

## Stèle des îles/Style des elles: Michèle Drouin une femme poète-peintre surréaliste

Georgiana Colville

### A Surrealist Poet-Painter: Michèle Drouin

*An analysis of the neo-surrealist and post-automatiste painter, Michèle Drouin's long neglected collection of poems, "La Duègne accroupie" – The Squatting Duenna – (1959, reissued in 1970). Colville explores the use of shifting metaphor, of typographical play, to challenge representations of woman by inscribing her desire between the lines.*

Selon Baudelaire, un tableau peut susciter un poème; selon les surréalistes, peintres et poètes sont solidaires, et la divergence des techniques est secondaire par rapport à cette première au service de l'image-choc. – André Billaz (90)

... in so many works by women artists, an implied narrative built out of freely associated images replaces the Freudian model of erotic disjunction. Whitney Chadwick (227)

Née à Québec en 1933, Michèle Drouin est actuellement connue pour sa peinture, qui relie une expression néo surréaliste et post-automatiste à une explosion purement abstraite de la couleur. Sa poésie demeure plus en marge, malgré les liens intra-textuels et interdisciplinaires tissés par le fil des images verbales et iconiques. Drouin a publié son recueil de poèmes *La duègne accroupie* en 1959, dix ans après le *Refus global* de Borduas. Non moins révoltée que ses aînés les automatistes, Drouin revendique dans ce texte la liberté artistique et sexuelle, en exaltant le corps et la nature par un réseau d'images et de métaphores filées. Cette écriture féminine avant l'heure a sans doute motivé la ré-édition du volume aux Herbes Rouges en 1978 et préfigure le travail que Michèle Drouin fait actuellement sur un plan plastique, dans des «works shops» féministes à Montréal.

Le recueil de trois long poèmes, réunis sous le titre du premier, «La

Duègne accroupie», parut en 1959 aux Editions Quartz, avec un seul dessin de l'auteur(e) en frontispiece (Fig. 1), sans titre, représentant un couple. Il est simple, tout en contours, mise-en-abyme iconique du désir de la femme-énonciatrice qui sous-tend les trois poèmes. La femme du croquis porte une robe à «cerceau», inscrite plusieurs fois dans la section V du premier poème:

... je plains celle qui fut un rigide cerceau  
le chien savant inmanquablement fait le bond  
qui fait foi  
    de la valeur du dompteur  
    ma tempe qui fut un cerceau non pas  
celui qu'ont les filles à leurs hanches  
    mais celui perdu et retrouvé des prestiges  
affolants  
    eût-il fallu que le cerceau roula jusqu'à  
l'abondance de la mer ...

L'image du cerceau roule d'un sens à l'autre. L'homme à peine exquissé du dessin, a l'air d'avoir revêtu un costume de pierrot ou d'arlequin, et de surgir d'un imaginaire culturalisé. Cette illustration ne figure pas dans la ré-édition de 1978, à laquelle, par contre, l'auteur(e) a contribué six autres lithographies inédites, datant de 1957. Celles-ci sont en général placées tout-à-fait hors-texte, avant ou après chaque série de poèmes. Trois sont titrées et trois sans titre.

La trilogie des poèmes semble former un seul texte tri-partite, dont chaque partie se subdivise en un nombre variable de fragments numérotés:

1. «Le Poème de la duègne accroupie» (13 parties)
2. «Le Poème de la mer habitée» (6 parties).
3. «Stèle des îles» (14 parties).

En vers blancs et libres, ces poèmes maintiennent un rythme très marqué, lié, selon Michèle Drouin, à la respiration. La fréquence des assonances et des allitérations crée une harmonie musicale, puis un chapelet de répétitions incantatoires, presque liturgiques, contribue au mouvement qui soulève le corpus d'un bout à l'autre. Voici le texte d'ouverture:

Il y a de par le monde une promesse  
encore pucelle

qui vient à moi  
 sur son oeil le pavot d'une arrière-  
 pensée  
 une parole chemine sous le joug du  
 festin  
 volupté de l'astre acquérant sur ma cuisse  
 le pouvoir des conques sonores  
 à vingt ans je suis une duègne chargée  
 de secrets et de ruses  
 qu'à moi-même je confie sans pitié

L'apparence d'une écriture automatique frappe d'emblée, par les manifestations de l'inconscient et d'un univers onirique, ainsi que par les mots en délire. Une référence intertextuelle se dégage du titre: une *duègne*, de l'espagnol *duena*, signifie une vieille femme chargée de veiller sur la conduite d'une jeune-fille. L'adjectif qui l'accompagne, évoque le célèbre «Sonnet à Hélène» de Ronsard, où le poète grisonnant s'adresse ainsi à une jeune femme réticente:

Vous serez au foyer une vieille accroupie  
 Regrettant mon amour et votre fier dédain

Drouin emprunte les techniques de condensation et de déplacement au travail du rêve freudien. A la fin du premier texte de «La Duègne», elle condense la vieille chaperonne et la jeune personne chaperonnée, transformant ainsi la diatribe de Ronsard en monologue:

A vingt ans je suis duègne chargée  
 de secrets et de ruses  
 qu'à moi-même je confie sans pitié

«Accroupie» a aussi le sens d'«assise sur ses talons» et une multiplicité de connotations s'en dégage: dans le tableau présenté par les vers de Ronsard, la vieille «accroupie» plie sous le poids des ans, alors que la femme du poème de Drouin, porte un fardeau plus abstrait «de secrets et de ruses». Elle transforme les défauts sournois que la croyance populaire attribue aux femmes, en charge qu'elle doit porter et en fruit dont elle va accoucher: la position «accroupie» est également celle de la femme dite «primitive», sur le point d'enfanter.

Par ailleurs, l'emploi redondant de la plosive «p»:

promesse  
 pucelle

pavot  
pensée  
parole  
pouvoir  
pitié

situe le «moi» féminin dans le monde. Cette structure nominale, au rythme lent et pénible indique une double gestation: celle du poème qui commence et l'attente de l'enfant qui s'y annonce.

Le vers de Michèle Drouin se prêtent très bien aux schémas élaborés par Michael Riffaterre sur «La métaphore filée dans la poésie surréaliste». Il y trace le dépaysement de la sensation et la fonction arbitraire d'une première image qui donne leur sens aux autres. Il maintient que dans la poésie surréaliste le filage de la métaphore s'opère aussi bien sur un plan syntaxique que sémantique et que, par extension, le sens tend à se déplacer d'une métaphore à l'autre. Les métaphores tissent ainsi à l'intérieur du poème des rapports de redondance, de convergence et de dérivation.

De cette façon, chez Drouin, aux images cosmiques redondantes: «Le monde», «l'astre», viennent s'en juxtaposer d'autres qui ont trait à la naissance, à la sexualité et à la création:

«... une promesse encore pucelle qui vient à moi»  
«... volupté de l'astre acquérant sur ma cuisse  
le pouvoir des conques sonores»

Dans l'axe vertical et paradigmatique du poème:

«pucelle»  
«moi»  
«à vingt ans je suis ...»

sont synonymes. Au figuré «une parole» se range dans la même série. Lorsque'on combine ces éléments avec les syntagmes de l'axe horizontal, on obtient un double filage des métaphores:

une promesse / encore pucelle  
qui vient à / moi  
une parole / chemine sous le joug  
à vingt ans je suis / une duègne chargée de secrets et de ruses

La convergence entre *promesse* et *pucelle* établit simultanément un lien successif et une opposition.

Le réseau des métaphores principales du poème s'amorce déjà dans ce début. D'abord celles du retour à la nature: Drouin m'a dit qu'elle se sentait plus animale ou végétale qu'humaine, d'où: «le pavot», «pensée», «l'astre», «conques», «le joug». Viennent ensuite les images érotiques: «promesse pucelle», «vient», «son oeil», «sous le joug», «volupté de l'astre», «ma cuisse», «des conques sonores». Puis les parties du corps: «son oeil», «ma cuisse».

Le schéma lacanien des fantasmes du corps morcelé qui accompagne un stade du miroir mal vécu, se manifeste ici par l'éclatement au niveau des signifiés, par rapport au spéculum textuel. Dans ce poème post-surréaliste on retrouve également imagée des *Chants de Maldoror*, texte pré-surréaliste par excellence. L'image des moustiques qui apparaît au fil des poèmes de Drouin, fait écho au pou de Lautréamont et la mer ominiprésente féminise le Vieil Océan ducasien. Les métaphores insolites de Drouin, comme:

J'ai perdu le souffle il demeure un cri de  
faucou sur le bord de la paume (1:IV)  
pour nommer la bulbe de saveur en  
marche sur l'étang (1: VIII)

renvoient à la célèbre série des «Beau comme» de *Maldoror*. Les métaphores suivent leur fil d'Ariane tout au long de «La Duégne». Celle de la future maternité y prend une importance croissante:

«mère et confusion du jardin dans les débris de la nuit» (II)  
«Elle soulève son coeur tel un fanal à convoiter la nuit»  
«... les futures érosions»  
«des secrets consentis» (III)  
«les yeux demi fermés sur les choses futures» (IV)  
«L'abondance de la mer» (V)  
«ce qu'il y eut de sursauts vivifiants sous  
les arbres à fleur d'eau» (VII)  
«Le matin lustral a surgi de mon ventre le  
temps des astres» (XI)

La typographie de Michèle Drouin se rapproche de celle de Reverdy, dans la mesure où elle utilise des espaces blancs pour aérer ses poèmes, ce qui, comme chez Reverdy, accentue la perte, la dégradation et le vide exprimés dans ses vers souvent mutilés. Prenons, par exemple, la XIIIème et dernière partie du premier poème qui marque une ouverture et semble suspendre un instant le souffle créateur:

Le vent s'est tu n'habite plus la bouche  
de la mer  
j'écoutais ces voix qui plaignaient et  
sifflaient les vides et les pleins de la mouvance  
le vent s'est tu il s'est mis  
à nu  
il n'y a plus aucun pli d'où  
surgisse le moi  
les étoiles mangent à  
leurs mains  
les oursins dévient dans les  
fleuves  
la plante carnivore grimpe à ma  
jambe  
je souhaite  
que soit là ma chance de salut

Ce poème, comme ceux des *Ardoises du toit* (Reverdy 169-251), tanguent entre le cri et le silence, espace où s'inscrit la désagrégation du corps et de l'univers contingent. Une permutation syntaxique et phonologique, dont le pivot est le mot «tu», donne un double sens au premier vers: "Le vent s'est tu n'habite plus la bouche de la mer." Ce vers peut se lire en surimpression: "Le vent *sait* tu n'habite(s) plus la bouche de la mèr(e)." La dégradation reverdyenne se dégage nettement du vocabulaire de ce fragment

s'est tu  
n'habite plus  
ces voix qui plaignaient  
les vides  
le vent s'est tu il s'est mis à nu  
il n'y a plus aucun pli  
les étoiles mangent à leurs mains  
les oursins dévient

Autant que la typographie, le choix des mots évoque la poésie de Reverdy, depuis ses premiers poèmes jusqu'à «Sable Mouvant» (écrit en 1959, année de la parution du volume de Drouin). Le «tu» synonyme du silence constitue l'une des traces de l'homme aimé. Michèle Drouin m'a parlé de la subjectivité de l'expression féminine. Les poétesses de langue française, depuis Christine de Pisan et Louise

Labé ont transcrit en vers leurs sentiments les plus intimes et ont donné corps à leur moi le plus profond. Comme Labé, Drouin révèle les extrêmes de la passion:

Les vides et les pleins de la mouvance (I: XIII)  
 Je roule des désirs massifs sous la conduite  
 de ma langue (1: XII)  
 cette saveur  
 fut un champ trop acide où n'eurent plus  
 de prix  
 mon visage et mon sexe (1: IX)

On se souviendra de Louise Labé (1524-1566):

Je vis je moeurs, je me brûle et me noie

Michèle Drouin se rapproche encore davantage de poétesses surréalistes comme Joyce Mansour et Marianne van Hirtum, qui, à la manière de leur contemporaines peintres, telles Leonora Carrington, Remedios Varo et Léonor Fini, cherchaient à reconstituer leurs visages et leur corps de femmes, occultés puis figés dans la représentation par les poètes masculins de Ronsard à Breton; elles ont voulu inscrire leur propre désir, même entre les lignes du discours de l'autre. Le poème sert de miroir à la femme surréaliste et c'est dans l'écriture que se reflète: "la pose indéchiffrable de la duègne accroupie" (1: VIII). La difficulté de retrouver sa propre forme s'exprime par des images d'éclatement:

mais l'éclatement des ferveurs fait se  
 replier la colonne envahissante (1: VIII)

Ici le miroir se loge dans le regard de l'homme apeuré, médusé par le désir trop fort de la femme.

Le deuxième poème, celui de «la mer habitée», présente une image concrète de la femme enceinte. Le vers suivant, «soudain le ciel éclate comme une porcelaine», est répété deux fois en finale, d'abord de la troisième puis de la sixième et dernière partie, comme un refrain. Les images marines et aquatiques qui constituent en même temps des métaphores maternelles, dominant dans «La mer habitée» et dans «Stèle des îles».

Poème plus court, «La mer habiée» s'insère entre les deux autres textes plus longs, ce qui crée une image érotique: la mer/mère est habitée/a-bitée par le sexe de l'homme et par extension par le foetus:

Sur la mer  
de grandes formes sont venues telles des  
berges lentes

que ne sais-je se la marche en fut longue  
ou brève

sur la mer  
de grandes formes sont venues sans  
puérilité venues pour s'asseoir

que ne sais-je si elles ne vinrent que pour  
un instant cet instant tourne les heures sur le  
cadran de ma grève

que ne sais-je tout d'elles

du moins eurent-elles le pouvoir de  
traîner sur la trame de leurs flancs les  
suffocantes odeurs de la fibre des astres  
mer condescendante (2:1)

Le «je» et «la mer» convergent en «ma grève», puis l'image de l'homme se pluralise: «de grandes formes sont venues», on songe aux anneaux d'un grand serpent de mer.

Le niveau primaire du texte esquisse une vie imaginaire sous la mer et dans des îles oniriques:

nous vivrons sous la mer comme les arbres  
sous la chenille et les mouches sous le ciel (2: IV)

Le texte projette un monde à l'envers, comme chez les poètes surréalistes, où le ciel et la mer deviennent interchangeables: les «grandes formes» trouvent sur la grève, “les suffocantes odeurs de la fibre des astres” (2: I). L'allusion érotique à l'étreinte amoureuse est voilée par un paysage décrit en transparence, comme dans «L'Invitation au voyage» de Baudelaire. Les images d'éclatement et les évocations de cris, déguisent à peine les références à l'orgasme multiple de la femme:

soudain le ciel éclate comme une porcelaine: (2: III, VI)  
- l'ère sera de la crevaison capiteuse des sons (2: IV)  
- nos cris vont enfin s'ébattre sur la coutume  
récente des îles  
la forme soyeuse du cri repose dans ma  
bouche comme un oiseau de passage (2: V)

L'ordre camouflé des poèmes se révèle petit à petit, on songe ici aux «Jockeys camouflés» de Reverdy (255-71): Michèle Drouin se réfère d'ailleurs deux fois à un jockey dans «La mer habitée».

D'abord la «promesse pucelle», ensuite les plages de l'acte amoureux, puis les métamorphoses et les cris d'oiseaux de passage des deux premiers poèmes annoncent «Stèle des îles» (style des elles), où l'énonciatrice aura atteint l'autre rive. Ce poème-là est dédié au premier mari de Michèle Drouin, Jean-Paul Martino. Un recueil de poèmes de ce dernier, *Objets de la nuit*, a été publié aux Editions Quartz en même temps que *La Duègne*. Le commentaire d'André Bourassa:

Martino est le seul qui jusqu'à maintenant ait vaincu tant soit peu l'occultation qui frappe les éditions Quartz. (429)

suggère qu'en tant que poète, Drouin évoluait un peu dans l'ombre de Martino. Comme presque toutes les femmes surréalistes, elle n'aurait donc pas évité le statut de «femme/compagne de ...».

Le titre «Stèle des îles» rappelle les poèmes exotiques de Victor Segalen. Une stèle est un monument monolithe, colonne ou pierre plate, qui porte une inscription ou des ornements sculptés. Eros et Thanatos s'y rencontrent, car une stèle peut être funéraire et en même temps la connotation phallique saute aux yeux. Ce poème est le plus long et le plus travaillé (orné et sculpté). Un double parcours affectif s'accomplit de la «promesse pucelle» sur laquelle s'ouvre «La Duègne» à «nos enfants», en clôture de «Stèle». Le monument masculin qui s'y érige, accompagne les images féminines-marines qui continuent à proliférer dans le troisième volet de la trilogie. En voici la première section:

Et tu es venue végétale sur les eaux  
 logeant au fond des criques les navires et ta  
 ruse  
 cité lacustre  
 les îles de monter et d'affluer à la nuit  
 leurs têtes en émoi sur l'indicible surface des  
 nympheades éludées  
 qu'est-elle cette mer  
 une Sargasse autour des chalands un enfant  
 tire sans fin l'amitié sous sa manche de plaisir  
 et siffle son projet

qu'est-il ce projet  
la dérobage glisse et retour dans ce lit  
d'ailleurs de moiteur où passent en trombe  
les juments émeutées

      cité lacustre

      j'apprécie la chaleur des eaux et leurs  
libations à mes chevilles telles des choses  
propres à créer les sillons

L'enfant est né. Une symétrie de la forme invoque une nouvelle matrice, la cellule familiale, représentée par la métaphore de la cité lacustre, qui semble contenir la mer, au moins partiellement. Le sujet pensant s'embraye de «tu» à «elle» à «je». Des questions surgissent autour de la stèle: «qu'est-elle cette mer», «qu'est-il ce projet». Une identité s'est reconstituée, l'inscription sur la stèle se déchiffre aisément, l'amour est appelé par son nom: «il est venu ce festin elle est venue cette fête.» (3: III) «La pose indéchiffrable de la duègne accroupie» du premier poème (1: VIII), s'est comme donouée à la fin de «Stèle»:

      une voix plus grande a déchiffré l'inexis-  
tence du silence (3: XIV)

La femme devenue mère puise sa force dans la nature:

      femme terrible usant le songe sous la  
cargaison des pluies et des fruits étrangers  
tu ne veux pas nommer celui qui ouvre  
ta ceinture (3: VI)

      Terrible dans la pantelance je ramène  
à ma face un pan de nudité (3: VII)

L'assemblage des fragments de la femme autour de l'enfant, l'engage par ailleurs dans la lutte avec l'homme nomade qui veut fuir. Ce conflit atteint son apogée dans une grappe de métaphores d'orages, de courses effrénées, de tempêtes en mer: séismes du texte, qui s'apaisent en finale dans un ordre précaire:

      la terre revenue à ses jours de clarté  
n'a pas assez de mouvements  
pour racheter ce qu'il y eut de frayeurs  
aux pupilles nos enfants. (3: XIV)

Le calme final semble provenir d'une résignation à la perte de l'amour, ce qui, paradoxalement, permet à la femme de se retrouver et de chercher dans son for intérieur la force d'élever ses enfants. Le dernier poème s'érige en stèle et exécute ainsi un renversement du schéma initial. A présent c'est la femme qui fétichise l'homme absent. Devenue Narcisse au féminin, elle retrouve sa propre image dans le texte et se perpétue par l'intermédiaire de ses enfants, clairement inscrits à la fin du poème et dans la dernière illustration, «L'apparition ambiguë», qui clôt le volume, en une sorte de buisson de femmes et d'enfants, les bras tendus vers le ciel.

Une mise-en-abyme du désir d'harmonie inscrit dans «Stèle», se manifeste au niveau iconique sous la forme de la lithographie pénultième, précédant le dernier poème, intitulée «L'enfant, père et mère» (Fig. 2). Dans ce dessin, la fusion familiale désirée peut aussi se percevoir en tant que gommage partiel, écho de l'apaisement soutenu de douleur qui termine le texte. On voit la tête et les yeux de l'homme et de l'enfant; la femme demeure cachée par l'étreinte, leurre du désir féminin, elle embrasse son rôle freudien de manque, où vient s'insérer le désir de l'homme et par extension celui de l'enfant. La contradiction qui marque la gravure est d'autant plus frappante que le couple centré et les lignes courbes des corps, surtout des bras, ont un aspect rassurant au premier coup d'œil. Lorsqu'on regarde le tableau de plus près, on y discerne un dédoublement de la femme, écrasée entre l'homme et l'enfant. L'homme n'étreint rien ou alors s'étreint lui-même tandis que la femme se love dans l'espace étroit qui sépare les deux objets de son amour. Par ailleurs, des lignes droites plus menaçantes se croisent de part et d'autre du tableau, comme pour en rayer le contenu, formant des angles pointus. Des espaces noirs soulignent les blancs de l'image et ceux du texte.

En finale, l'absence de ponctuation du texte avec le titre du dernier dessin, «L'apparition ambiguë», laisse le lecteur sur sa faim, en suspens. On peut lire une nouvelle spirale de l'écriture au féminin, toujours ouverte sur l'avenir, ou, au contraire, l'angoisse de l'incertitude.

L'intérêt de cette oeuvre poétique de Michèle Drouin réside d'une part dans la richesse du réseau d'images surréalistes et d'autre part dans la parfaite correspondance entre le text écrit et les hors-textes qui constitue le travail exceptionnel d'une femme «poète-peintre». *La Duègne accroupie*, oeuvre négligée, mériterait qu'on s'y attarde.

**Ouvrages Cités**

- Billaz, André. «Littérature et peinture». *Des Mots et des couleurs*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.
- Bourassa, André. *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal: Les Herbes Rouges, Collection Typo, 1986.
- Chadwick, Whitney. *Woman Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown & Co. Ltd., 1985.
- Drouin, Michèle. *La Duègne accroupie*. Montréal: Editions Quartz, 1959, ré-édité par Les Herbes rouges en 1978.
- . Interview accordée à Georgiana Colvile, Montréal, avril 1989.
- Jakobson, Roman. «L'art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau et Klee». *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973. 378-400.
- Reverdy, Pierre. *Plupart du Temps* poèmes 1915-1922. Paris: Flammarion, 1967.
- Riffaterre, Michael. «La Métaphore filée dans la poésie surréaliste». *Langue française* 3 (septembre 1969): 46-60.

"L'enfant père et mère." 5ème illustration de la 2ème édition (Les Herbes Rouges 1978). La gravure date de 1957 et précède le 1er poème de "Stèle des Iles."

