils continuent même dans ses écrits qui s'en nourrissent, à l'instar des « Sept poèmes pour une morte », certainement l'ensemble le plus personnel des *Charités d'Alcippe*.

C'est à Jeanne, cette femme « remarquable à plus d'un point de vue »²⁴, ce « modèle d'intelligence et de bonté féminines »²⁵, cette mère rêvée (« Je n'étais pas la fille de Fernande. J'étais davantage celle de Jeanne, de celle qui s'était promis de veiller sur moi dès ma naissance [...] »²⁶), que Marguerite Yourcenar offre l'un des plus beaux hommages,

22. M. YOURCENAR, *Les Charités d'Alcippe*, *Op. cit.*, p. 79.

23. D. BOMBARDIER, « Entrevue avec Marguerite Yourcenar » in *Marguerite Yourcenar, Portrait d'une voix*, Paris, Gallimard, collection « Les cahiers de la NRF », 2002, p. 344.

24. M. YOURCENAR, *Lettres à ses amis et quelques autres*, édition établie et annotée par Michèle Sarde et Joseph Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1995, collection « Folio », 1997, p. 526.

25. M. YOURCENAR, *Idem*.

26. « C'est peut-être parce que je veux que cette promenade ait été une sorte d'enlèvement loin du petit monde domestique connu, une espèce d'adoption,

par la grâce de sonnets devenus tombeaux, pierres semées sur un chemin de deuil menant à une acceptation apaisée de la mort et de la séparation.

Abstract : This article aims to investigate a neglected work by Marguerite Yourcenar, Les Charités d'Alcippe. Many times rewritten, this work includes a little-altered grouping of seven sonnets, « Sept poèmes pour une morte », which are the focus of this study. The essay explores the way in which Yourcenar uses the sonnet in the perspective of the work of mourning.

L'espace discontinu d'Anne-Marie Albiach

Marc André Brouillette

L'œuvre d'Anne-Marie Albiach se penche sans cesse sur les limites de la parole en relation avec celles du corps. Elle propose un univers tourmenté à l'intérieur duquel apparaissent des ressorts obscurs de l'existence. Par l'intermédiaire du geste qui les unit, l'écriture et le corps entretiennent ici un rapport étroit avec l'espace. Depuis la publication de ses premiers textes en 1966, l'auteure travaille sur les possibilités de redéployer le langage et la pensée en explorant les modes d'inscription visuels et spatiaux de la poésie. L'une des qualités de cette œuvre, qui se distingue nettement dans la production éditoriale des trente dernières années, réside dans la manière si particulière de faire naître un univers de déchirements intérieurs au sein de tensions entre le texte et la page. Faisant l'objet de séparations de mots, de ruptures syntaxiques et de mises à distance des unités, les poèmes sont tissés de relations textuelles qui reposent grandement sur les modalités représentatives de l'espace. La poésie d'Albiach, bien qu'elle ne thématise pas toujours l'espace explicitement, en est cependant pétrie de toutes parts. Cette présence si marquée de l'espace dans le langage bouleverse la linéarité du vers, et impose de manière étonnante et déstabilisante ses propres modalités de lecture.

La parution d'*État* en 1971¹ a été le véritable coup d'envoi d'une œuvre poétique qui n'a cessé de susciter de nombreuses interrogations. Œuvre de risques et de changements, *État* surprend par ses poèmes que le blanc écartèle dans la page. De plus, la structure syntaxique elliptique court-circuite le vers et suscite une lecture qui procède par

1. A.-M. ALBIACH, *État*, Paris, Mercure de France, 1988 [1971], 124 p. Désormais désigné par l'abréviation *É* suivie du numéro de page.

sauts. Par sa volonté de réinvestir le langage, Albiach cherche à proposer de nouveaux modes d'apparition du sens : « une délibération /// de normes / de formes / l'énigme / ainsi surcroît mon regard » (É, pp. 37-38)². Ses poèmes proposent des itinéraires discontinus qui tentent de renouveler les modes d'enchaînement du langage : « parmi les mouvements disjoints / ces nécessités / termes de hasard / présences femelles qui troublent les / données / elles arrachent » (É, p. 19). Les textes font aussi écho, entre autres, aux voix de Shakespeare et de Mallarmé. Imprégnant les textes d'une force dramatique, ces voix intertextuelles contribuent à exprimer une exigence grave qui découle d'un « refus de causalité » (É, p. 99).

Les poèmes de *Mezza Voce*³, deuxième ouvrage d'importance d'Albiach, évoquent un univers obsessionnel et contiennent des tensions dans le langage qui sont souvent associées à la violence. Ce recueil traite du corps, du langage et de l'espace – trois univers sémantiques constants chez Albiach – en recourant à des structures énonciatives complexes. Déjà présente dans le titre, la voix devient un élément central tant dans la structure que dans le contenu des textes, puisqu'elle est liée à la fois au corps, qui en est l'instrument d'émission ; à l'espace, dans lequel corps et voix se situent et se déplacent ; et au langage, qui s'articule dans la singularité de cette voix. Celle-ci n'apparaît jamais seule : elle se multiplie dans les poèmes en plusieurs voix qui se rencontrent et se fragmentent, formant ainsi une structure polyphonique. La dimension énonciative de cette poésie est d'ailleurs très importante dans la mesure où la parole, telle qu'elle apparaît dans les poèmes, naît de la rencontre de diverses voix qui interagissent sans toujours se répondre. Il se produit un échange entre des personnes, incarnées et grammaticales, qui participe à l'imbrication du corps et du langage dans l'espace. *Mezza Voce* se caractérise par une intrication d'éléments visuels et linguistiques qui donne à chaque poème un rythme particulier. On remarque une telle solidarité entre les éléments textuels, qu'il devient parfois difficile de les isoler les uns des autres, ce qui contribue à la complexité de cette œuvre.

2. Le triple trait oblique (///) indique ici un changement de page.

3. A.-M. ALBIACH, *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, collection « Textes », 1984, 158 p. Désormais désigné par l'abréviation *MV* suivie du numéro de page.

Composantes textuelles

Il se dégage des unités de texte et de leur disposition sur la page un réseau de relations spatiales qui en oriente la lecture. L'une des premières composantes de ce réseau est le blanc qui joue un rôle majeur dans cette œuvre et qui occupe plusieurs fonctions. L'aspect visuel du blanc est sans doute celui qui retient d'abord l'attention, parce que la proportion de texte et de blanc varie beaucoup. La plupart des poèmes d'Albiach ont comme caractéristique de ne pas être concentrés à l'intérieur d'une seule zone qui serait située au centre de la page. Ils apparaissent habituellement à l'intérieur de plusieurs zones dispersées, ce qui produit un effet d'éclatement et de décentrage du texte. Par sa fonction spatiale et démarcative, le blanc établit un contrepoint visuel avec le texte qui se trouve plus ou moins détaché selon l'étendue du blanc. Il trace conjointement avec les unités de texte divers parcours où l'espace paginal apparaît à travers les regroupements et les écarts.

Qualifié par Albiach de « support syntaxique »⁴, le blanc contribue de deux façons à déterminer le degré de solidarité entre les éléments de la chaîne syntaxique : d'une part, par la distance qu'il insère entre les éléments ; et d'autre part, par les possibilités d'alignement qui favorisent l'enchaînement des unités textuelles. En effet, plus un mot est près du suivant, plus il est étroitement lié à celui-ci ; et plus il en est éloigné, plus son lien syntaxique est relâché. L'incidence du blanc sur les modalités d'enchaînement des unités nous conduit à considérer ce dernier comme un facteur syntaxique important, puisque son emploi peut faire varier ou modifier la chaîne syntaxique. L'interruption de celle-ci est sans doute la fonction syntaxique la plus importante du blanc. Elle permet de suspendre le discours et d'y intercaler de nouvelles marques de temps, de silence ou encore de non-dit. La chaîne syntaxique ne se compose plus alors uniquement de mots, mais aussi de blanc dont la valeur discursive peut varier. L'ellipse, par exemple, constitue l'une des valeurs les plus fréquemment accordées au blanc dans la poésie d'Albiach et découle directement de la nature des relations syntaxiques. Mais en plus de son apport à la syntaxe, le blanc peut aussi jouer un rôle énonciatif en signifiant, entre autres, un changement de locuteur dont le discours ne s'insère pas obligatoirement dans la suite de celui qui précède. Dans certains cas, les énoncés s'enchaînent de manière à

4. J. GUGLIELMI, « Entretien avec Anne-Marie Albiach », *Action poétique*, n° 74 (1978), pp. 14-15.

suggérer que certains propos appartiennent à un même énonciateur, ce qui crée une sorte d'échange entre les locuteurs. La disposition éclatée favorisant la juxtaposition des voix, le poème devient un lieu de rencontres, une agora du verbe. Par ses fonctions visuelle, syntaxique et énonciative, le blanc apparaît comme une composante textuelle complexe qui élabore des relations de sens reposant sur le principe de conjonction-disjonction.

L'éclatement du texte, produit par un emploi marqué du blanc, n'est pas sans effet sur la nature du vers. Les poèmes d'Albiach conduisent d'ailleurs souvent le lecteur à se demander si l'on peut encore parler de vers à propos de ces unités de texte disloquées et éparses qui apparaissent sur la page. Si la notion de vers fait appel habituellement à l'idée d'une unité comptée (vers métrique) ou non comptée (vers libre), la question se résout-elle si l'on considère ces unités simplement comme des vers libres ? Présenter la situation sous un tel angle demeure insatisfaisant, car cette répartition s'appuie essentiellement sur la nature syllabique du vers et ne tient pas compte du rapport disjonctif si puissant que présentent les unités de texte chez Albiach. S'inspirant de la conception du linguiste Jean-Claude Milner, Laurent Jenny propose une définition du vers qui contient en revanche l'idée de ce rapport structurant : selon lui, le vers est « une structure de discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles »⁵.

Les unités de texte chez Albiach contiennent régulièrement cette tension (réalisée ou non) entre les unités syntaxiques et les unités graphiques, tension à partir de laquelle Jenny conçoit le vers. L'intérêt de cette définition est d'inclure la dimension spatiale dans le rapport de tension qui fonde le vers, puisque les « limites formelles » mentionnées ici renvoient notamment à la disposition des unités de texte⁶. Dans une note, Jenny cite Jean-Claude Milner qui présente le vers comme « un

5. L. JENNY, *La Parole singulière*, Paris, Belin, collection « L'Extrême contemporain », 1990, p. 116.

6. Précisons ici que, dans la poésie classique, l'enjambement ne désigne pas uniquement les phénomènes de liaison syntaxique ayant lieu entre la fin d'un vers et le début du suivant, mais aussi ceux qui se présentent entre deux hémistiches (B. DUPRIEZ, *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », 1984, p. 180). En ce qui a trait à la poésie moderne, nous considérons aussi comme un enjambement la liaison syntaxique entre deux segments de vers séparés par un blanc.

certain espace à l'intérieur duquel des processus spécifiques peuvent être définis et dont les bornes extérieures ont des propriétés caractéristiques »⁷. Milner détermine le vers par les modes de structuration propres à un type de vers (modes disjonctifs ou autres) et par les modes de signification qui en découlent. Ces deux définitions réunies proposent une conception du vers qui tient compte de la nature proprement spatiale du poème. C'est pourquoi nous considérons les unités de texte dans l'œuvre d'Albiach comme des vers, c'est-à-dire des espaces structurants où le langage verbal se caractérise par les possibilités de disjonction entre les unités syntaxiques et graphiques. Bien que les vers apparaissent généralement très éclatés, leur interaction dans la page suscite deux phénomènes opposés : interruption et liaison. En effet, la dispersion des vers et des segments de vers est un facteur de rupture et de suspension du discours. L'interruption, fréquemment utilisée par Albiach, peut dans certains cas être assimilée aussi à un effacement partiel du discours. La dispersion favorise aussi la liaison entre certaines unités par les rapprochements visuels qu'elle opère et qui produisent des enchaînements parfois inattendus ou agrammaticaux. Les unités ne se lient pas entre elles uniquement en fonction de leur relation syntaxique, mais aussi du lieu qu'elles occupent dans la page et du rapport spatial qu'elles entretiennent les unes avec les autres (rapports de succession, de proximité, de symétrie, etc.). Le facteur de liaison des unités n'est donc pas toujours d'ordre grammatical, mais peut être aussi d'ordre spatial. La fragmentation (du poème ou du vers) n'a pas pour seule fonction de séparer et d'isoler, mais aussi d'investir la page afin de redéployer le langage.

Albiach s'est aussi intéressée à la typographie qui intervient dans la relation espace-texte et qui permet d'explorer d'autres modalités de disjonction et de conjonction du langage par l'emploi de diverses casses (capitales, petites capitales et bas de casse) et de diverses faces (romain et italique). Les variations typographiques participent de ce qu'Anne-Marie Christin appelle l'« expressivité typographique »⁸ et donnent à

7. Citation extraite de J.-Cl. MILNER, *Ordres et raisons de la langue*, Paris, Seuil, collection « Linguistique », 1982, p. 285.

8. À propos du caractère expressif de la typographie, Anne-Marie Christin écrit : « Est expressif l'usage de caractères auxquels la détermination d'une norme a imposé un rôle contrastif, comme ici la grande capitale et l'italique par rapport au romain bas de casse. Cette expressivité appartient au groupe, dont elle reflète la structure. Elle est foncièrement rhétorique puisqu'elle repose à la fois sur un écart (le style différencié des lettres) et sur l'exploitation de cet écart

chaque page un caractère singulier. Elles forment un réseau de regroupements et de dislocations des unités textuelles qui ne relève pas au départ de la sémantique lexicale ou de la syntaxe. La perception visuelle permet d'identifier les ressemblances et les différences de caractères, à partir desquelles s'effectue une répartition des unités selon leur aspect visuel. Ainsi se créent, par exemple, des regroupements entre les unités d'une même casse ou d'une même face au sein de la page, de la double page ou même d'une suite entière. Les regroupements produisent de nouvelles unités de texte qui viennent se superposer à celles déjà présentes dans le poème. Ils font naître de nouveaux parcours de lecture qui déjouent à certains moments l'enchaînement linéaire des unités.

Par ailleurs, la typographie occupe une fonction visuelle démarcative qui agit différemment dans le poème selon l'unité concernée (lettre, mot, vers, groupe de vers) et son environnement graphique. Une seule lettre en italique à l'intérieur d'un mot en romain n'a pas la même valeur qu'un vers entier en petites capitales à l'intérieur d'un groupe de vers en italique. Des lieux de tensions sont ainsi créés par le contexte d'insertion et la longueur des éléments typographiques hétérogènes. De plus, la fonction démarcative peut être associée à divers aspects du poème (grammaire, énonciation, prosodie, rythme, lexique, etc.). De manière générale, on considère souvent, par exemple, que les unités en italiques désignent un discours rapporté (énonciation), que celles qui sont en capitales correspondent à un haussement de la voix (prosodie), ...etc. Dans les poèmes d'Albiach, ces usages sont présents, mais aussi constamment renouvelés.

La dernière composante du réseau de relations spatiales consiste en des représentations thématiques du langage et de l'espace qui, chez Albiach, se croisent régulièrement. Il n'est pas surprenant de constater que l'univers du langage est omniprésent dans une œuvre qui accorde un traitement si singulier aux mots. Les poèmes développent en effet une réflexion sur des questions relatives au statut du langage, à son fonctionnement et à sa manière de donner sens à notre expérience du monde. Le langage poétique, avec ses nombreuses possibilités de découpage du discours, devient à la fois l'objet et le lieu d'expression de cette réflexion. Les mots « vers », « blanc », « syntaxe », « grammaire »

à des fins sémantiques » (« Rhétorique et Typographie. La Lettre et le Sens », *Revue d'esthétique*, n°s 1-2 (1979), Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », pp. 305-306).

surgissent dans des poèmes qui tentent d'en interroger les ressources signifiantes. L'univers spatial, qui renvoie aux rapports sensibles que l'individu entretient avec son environnement, apparaît souvent par la représentation d'un lieu clos (la chambre, le théâtre, ...etc.) où le sujet doit faire face à la douleur et à l'autre. L'espace se transforme rapidement en un lieu de rencontre avec soi et avec autrui. Chez Albiach, la perception de l'espace est liée à celle de l'autre et à la façon d'entrer en relation avec lui. Bien que rarement définis précisément, les lieux se ressemblent par leur ambiance fermée, obscure et étouffante. Ils correspondent en cela aux rapports entre les êtres, tendus et souvent même violents, que formulent les poèmes. Ils recèlent tout en les révélant les mouvements et les déplacements du corps par lesquels les individus se rencontrent, se heurtent et s'inscrivent dans l'espace. La présence du corps est très importante dans les représentations spatiales qu'on rencontre chez Albiach. Percevant et occupant l'espace, le corps est animé de mouvements qui le conduisent vers les êtres et les choses, mais aussi parfois, loin d'eux. Le désir, qui est l'un des principaux moeurs de cette écriture, est déterminé notamment par les relations spatiales (proximité-distance) qui s'établissent entre le sujet et l'objet de son désir.

« ... Où la forêt est la plus sombre »

Nous tenterons maintenant d'observer certains des mouvements et des interactions de ces composantes afin d'en dégager les modalités signifiantes.

La poésie d'Albiach relève d'abord et avant tout de son éclatement qui est la source de son dynamisme. Des noyaux de sens surgissent par à-coups et forment un réseau à l'intérieur d'une page, d'une suite ou du recueil entier. Les parcours se chevauchent, se multiplient, s'interrompent et se poursuivent dans une autre direction. Afin de rendre compte de ce dynamisme, nous avons choisi d'analyser plus en détail la suite intitulée « ... Où la forêt est la plus sombre » (MV, pp. 41-49)⁹. Celle-ci fait état d'un huis clos à l'intérieur duquel se déroule un drame opposant un couple et un groupe-chœur qui le persécute. L'épigraphe de Roger Giroux, « *Puis déshabille l'image / de mon corps à venir* » (MV, p. 43), annonce d'ailleurs la mise à nu dont il est question au fil des

9. Désormais le titre sera désigné par l'abréviation « Où ».

pages. L'atmosphère claustrée de la suite est directement liée à l'évocation d'un environnement spatial clos qu'on pourrait situer soit à l'extérieur, comme le titre l'indique, soit à l'intérieur, comme le mentionnent ces deux passages : « C'est la chambre close » (MV, p. 46) et « LES FENETRES SONT FERMEES » (MV, p. 48).

Cet endroit obscur peut aussi évoquer une scène de théâtre, lieu de prédilection chez Albiach qui apparaît sous diverses formes dans l'ensemble du recueil. La « *chambre close* » devient un étrange théâtre caractérisé par la duplicité des lieux et des êtres. On peut en effet associer cette « chambre » à celle d'un hôpital, car le poème fait référence à une femme qu'un groupe (équipe médicale ou infirmières) tente de sauver de la mort : « Il faut respirer : c'est ce qu'elles / disaient alors que l'Autre suffoquait » (MV, p. 46). Mais on peut aussi imaginer un quelconque endroit secret regroupant les membres d'une secte venus y célébrer un sacrifice¹⁰. L'univers hospitalier et celui des cérémonies sacrificielles se rencontrent et se confondent dans la nature du lieu et de l'activité qui s'y fait. La superposition de ces deux univers puissants procure une épaisseur dramatique, voire dramaturgique, à cette suite.

L'univers spatial fermé de « Où » n'est pas étranger au phénomène mental et physique de « REDUCTION » mentionné à quatre reprises et toujours en petites capitales. Par le traitement itératif et graphique dont il fait l'objet, le mot « REDUCTION » présente en soi une tension entre son contenu lexical et son mode d'apparaître : le premier exprime l'idée d'une diminution et le second s'appuie sur l'expansion visuelle des caractères par le biais des petites capitales. Dans le contexte de la suite, la « REDUCTION » semble porter autant sur la configuration des lieux que sur un état psychologique proche de la soumission, de l'asservissement ou de l'anéantissement, comme le montre ce passage :

des deux sujets antagonistes la présence est
alternative et simultanée ; elle a des résonances
parallèles

REDUCTION : SCANDALE

10. L'univers du sacrifice est d'ailleurs suggéré par les syntagmes « bouclier » (MV, p. 43), « légende / première » (MV, p. 44), « SACRILEGES ET SACRIFICIELS » (MV, p. 44), « obscurité » (MV, p. 46), « concrétisation originelle » (MV, p. 47), et « résidus de l'acte à venir » (MV, p. 47).

« Il y prend son espace : il sera détruit »

REDUCTIONS

(MV, p. 45)

Le mot « REDUCTION » prend ici la forme d'une invective ou d'une dénonciation virulente, à cause de l'emploi des petites capitales et l'isolement syntaxique des vers auxquels il appartient. Le phénomène apparaît comme une action irréversible menée par un groupe de femmes et dirigée contre l'un et l'autre des protagonistes, et qui conduit à une perte du corps : « ne sauront-ils plus la forme de / leur corps, / le poids de leur marche » (MV, p. 47). « Depuis longtemps déjà et sans cesse pressentie » (MV, p. 47), cette situation revêt un caractère inéluctable apportant un désespoir et une tension dramatique qui ne s'interrompt qu'à la fin avec la mort des deux protagonistes.

On remarque dans « OÙ » une opposition entre le phénomène de « REDUCTION » et celui de mise à distance désigné par « L'ÉCART » (MV, pp. 47 et 48). Dans le contexte de la suite, le mouvement de décalage et de différenciation auquel on peut associer ce mot se présente comme une alternative à la situation d'enfermement vécue par les deux protagonistes. Les deux syntagmes antinomiques partagent cependant le même cadre graphique (casse et face identiques), ce qui resserre la tension entre eux. Contrairement à la situation décrite au paragraphe précédent, on remarque que le mode d'apparaître redouble cette fois le contenu lexical en situant le syntagme « L'ÉCART » entre deux blancs transversaux¹¹ et en l'isolant dans le vers. Par ailleurs, la tension entre les syntagmes se répercute aussi dans l'ambiguïté syntaxique contenue dans cet extrait :

11. Nous appelons *blanc transversal* un blanc de hauteur variable traversant horizontalement l'étendue de la page et séparant deux unités de vers. Par ailleurs, nous nommons *blanc initial* un blanc qui précède le début d'un vers et *blanc intérieur* un blanc séparant un vers en plusieurs segments.

Ils ne cessent

de dire que LA REDUCTION est là elle opère

L'ECART

OBSTRUE LA VISION UN INSTANT.

(MV, p. 48)

Ces vers peuvent se lire de deux manières : 1) *Ils ne cessent de dire que la réduction est là, elle opère. L'écart obstrue la vision un instant ; 2) *Ils ne cessent de dire que la réduction est là, elle opère l'écart, obstrue la vision un instant. Ces propositions syntaxiques montrent une différence de sens importante selon que le syntagme « L'ECART » est sujet (1) ou complément d'objet (2). L'ambiguïté de lecture repose en partie sur la disposition visuelle qui situe le syntagme presque à égale distance des vers limitrophes, bien que l'attraction visuelle exercée par les unités d'une même catégorie typographique (ici, les petites capitales romaines) favorise la première proposition. Comme on peut le constater, l'opposition lexicale entre les deux phénomènes se manifeste aussi à l'intérieur des traitements graphique et syntaxique qui complexifient la relation antinomique (certains aspects accentuent cette relation, d'autres l'atténuent). Le lexique, la disposition et la syntaxe ne contribuent pas nécessairement à l'émergence des mêmes relations de sens. Certaines sont convergentes, d'autres pas. Cette caractéristique structurale apporte au langage une part d'incertitude qui fait écho à la difficulté d'identifier exactement la situation présente dans « Où ».

Les phénomènes de réduction et d'écart participent d'une situation empreinte d'une violence froide. Les deux protagonistes partagent une détresse qu'exprime leur corps attaqué et blessé. Ce dernier subit d'ailleurs dès les premiers vers une entaille destinée à le morceler : « Une incision tente de défaire / le corps » (MV, p. 43). Par ce geste, il semble qu'on veuille agir sur le corps et le transformer en un objet qu'on peut s'approprier. À plusieurs reprises dans la suite, les corps sont manipulés, contraints, en proie à des volontés et des désirs dont on ne sait exactement de qui ils relèvent. Il est en effet difficile de déterminer qui fait ce geste et qui suscite telle action : est-ce l'homme qui agit sur la femme ? Est-ce le groupe qui presse l'homme d'intervenir sur la femme ? Est-ce le groupe qui abuse alternativement du corps de la femme et de l'homme ? Si la femme apparaît constamment sous les

traits d'une victime, l'homme n'est pas épargné, comme le suggère le cri sans voix qu'il émet à la fin. La relation complexe qui s'installe entre les protagonistes semble répondre au désir d'atteindre la souffrance de l'autre. Malgré son état de morcellement, le « CORPS nié » (MV, p. 46) ne cesse tout au long du poème de lutter et de résister. La nature des rapports physiques n'est pas sans évoquer une violence sexuelle à laquelle s'associent le « souffle » et le « cri » mentionnés à plusieurs reprises. Sous le signe d'une implacable confrontation, divers mouvements de rapprochement et d'éloignement sont orchestrés, et dévoilent l'abîme de douleur de l'un et l'autre, comme dans ces vers : « lequel des deux / surgira le plus / atteint dans la / différence » (MV, p. 44) ou encore « Pour lequel le plus de haine, le plus d'effort » (MV, p. 45). La violence exercée sur les protagonistes conduit à l'inexorable destruction qui avait été annoncée (cf. MV, p. 45) et s'achève sur « *les fruits éclatés* » (MV, p. 49). Cette mort appréhendée, et dans une certaine mesure préparée, s'apparente à un rite sacrificiel célébrant la rencontre des deux protagonistes dans la violence et la douleur qui signent leur propre perte. « Oû » rend compte d'une haine et d'une démençe qui nourrissent des pulsions mortifères visant le démembrement de l'autre.

La difficulté d'identifier les participants de cette cérémonie funèbre découle en partie du fait que ces derniers sont désignés uniquement par des pronoms de la troisième personne qui viennent alimenter cette confusion. Chacun des pronoms semble désigner une entité : l'homme (il), la femme (elle), l'homme et la femme (ils) et le groupe de femmes (elles). L'entité demeure cependant instable par l'intermédiaire du pronom « ils » qui pourrait représenter dans certains passages l'homme et le groupe de femmes, comme dans cet exemple :

Ils accentuent la lumière ou
simulent avec le corps le fran-
chissement de l'obscurité
répétitive

Elle refuse de se joindre à ce qu'ils nomment

DEUX

(MV, pp. 46-47¹²)

12. Tout l'extrait se trouve sur la page 46 sauf le syntagme « DEUX » qui apparaît au haut de la page suivante.

Le premier « ils » peut désigner ici l'homme et la femme, l'homme et le groupe de femmes ou encore tous les gens réunis – cette dernière hypothèse est cependant peu probable compte tenu des rapports tendus et polarisés dont il est question dans « OÙ ». Par contre, le second « ils » établit un pôle d'opposition avec la femme (« Elle ») ; outre le groupe de femmes, ce pôle doit réunir une présence masculine (l'homme ou d'autres individus anonymes qui se fondraient au reste du groupe). Dans ce cas-ci, il est pour le moins difficile d'imaginer que le pronom « ils » désigne l'homme et la femme. L'identité de ce groupe reste confuse et la question demeure de savoir si l'homme en fait partie. C'est cette dernière hypothèse qui permet d'envisager que l'homme soit assujéti au groupe de femmes et participe aux sévices infligés à la protagoniste féminine. L'ambiguïté des entités repose aussi sur celle des locuteurs que viennent brouiller certains marqueurs énonciatifs. Dans « OÙ », les signes d'énonciation sont employés plus fréquemment que les signes de ponctuation. Le deux-points et les guillemets demeurent les signes d'énonciation les plus courants. Les ruptures énonciatives produites par les guillemets – presque chaque page de « OÙ » en contient une – manifestent l'intervention possible d'une nouvelle voix, d'où l'effet de multiplication qui se dégage de manière générale des poèmes d'Albiach. Cette multiplication des voix s'appuie sur un jeu de résonances thématique, « ECHO / : ils sont plusieurs » (MV, p. 44), qui vient dédoubler les présences sonores (discours, cri, bruit) et contribuer à la structure dialogique tout en renforçant la dimension théâtrale du texte.

Par comparaison avec certaines autres suites de *Mezza Voce*, « OÙ » présente un nombre plus restreint de locuteurs (cf. les quatre entités identifiées précédemment), et la disposition des vers est plus contenue et plus marquée par la verticalité. A plusieurs reprises dans cette suite, on remarque la présence de vers consécutifs qui s'alignent verticalement – cf. l'extrait cité plus haut. Ce type de groupe de vers minimise les changements d'orientation au sein de la page et souligne davantage l'axe vertical. La suite offre aussi un autre type de disposition qui produit certains effets similaires. Les vers (consécutifs ou non) des deux dernières pages (MV, pp. 48-49) répondent à une structure visuelle déterminée par l'axe vertical et central de chacune des pages. Cette ligne droite imaginaire constitue un repère visuel qui restreint l'effet de discontinuité créé par les changements d'orientation d'un vers à l'autre. Cela est d'ailleurs accentué par le groupe de quatre vers dont la disposition « pyramidale » en haut et au centre de la page (MV, p. 49) se superpose au repère vertical. Dans l'ensemble, la disposition de « OÙ »

repose sur des groupes de vers alignés qui favorisent une certaine unité d'orientation et sur l'alignement des vers par le centre.

Comme on peut le constater régulièrement chez Albiach, certains groupes de vers dans « OÙ » présentent une tension entre les enchaînements visuel et syntaxique. En voici un exemple :

Pour lequel le plus de haine, le plus d'efforts.
Une lueur blanche traverse le souffle :
elle effectue la ponctuation

MIROIR

« Cette élaboration serait corrosive
à celui qui l'établit »

des deux sujets antagonistes la présence est
alternative et simultanée ; elle a des résonances
parallèles

REDUCTION : SCANDALE

« Il y prend son espace : il sera détruit »

REDUCTIONS

(MV, p. 45)

Dans cet extrait, les vers 4, 10 et 12 produisent respectivement une rupture syntaxique avec les autres vers du groupe auquel ils appartiennent. Ces trois vers partagent le même type de caractères (petites capitales romaines) et le même dispositif visuel (blanc initial plus long qui les situe en retrait des autres vers de leur groupe). Contrairement à une pratique courante chez Albiach, la rupture syntaxique n'est pas établie cette fois au moyen d'un blanc transversal, mais par la typographie et le blanc initial, ce qui permet de créer une disjonction syntaxique au sein d'un même groupe de vers. Par ailleurs, nous aimerions rappeler que les blancs transversaux ou intérieurs ne suscitent pas uniquement des ruptures syntaxiques, comme le montre ce passage :

LES FENETRES SONT FERMEES

LES OBJETS

COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS

(MV, p. 48)

La proposition subordonnée introduite par « comme si » est liée à la principale qui précède. Le blanc ne produit pas ici une rupture, mais plutôt une répartition syntaxique. Il en est de même pour les vers qui contiennent un blanc intérieur : certains de ces vers peuvent enchaîner leurs segments et d'autres pas :

Dans leur désir : ils sont déjà en deçà de
leur propre cours

L'OBJET porte

(MV, p. 46)

L'ECART

à la recherche d'une voix

la même concrétisation originelle

s'est peu à peu révélée DES MOTS

(MV, p. 47)

Dans le premier exemple, les segments s'enchaînent (« l'objet » étant le sujet du verbe « porte »), tandis que le second exemple contient les deux cas de figure : les segments du premier vers n'entretiennent pas une relation syntaxique étroite ; ceux du dernier vers, par contre, appartiennent à la même unité (« des mots » étant le complément d'objet de « s'est [...] révélée »). Chaque composante graphique n'est pas associée systématiquement à une seule relation syntaxique (rupture ou enchaînement), et son rôle peut varier à l'intérieur d'une même page. C'est ce qui en rend la lecture et l'interprétation complexes, car il est nécessaire de reconsidérer chaque fois la fonction signifiante dont elle est investie. L'attribution de diverses fonctions syntaxiques à une même composante graphique constitue une manière d'exploiter les ressorts du langage : les relations de sens n'appartiennent pas à un réseau clos et sans cesse reconduit. Cette démarche exprime une exigence qui n'est pas sans décourager certains lecteurs – il faut le reconnaître – mais qui incite à porter une attention particulière aux relations « spatio-syntaxiques » du langage dont se compose particulièrement cette poésie.

On remarque dans « Où » la présence d'unités de texte non consécutives qui appartiennent à une même catégorie typographique et qui

entretiennent parfois entre elles des relations d'ordre syntaxique (enchaînement ou ellipse). Malgré leur petit nombre, nous aimerions en montrer certains exemples. En premier lieu, nous observerons les unités en petites capitales que nous retranscrivons ici :

CONCEPTION / QUI L'ACCOMPAGNE / SACRILEGES ET SACRIFICIELS / ECHO / MIROIR / REDUCTION : SCANDALE / REDUCTIONS / ABIME / CORPS / R[espérer] / UNE ERREUR ADMINISTRATIVE / QU'UN CRI DIVISE / D[ésir] / L'OBJET / DEUX / L'ÉCART / MOTS / REDUCTION / LES FENETRES SONT FERMEES LES OBJETS / COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS / REDUCTION / L'ÉCART / OBSTRUE LA VISION UN INSTANT / VETEMENTS LOURDS DANS LE FROID / MUETS ILS PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET / DEUX (MV, pp. 43-49)¹³

Parmi ces unités, peu d'entre elles forment une chaîne syntaxique, et celles qui en réalisent une correspondent à des vers consécutifs qui n'appartiennent pas au même groupe de vers : 1) « UNE ERREUR ADMINISTRATIVE QU'UN CRI DIVISE » (MV, p. 46) ; 2) « LES FENETRES SONT FERMEES[,] LES OBJETS, COMME SI SEUL IL ASSUMAIT DEUX PERCEPTIONS » (MV, p. 48) ; 3) « l'écart obstrue la vision un instant » (MV, p. 48) ; 4) et « VETEMENTS LOURDS DANS LE FROID [ET] MUETS[,] ILS PERDENT LEUR CORPS VIVANT POUR CET [instant] » (MV, p. 49). Seules deux unités non consécutives peuvent être liées : « CONCEPTION QUI L'ACCOMPAGNE » (MV, pp. 43 et 44). Cela tient peut-être au fait que la plupart des unités sont très courtes (souvent un seul substantif) et qu'une fois réunies, elles forment une énumération ou composent une structure paratactique. Par ailleurs, la moitié des chaînes syntaxiques est composée d'unités ne partageant pas la même face (romain ou italique). Les chaînes n'ont pas toujours la même homogénéité graphique, elles font naître parfois une tension entre la continuité syntaxique et une relative discontinuité graphique. Si l'on observe cette fois les unités en italique, on note une constante dans la structure de leurs enchaînements. Voici les unités en italique de « Où » :

« Puis déshabille l'image / de mon corps à venir » / Ils éprouvent un désespoir sexuel / CONCEPTION / Il apparaît comme la légende / première / « Cette élaboration serait corrosive / à celui qui l'établit » / C'est la chambre close / trace / UNE ERREUR ADMINISTRATIVE / Depuis longtemps déjà et sans cesse / pressentie / Ils / les fruits éclatés

13. Pour les besoins de notre analyse, nous incluons cette fois les unités en romain et en italique ; « Respirer » et « Désir » n'ont que la première lettre en petite capitale.

De la même façon, les quelques unités qui s'enchaînent coïncident avec des vers consécutifs : 1) « *Il apparaît comme la légende première* : [celle qui ne cesse d'élaborer le Reflet,] » (MV, p. 44) ; 2) « *Cette élaboration serait corrosive à celui qui l'établit* » (MV, p. 45). De même, seulement deux unités non consécutives s'enchaînent : « *UNE ERREUR ADMINISTRATIVE [d]epuis longtemps déjà et sans cesse pressentie* » (MV, pp. 46 et 47). Ce dernier exemple est intéressant, car il permet de constater que les enchaînements peuvent varier en fonction de la composante typographique choisie. En effet, selon qu'on privilégie les petites capitales ou l'italique, l'unité « *UNE ERREUR ADMINISTRATIVE* » se lie soit avec « *QU'UN CRI DIVISE* », soit avec « *Depuis longtemps déjà et sans cesse pressentie* »¹⁴. Cette double possibilité de lecture est caractéristique des mouvements de sens qu'on retrouve dans la poésie d'Albiach. Même si celui que nous venons d'identifier n'est pas fréquent dans « *Où* », il participe d'un langage se constituant par la pluralité des relations singulières que tisse le poème avec l'espace. L'écriture d'Albiach fait naître de tels phénomènes signifiants, mais ne les réutilise pas forcément de manière fréquente. Le petit nombre de récurrences dans certains cas contribue à faire naître la tension et l'étrangeté qui caractérisent cette écriture. C'est en se manifestant par l'intermédiaire de phénomènes disséminés et peu réitérés que la disjonction, véritable moteur de cette œuvre, s'avère sans doute la plus opérante ici. Ces phénomènes résistent ainsi à une analyse qui, souhaitant en tirer une généralisation trop efficiente, refuserait de reconnaître la véritable originalité de ces poèmes.

L'analyse de la suite « ... Où la forêt est la plus sombre » a permis de relever un certain nombre de relations grâce auxquelles se constitue ce que nous appelons la spatialité textuelle et qui consiste en un réseau de relations sémantiques spatiales dans un poème. Les diverses modalités de la spatialité textuelle dans les poèmes de *Mezza Voce* convergent essentiellement vers une exploration de la discontinuité du langage et de l'être, discontinuité qui rend compte sans cesse chez Albiach de déchirements et de violences intérieurs. Chaque poème déploie son propre réseau en utilisant et en réaménageant de manière différente les composantes textuelles. Cela produit de nombreuses tensions, notamment par les ruptures et les liaisons non conventionnelles qu'on trouve entre les unités. Qu'elle soit d'ordre graphique, visuel, discursif, énonciatif, sémantique, syntaxique ou autres, la discontinuité suscite de

14. Cette unité peut aussi se rapporter à « *REDUCTION* » (MV, p. 47).

l'indétermination quant à la manière de raccorder des éléments dis-joints à l'intérieur d'une page ou d'une suite. Comme nous avons pu le constater, la réversibilité des fonctions attribuées à certaines composantes – par exemple, le blanc transversal qui peut caractériser une rupture ou un enchaînement entre des vers – est l'un des éléments majeurs qui font naître la complexité de cette œuvre. La suite choisie a montré comment le rapport de continuité-discontinuité pouvait être déplié notamment à l'intérieur d'une structure de réduction. En effet, l'univers claustré de « Où » fait place à une lutte ritualisée qui vise le morcellement des êtres. La mise en espace de la parole rend compte de manière très singulière des mouvements sensitifs, affectifs et cognitifs à travers lesquels le sujet fonde son rapport à soi et à l'autre. Les perceptions, les désirs et les violences exprimés par des sujets aux contours flous et par des tensions dans le langage manifestent une expérience tissée d'ambiguïtés, de paradoxes et de souffrances. L'œuvre d'Albiach affirme avec force la difficulté de contenir en soi la part obscure de l'être. Elle ne prétend aucunement résoudre cette condition ni proposer un regard qui rendrait celle-ci moins troublante. Le langage poétique exprime ici une indétermination qui ne distrait pas l'individu de son expérience du monde, il lui en signifie plutôt l'autre essentiel mais insaisissable versant.

Abstract : This article looks at some modalities of representing space found in the work of French poet Anne-Marie Albiach. Here, the graphic layout of the poems upsets the linearity of the verse and imposes to striking and destabilizing effects its own modalities of reading instead. The analysis of a series taken from the collection Mezza Voce (1984) will consider the unique way in which this author nurtures a universe of interior struggles akin to the tensions found between the text and the page.

Avancées féministes

L'évolution du statut juridique de la femme indépendante en Belgique

Jean-Pierre Nandrin

Le terme " femme indépendante " est récent : on ne le retrouve guère dans les textes juridiques du XIX^e siècle. Son emploi est cependant commode car il permet de regrouper des situations économiques et juridiques très diversifiées. La femme indépendante est celle qui ne doit aucune prestation à un patron et qui ne se trouve pas dans une relation de domination juridique. A ce titre, cette expression permet de tracer une grande ligne de démarcation entre la femme indépendante et l'ouvrière, la domestique ou la travailleuse à domicile par exemple. La question sera dès lors de savoir si, d'un point de vue juridique, la condition de la femme indépendante est plus avantageuse.

Malgré cette différence de statut, il importe cependant de signaler que, d'un point de vue général, sur la longue durée, l'évolution des conditions juridiques de toutes les femmes au travail s'est déroulée de manière similaire. Toutefois, les rythmes et les modalités de ces évolutions ont connu des variations selon les secteurs; ils ont dépendu le plus souvent du type de travail effectué et du poids du contexte qu'il soit social, politique ou culturel.

Enfin, il s'imposera souvent d'élargir le concept de femme indépendante et d'envisager une situation juridique plus générale : celle de la femme sur le plan du droit civil et, en particulier, l'incapacité dont elle est frappée. Le code Napoléon de 1804 a placé l'épouse sous l'autorité du mari. L'étude de la progressive émancipation des femmes exige donc de passer par l'examen du statut juridique de la puissance maritale. Cette situation concerne avant tout la femme mariée. A l'intérieur

de ce statut, la femme indépendante connaît une position différente de la femme dépendante.

L'évolution du statut juridique de la femme indépendante peut être décrite au travers de trois illustrations emblématiques : l'avocate, la notaire et la femme marchande. C'est cette dernière qui retiendra ici notre attention. Depuis le droit romain, celle qu'on a appelée la marchande, qui regroupe aussi bien la commerçante que la femme d'entreprise – on parlerait plus volontiers aujourd'hui de la femme d'affaires – a toujours bénéficié d'une attention particulière. C'est d'elle dont le Code de commerce de 1807 traite, en la différenciant de la femme du Code civil. Le statut de la femme marchande est d'ordre matriciel. Chronologiquement, ce sera la première femme à pouvoir exercer une certaine autonomie. L'avocate et la notaire devront attendre le XX^e siècle pour se libérer du joug marital et, plus généralement, du pouvoir masculin.

Le statut de la femme marchande ou femme d'affaires

Si l'on s'en tient à la seule activité économique, on pourrait soutenir que seul le Code de commerce de 1807 traite du statut juridique de la femme commerçante. Le Code de commerce n'a-t-il pas, en effet, pour objet principal de régler le statut du commerce, celui de ses agents ainsi que des situations que ceux-ci peuvent engendrer, c'est-à-dire l'activité commerciale proprement dite, les formes de sociétés ou la faillite? Se référer à ce seul code serait méconnaître l'histoire même de l'élaboration des codes durant la période. En fait, et le code civil et le code de commerce traitent de la femme marchande publique. Plus exactement, la préparation du code de commerce s'est effectuée en deux phases encadrant la promulgation du code Napoléon¹.

La première mouture du code de commerce date de 1801. Elle fut soumise, pour examen, à l'ensemble des tribunaux de commerce, aux Cours d'Appel et au Tribunal de cassation. De cette consultation sort un projet de loi qui sert de base dès 1803 pour les discussions parlementaires. Toutefois, le texte final, ce qu'on appelle le code de commerce proprement dit, ne sera promulgué qu'en 1807. Par rapport au projet initial, il est profondément remanié, notamment au sujet de la femme marchande.

1. Voir J. HILAIRE, *Le droit des affaires et l'histoire*, Paris, Economica, 1995, pp. 31-34.

La raison de ce remaniement doit être recherchée dans le code civil promulgué en 1804 dont plusieurs dispositions pèseront sur le code de commerce. Mis en chantier à peu près au même moment que ce dernier, le code civil tire à lui les premières ébauches de codification en matière commerciale. Avant même que le droit civil ne devienne le code Napoléon, il exerce déjà cette attraction : “ Les principes de la législation civile... doivent conserver leur force dans la législation commerciale; [...] ils ont circonscrit les lois commerciales aux objets pour lesquels la loi civile leur a paru insuffisante” dit le ministre de l'Intérieur Chaptal en présentant au Gouvernement le projet de la commission mise en place le 3 avril 1801 pour élaborer un code de commerce². Le droit civil devint ainsi très rapidement le droit commun, le droit de référence, la matrice originaire, tandis que le droit commercial sera perçu comme un droit d'exception. Aussi les influences de l'un sur l'autre sont telles qu'on ne peut distraire le statut de la femme marchande tel qu'il est codifié dans le code de commerce de celui attribué à la femme dans le code Napoléon.

Le droit et la femme marchande dans la phase d'élaboration du code de commerce

Le premier projet de code de commerce parle peu de la femme. Un seul article lui est explicitement consacré : il concerne la situation de la femme mariée dont il est dit que le mari est responsable des engagements qu'elle contracte pour les faits de son commerce pour autant qu'il n'y ait pas séparation des biens ³.

Un telle formulation est ambiguë. On ne parle pas d'autorité maritale mais de la responsabilité du mari, ce qui laisserait la femme libre de commercer. Faut-il en déduire que la femme commerçante est mise sur le même pied d'égalité que l'homme? L'hypothèse est plausible. C'était le souhait des premiers révolutionnaires. Ne perdons pas de vue, en effet, que dans le projet de code civil de Cambacérès de 1793, “l'innovation la plus révolutionnaire du projet”⁴ – à savoir la puissance

2. Cité dans J. G. LOCRE, *La législation civile, commerciale et criminelle de la France ou commentaire et complément des codes français*, t. I, Paris, 1829, p. 2 et 4.

3. CORNEAU, LEGRAS et Vital ROUX, *Révision du projet de code de commerce précédée de l'analyse raisonnée des Observations du Tribunal de cassation, des tribunaux d'appel et des Tribunaux et Conseils de commerce*, Paris, an XI (1803).

4. J.-L. HALPÉRIN, *L'impossible Code civil*, Paris, P.U.F., 1992, p. 124.

maritale – avait été supprimée. Par ailleurs, ce projet de code proposait une véritable révolution dans le droit des personnes et de la famille⁵.

Ou au contraire, continue-t-on à appliquer les règles coutumières, les usages, dont on sait combien le monde commerçant est friand? Dans cette hypothèse, il faut admettre, comme l'attestent la plupart des coutumes de l'Ancien Régime, que la femme marchande publique n'a point besoin de l'autorisation expresse de son mari pour exercer une fonction commerçante; il suffit qu'elle fasse le commerce " au vu et au su " de tout le monde; le mari donne donc une espèce de mandat tacite à sa femme. En matière d'obligation, la femme marchande publique engageait non seulement ses biens propres et ceux de la communauté, mais aussi les biens propres de son mari; l'exécution pouvait avoir lieu aussi bien contre le mari que contre la femme⁶.

Le projet de Code de commerce de 1803 traduit cet état d'esprit en ne retenant que ce qui touche à l'engagement dans le couple. Pour le reste, aucune distinction n'est établie entre le statut de la femme commerçante mariée de celui de la femme célibataire. De plus, comme le constatera le conseiller d'État Bigot-Préameneu en 1806 lors de la discussion finale du Code de commerce, " dans le droit existant [celui précédant le code de commerce], il suffit pour que la femme soit réputée marchande publique, et engage, à ce titre, la communauté, qu'elle fasse le commerce sous les yeux de son mari"⁷.

Par ailleurs, il convient de noter que, de l'aveu même des membres de la commission qui ont élaboré ce projet, " la plupart des dispositions... ont été extraites de l'édit de 1673 [sur le commerce], de l'ordonnance de 1681 [sur la marine] et de divers règlements qui sont intervenus ultérieurement "⁸. Or rien de particulier ne concernait les femmes marchandes dans ces textes normatifs. Ce qui conforte l'hypo-

5. *Idem*, pp. 123-131. De 1791 à 1804, le législateur établit cinq projets de code. Du point de vue du statut juridique des époux, on est passé de l'idée de leur égalité à celle de la protection de la femme, accentuant davantage l'incapacité de la femme mariée (G. BAETEMAN & J.-P. LAUWERS, "Le statut de la femme dans le droit belge depuis le code civil", *La femme, Recueils de la société Jean Bodin pour l'histoire comparative des institutions*, t. XII, Bruxelles, 2^e partie, Bruxelles, 1962, p. 581.

6. J. GILISSEN, "La femme dans l'ancien droit belge", *La femme, Recueils de la société Jean Bodin...*, p. 297.

7. Cité dans J.-G. LOCRE, *op. cit.*, t. XVII, p. 132

8. *Id.*, p. 6.

thèse du recours à la coutume pour les matières non explicitement traitées dans le projet de code. A moins de considérer – c'est la troisième hypothèse – que l'absence des femmes dans le projet de Code de commerce traduit déjà l'influence des premières ébauches du Code civil et que dès lors, les membres de la commission n'ont pas estimé devoir s'étendre davantage sur la situation de la femme marchande, laissant au futur code civil le soin de disposer en cette matière.

Le droit et la femme marchande dans le code de commerce (1807) et le code civil (1804) : l'assujettissement aménagé

Au regard des motivations exprimées lors de l'élaboration du code de commerce de 1807, cette dernière hypothèse semble s'imposer.

Du point de vue de la femme marchande publique en particulier, le code de commerce de 1807 renverse complètement la conception initiale. Précisons, en préalable, que les dispositions du code commerce concernent uniquement la femme marchande mariée, et non la célibataire ou la veuve. Cette *summa divisio* doit être bien établie sous peine de ne point comprendre de quelle manière l'épouse était considérée ni comment s'établissaient ses relations à son époux.

Cette fois la femme est bien présente, mais selon des modalités qui tantôt l'assimilent à la femme du code civil et tantôt, lui donnent un statut spécifique.

L'autorisation maritale: un alignement sur le code civil

La nouveauté la plus spectaculaire est l'obligation imposée à une femme mariée désireuse de s'établir comme marchande publique, d'obtenir le consentement du mari (article 4). L'établissement de l'autorisation maritale constitue, du point de vue du droit commercial, une véritable régression. Certes, dans l'ancien droit l'autorisation du mari n'était pas nécessaire pour " faire commerce ", nonobstant le fait qu'il ne pouvait y avoir d'opposition de sa part. Cette fois, l'autorisation est explicitement exigée, qu'elle soit expresse ou tacite.

Cette situation provient en droite ligne du Code civil de 1804 qui établit une incapacité générale, non de la femme comme telle – les veuves, les femmes divorcées, les filles majeures ont, de même que les hommes, pleine capacité pour administrer leurs biens – mais de la femme mariée, c'est-à-dire celle qui se trouve dans un état de subor-

dination dû au mariage. La source de cette incapacité réside dans le mariage. D'après les articles 215 et 1124 du Code civil de l'époque, la femme mariée est incapable de faire des actes juridiques sans l'autorisation de son mari ou de la justice⁹. L'incapacité de la femme mariée est donc étendue à la femme commerçante, tout au moins en ce qui concerne l'obtention de l'autorisation de son mari. Sur ce point, on le voit, la règle du droit commun s'est imposée au droit commercial.

Comment expliquer cette "révolution négative"? Il est de tradition de considérer que Napoléon lui-même pesa de tout son poids pour réduire les droits de la femme au minimum. Cette tradition mériterait d'être rigoureusement vérifiée. D'après Locré, Napoléon serait intervenu dans les débats du Code de commerce pour limiter les droits des femmes¹⁰. Soucieux de modifier les dispositions touchant à la faillite, Napoléon assiste à la séance du Conseil d'Etat qui adopte les règles touchant aux " Droits des femmes " dans la faillite (art 544 à 554). Sans entrer dans la technicité aigüe que représentent ces articles, retenons un seul exemple, celui de l'article 547, significatif de l'état de subordination de la femme dans le mariage. Cet article dispose que "Sous quelque régime qu'ait été formé le contrat de mariage... la présomption légale est que les biens acquis par la femme du failli appartiennent à son mari, sont payés de ses deniers, et doivent être réunis à la masse de son actif, sauf à la femme à fournir la preuve du contraire".

Certes, ce titre " Droits des femmes ", ajouté à la demande expresse de Napoléon, ne concerne pas directement la femme marchande. Il témoigne cependant d'une volonté de renforcer la subordination de la femme lorsqu'elle a épousé un commerçant. Elle traduit aussi une obsession de Napoléon et des conseillers d'État à l'égard des faillites dont la femme est souvent considérée comme indirectement responsable. Dans l'exposé des motifs prononcé devant le Corps Législatif, le conseiller d'État Regnaud ne se prive pas de soutenir qu'il convient d'ajouter " d'utiles et sévères dispositions aux précautions déjà prises par le code civil"¹¹. Et d'ajouter ce commentaire pour le moins éloquent : "C'est ainsi que la fraude des séparations concertées disparaîtra; c'est ainsi que cessera pour les femmes cet isolement d'intérêt, ce sentiment d'égoïsme qui les rend presque étrangères dans la

9. *Pandectes belges*, t. XI, Bruxelles, Larcier, 1884, col. 364, n°1.

10. J. G. LOCRE, *op. cit.*, t. I, p. 129.

11. J. G. LOCRE, *op. cit.*, t. XVII, p. 352, n° 12.

maison de leur mari, qui les laisse indifférentes sur la prospérité de leurs affaires, qui va quelque fois plus loin, et en fait, au sein d'un établissement florissant, un vampire destructeur; lequel, pour satisfaire une cupidité honteuse, ou fournir à un luxe ruineux, aspire peu à peu les capitaux destinés à vivifier un commerce qui s'anéantit faute d'aliment, tombe avec honte, ou s'écoule avec scandale¹².

De cette intervention, on pourrait conjecturer que Napoléon influença aussi d'autres articles dont celui imposant l'autorisation maritale pour la femme marchande. Toutefois, l'adoption de cet article ne peut être ramenée à l'intervention d'un seul individu, aussi influent puisse-t-il être. Il traduit aussi une conception de la femme largement partagée, que les travaux préparatoires et la doctrine explicitent à l'envi.

Comme fondement à cette incapacité, on a invoqué la puissance maritale, "l'une des institutions les plus critiquables de notre Droit privé" reconnaîtront finalement certains juristes¹³. Lors de la discussion de l'article 4 du code commerce, cet argument revient à satiété : "Il faut, dira le rapporteur du projet révisé, se renfermer dans la disposition du Code civil qui met la femme dans la dépendance la plus absolue du mari, et qui veut que, même lorsque le mari est absent, la femme ne puisse disposer de la communauté"¹⁴.

Autre argument classique : il faut empêcher la femme de se rendre indépendante, sous peine de tromper les créanciers, surtout en cas d'absence du mari¹⁵. Au fond, se trouve ainsi formulée une présomption de fraude à l'égard de la femme en cas de non-autorisation du mari. D'autres ont évoqué les pouvoirs du mari sur les biens de la femme à travers l'institution du patriarcat et des régimes matrimoniaux¹⁶. Pour d'autres encore, il s'agissait de protéger la femme de son inexpérience¹⁷. Certains ont parlé de la " faiblesse du sexe ", argument

12. *Id.*, p. 353.

13. A. COLIN & H. CAPITANT, *Cours élémentaire de droit civil français*, t. I, Paris, Dalloz, 5e édition, 1927, p. 614.

14. J. G. LOCRE, *op. cit.*, t. XVII, p. 161, *in fine*.

15. *Id.*, p. 133.

16. C'est le fondement essentiel développé par H. DE PAGE, *La capacité civile de la femme mariée et les régimes matrimoniaux*, Bruxelles, Bruylant, 1947, p. 99 et sv.

17. J. G. LOCRE, *op. cit.*, t. XVII, p. 146.

peut convaincant car, en ce cas, la femme veuve et la célibataire devraient subir le même sort que la femme mariée.

Quoi qu'il en soit de ces arguments, une chose est établie : le Code de commerce assujettit la femme marchande à son mari quant à l'autorisation d'ouvrir un commerce. De ce point de vue, elle est sur le même pied que le mineur. D'ailleurs les articles sur les mineurs et sur la femme marchande sont traités en même temps, dans le même chapitre, et se répondent comme s'ils concernaient des sujets juridiques identiques.

Quelques spécificités du statut de la femme marchande, malgré tout...

Hormis l'autorisation maritale, on ne peut cependant manquer de relever quelques dispositions particulières qui auront pour effet de donner un statut particulier à la femme marchande mariée par rapport à la femme non commerçante. Ces dispositions concernant surtout sa capacité de s'obliger et de gérer ses biens.

Déjà, l'article 220 du Code civil avait admis que la femme, si elle est marchande publique, peut, sans l'autorisation de son mari, contracter des obligations pour ce qui concerne son négoce; dans ce cas, elle oblige aussi son mari, pour autant qu'il existe entre eux le régime matrimonial de la communauté de biens. Le Code commerce reprend littéralement cette disposition du Code civil. Bien plus, contrairement au Code civil (article 207), le Code de commerce reconnaît à la commerçante le pouvoir d'engager, d'hypothéquer et d'aliéner les immeubles qui lui appartiennent en propre, à l'exception des biens dotaux dont la gestion doit répondre aux formes réglées par le code Napoléon¹⁸.

Ces dispositions traduisent-elles une attitude favorable à la femme commerçante ? On peut en douter au vu des travaux préparatoires. En fait, il s'agit simplement d'assurer au commerçant, quel que soit son sexe, une surface de crédit à l'égard des créanciers et une manœuvre suffisamment large de gestion de ses biens : " Les nécessités de la vie commerciale, la rapidité qu'exigent les opérations du commerce, l'indépendance dont doit jouir le chef d'industrie, sont incompatibles

18. Articles 1554 à 1559 du Code civil. La section intérieure du Conseil d'État avait suggéré que la femme puisse engager et hypothéquer même ses biens dotaux : J. G. LOCRE, *op. cit.*, t. XVII, p. 143.

avec l'observation des formalités du code [civil] qui exige pour chaque acte une autorisation séparée ¹⁹. Ces articles d'exception n'ont pas été pensés dans une optique pro-féminine. Les raisons sont d'abord d'ordre économique. Toutefois ces articles permettront à de nombreuses femmes de tenir commerce et d'y jouir d'une certaine autonomie de gestion.

Du Code de commerce à aujourd'hui : de la nécessité de changer le droit civil

En Belgique, si le Code de commerce subit de nombreuses transformations au XIX^e siècle, jamais il ne connut de refonte de type codificatrice. Le législateur procéda à des révisions partielles portant sur des chapitres spécifiques comme, par exemple, les sociétés, le crédit professionnel, le chèque barré, les bourses de commerce, la faillite, ...etc. En ce concerne la femme marchande mariée, la situation ne changea guère. La seule législation qui apporte une modification est celle du 15 décembre 1872 sur le commerce en général.

L'autorisation maritale est maintenue. Et si l'époux refuse, de quel recours dispose l'épouse pour s'opposer à ce refus ? Est-elle définitivement liée par celui-ci ou au contraire, peut-elle envisager de contourner cet obstacle ? Pour le législateur, le seul fait d'envisager qu'il pût y avoir un moyen pour lever le refus était déjà de trop. Il suivit à la lettre l'avis de la commission spéciale de révision qui rejeta explicitement " l'idée de permettre aux tribunaux d'autoriser la femme à faire le commerce en cas de refus d'autorisation de la part du mari ²⁰.

Pourquoi le maintien de cette disposition particulièrement impérative ? Pourquoi écarter tout aménagement à un article qui plaçait la femme dans une situation très humiliante ? La réponse est classique pour l'époque et sera maintes fois reprise dans d'autres débats : l'intervention du juge pouvait troubler la paix des familles et mettre en péril l'unité de la communauté conjugale. On retrouve donc réaffirmée l'étanchéité entre la sphère privée et la sphère publique; il n'est pas de la compétence de l'État de s'immiscer dans les familles, fût-ce au prix

19. L. FREDERICQ, *Principes de droit commercial belge*, t. I, Gand, Van Rijsselbergh et Rombaut, 1928, p. 78, n° 68.

20. "Procès-verbaux des séances de la commission de révision des deux premiers livres du Code de commerce", dans *Doc. Parl., Ch.*, session 1864-1865, n° 29, p. 529.

de la défense d'un de ses membres. En revanche, le législateur admit que le tribunal accorde l'autorisation de faire le commerce dans les deux hypothèses : dans le cas où le mari est absent ou frappé d'interdiction.

Par ailleurs la loi de 1872 n'a pas modifié l'article 215 du Code civil qui interdit à toute femme, même à la femme marchande publique, à ester en justice sans l'autorisation du mari. La femme publique a donc toujours besoin d'être autorisée pour agir en justice. Si cette condition est remplie, la loi la place sur la même ligne que la femme séparée de biens²¹. On le voit, l'avancée de la loi de 1872 est quasiment nulle. Le droit commun reste d'application.

C'est donc bien ce droit-là, le droit civil et, en particulier, les dispositions concernant l'incapacité de la femme mariée, qu'il s'agit de modifier si l'on veut voir évoluer le droit de la femme marchande mariée. C'est donc sur un autre terrain qu'il convient de combattre : celui de l'incapacité de la femme mariée.

Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, il ne manque pas d'essais de révision du code Napoléon. Le plus connu est celui du juriste François Laurent, libéral, professeur de droit civil à l'Université de Gand, que le gouvernement chargea de rédiger un avant-projet de révision du code civil. Même si Laurent, "féministe parmi les juristes de son temps"²², affirme dans son monumental ouvrage sur les principes du droit civil que "les femmes n'ont pas et ne peuvent avoir, au même degré que les hommes, l'expérience des affaires"²³, force lui est également de constater que "la puissance maritale, telle que Portalis la défend, est en opposition avec les mœurs, les sentiments et les idées de la société moderne"²⁴.

Aussi, dans son avant-projet de réforme du code civil, aborde-t-il de front la question : "Avant d'obliger la femme à obéir, il faudrait savoir lequel des deux époux a raison. Pourquoi supposer que c'est toujours le mari ? Est-ce parce qu'il est le plus fort ? Il n'y a plus de

21. A. LEMAIRE-BOSERET, "La femme mariée commerçante", *Revue pratique des sciences commerciales*, 1903, p. 234.

22. Ph. GODDING, "La femme sous la puissance maritale, 1840-1958", dans *Femmes et Pouvoirs*, Louvain-la-Neuve, 1992, p. 26.

23. F. LAURENT, *Principes de droit civil français*, t. III, Bruxelles-Paris, 1869, n°35.

24. *Id.*, III, n°83.

législateur qui oserait avouer la loi de la force [...] S'il y a une limite à l'obéissance, où est-elle ? Où commence le droit et même le devoir de désobéir ? On ne peut pas répondre à ces questions par une loi. Dès lors il faut laisser là le devoir abstrait de l'obéissance".²⁵ De là, sa proposition d'abandonner la puissance maritale, qu'Eudrore Pirmez relaie à la Chambre en 1881, dans un grand discours où il déclare que " le Code civil n'est plus à la hauteur de nos mœurs " et que " la position de la femme n'y est pas réglée d'une manière convenable ". Bien plus, il considère que " l'autorité maritale est dans nos lois un reste des anciennes idées. A mesure que la civilisation s'est développée, la force corporelle a perdu de son empire; la puissance intellectuelle a pris le dessus et la femme est devenue l'égale de son mari; c'est parce que son intelligence est égale à celle de l'homme "²⁶. La chute du cabinet libéral et l'arrivée des catholiques au pouvoir en 1884 renvoie aux oubliettes ces réformes. Pour très longtemps.

Faut-il s'en étonner ? L'affaire Marie Popelin, qui concernait l'admission des femmes au Barreau, avait dynamisé le mouvement féministe sur les questions de l'égalité des droits entre les sexes. Et pourtant, la *Ligue du Droit des femmes*, créée à la suite de cette affaire, avait fini par écarter momentanément de ses revendications celles concernant le suffrage politique et, attitude pour le moins surprenante, l'abolition de l'autorité maritale. Autrement dit, la modification des deux piliers de la reconnaissance égalitaire touchant au droit constitutionnel et au droit civil était, sinon mise au frigo, du moins provisoirement postposée.

Le provisoire dura longtemps et les féministes ne révisèrent pas fondamentalement leur position sur l'autorité maritale lorsqu'il fut question de revoir, au lendemain de la première guerre mondiale, les articles du code civil relatifs à la capacité civile de la femme mariée. La revendication reste mitigée même si elle suggère des modifications aux lois existantes.

Une brochure, publiée en 1922 par la libérale Jane Brigode, secrétaire générale de la *Ligue belge du Droit des Femmes* et Louise Van den Plas, secrétaire générale du *Féminisme chrétien de Belgique*, est un bel

25. F. LAURENT, *Avant-Projet de révision du Code civil*, Bruxelles, 1882, pp. 434-435, n°1.

26. *An. Parl., Chambre*, séance du 17 février 1881, pp. 537-538.

exemple de cette position en demi-teinte²⁷ : “ Nous reconnaissons, affirment-elles, que l'homme doit être le chef de la famille [...] il peut opposer son veto à la femme si celle-ci veut exercer une profession incompatible avec ses devoirs d'intérieur ou avec la condition sociale de la famille. Le mari doit aussi, en principe, rester juge de décider si sa femme peut entreprendre un commerce ou ester en justice”.

On le constate, le discours traditionnel est bien intégré. Néanmoins, précisent-elles, “ il y aurait lieu d'examiner si la loi ne devrait pas reconnaître à la femme le droit d'agir sans autorisation en certaines circonstances exceptionnelles ”. Au chapitre consacré à la femme commerçante, une nouvelle surprise nous attend : “ On conçoit, disent-elles, que le législateur ait restreint en cette matière le droit d'intervention du tribunal, parce que le fait d'entreprendre un commerce contre la volonté du mari constituerait une atteinte particulièrement grave aux prérogatives de la puissance maritale ”. Ici aussi, cette assertion toute traditionnelle est aussitôt tempérée : le droit de veto du mari ne devrait pas être absolu; Brigode et Van den Plas estiment que ce ne serait pas léser les droits du mari que de permettre à la femme d'exercer le commerce sans son autorisation. Mais cette latitude n'est envisagée que dans des cas exceptionnels : si le mari ne pourvoit pas aux besoins du ménage; s'il a abandonné sa femme; s'il est en prison et s'il est interdit ou déclaré absent. Au fond, ces deux féministes reprennent le Code de commerce et y ajoutent trois exceptions. Sans plus.

Comment expliquer cette stratégie de la prudence ? Elle résulte d'un compromis entre plusieurs tendances; dans ce cas, ne serait défendu que le plus petit commun dénominateur – à savoir l'extension des exceptions et le maintien de l'autorité maritale. Ou bien les auteures ont perçu combien le législateur ne modifierait en rien sa position en la matière et c'est donc sur les marges qu'il convenait de jouer. Louise Van den Plas, catholique convaincue, est pour sa part tenue par la doctrine de l'Eglise particulièrement contraignante dans l'entre-deux-guerres car la papauté réaffirme à diverses reprises avec force la place subordonnée des femmes dans la société et la suprématie de l'homme (encycliques *Casti Connubii*, *Quadragesimo Anno*).

²⁷ *Avant-Projet de loi relatif à l'extension de la capacité civile de la femme mariée. Étude de droit pour servir à la préparation des travaux parlementaires. - Projet adopté par le Conseil National des Femmes Belges et par la Ligue Constance Teichmann et publié sous les auspices de la Section d'Études civiques de l'Union Patriotique des femmes belges, Renaix, 1922, 101 p.*

Les débats et le résultat final des discussions parlementaires sur l'accès des femmes à la profession d'avocat ne pouvaient que conforter cette stratégie. Dans cette hypothèse, c'est le pragmatisme qui l'aurait emporté au détriment d'une revendication idéologique et politique.

Cette stratégie des " petits pas " fut-elle efficace? On peut en douter, en tout cas pour la question de l'autorité maritale. La loi du 30 avril 1932, modifiant une série d'articles du Code civil, considérée comme une avancée vers l'égalité des époux. Celle-ci institue d'une part les biens réservés de la femme mariée, comprenant le produit de son travail, ses économies,...etc. dont elle a seule l'administration et la jouissance et, d'autre part, elle reconnaît à la femme un recours judiciaire contre les abus de la puissance maritale. Mais elle maintient l'autorité maritale, même si celle-ci n'est plus justifiée que par la nécessité d'une unité de direction. De plus, cette autorisation doit être expresse. Cette mention a été ajoutée au motif qu'il fallait réparer l'erreur commise lors de l'élaboration de la loi de 1872 sur le commerce qui exigeait, sans autre précision, une autorisation du mari, ce qui laissait la possibilité d'une autorisation tacite. Il y a donc, sur cette question, un retrait certain.

Il faut attendre 1958 pour qu'une loi supprime la puissance maritale et proclame le principe d'égalité des époux. L'article 215 du Code civil précise que chaque époux a le droit d'exercer une industrie ou un commerce sans le consentement du conjoint. Dans la foulée seront abrogés les articles du Code de commerce contenant une référence à l'autorisation du mari.

On le voit, le statut juridique de la femme marchande a été essentiellement déterminé par le droit civil; le droit commercial, du moins sur cet aspect, n'est que supplétif. La loi de 1958 en est la preuve la plus manifeste.

(Cet article a été publié en traduction néerlandaise dans *Vrouwerzaken-vrouwen*; Gent, 2001. Nous remercions Leen Van Molle qui en a permis la publication en français dans *Sextant*).

Minna Canth
1844-1897

Source: <http://www.minnacanth.kuopio.fi>

Minna Canth et le féminisme finlandais

Anne Cornette

Minna Canth, figure de proue du féminisme et du mouvement réaliste finlandais, femme la plus célèbre de son pays depuis le dix-neuvième siècle, est cependant particulièrement méconnue dans le reste du monde. Journaliste, auteur de pièces de théâtre et de nouvelles, commerçante et mère de famille nombreuse, elle s'affirma comme femme de lettres à une époque où la majorité d'entre elles devaient dissimuler leur véritable identité. Elle exerça une influence déterminante sur l'amélioration de la condition féminine dans son pays. L'action qu'elle mena n'est pas étrangère au fait que les Finlandaises furent les premières d'Europe à obtenir le droit de vote en 1906.

Ulrika Wilhelmina Johnson naît le 19 mars 1844 à Tampere, petite ville industrielle de l'Ouest de la Finlande¹. Elle est la deuxième d'une famille de quatre enfants, de condition relativement modeste, et va être élevée " à l'ombre de l'usine ". Son père, Gustaf Vilhelm Johnson

1. En 1809, le traité d'Hamina (Frederickshamn) mit fin à la domination suédoise et rattacha la Finlande à l'empire russe qui en fit un grand-duché autonome. Alexandre I^{er} conserva les institutions en place et le suédois comme langue officielle. Il promit de respecter la religion luthérienne et restitua même des territoires perdus au siècle précédent. Il déplaça cependant la capitale de Turku à Helsinki, plus éloignée de Stockholm et plus proche de Saint-Pétersbourg. Les intellectuels suédophones de l'Académie d'Åbo éveillèrent le sentiment national qui continua à se développer lorsque l'université fut transférée à Helsinki, en 1828. Sous l'impulsion du philosophe Snellman, le finnois fut reconnu comme langue officielle à l'égal du suédois et le mouvement *fennomane* connut son apogée dans les années 1860.

(1816-1877), d'abord simple ouvrier à la filature de coton Finlayson², alors la plus grande du pays, y est devenu chef d'atelier. Sa mère, Louisa Ulrika Andersintytär³, semble avoir été une femme soumise et résignée. Toute petite, Minna fait déjà la fierté de son père qui décèle chez elle une personnalité hors du commun. Il lui permet de fréquenter l'école fondée par l'entreprise, où l'enseignement est dispensé en suédois. A cinq ans, la petite Minna lit et est capable de s'accompagner à l'harmonium. Elle manifeste par contre très peu d'intérêt pour les tâches domestiques, au grand désespoir de sa mère. Gustaf Vilhelm Johnson mettra son point d'honneur à donner à sa fille la meilleure éducation possible pour l'époque et envisagera de l'envoyer à Turku pour qu'elle devienne enseignante.

Lorsque Minna a 9 ans, son père décide de déménager à Kuopio, dans la région du Savo, située plus à l'Est, afin d'y ouvrir une mercerie. Cette ville offre de meilleures possibilités pour l'éducation des filles : une école en langue suédoise y a été créée pour les filles de la bourgeoisie et la jeune Minna peut y profiter de l'enseignement " considéré en ce temps-là comme parfaitement convenable et suffisant pour les jeunes filles " ⁴. Elle y étudie le suédois, l'allemand, le français, le russe, l'arithmétique, l'histoire, la géographie et l'histoire naturelle. Mais l'enseignement supérieur n'est pas encore accessible aux jeunes filles et le mariage reste leur seule perspective d'avenir.

Minna ne peut cependant se résoudre à fixer son choix sur un mari. Ses prétendants correspondent peu à l'image idéale qu'elle s'est forgée et sa vie intérieure en est profondément affectée. Minna en vient à penser qu'elle doit avoir une mission particulière à remplir sur terre et lorsqu'elle apprend, en 1863, l'ouverture prochaine du Séminaire de Jyväskylä qui formera des instituteurs et institutrices, elle s'enthousiasme pour les idéaux de l'école publique⁵. Elle doit cependant

2. Finlayson avait fait construire, joutant les filatures, tout un quartier de logements ouvriers ainsi qu'une église et une école. Ces bâtiments abritent aujourd'hui un musée.

3. L'identité et les origines exactes de la mère de Minna Canth sont restées assez obscures.

4. Minna Canth s'exprime en ces termes dans un article publié en 1891 dans le quotidien *Päivälehti*. Celui-ci et beaucoup d'autres ont été réédités en 1994 sous le titre *Taisteleva Minna, Minna Canthin lehtikirjoitksia ja puheita 1874 - 1896*. Toimittanut Eila Tuovinen, Johdanto Tellervo Krogerus. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1994.

5. Le propagateur de ces idéaux fut le pasteur luthérien Uno Cygnaeus (1810-1888). Chargé en 1858 d'organiser le système scolaire finlandais, il s'inspira des systèmes d'éducation danois et helvétique. Nommé inspecteur général des

interrompre ses études deux ans plus tard lorsque son père la force à choisir entre études et mariage. Elle épouse le lecteur Johan Ferdinand Canth, le professeur de sciences dont elle est tombée amoureuse. Celui-ci, de neuf ans son aîné, lui donnera sept enfants.

Contrainte d'abandonner ses rêves idéalistes, Minna s'astreint donc aux tâches domestiques et aux ouvrages de main auxquels sa nature semble tout à fait rebelle. Elle n'a pas d'argent pour acheter des livres et pendant huit ans, elle doit se priver de toute activité intellectuelle, si ce n'est la lecture du journal. Elle va même jusqu'à s'interdire toute opinion personnelle, son éducation et ses convictions religieuses l'incitant à se soumettre à l'autorité de son mari même dans ses pensées.

L'année 1874 va marquer un tournant dans sa vie lorsque Ferdinand Canth devient éditeur du journal *Keski-Suomi*. Cet événement permet enfin à Minna de concilier son devoir d'épouse avec ses aspirations intellectuelles et sa vocation pédagogique. Elle épaula son mari en participant à la rédaction, d'abord de manière anonyme, puis sous le pseudonyme de *Wilja*. Plus tard, elle signera *Teppo* ou *M.C.*. Ses sujets favoris sont le combat pour la tempérance, les idéaux d'éducation populaire et la condition de la femme. Elle y publie un article mémorable intitulé *L'éducation de nos filles*⁶. Cependant, ses écrits passionnés contre l'alcoolisme vont coûter à son mari de perdre son emploi, le propriétaire du journal possédant également une distillerie...

Si l'on excepte quatre articles⁷, Minna ne reprend la plume qu'en 1877 lorsque se crée le journal *Päijänne-lehti*. Poursuivant toujours ses idéaux d'éducation populaire, elle évoque à nouveau la question de la tempérance et celle du droit des femmes. Elle y fait paraître aussi quelques traductions ainsi que de petites nouvelles de son cru.

En 1878, Minna Canth assiste pour la première fois de sa vie à une représentation théâtrale : le jeune *Théâtre Finnois*⁸, en tournée à Jyväskylä, y présente une adaptation de *La Petite Fadette* de George Sand. Pour la jeune femme de trente-quatre ans, déjà mère de six

écoles en 1861, il fut le premier directeur du " séminaire " de Jyväskylä de 1863 à 1868. Le modèle d'enseignement proposé par Cygnaeus visait un nivellement des différences sociales par une éducation commune.

6. *Tyttäriemme kasvatus*, publié en 1874 dans le numéro 18 de *Keski-Suomi*.

7. Publiés en 1875-1876 dans *Uusi Suometar* et *Karjalatar*.

8. Le *Suomalainen Teatteri*, première troupe de théâtre professionnelle se produisant en langue finnoise, fut fondé en 1872 par Kaarlo Bergbom (1843-1906), écrivain et critique littéraire.

enfants, c'est une véritable révélation. Regrettant de ne pouvoir se vouer à une carrière d'actrice, elle écrit pour le journal *Päijänne* onze critiques de spectacles ainsi qu'un long article intitulé *L'importance du théâtre dans l'œuvre d'éducation populaire*⁹. Elle n'en oublie pas moins ses idées féministes dans un article sur la condition de la femme, *Les questions concernant les intérêts de la femme à la dernière session du parlement*¹⁰.

Poussée par un ami, elle se lance dans l'écriture d'une première pièce, *Vol avec effraction*¹¹, comédie populaire en cinq actes parsemée de boutades et de couplets chantés. Mais ce travail est interrompu par un événement dramatique. Le lecteur Canth est brusquement emporté par la maladie et Minna se retrouve dans une situation précaire. Elle est enceinte pour la septième fois et dépourvue de tout appui familial.

Il lui faut à tout prix trouver un moyen de subsistance car sa condition de femme ne lui permet pas d'envisager de vivre de sa plume. Des amis bien intentionnés lui conseillent alors de se résigner à un emploi de cuisinière et leurs sermons moralisateurs font qu'elle sombre dans une profonde dépression. On retrouvera des traces de cette période pénible dans la pièce *La femme de l'ouvrier* et dans la nouvelle *De pauvres gens*¹².

Minna Canth décide de prendre de la distance par rapport à son entourage, termine sa pièce et l'envoie le 28 novembre 1879 à Kaarlo Bergbom, fondateur de la scène finlandaise¹³. A la fin de l'hiver, après la naissance de son dernier enfant, elle déménage pour Kuopio où elle remet sur pied le commerce de mercerie abandonné par son père. La boutique deviendra prospère en quelques années.

Primée par la *Société de Littérature Finnoise*¹⁴, la comédie *Vol avec effraction* connaît un succès triomphal dès sa création au printemps 1882. Sur cette lancée, Minna Canth écrit alors *A la maison des Roinila*¹⁵, une comédie enchanteresse qui reçoit, elle aussi, un accueil

9. *Teatterin merkitys kansallisessa sivistystyössä*. Cet article était publié sur deux éditions du journal.

10. *Naisten etuja koskevat kysymykset viime valtiopäivillä*. Cet article était étalé sur deux éditions.

11. *Murtovarkaus*, écrite en 1879 et créée en 1882 au Théâtre Finnois.

12. *Työmiehen Vaimo*, 1885 et *Köyhää kansaa*, 1886.

13. Voir note n° 7

14. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*. Ce groupe littéraire, créé en 1831 dans la foulée du romantisme national, poursuit encore son œuvre aujourd'hui.

15. *Roinilan Talossa*, 1883.

très chaleureux tant du public que de la critique qui reconnaît à l'auteur un art inné de la réplique. La seule réaction hostile que rencontrent ces deux premières pièces, pourtant dénuées de toute thèse profonde, est celle de quelques pasteurs et de dames bien pensantes, choqués à l'idée qu'une mère de sept enfants puisse s'octroyer le temps d'écrire des pièces de théâtre.

Minna Canth n'oublie pas ses premiers idéaux. Elle entame une période de plusieurs années de combats. Nourrie de la lecture de Taine, d'Ibsen, de Björnsón, de Herbert Spencer, de Buckle et de Stuart Mill, elle continue à se débarrasser du carcan de dogmes et de préjugés hérités de son éducation. Elle est la première femme rédactrice au journal *Valvoja*, quotidien édité à Helsinki et porte-parole du mouvement réaliste, dans lequel elle signe en 1884 et 1885 une série d'articles remarquables sur la condition de la femme¹⁶. Influencée par Ibsen, Björnsón¹⁷ et Brandes¹⁸, convaincue que le théâtre doit dénoncer les injustices et provoquer le débat, elle met en chantier son premier drame, *La Femme de l'Ouvrier*, qui va déchaîner la critique en 1885.

Elle y montre les destins tragiques de Johanna, petite oie blanche prise au piège d'un mariage qui l'asservit à un mari alcoolique, et de Homsantuu, jeune tzigane abusée et trompée. Johanna est exploitée par son mari Risto qui a dilapidé ses économies et dépense l'argent du ménage pour boire. Au bord de la misère, elle gagne la confiance d'une dame de la bourgeoisie qui lui donne du travail. Pour pouvoir se payer de l'alcool, Risto vole de la toile, laissant les soupçons se porter sur Johanna. Menacée de prison et ne pouvant supporter l'idée d'être séparée à jamais de son enfant, Johanna sombre dans la folie et meurt. Homsantuu, trompée par Risto qui cherche à la prostituer,

16. " Naiskysymyksestä " (*De la question de la femme*).

17. Björnsterne Björnson (1832-1910), écrivain norvégien contemporain d'Henrik Ibsen, couronné par le Prix Nobel de littérature en 1903. Poète, romancier, dramaturge, journaliste et directeur de théâtre, il jette un regard critique sur la vie du couple et écrit des drames sociaux en faveur de la cause de la femme : *Une faillite* (1875), *Leonarda* (Plaidoyer contre l'intolérance envers la femme divorcée, cette pièce fut créée en 1879, la même année que *Maison de Poupée* d'Ibsen) et *Un gant* (1883). Son chef d'œuvre, *Au-delà des forces II* (1895), traite de la question ouvrière.

18. Georg Brandes (Copenhague 1842-1927), critique et historien de la littérature, principal propagateur des idées naturalistes dans les pays nordiques. Son œuvre principale fut *Hovedstrømninger i det 19de aarhundreddes litteratur* (*Les courants principaux dans la littérature du 19ème siècle*) dont le premier volume fut traduit en finnois par Minna Canth et Hilda Asp en 1887.

n'hésite pas à pousser la vengeance jusqu'au crime mais échoue dans sa tentative. Emmenée par deux policiers, la jeune fille clame : " Vos lois et votre justice, c'est sur elles que j'aurais dû tirer ! ". La pièce, violemment anticléricale, dénonce non seulement l'injustice des lois envers les femmes, la stupidité des préjugés, l'hypocrisie de certains préceptes religieux, la prostitution, l'immoralité et l'alcoolisme couramment admis chez les hommes, mais aussi la naïveté et la soumission aveugle de leurs compagnes. Elle plaide également en faveur des tziganes, considérés alors encore comme des parias¹⁹.

La femme de l'ouvrier fait sensation dès sa création, soulevant l'enthousiasme de la jeunesse et de l'intelligentsia et attisant la haine des conservateurs. En quelques semaines, la veuve de Kuopio est célèbre dans toute la Finlande. Dans sa petite ville de province, Minna Canth traverse alors une période difficile. Pratiquement mise au ban de la société, elle perd la plupart de ses amis et ses enfants font l'objet d'une pitié malveillante. La souffrance morale qu'elle ressent lui fait envisager de s'expatrier.

Sa combativité reprend cependant le dessus. Plus résolue encore à lutter contre l'oppression des femmes et du prolétariat, elle écrit les nouvelles *Hanna*²⁰, *Pauvres gens* et *L'écueil*²¹ ainsi qu'un nouveau drame, *Enfants de l'infortune*²². Elle y montre un groupe d'ouvriers renvoyés d'un chantier ferroviaire allant jusqu'au crime pour se venger de leur condition sociale. Cette dernière pièce paraît tellement subver-

19. Jusqu'au milieu du 18ème siècle, une loi condamnait tout tzigane mâle à la pendaison, tandis que les femmes et les enfants étaient frappés de bannissement. A partir de la fin du 18ème siècle, cependant, les mentalités se modifierent quelque peu. On essaya d'intégrer les tziganes à la société, en exigeant qu'ils se choisissent un domicile fixe et un travail honnête. Faute de quoi, les hommes pouvaient être emprisonnés ou enrôlés dans l'armée et les femmes contraintes aux travaux forcés, comme c'était le cas, par exemple, à l'atelier de filature de Turku. Heureusement pour eux, ces dispositions n'étaient pas toujours mises à exécution. Dénommés *mustalaiset* (de *musta*, noir) par les Finlandais de souche, ces nomades étaient considérés comme des parias et accusés des pires forfaits. Jusqu'en 1883, année où fut promulgué un décret sur le vagabondage, la loi finlandaise punissait d'ailleurs les tziganes plus sévèrement que les autres vagabonds. Un autre décret, qui entra en vigueur en 1888, leur ferma même les frontières. Vers la même époque enfin, diverses associations religieuses s'intéressèrent à leur sort et entamèrent une vaste campagne de conversion. Elles voulaient par ce moyen tenter de les faire renoncer à leur culture et à la pratique païenne de l'union libre.

20. 1886.

21. *Köyhää kansaa* en 1886 et *Salakari* en 1887.

22. *Kovan onnen lapsia*, 1888.

sive et révolutionnaire qu'elle est interdite après une seule représentation et ignorée de la critique, tant libérale que conservatrice. Evincée pour un temps du monde littéraire, Minna Canth continue cependant à écrire des nouvelles, *Selon la loi* et *Lopo la marchande*²³.

Après la disparition de sa fille aînée Hanna en 1889, elle prend du recul. Abandonnant la lutte, elle se contente désormais d'un rôle d'observatrice et s'intéresse à des questions religieuses et philosophiques. Elle fonde à Kuopio le journal *Vapaita atteita (Libres pensées)*²⁴ et publie des articles traitant de questions morales, sociales ou scientifiques, familiarisant ses lecteurs avec l'astronomie, la théorie de l'évolution, la psychologie ou discutant de la condition ouvrière. Elle y fait paraître également des extraits d'œuvres de Maupassant, de Tolstoï, de Brandes et de Hamsun, ainsi que quelques-unes de ses nouvelles et le texte d'un exposé : *La formation artistique des jeunes est-elle une bonne ou une mauvaise chose ?*²⁵. Le journal est édité pendant dix-huit mois, de juillet 1889 à décembre 1890, avant d'être interdit par la censure.

Minna Canth remet alors sa plume au service du théâtre et signe en 1891 son premier vrai drame psychologique : *La famille du pasteur*²⁶. Cette pièce, qui a pour thème le conflit des générations, a une fin heureuse et est considérée comme la plus conciliante de son œuvre. Elle reçoit un accueil très favorable.

La lecture des œuvres de Tolstoï va marquer un tournant dans la carrière de Minna Canth au cours des années 1890. Elle se penche alors sur des thèmes individuels qui offrent une place plus grande aux sentiments et à l'imaginaire et s'intéresse même au spiritisme²⁷. Le drame *Sylvi* (1893), seul à avoir été écrit en suédois, est marqué par la finesse de sa psychologie ainsi qu'une nette influence d'Ibsen et de *Maison de Poupée*.

Anna Liisa (1895), enfin, est l'œuvre la plus aboutie sur le plan artistique et possède une dimension tragique incontestable. Elle pose

23. *Lain mukaan* et *Kauppa-Lopo*, 1889.

24. En collaboration avec August Bernhard Mäkelä, jeune auteur réaliste aujourd'hui méconnu.

25. *Onko taiteellinen kehitys nuorille vanhingoksi vai hyödyksi ?* in *Taisteleva Minna*, op. cit., p. 246.

26. *Papin perhe*, 1891.

27. Elle publie de nouveaux articles et de nouveaux récits, ainsi que trois drames : *Hän on Sysmätä* (1893), *Sylvi* (1893) et *Spiritistinen istunto (La séance de spiritisme)*, 1894.

la question de la culpabilité d'une jeune fille mineure que le désespoir et l'ignorance ont autrefois poussée à l'infanticide. Alors qu'elle n'avait que quinze ans, Anna Liisa s'est retrouvée enceinte des œuvres du valet de ferme de ses parents, Mikko. Abandonnée par celui-ci et ne pouvant avouer la chose à ses parents, la jeune fille a mis son enfant au monde au milieu de la forêt et, à moitié inconsciente, l'a étouffé. Depuis, Anna Liisa est un exemple de vertu dans le village. Mais la veille des fiançailles d'Anna Liisa avec Johannes, Mikko fait irruption et la menace de chantage. Anna Liisa choisit d'avouer les faits et est emmenée en prison.

Fortement impressionnée par l'avènement du mouvement symboliste, Minna Canth n'aura guère le temps d'explorer cette nouvelle voie. Sa santé s'altère depuis quelques années. Après un premier accident cardiaque en 1894, elle meurt le 12 mai 1897, emportée par une nouvelle crise. Les habitants de Kuopio lui feront d'imposantes funérailles.

Minna Canth et le mouvement féministe finlandais

Grâce à la traduction en langue danoise par Georg Brandes de l'œuvre pionnière *The Subjection of women* (1869), les idées de John Stuart Mill (1806-1873) à propos de l'éducation de la femme se répandent dans les pays nordiques dès 1870. Le quotidien finlandais de langue suédoise *Helsingfors Dagblad* contribue à cette expansion sous la plume d'Adelaïde Ehrnrooth²⁸.

Le premier article féministe de Minna Canth, *L'éducation de nos filles*, paraît en 1874 dans le journal *Keski Suomi*²⁹. L'auteur s'y insurge contre le peu de moyens que le gouvernement du Grand-Duché de Finlande met en œuvre pour la scolarisation des filles. Le pays compte alors, dans chacune de ses trente-deux villes, un ou même plusieurs établissements d'enseignement public pour garçons. S'interrogeant sur l'existence d'institutions aptes à donner une formation solide aux jeunes filles, Minna Canth conclut : " " Nous devons reconnaître la vanité de cette recherche : on n'en trouve pas, dans tout le Grand-Duché de Finlande. Si cela vous tracasse, alors envoyez votre

28. Adelaïde Ehrnrooth (1826-1905) fut également l'auteur de romans et de nouvelles en langue suédoise. Par ses articles polémiques, elle contribua activement à la lutte féministe et participa à la fondation de l'Association des Femmes de Finlande.

29. CANTH (Minna) *Tyttariemme kasvatus*, Keski-Suomi 1874 :18. In *Taisteleva Minna*, p. 45-48 (trad. Anne Cornette)

filles en Suisse, sinon vous devrez, le cœur blessé, vous résigner à l'abandonner à son sort, pourvue d'une éducation superficielle (...)»³⁰

Les règles de la société maintenaient les jeunes filles sous un contrôle très sévère ; au sein de la famille, celles-ci étaient astreintes à un travail assidu et pieux.

« (...) Si elles apprenaient à lire, à croire leur catéchisme et à se servir un peu d'un crayon, ces connaissances étaient bien suffisantes pour elles (...) La femme était-elle une ménagère active, bonne cuisinière et habile aux travaux manuels ? Alors elle était complètement apte à sa fonction. Peut-être lui manquait-il une culture intellectuelle plus développée, mais au moins, de cette manière, restait-elle humble, vertueuse et appliquée. (...) Mais le monde évolue et ses exigences s'accroissent. Aujourd'hui, la femme se met à réfléchir davantage. Elle a soif de connaissances plus abondantes, elle veut secouer ses chaînes et réclame, pour elle aussi, une formation intellectuelle »³¹.

Les rares écoles privées existantes ont adopté le modèle d'éducation français que Minna Canth critique violemment en le jugeant trop superficiel. Elle déplore qu'une part beaucoup trop importante y soit faite à la maîtrise des langues étrangères et que des matières telles que les sciences naturelles, l'histoire et le système métrique soient reléguées à l'arrière-plan. Enfin et surtout, elle revendique l'absolue nécessité d'enseigner aux femmes des éléments d'anatomie et de pédagogie, disciplines complètement absentes des programmes mais indispensables à leur mission d'éducatrices.

Un autre article est publié deux ans plus tard, toujours dans le journal *Keski-Suomi*. Intitulé *La grande carence de la Finlande Centrale*³² et signé des initiales " M.C. ", il demande la création, à Jyväskylä, d'une école publique supérieure en langue finnoise pour les filles. En 1878, dans le quotidien *Päijänne*, Minna Canth rend également compte des débats parlementaires concernant l'éducation et les droits de la femme.³³

La représentation de *Maison de Poupée* d'Henrik Ibsen en 1880 par le *Suomalainen Teatteri* porte le débat sur la condition de la femme au

30. *Ibidem*

31. *Ibidem*.

32. CANTH (Minna) " Keski-Suomen suuri puute ", *Keski-Suomi* 1876 :20 in *Taisteleva Minna*, p. 55-56.

33. CANTH (Minna) *Naisten etuja koskevat kysymykset viime valtiopäivillä*, *Päijänne*, 1878: 36 et 1878:42 in *Taisteleva Minna*, p. 75-82.

premier plan. La *Suomen Naisyhdistys* (Association des Femmes de Finlande) est fondée à Helsinki en 1884. Sa principale revendication sera le droit de vote des femmes aux élections municipales et nationales.

En 1884 et 1885, Minna Canth signe, dans le quotidien *Valvoja*, trois longs articles traitant de la condition féminine³⁴. Il s'agit là d'un véritable manifeste, comme en témoigne l'extrait ci-dessous.

“ Liberté à la femme! Liberté d'action, liberté de pensée! Le poids des vieux usages et des conventions rigides nous écrase et étouffe nos intelligences. La discrimination dans certains secteurs de travail nous maintient dans la misère matérielle. (...) Il sera difficile de démontrer sur quelle vérité l'homme s'est appuyé pour déposséder la femme de tous ses droits et garder pour lui tous les avantages ”.³⁵

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, son œuvre littéraire permet à Minna Canth de répandre ses idées. Le drame *La femme de l'ouvrier* illustre bien cette démarche. Avec d'autres intellectuelles de Kuopio, elle se mobilise et discute les idées répandues par les écrivains et les penseurs français et scandinaves. En 1886, elle rédige le procès-verbal constitutif de l'Association des Femmes de Kuopio. L'objectif premier de cette association est la création d'un lycée pour jeunes filles leur ouvrant les portes de l'Université, projet en faveur duquel Minna Canth militait déjà depuis douze ans.

La même année est créée à Helsinki la première école mixte de Finlande.

L'écrivain et critique littéraire suédois Gustaf af Geijerstam (1858-1909) donne en 1887 à Helsinki des conférences à propos de la littérature et de la "double morale", stricte envers les femmes mais hypocritement permissive à l'égard de la gent masculine. Ces exposés provoquent une vive polémique dans les journaux. Minna Canth ne manque pas l'occasion de développer ses idées dans *Valvoja* sous le titre *La question de la morale*.³⁶

“ Ce sont les hommes qui, par leur exigence sévère, ont préservé leurs sœurs, leurs épouses, leurs filles de la boue de l'immoralité en

34. CANTH (Minna) *Naiskysymyksestä I et Naiskysymyksestä II*, *Valvoja*, 1884 in *Taisteleva Minna*, p. 87-110 ainsi que *Naiskysymyksestä vielä sananen*, *Valvoja*, 1885 in *Taisteleva Minna*, p. 110-113.

35 *Taisteleva Minna*, page 89 (trad. Anne Cornette).

36 CANTH (Minna) *Siveellisyyt-asia*, *Valvoja*, 1887 in *Taisteleva Minna*, p. 113-117.

construisant autour d'elles des murs épais. A présent, ces murs se sont effondrés. Maintenant la femme est majeure et libre : qu'elle montre ce qui lui convient, qu'elle montre qu'elle a une force morale inébranlable (...) ”³⁷.

Le dernier article de Minna Canth, paru en 1896³⁸, est une critique acerbe et détaillée des prises de position d'Ellen Key³⁹. Minna Canth lui reproche son conservatisme.

“ Il est faux d'affirmer que la femme est et restera inapte intellectuellement et que sa force réside dans ses impulsions, ses désirs et ses sentiments. Tout ceci n'est qu'un résidu des vieilles croyances selon lesquelles la femme n'avait pas d'âme. ”⁴⁰

Dès 1898, un an après le décès de Minna Canth, trois députés de Kuopio déposent une proposition de loi en faveur du droit de vote des femmes. Cette première tentative est repoussée par le Parlement mais le projet aboutira huit ans plus tard, en 1906, faisant des Finlandaises les premières électrices d'Europe.

Les œuvres de Minna Canth sont encore jouées très régulièrement dans toute la Finlande et certaines, comme *Anna Liisa*, ont gardé une telle actualité qu'elles font l'objet de débats dans les écoles. Des statues à son effigie ont été élevées dans les trois villes où elle a vécu, Tampere, Jyväskylä et Kuopio, et de nombreuses rues de Finlande portent son nom.

37 *Taisteleva Minna*, p. 116 (trad. Anne Cornette)

38 CANTH (Minna) *Arvostelu Neiti Ellen Keyn viime lausunnoista naisiasia*, *Päivälehti* 1896:82,84 in *Taisteleva Minna*, p.130-142.

39. Ellen KEY (1858-1926) enseignante suédoise, influencée par les idées de Rousseau et plus tard par Nietzsche, connue pour son étude pédagogique *Barnets Århundrade* (1900) (*Le siècle de l'enfant*) donna en 1895 et 1896 des conférences ayant pour sujets “ le mauvais emploi de la force féminine ” et “ les secteurs de travail naturels des femmes ”.

40. *Taisteleva Minna*, p. 33 (trad. Anne Cornette).

BIBLIOGRAPHIE

- 1896.Toimittanut Eila Tuovinen, Johdanto Tellervo Krogerus. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1994.⁴¹
- AHOKAS (Jaakko). *Panorama de la prose Finlandaise*. Préf. G.-E. Clancier. Paris, Seghers, 1973.(Collection Unesco d'œuvres représentatives).
- BARKAN (Pierre), *Littérature finnoise*. In *Histoire des littératures 2* sous la direction de Raymond Queneau. Littératures occidentales. Paris, Gallimard, 1956, pages 991-1008.(Encyclopédie de la Pléiade)
- BLOCH (Jules), *Les Tsiganes*. Paris, PUF, 1953, 118 pages. (Que sais-je ?)
- CANTH (Minna), *Anna Liisa*. (Trad. Anne Cornette.)
- CANTH (Minna), *La femme de l'ouvrier*. (Trad. Anne Cornette.)⁴²
- CANTH (Minna), *Taisteleva Minna*. Minna Canthin lehtikirjoitksia ja puheita 1874.
- CANTH (Minna), *Valitut Teokset*. Johdannon kirjoittanut Helle Kannila, Keuruu, Otava,1957.
- CANTH (Minna), *Valitut Teokset*. Johdannon kirjoittanut Toini Havu. Porvoo -Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö, 1956. Neljäs painos .
- COZANNET (Françoise), *Mythes et coutumes religieuses des tsiganes*. Paris, Payot, 1973, 232 pages.
- Finnish Theatre today*. Transl. By Philip Binham. Helsinki, Finnish Center of the International Institute (ITI), 1971.
- GRAVIER (Maurice), *Le féminisme et l'amour dans la littérature norvégienne*. Paris, Minard, 1968, 332 pages.
- HAANPÄÄ (Minna) et MÄKINEN (Anna-Kaisa), *Romanit eli mustalaiset etnisenä vähemmistönämme in Monikulttuurista Suomea Rakentamassa* toim.Seija Miettinen. Tampere, Tampereen Yliopisto, " Sosiaalipolitiikan laitoksen tutkimuksia " (n° 10), 1997, p. 14 -15.
- HENTILÄ (Seppo), JUSSILA (Osmo),NEVAKIVI (Jukka), *Histoire politique de la Finlande. XIX^e - XX^e siècle*, traduit du finnois par Marjatta et Michel Crouzet. PARIS, Fayard,1999, 524 pages.
- JUTIKKALA (Eino), *Vers l'indépendance. in La Finlande hier et aujourd'hui*. Porvoo -Helsinki, Werner Söderström Osakeyhtiö, 1962, p. 43-63.
- KLINGE (Matti). *L'histoire de Finlande en bref*. Traduction Olivier Descargues. Helsinki, Otava, 1983, 144 pages.
- KROHN (Eino). *Le Théâtre en Finlande*. In World Theater, Vol VIII, 2, pp121-126.
- LANTINEN (Kai). *Littérature de Finlande. En bref*. Traduit du finnois par Jean-Michel Kalmbach. Helsinki, Otava, 1985, 160 pages.

41. Cet ouvrage rassemble des lettres, des discours et les articles les plus importants de Minna Canth.

42. Tapuscrit disponible chez la traductrice.

Mustalaiset vähemmistönä suomalaisessa yhteiskunnassa. Mustalaisasian neuvottekunta Helsinki 1981. Helsinki, Valtion painatuskeskus, 1982, pages 21 et 22

NIEMINEN (Reetta). *Minna Canth. Kirjailija ja kauppias.* Keuruu 1990.

PIRINEN (Kauko). " L'Eglise de Finlande " in *La Finlande hier et aujourd'hui*, Porvoo -Helsinki, 1962, pages 219-232.

SALOKANNEL (Juhani). *Linnasta Saarikokseen.* Suomalaisia Kirjalijakuvia. Helsinki, WSOY, 1993, 480 pages.

Sanoi Minna Canth. Pioneer Reformer. Otteita Minna Canthin teoksista ja kirjeistä. Toimittanut Ritva Heikkilä. Extracts from Minna Canth's Works and letters. Edited by Ritva Heikkilä, Porvoo-Helsinki-Juva, Werner Söderström Osakeyhtiö, 1987.

von FRENCKEL-THELSEFF (Greta). *Minna Canth.* Suomentanut Tyyni Tuulio. Helsinki, Otava, 1944, 352 pages.⁴³

WEBOGRAPHIE (extraits)

www.minnacanth.kuopio.fi

www.kirjasto.sci.fi (pages disponibles en anglais, concernant e.a. Minna Canth et Kaarlo Bergbom)

www.jyu.fi/tdk/museo/unoe (site du musée de l'université de Jyväskylä, en anglais, concernant Uno Cygnaeus)

www.helsinki.fi/~kris_ntk/doc/etane95 (en anglais: Women in Finland, à propos du statut social actuel des Finlandaises)

43. Références de l'œuvre originale en langue suédoise :

von FRENCKEL-THESEFF (Greta). *Minna Canth. Ett hundraårsminne.* Andra, omarbetade upplagan .Helsingfors, Holger Schildts Förlag, 1943.



Réflexions sur le féminisme et la société en Lituanie

Rasa Čepaitienė

La chute de l'Union Soviétique a suscité l'émergence de nouveaux Etats en Europe de l'Est. La Lituanie, de même que les autres pays baltes qui, pendant la période d'entre-deux-guerres, étaient des Etats indépendants, a été occupée en 1940 par les troupes de l'armée soviétique et, après des référendums de pure forme, annexée à l'Union Soviétique. La rencontre des sociétés plus ou moins démocratiques, ayant créé des économies de marché, avec une société totalitaire où régnait un système administratif de commandement était inévitablement conflictuelle. L'occupant s'est arrangé pour que les restes de la souveraineté de ces pays soient anéantis le plus vite possible (tandis que d'autres pays satellites – la Pologne, la Hongrie, la RDA, ... etc. – gardaient une partie de leur indépendance).

Avec le temps les gens qui espéraient voir un jour la Lituanie libre devenaient toujours moins nombreux (mis à part le petit groupe des dissidents, pour la plupart des prisonniers politiques). Le processus de la perestroïka qui a commencé vers 1985 fut pour tout le monde inattendu et inespéré. Après le rejet du régime soviétique et la création de l'Etat démocratique indépendant, de nouvelles conditions et exigences ont gagné toutes les sphères de la vie sociale. Grâce à la perestroïka, la société égalitaire et homogène commence à se décomposer. A côté des nouvelles différences économiques, sociales ...etc., on prend conscience de la différence, de genre, méconnue auparavant. On devient plus attentif aux problèmes des valeurs et de **lieu** attachés

aux femmes et aux hommes, autrement dit, à la problématique directement liée au discours féministe.

Un autre féminisme?

Lorsque nous parlons de l'accueil des idées féministes dans les pays post-soviétiques de l'Europe Centrale et Orientale, il faut tenir compte de leur adaptation et de leur fonctionnement spécifiques qui peuvent s'avérer difficiles à comprendre pour les Occidentaux. Parce que, d'après une vieille anecdote russe, au moment où les féministes occidentales luttaient pour le droit de travailler dans les mines, les féministes soviétiques luttaient pour la possibilité de ne pas y travailler... la philosophe tchèque Irjina Smejkalova–Strikland, a souligné l'absence ou de l'altération dans nos pays de trois traditions principales, qui sont des points de repère de la pensée féministe : la psychanalyse, le marxisme et le post-structuralisme¹. Il est évident que jusqu'à la chute du " rideau de fer ", le féminisme, de même que d'autres théories "bourgeoises", n'était pas toléré et ne pouvait pas s'exprimer librement, en dépit du principe déclaré de l'égalité des sexes. Pour cette raison, maintenant comme dans la plupart des cas, nous avons affaire à un processus tardif : la problématique de femmes commence seulement à s'établir dans le discours académique, social ou juridique, et pour cette raison, elle affronte inévitablement des difficultés assez importantes.

L'une d'elles dépend du contexte : l'adoption du féminisme occidental (du type anglo-saxon ou scandinave) ne s'accorde pas toujours avec les conditions locales. Slavenka Drakulić, prosateur serbe, l'a décrit avec humour et ironie. Elle raconte comment, dès les premiers contacts avec les féministes occidentales ont surgi des opinions difficilement acceptables pour les " orientales " : par exemple, les incitations ardentes des invitées à renoncer aux produits cosmétiques, aux souliers à hauts talons ou aux vêtements plus attrayants qui feraient de la femme un objet de désir sexuel des hommes. Car " le régime communiste déniait les besoins individuels (...). Pour cette raison, les femmes voulaient paraître plus belles non pas à cause des hommes

1. SMEIKALOVA-STRICLAND Irjina, " Nuzen li feminizm tchechskim jenchinam? " (" Est-ce-que le féminisme est nécessaire aux femmes tchèques?), *Antologija gendernoj teoriji [Anthologie de la Théorie du genre]*, Minsk, Propilei, 2000, p 373.

(ou non seulement pour eux) mais en s'opposant à l'opinion de masse. A paraître différente et à ne pas obéir à l'uniformité, on se sent plus humaine. D'autre part, lorsqu'on peut avoir tout ce que l'on désire, il est plus facile d'y renoncer. Mais exiger que les femmes renoncent à ce qu'elles ne possèdent pas vraiment, cela est, il me semble, assez répressif².

La situation des femmes en Europe de l'Est a été vraiment différente. Pour cette raison, ce n'est pas la société patriarcale mais plutôt le régime communiste que l'on devrait considérer comme leur plus grand ennemi. " C'est contre cet ennemi que nous luttons, ensemble avec nos hommes. Pour cette raison, nous ne pouvons pas entreprendre une lutte contre les hommes : nous avons un destin commun.³ " Cet exemple montre que " l'importation " d'idées féministes occidentales – qui est maintenant à la mode, car tout ce qui vient de l'Occident est considéré comme juste et bon – peut être défavorable au mouvement féministe dans ces pays, non seulement " de l'intérieur ", mais aussi " de l'extérieur ". Je pense aux rumeurs répandues par les critiques " populaires " et stéréotypées du féminisme: les féministes seraient des femmes horribles qui haïssent les hommes, ne veulent pas d'enfants, sont lesbiennes. Ce point de vue réducteur, voire agressif, rejetant tout dialogue, est bien vivace non seulement parmi la population âgée mais aussi parmi les jeunes. Personnellement, j'y ai été confrontée pendant mes cours donnés aux étudiants de première année, quand j'ai essayé de parler de l'histoire des femmes. J'ai été interrompue rudement par des exclamations indignées de quelques étudiants, et après, j'ai entendu dire que je propageais des idées féministes (quelle horreur !), comme si c'était une idéologie profondément criminelle. Cet épisode m'a forcée à réfléchir et à m'intéresser à ce domaine.

L'intolérance et la recherche de loups garous là où il n'y en a pas restent toujours des phénomènes fréquents en Lituanie. Selon la critique littéraire Solveiga Daugirdaitė " la peur du féminisme provient d'une mentalité de société fermée, où les sources véritables ne sont pas accessibles, et ce sont des rumeurs et des détails piquants qui

2. DRAKULIČ Slavenka, " Ko mes išmokome iš Vakarų feminisčių [Ce que nous avons appris des féministes occidentales] ", *Moters pasaulis (Le Monde féminin)*, mars 1998, p.11

3. *Idem*, p. 10.

nous parviennent (ils ne manquent pas dans notre presse populaire)⁴”.

Il est regrettable que même les scientifiques soient enclins à considérer les études féministes avec scepticisme, en considérant le thème féminin comme imaginaire, tout en ne laissant pas échapper une occasion de rappeler que dans l'histoire de la Lituanie il n'y aurait presque pas de femmes célèbres. Ce point de vue semble rétrograde, même dans le contexte académique lituanien, au regard de l'héritage créatif et de la contribution aux études féministes de scientifiques émigré(e)s de renommée mondiale – comme l'archéologue Marija Gimbutas (qui a découvert la civilisation matriarcale pré-indoeuropéenne de l'Europe) et le sociologue Vytautas Kavolis, connus et étudiés depuis longtemps. Ce dernier a consacré plus d'un ouvrage au débat sur les rapports des sexes dans la culture lituanienne. Mais en dépit de cela, leurs idées ont bien des difficultés à se frayer un chemin. Lors d'un colloque récent de jeunes scientifiques, tandis qu'un collègue avait présenté un exposé sur les recherches nouvelles concernant les familles nobles, à la question de savoir s'il ne pouvait y avoir de place pour la problématique du *genre*, il répondit qu'il n'y avait pas lieu d'en parler, parce que les aristocrates étaient des hommes...

L'autre difficulté pour le féminisme, peut-être moins évidente, serait son identification inconsciente avec le marxisme vulgarisé. Par exemple, Zenonas Norkus, le philosophe de l'histoire le plus connu, a recensé dans son ouvrage *Istorika* des théories historiques, et il attribue l'historiographie féministe à un courant de néo-futurisme issu du futurisme classique, i.e., du marxisme, et répandu essentiellement parmi la population noire des Etats-Unis !⁵ Mis à part le fait qu'un tel point de vue rend le spectre des études historiques féministes pour le moins bien trop étroit, il présente le danger de mettre en parallèle le système communiste et les prétentions 'utopiques' des femmes de changer le monde... Or il ne faut pas perdre de vue qu'en Lituanie le marxisme est considéré non pas comme une théorie productive et toujours actuelle mais comme un des fondements de l'idéologie soviétique, et par conséquent, les tentatives d'en parler, même d'un point de vue critique, rencontrent tout au moins la suspicion. A cette occa-

4. DAUGIRDAITE Solveiga, “ Tas baisus jodis – feminizmas ” [Ce mot terrible – féminisme], *Moters pasaulis* (*Le Monde féminin*), janvier 1997, p. 6.

5. NORKUS Zenonas, *Istorika*, Vilnius, Taura, 1996, p. 177.

sion, il conviendrait de se rappeler l'histoire de la reconnaissance / du refus de la fête du 8 mars, la fête mondiale des femmes. Le Parlement de Lituanie l'annule ou l'introduit en fonction de sa majorité politique, en provoquant ainsi des discussions tumultueuses dans la société. En dépit des arguments qui soulignent qu'il s'agit là d'une ancienne fête internationale des femmes, elle est associée uniquement à l'époque soviétique. Mais, même si la fête est bannie, chaque année, ce jour-là, les villes se couvrent de fleurs car, selon la tradition, les hommes offrent des fleurs aux femmes !

Le féminisme lituanien serait-il radical ?

C'est ainsi que le féminisme est difficilement toléré en Lituanie et qu'il est seulement associé au nom des quelques femmes leaders du mouvement. Excepté un petit groupe de militantes, la société semble indifférente au féminisme, considéré comme une extravagance, un moyen de faire une carrière scientifique ou quelque chose d'analogue⁶. Le féminisme ne serait-il pas nécessaire en Lituanie ?

A en juger par les critiques à son égard " en Lituanie, ce qu'on craint le plus c'est le féminisme belliciste et agressif, mais personne ne peut expliquer ce que c'est. (...) En Lituanie, il n'y a pas de féminisme radical parce qu'il n'y a pas de gens noirs, de gens de couleur, de minorités sexuelles au grand jour (...). Jamais en Lituanie les femmes n'ont lancé de slogans hostiles aux hommes ou refusé leur devoir de mère (...). Jamais elles n'ont méprisé ni les femmes, ni les hommes " ⁷, - constate Marija Auchrinė Pavilionienė, leader du féminisme lituanien.

Toutefois, cette universitaire, épouse de recteur, adopte parfois un ton tranchant et elle apparaît, pour la grande masse des gens, comme le vrai visage du féminisme. Invitée souvent par les médias à exprimer le point de vue féministe sur tel ou tel problème, elle donne à voir l'image d'une femme non seulement intolérante par rapport aux vues

6. JVINKELIENE Alina, " Moterų ir vyrų dialogas apie feminizmą ir feministes " (" Dialogue des femmes et des hommes sur le féminisme et sur les féministes "), *Feminizmas; visuomenė, kultūra (Féminisme, société, culture)*, Vilnius, 2000, p. 5-17.

7. PAVILIONIENE Marija Auchrinė, " Feminizmas Lietuvoje: istorija ir dabartis ", (" Le féminisme en Lituanie: l'histoire et le présent "), *Moters pasaulis. (Le Monde féminin)*, mai 1997, p. 5.

traditionnelles, mais qui use d'une rhétorique radicale ou qui ne respecte pas l'adversaire – une image qui rejaillit sur les autres féministes. Rappelons une anecdote récente : après avoir publié un livre de critique littéraire, Madame Pavilionienė a essayé de le présenter comme thèse pour le degré de *doctor habilitatis*. Après que la commission a refusé la proposition, elle s'est adressée au tribunal et elle a obtenu gain de cause. Cet événement est considéré comme le premier cas de "martyre" féministe ; comme une tentative pour utiliser le féminisme comme cheval de Troie à des fins d'aspirations personnelles pour une carrière académique, tout en accusant les adversaires d'intolérance envers les nouveautés scientifiques.

Néanmoins, si on laisse les quelques personnalités hors course et si on cherche une réponse à la question de savoir si le féminisme lituanien présente le radicalisme qu'on lui attribue communément, il semble qu'il soit possible de le trouver dans un lieu inhabituel. Les projets de déconstruction de la langue, fréquents dans les études féministes modernes, ont mené à la découverte du machisme caché du langage. Violeta Kelertienė, professeur à l'Université d'Illinois, a attiré l'attention sur le vrai sens de certains mots lituaniens, par exemple, "jmogus, vyras" (homme), "vyrauti" (prédominer) ou "didvyris" (héros, littéralement – un grand homme, donc pour une héroïne ce serait "didvyrė – une grand homme)⁸. Outre cette problématique déjà connue, les féministes ont commencé à questionner la spécificité de la morphologie des noms de famille lituaniens féminins qui sont uniques au monde. Dans le passé, on ajoutait à la racine du nom de famille masculin une flexion féminine, comme dans la langue lettone voisine. La forme actuelle des noms de famille féminins est apparue à la fin du XVIII^e siècle. En conséquence, les noms de famille des femmes célibataires ont des suffixes –aitė, –utė, –ytė (par exemple, Klimaitė, Butkutė, Skerytė), ceux des femmes mariées – ienė (Klimienė, Butkienė, Skerienė).

Les féministes rejettent l'idée que le nom de famille puisse traduire l'état civil d'une femme, ce qui était très important dans la société traditionnelle car les femmes qui ont pas fondé de familles, les "vieilles filles", ont été – et sont encore – l'objet de dérision. Bien que durant l'époque soviétique, les femmes célèbres tenaient déjà à être appelées

8. KELERTIENE Violeta, "Ar feminizmas reikalingas Lietuvai?" ("Le féminisme serait-il nécessaire à la Lituanie?"), *Litėratūra ir menas, (Littérature et art)*, 25 janvier 1992, p.10.

par leur nom de jeune fille, cette pratique resta peu courante et la disposition traditionnelle prédomina dans la société.

Les revendications des féministes pour “neutraliser” le nom de famille neutre par rapport à l'état civil semblent être influencées par l'habitude des émigrées lituaniennes de renoncer aux formes difficilement compréhensibles et incommodes des noms de famille féminins au profit des formes masculines. Pourtant, ce projet lui-même n'a pas de base solide historico-philosophique et les féministes ne s'accordent pas sur un mode unique pour composer de nouveaux noms de famille. Ces essais restent plutôt le fait d'intellectuelles isolées (écrivains, poètes, journalistes) : les unes prennent un nom de famille masculin et sont confondues avec des émigrées, les autres essaient de reconstruire l'ancienne forme, mais dans tous les cas, ces tentatives ne sont guère populaires (et elles sont plus praticables dans le choix de pseudonymes littéraires que dans des documents officiels).

Il est clair que les critiques des féministes contre la tradition nationale suscitent inévitablement l'indignation ou l'incompréhension de la majeure partie de la société. C'est notamment la question des noms de famille féminins et les tentatives de les modifier qui pourraient devenir l'indice principal du radicalisme du féminisme lituanien.

Le féminisme est-il nécessaire?

Mais les adversaires du féminisme avancent encore beaucoup d'autres critiques. Certains de leurs arguments nécessiteraient une analyse plus précise.

1. La lutte des féministes pour consolider l'égalité des chances entre les sexes dans la vie publique est souvent considérée comme inutile et absurde... parce que les femmes auraient les mêmes droits que les hommes. En plus, les aspirations à l'égalité des chances sont souvent confondues avec le nivellement soviétique des sexes, lorsque les femmes étaient encouragées à s'orienter vers des métiers masculins, ... etc. Autrement dit, une féministe est présentée, à l'instar d'une femme soviétique, comme une femme ayant renoncé à une partie de sa féminité. Pour cette raison, au début de l'indépendance de la Lituanie (vers les années 90) les femmes ont été pressées de rentrer “au foyer familial”. Néanmoins, tant à l'époque soviétique qu'aujourd'hui, la plupart des femmes n'en avaient pas les moyens, en ad-

mettant qu'elles en aient eu l'envie, parce que les revenus d'une seule personne active ne suffisent pas pour entretenir une famille. Il est à noter qu'à l'époque qui précède Brejnev, les femmes non actives suscitaient la suspicion des représentants du pouvoir, et étaient parfois comparées, sinon aux mendiantes, au moins aux prostituées (bien que ce terme, comme le montre une analyse de la presse de l'époque, ne soit pas utilisé officiellement, puisque l'on postulait qu'un tel phénomène n'existait plus⁹).

L'égalité soviétique des sexes signifiait surtout pour les femmes une double tâche : celle des devoirs familiaux traditionnels à laquelle s'ajoute la charge de gagner leur vie, car la situation économique ne permettait pas de satisfaire aux besoins matériels les plus essentiels. En règle générale, les travailleuses occupaient des postes moins bien payés, et en conséquence, moins prestigieux (le nombre de femmes dans l'enseignement secondaire était beaucoup plus élevé que dans l'enseignement supérieur, par exemple).

2. L'inégalité des sexes est le plus souvent justifiée par des arguments naturalistes. " On explique l'aptitude des hommes à accomplir certains travaux et celle des femmes pour certains autres par des faits biologiques. La vraie fonction de tels arguments biologiques est celle de masquer les rapports de force entre les sexes qui sont d'origine sociale " ¹⁰ écrit pourtant l'historien A. Terechkinas.

Il est intéressant de noter qu'à côté des manifestations d'émancipation des femmes, les sociologues soulignent des tendances toujours plus fortes du patriarcat dans la société lituanienne contemporaine¹¹. La tendance est nette de consolider, à travers les éditions périodiques populaires, les publicités commerciales et les séries télévisées, l'image traditionnelle de " l'homme fort et actif " opposée à celle de " la femme

9. MARCINKEVIČIENE Dalia & PRASPALIAUSKIENE Rima, " Prostitucija pokario Lietuvoje: 1945 - 1962 metai " (" Prostitution en Lituanie d'après-guerre: 1945 - 1962 "), *Feminizmas, visuomene, kultura* (Féminisme, société, culture), Vilnius, 2000, p. 71-83.

10. A. TERECHKINAS, *Kūno žymes: seksualumas, identitetas, erdve Lietuvos kulturoje* (Les marques du corps : sexualité, identité, espace dans la culture lituanienne), Vilnius, Baltos lankos, 2001, p. 94.

11. JUCHKA Artūras, " Egzistencineje kovoje pirmauja silpnoji lyti " (" Le sexe faible domine dans la lutte pour l'existence "), *Lyciu vaidmenu stereotipai*, (Les stéréotypes du rôle social de la femme et de l'homme), Colloque scientifique, Trakai, 20 juin 2000, p. 39-42.

pas très intelligente mais belle et sexy". Dans ces stéréotypes, la femme se voit attribuer une place traditionnelle dans la famille et dans la sphère sexuelle.

À côté de ces clichés, les mêmes canaux distribuent pourtant la nouvelle image d'une " femme de carrière ", volontaire, disposant de l'indépendance économique, un modèle qui est accessible, hélas, à peu de femmes. Mais l'optique libérale et consumériste qui y est attachée, n'est pas, de toute façon, consciemment engagée en tant que féministe.

Pendant la dernière décennie, l'économie de la Lituanie s'est notablement réorientée vers la sphère des services ; elle a vu se renforcer la compétitivité, se créer un surplus de la force de travail. La libéralisation de l'économie a secoué la famille. Les possibilités professionnelles des hommes, surtout de ceux qui ont une éducation restreinte ou un faible niveau de qualification, ont beaucoup diminué, et leur rôle économique dans la famille a subi une chute soudaine. Ces conditions très défavorables accroissent, selon les sociologues, la part de l'activité féminine parce que non seulement l'offre des postes de travail est devenue plus étroite mais aussi l'assistance de l'Etat aux familles a diminué.¹²

Cette remarque de sociologues semble contredire les données statistiques. Par exemple, en 1996, le salaire des femmes équivalait en moyenne à 76% du salaire masculin analogue¹³. Pourtant, au cours de la période de l'indépendance, les avantages des hommes ont beaucoup évolué, la moyenne de leur salaire étant à peu près de 25% supérieure à celle des femmes, parce qu'il s'est formé un groupe d'hommes (pas de femmes) qui gagnent relativement beaucoup. La majorité des femmes travaillent dans le secteur tertiaire, secteur généralement mal payé, pas considéré comme offrant des carrières professionnelles quelque peu attrayantes. Ce n'est qu'un moyen d'entretenir sa famille, et dans le meilleur cas, un moyen qui reproduit dans la sphère publique l'extension des activités domestiques. Le modèle patriarcal est surtout remarquable parmi l'élite politique de la Lituanie. Selon les statistiques, la diminution du nombre de femmes dans la vie politique et au sein du gouvernement est évidente. Sous le régime

12. *Ibidem*, p. 40.

13. *Lietuvos statistikos metraštis (Annuaire statistique de Lituanie)*, Vilnius, 1999, p. 233.

soviétique, des quotas féminins formels existaient pour les élections au Soviet Suprême (qui, en fait, n'avait aucun pouvoir). Ils ont été supprimés plus tard. De tels quotas n'existaient pas pour les élections au Parti Communiste de l'URSS ou aux organes du pouvoir exécutif. Pendant la période d'indépendance, le rapport des sexes au sein du pouvoir exécutif suprême n'a pas changé. Mais ce qui inquiète, c'est une diminution importante du nombre de femmes au niveau intermédiaire du pouvoir exécutif, c'est-à-dire, là où il est possible d'atteindre le niveau supérieur de la prise de décision. En même temps, le nombre et le pourcentage d'hommes au pouvoir ont augmenté¹⁴.

3. Les critiques contre le féminisme invoquent l'absence de discrimination des sexes. Pourtant, un regard plus attentif sur les processus sociaux ouvrent d'autres perspectives. J'ai mentionné la situation du marché du travail. Une analyse menée en 1989 révèle que seulement un dixième des femmes interrogées pensent être sur pied d'égalité avec les hommes, et plus d'un tiers ont souligné l'absence d'égalité réelle¹⁵.

La discrimination des sexes en Lituanie est évidente mais occultée, en dépit des analyses affirmant que les gens ne s'en aperçoivent pas ou ne sont pas enclins à y attacher de l'importance¹⁶. Si les infractions explicites à l'égalité des sexes sont publiquement interdites dans les règlements d'inscription aux écoles supérieures, dans les annonces quotidiennes d'offres d'emplois, des violations clandestines et sous-jacentes persistent dans les rapports de travail. Mais dans les cas de discriminations subies par les employés ou par les étudiants sur base du sexe, des explications autres que le genre sont généralement avancées. Deux sortes de discrimination agissent négativement sur les esprits: la situation est présentée comme *normale*, – cela doit être comme ça – ce que démontrent les résultats des analyses mentionnées.

14. PURVANECKIENE Giedrė, *Moteris lietuvijų visuomenėje (La femme dans la société lituanienne)* (compte-rendu de l'analyse), JTVP, Vilnius, 1995.

15. KARALIENE M., " Moters padėtis cheimoje ir visuomenėje pagal statistinius duomenis " (" La femme: sa situation familiale et sociale) (selon les données statistiques)), *Cheima, moteris, visuomenė (Famille, femme, société)* (exposés du séminaire scientifique), Vilnius, le 19 octobre 1990, p. 16.

16. PURVANECKIENE Giedrė, *op. cit.*, p. 44.

Il est vrai qu'à présent la situation commence à s'améliorer grâce à la loi sur l'égalité des chances, adoptée en Lituanie le 1^{er} mars 1999, la première loi de ce genre en Europe centrale et orientale, considérée surtout comme une loi destinée à lutter contre le harcèlement sexuel au travail dans le secteur public. Depuis l'établissement du poste de contrôleur de l'égalité des chances, toute personne discriminée peut s'adresser à lui¹⁷. Cette loi et l'institution qui fonctionne sur sa base ont une grande importance, non seulement éducative mais aussi réglementaire, pour la démocratisation des rapports humains dans le secteur public. Je voudrais mentionner le cas de la seule femme travaillant dans un bureau de douane qui a subi, pendant plusieurs années de la part de ses collègues, des injures et des propositions ou des plaisanteries à caractère sexuel. Grâce à la loi, elle ne dut même pas porter plainte au tribunal pour ces humiliations et les actions de harcèlement sexuel cessèrent du jour au lendemain.

On considère généralement l'adoption de cette loi comme le plus grand succès du mouvement féministe lituanien. Parallèlement à la mise en évidence de pratiques discriminatoires selon les sexes dans la sphère publique, les féministes s'en sont prises à l'espace privé de la famille, pour souligner le phénomène de violence intra-familiale, qui, jusqu'à nos jours (et surtout sous le régime soviétique), a été largement ignoré. Le système soviétique a cherché en effet à escamoter plusieurs manifestations de pathologie sociale, que la presse évitait de décrire. Pour cette raison, il est difficile d'évaluer leur ampleur, faute d'analyses et d'éléments statistiques fiables. On peut ainsi avoir l'impression que les familles étaient plus harmonieuses et plus heureuses sous le régime soviétique d'autant plus que la presse indépendante se nourrit actuellement des faits divers relatifs aux conflits familiaux, les suicides, les infanticides, les incestes, les crimes sexuels, ...etc.

Il est évident que, en période de crise de l'économie et des valeurs traditionnelles, les femmes et les enfants souffrent le plus de l'instabilité sociale. En raison du haut taux de chômage, la plupart des familles "à problèmes" vivent des allocations payées par l'Etat pour les enfants, en programmant scrupuleusement le moment de la venue du prochain enfant... Un nouveau stéréotype se forme : les familles nombreuses doivent être l'exception, et le nombre d'habitants du pays est toujours en train de diminuer.

17. *Moterys Lietuvoje (Les femmes en Lituanie)*, Vilnius, 2000.

Les familles en difficulté abusent aussi des droits de tutelle. En effet, comme l'Etat paie une somme relativement importante pour la prise en charge d'un enfant, il est plus intéressant d'être tuteur que parent adoptif. À présent, on se soucie surtout des enfants battus et abusés dans leurs familles, et l'on modifie les lois afin de renforcer les sanctions contre les violeurs.

Il est évident que le mouvement féministe ne peut pas résoudre seul ces problèmes. Même si la violence dans la famille et plusieurs autres phénomènes négatifs sont devenus le thème préféré des médias après le rétablissement de l'indépendance, ce sont néanmoins les féministes qui ont réellement initié la lutte contre ces abus, en fondant des centres d'information et de crises.

Si l'on revient à la question de savoir pourquoi il est toujours difficile de se déclarer féministe en Lituanie, il faut constater que la plupart des femmes qui pensent d'une façon féministe évitent d'entrer en conflit avec la tradition, qui les assigne à l'entretien de la famille et de l'éducation des enfants. Et c'est notamment ce point de vue qui paraît rétrograde : il suffit de le comparer aux pensées des intellectuels lituaniens d'entre-deux-guerres.

Le mouvement féminin de Lituanie n'est pas un phénomène nouveau, il possède une longue tradition. A la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^e siècle, la renaissance nationale a suscité une nouvelle génération de femmes socialement actives et créatrices – des écrivaines, des actrices, des médecins, des professeuses, des travailleuses du secteur public. La première organisation de femmes a été fondée en 1905. En 1907, s'est tenu le premier Congrès National des Femmes. Mais avec la consolidation de l'Etat indépendant, le nombre de femmes éminentes a commencé à diminuer, et leur voix à faiblir de plus en plus... Ce n'est pas en vain que Vytautas Kavolis ironisait: tant qu'il existe des difficultés dans la vie publique, la collaboration des femmes est acceptable et encouragée, mais lorsque ces difficultés disparaissent, les hommes préfèrent profiter seuls des résultats acquis... Le plus important fut néanmoins que la Constitution de 1922 consacre le droit de vote des femmes et l'égalité des sexes – deux succès marquants du militantisme féministe de l'entre-deux-guerres.

Il serait toutefois inexact de rattacher ces avancées à la seule influence du mouvement féministe. Après la Première Guerre Mondiale, la politique des nouveaux pays était inspirée de l'idée qu'une consti-

tution démocratique parfaitement élaborée pouvait éviter des récidives autoritaires. On espérait surtout qu'elle aurait permis aux sociétés n'ayant pas l'expérience de l'indépendance d'accélérer leur processus de la démocratisation. La Constitution de 1922 a introduit non seulement l'idéal du parlementarisme démocratique mais aussi un maximum de droits et de libertés civiles. Il est curieux de constater que cette Constitution, très progressiste pour l'époque, ait été adoptée par la majorité conservatrice des chrétiens-démocrates. Malheureusement la société immature n'a pas été capable de profiter de toutes les potentialités offertes : en 1926, le coup d'état a introduit le régime autoritaire, qui les a éliminées *de facto*.

C'est pourquoi, en Lituanie entre les deux guerres, une femme socialement ou politiquement active ne put agir librement que jusqu'en 1926, on peut signaler des avancées symboliques mais qui, même dans le contexte européen, peuvent être considérés comme exceptionnels :

1. La première séance du Parlement démocratique lituanien de 1920 a été ouverte par le député le plus âgé... qui était une femme, la célèbre écrivaine Gabrielė Petkevičaitė.

2. Lors des élections présidentielles en 1926, parmi les quatre candidats il y avait deux femmes¹⁸. Bien qu'elles aient obtenu peu de voix, leur candidature peut être considérée comme une belle exception – car même les femmes actuelles n'ont pas assez de hardiesse pour se présenter.

Le régime soviétique a interrompu non seulement la tradition de l'Etat indépendant, mais aussi celle du mouvement féminin authentique : à partir de ce moment, l'activité féminine a été guidée et contrôlée par le Parti Communiste. En dépit de la contribution importante des femmes dans le domaine de l'éducation, de l'amélioration des conditions économiques familiales, de la tutelle des enfants¹⁹, il n'a pas été possible de développer chez elles des aptitudes démocratiques qui permettraient d'identifier les intérêts du groupe et d'exercer une pression sur les institutions. Pour cette raison, on peut être d'accord

18. *Eidintas A Lietuvos Respublikos Prezidentai (Les Présidents de la République lituanienne)*, Kaunas, Sviesa, 1991, p. 76.

19. STEPONKUTE N., " Kas gera, prisiminkime, kas bloga, lai ichbles... " (*Souvenons-nous de ce qui est bon, laissons tomber ce qui est mauvais...*), *Moters Pasaulis (Le Monde féminin)*, mai 1996, p. 8-9.

avec Slavenka Drakulič quand elle constate que “ le féminisme de la société postcommuniste prépare la démocratie²⁰ ”.

L'évolution du féminisme lituanien au cours de la dernière décennie montre que cette leçon de démocratie – celle d'une activité sans but lucratif et socialement orientée – a été apprise et a porté ses fruits : loi de l'égalité des chances des sexes, centres d'études féministes, d'information, de crises, presse féminine. Il reste à espérer que les dispositions de la société, et l'ensemble des mentalités à l'égard du féminisme, deviendront, elles aussi, plus démocratiques, et que les stéréotypes s'estomperont.

[Traduit du lituanien par Regina Matuzeviciute]

20. DRAKULIČ Slavenka, *op. cit.*, mai-juin 1998, p. 11.

Présentation des collaborateurs

Michel BENIAMINO (beniamino@fsh.unilim.fr)

Professeur à l'Université de Limoges, Michel Beniamino a été maître de conférences à l'Université de La Réunion pendant de longues années. Après une thèse portant sur la poésie réunionnaise (*L'imaginaire réunionnais*, 1992), ses recherches ont porté sur la francophonie (*La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, L'Harmattan, 1999). Ses travaux actuels portent sur les écrivains français face à l'impérialisme.

Elodie BOUYGUES (elodie.bouygues1@libertysurf.fr)

Professeur agrégée de Lettres Modernes, Elodie Bouygues est actuellement allocataire-monitrice à l'Université de Toulouse le Mirail (France). Elle rédige une thèse de doctorat consacrée à la poétique de Jean Follain et a par ailleurs publié plusieurs articles sur cet auteur.

Laurence BROGNIEZ (laurence.brogniez@wanadoo.be)

Actuellement chargée de recherches au FNRS / ULB, Laurence Brogniez s'intéresse depuis de nombreuses années à la littérature féminine. Elle a publié un article sur Marc de Montifaud dans le numéro de *Sextant* intitulé « Femmes en lettres » en 1996. Elle a aussi participé, en 1998, à un colloque intitulé *Masculin / Féminin dans les poétiques du XIX^e siècle*, organisé par Christine Planté à Lyon, avec une conférence sur « Marie Krysinska : le vers libre ou l'outrage fait aux Muses » et en 2002, au colloque *Art et littérature sous le Second Empire*, avec un exposé portant sur « Claude Vignon : une femme 'sur-exposée' sous le Second Empire ». Elle se consacre pour le moment à une contribution sur les poétesses belges du XIX^e siècle pour le *Dictionnaire d'histoire des femmes en Belgique*. Sa thèse *Préraphaélisme et Symbolisme : peinture littéraire et images poétiques* paraîtra en 2003 chez Champion.

Marc André BROUILLETTE (mabrouillette@sympatico.ca)

Marc André Brouillette détient un doctorat conjointement de l'Université de Paris III et de l'Université de Montréal. Sa thèse, intitulée *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine*, portait sur les relations sémantiques spatiales dans un poème et s'intéressait aux œuvres d'Anne-Marie Albiach, Jean Laude et Gilles Cyr. Il poursuit actuellement une recherche postdoctorale sur la notion de paysage dans la littérature québécoise au CRELIQ de l'Université Laval (Québec). De plus, il a publié plusieurs recueils de poésie aux Éditions du Noroît (Montréal) parmi lesquels *Vent devant* (2001), *Carnets de Brigance* (1994) et *Les champs marins* (1991).

Rasa CEPAITIENE

a poursuivi une thèse de doctorat à l'Université de Vilnius (Lituanie). Elle a bénéficié d'une bourse d'étude (Fondation Smolski) qui lui a permis de séjourner en Belgique et de suivre des cours à l'Université libre de Bruxelles.

Anne CORNETTE

est licenciée en sciences mathématiques de l'UCL (1972). Elle a enseigné dans l'enseignement secondaire de la Communauté française, en poursuivant par ailleurs une licence en Art du Spectacle (UCL). Elle s'est particulièrement intéressée à l'œuvre de Minna Canth et prépare d'autres traductions d'auteurs finlandais.

Geneviève ERKEN (gerken@ulb.ac.be)

Chercheuse à l'Université Libre de Bruxelles, Geneviève Erken s'intéresse à la poésie francophone du XX^e siècle, tant d'un point de vue littéraire que d'un point de vue sociologique et didactique. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat visant à renouveler l'approche de la poésie dans l'enseignement secondaire. Elle a publié quelques articles sur la problématique des genres chez Norge et sur la composition du recueil chez Michaux.

Pierre-Louis FORT (plfort@ac-creteil.fr)

Pierre-Louis Fort est licencié en allemand et certifié de lettres modernes. Il enseigne la littérature française à l'Université de Paris XII. Membre du Centre Roland Barthes de l'Université Paris VII-Denis Diderot où il est allocataire de recherches, il travaille par ailleurs sur la littérature du XX^e siècle sous la direction de Julia Kristeva. Il vient de publier une édition critique d'*Une femme* d'Annie Ernaux dans la collection « La Bibliothèque Gallimard ».

Patricia IZQUIERDO (patricia.izquierdo@wanadoo.fr)

Agrégée de lettres modernes, Patricia Izquierdo termine actuellement une thèse sur les conditions et les modalités de l'essor de la poésie féminine d'expression française de 1900 à 1914, sous la direction de Mireille Dottin-Orsini, (Bordeaux III). Son corpus compte quatorze poétesses francophones : Natalie Barney, Marguerite Burnat-Provins, Gérard d'Houville, Marie Dauguet, Lucie Delarue-Mardrus, Jean Dominique, Judith Gautier, Marie Krysinska, Amélie Murat, Anna de Noailles, Cécile Périn, Hélène Picard, Cécile Sauvage et Renée Vivien. Parallèlement, elle enseigne dans le second degré.

Claude LA CHARITÉ (lacharit@Ms.UManitoba.ca)

Claude La Charité est professeur de littérature française de la Renaissance à l'Université du Manitoba. Il prépare l'édition critique des œuvres complètes de Marie de Romieu à paraître chez Honoré Champion et est l'auteur de *La Rhétorique épistolaire de Rabelais* (Nota Bene, sous presse). Ses travaux portent sur les femmes écrivains et sur la poétique et la rhétorique. En tant que chercheur, il est associé à GARSE-XVI, coordonné par Jean-Philippe Beaulieu (Université de Montréal) et Diane Desrosiers-Bonin (Université McGill) et à l'Atelier XVI^e siècle, dirigé par Mireille Huchon (Paris-IV-Sorbonne).

Lucie LEQUIN (lequin@vax2.concordia.ca)

Spécialiste de la littérature québécoise au féminin, auteure de nombreux articles, Lucie Lequin enseigne au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Ses recherches actuelles portent sur la rencontre des cultures et sur les liens entre l'éthique et la littérature. Avec Maïr Verthuy, elle a publié : *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada* chez L'Harmattan en 1996. Ensemble, elles ont aussi préparé *Féminin pluriel*, une anthologie de textes de femmes migrantes qui paraîtra sous peu chez Nota Bene. Avec Catherine Mavrikakis, elle a publié *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin* (L'Harmattan, 2001).

Jean-Pierre NANDRIN (nandrin@fusl.ac.be)

est historien, il enseigne aux Facultés universitaires Saint-Louis et à l'UCL. Ses recherches portent sur l'histoire politique, l'histoire du droit, l'histoire des femmes

Françoise NAUDILLON (fjnaud@vax2.concordia.ca)

Françoise Naudillon est professeure adjointe au département d'Études françaises de l'Université Concordia à Montréal et travaille sur les littératures francophones et le développement du genre policier en Afrique. Parmi ses principales publications, on peut citer : *Jean Métellus*, Paris, l'Harmattan, 1994 ; *Tristes Tropismes*, Paris, Nouvelles du Sud, 1998 et *Les masques de Yasmina*, Paris Nouvelles du Sud, 2002, sur les romans policiers algériens de Yasmina Khadra.

Marc QUAGHEBEUR (marc.quaghebeur@cfwb.be)

Docteur en philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain avec une thèse consacrée à *L'œuvre nommée Arthur Rimbaud*.

Directeur des Archives et Musée de la littérature à Bruxelles depuis 1980, il est co-directeur des centres d'études des lettres belges à l'étranger. Il est chargé de cours de littérature francophone de Belgique à Louvain-la-Neuve depuis 1997-1998 et travaille dans de nombreuses associations francophones. Ses travaux scientifiques qui ont, à l'origine, concerné Mauriac et Rimbaud, se sont essentiellement concentrés sur les lettres belges de langue française, puis sur les francophonies.

Hélène TISSIÈRES (htissieres@mail.utexas.edu)

Professeur de littératures francophones africaines au Département de français de l'Université du Texas à Austin, Hélène Tissières travaille sur les circulations entre œuvres littéraires du Maghreb et de l'Afrique subsaharienne : géographiques entre ces deux régions ; culturelles entre oralité et écriture ; esthétiques entre littérature et arts visuels. Publications récentes : « Maghreb-Sub-Saharan Connections », *Research in African literatures* ; « Convergences de signes : Paul Klee et le Maghreb », *Études francophones*.

Jeanette den TOONDER (J.M.L.den.Toonder@let.rug.nl)

Après avoir travaillé comme maître de conférences à la *School of European Languages and Cultures* de l'Université d'Édimbourg (Ecosse), Jeanette den Toonder occupe actuellement ce poste au département des *Langues et Cultures Romanes* à l'Université de Groningen (Pays-Bas). Ses recherches portent sur la littérature francophone, notamment le roman québécois contemporain, l'autobiographie et les questions d'identité, l'écriture des femmes et les œuvres des nouveaux romanciers en France. Elle a publié, outre plusieurs articles dans ces domaines, un livre intitulé *'Qui est-je?' L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*. Elle est co-éditrice d'un volume en anglais sur Amélie Nothomb (2003).

Luminita URS (rama.belka@wanadoo.fr)

Luminita Urs est née à Ludus, en Roumanie. Après des études à la Faculté des Lettres de Cluj et à Paris, Luminita Urs prépare un doctorat en littérature québécoise au Centre International d'Études Francophones de la même université, sous la direction de Yannick Resch et de Jacques Chevrier. Présente dans plusieurs revues littéraires, elle travaille comme journaliste à Radio France Internationale (RFI) et comme enseignante.

NUMEROS PRECEDENTS

n°1	Féminismes
n°2	Sciences et cultures
n°3	Femmes et médecine
n°4	Travail (épuisé)
n°5	Métiers
n°6	Femmes en lettres
n°7	Citoyenneté (épuisé)
n°8	Femmes dans la cité. Amérique latine et Portugal
n°9	Engagements féminins
n°10	Trajectoires de femmes
n°11	Femmes artistes (1)
n°12	Femmes artistes (2)
n°13-14	Femmes de culture et de pouvoir
n° 15-16	Domesticité
n°17-18	Poésie
n°19	Enfance et famille (en préparation)

L'abonnement (deux numéros par an) peut être souscrit au prix de 20 € (étranger 22,5 €) + 2,5 € de port

Sextant est disponible également **au numéro** contre paiement de 11,25 € (+ 1,25 € port)

-chèque barré à Eliane Gubin,
GIEF-ULB, 50 av. Franklin Roosevelt CP 175/01 1050 Bruxelles

-virement au compte GIEF 001-2212022-13,
avec mention du volume désiré

Etranger : chèque postal international ou virement bancaire.

La revue est en vente :

Presses de l'ULB, 6, av. Paul Héger, 1050 Bruxelles

Courrier : à adresser : Av. F. Roosevelt 50 CP 149

Fax 32 2 6477962

<http://www.ulb.ac.be/ulb/docs/pub.html>

Sextant

SOMMAIRE

Poésie

S. Parent et V. Piette • Avant-Propos

G. Erken

Poésie féminine francophone du XX^e siècle

H. Tissières

Poésie de Véronique Tadjo et Tanella Boni

M. Beniamino

Poésie féminine à l'île de La Réunion

F. Naudillon

Florette Morand

L. Lequin

Elles pensent le monde

J. den Toonder

Anne Hébert : une poésie d'équilibre

L. Urs

Cimetières de Denise Desautels

L. Brogniez

Poétesses belges du XIX^e siècle

P. Izquierdo

Jean Dominique

L. Brogniez

« Lettres à une jeune poétesse »

M. Quaghebeur

Spécificité de la poésie féminine en Belgique

E. Bouygues

Anne Perrier : « La fragile royauté de vivre »

C. La Charité

Marie de Romieu et l'écriture androgyne

P.-L. Fort

Les Charités d'Alcippe de Marguerite Yourcenar

M. A. Brouillette

L'espace discontinu d'Anne-Marie Albiach

J.-P. Nandrin

La femme indépendante en Belgique

A. Cornette

Minna Canth et le féminisme finlandais

R. Cepaitiené

Féminisme et Société en Lituanie



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires
publiées par le Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes de l'ULB
et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par le *Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes* de l'Université libre de Bruxelles, ci-après dénommé GIEF-ULB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par le GIEF-ULB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec le GIEF-ULB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, le GIEF-ULB aura pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc.-. Le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination du GIEF-ULB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les Bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par le GIEF-ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation au GIEF-ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser au Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes GIEF-ULB, Secrétariat de rédaction, 50 avenue F. Roosevelt CP175/01, 1050 Bruxelles ou par courrier électronique à sextant@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir Article 3) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références au GIEF-ULB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.