



HAL
open science

S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de "Mariées rebelles" ["Wild Brides"], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et "Le Dernier livre des enfants", d'Ariane Dreyfus

Blanche Turck

► **To cite this version:**

Blanche Turck. S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de "Mariées rebelles" ["Wild Brides"], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et "Le Dernier livre des enfants", d'Ariane Dreyfus. *Hybrida*, revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes, 2022, 4, pp.173. 10.7203/HYBRIDA.4.23709 . hal-04525346

HAL Id: hal-04525346

<https://hal.science/hal-04525346v1>

Submitted on 28 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de *Mariées rebelles* [*Wild Brides*], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et *Le Dernier livre des enfants*, d'Ariane Dreyfus

BLANCHE TURCK

Plurielles - Université Bordeaux-Montaigne / France

✉ blanche.turck@u-bordeaux-montaigne.fr

RÉSUMÉ. Les études de genre et leur prise en compte dans les usages poétiques n'ont épargné ni les frontières des genres littéraires ni leurs propriétés. Dans le domaine de la poésie contemporaine, les présupposés concernant la figure complexe du « sujet lyrique » sont questionnés, afin d'inventer des usages plus cri-

MOTS CLÉS :

genre en traduction ;
lyrisme féminin ;
poésie contemporaine ;
poésie en traduction

Pour citer cet article

Turck, B. (2022). S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de *Mariées rebelles* [*Wild Brides*], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et *Le Dernier livre des enfants*, d'Ariane Dreyfus. *Hybrida*, (4), 173–194. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23709>

tiques des postures énonciatives : quels procédés d'écriture cette notion de « sujet lyrique » recouvre-t-elle ? Quels corps et quelles représentations ce point de vue particulier fait-il émerger ? Nous nous appuyerons sur le recueil traduit en français de Laura Kasischke, *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], publié en 2017, ainsi que sur *Le Dernier livre des enfants* d'Ariane Dreyfus (2016) pour proposer quelques hypothèses concernant les manifestations expressives d'un sujet marqué du point de vue du genre (dans les deux sens du terme). La présence et l'étude conjointe de la traduction française permettront d'en cerner plus précisément les enjeux.

RESUMEN. *Enunciarse en poesía en las fronteras de los géneros. Estudio pensado con 'Mariées rebelles' ['Wild Brides'], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) y 'Le Dernier livre des enfants', de Ariane Dreyfus.* Los estudios de género han afectado a los usos poéticos. De esta influencia no se han salvado ni los límites de los géneros literarios ni sus características. En el ámbito de la poesía contemporánea, se cuestionan los presupuestos respecto a la compleja figura del «sujeto lírico», para inventar un uso más crítico de las posturas enunciativas: ¿qué procesos de escritura abarca esta noción de «sujeto lírico»? ¿Qué cuerpos y qué representaciones pone de manifiesto este particular punto de vista? Utilizaremos el poemario de Laura Kasischke traducido al francés, *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], publicado en 2017 y *Le Dernier livre des enfants* de Ariane Dreyfus (2016), para proponer algunas hipótesis sobre las manifestaciones expresivas de un sujeto marcado por el género (en ambos sentidos del término). La presencia y el estudio conjunto de la traducción francesa nos permitirán identificar los problemas con mayor precisión.

ABSTRACT. *Expressing oneself in poetry at the border of genre and gender. Study based on 'Mariées rebelles' ['Wild Brides'] by Laura Kasischke (transl. Céline Leroy) and 'Le Dernier livre des enfants', by Ariane Dreyfus.* Gender studies and their consideration in poetic usage have not spared the boundaries of literary genres or their properties. In the field of contemporary poetry, the presuppositions around the complex figure of the «lyrical subject» are questioned, in order to invent more critical uses of enunciative postures what writing processes does this notion of «lyrical subject» cover? What bodies and what representations does this particular point of view bring out? We will use Laura Kasischke's collection translated into French, *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], published in 2017 and *Le Dernier livre des enfants* written by Ariane Dreyfus (2016) to propose some hypotheses concerning the expressive manifestations of a subject marked by gender and genre. The presence and joint study of the French translation will allow us to identify the issues more precisely.

PALABRAS CLAVE:
género en traducción;
lirismo femenino;
poesía
contemporánea;
poesía en traducción

KEY-WORDS:
gender in translation;
female lyricism;
contemporary poetry;
poetry in translation

1. Introduction

La poésie contemporaine, en proposant de continuelles reconfigurations des instances discursives se déployant dans les recueils, pose de manière privilégiée la question d'une identité s'hybridant perpétuellement : ces hybridations peuvent être suscitées par contact avec la forme même, changeante, des poèmes, ou par la confrontation du sujet poétique à de multiples figures d'altérité qui l'obligent à un retour sur soi et à des tentatives, ou ébauches, de définition. Comment appréhender les identités migrantes et métamorphiques mises en voix en régime de poésie contemporaine ? Peut-être, dans un premier temps, en revenant sur une énonciation poétique en première personne (inscrite dans le texte grâce au pronom personnel « je », en français) qui se fait consciente de ses représentations et en joue, ce qui peut ouvrir un espace de manipulation dans lequel nos préjugés et nos attentes de lecteurs et de lectrices sont questionnés de manière ludique, ironique voire polémique.

Dans le cadre de cet article, nous comparerons la manière dont s'informe et se déforme le sujet lyrique dans deux recueils de poésie contemporaine. Cette instance discursive devra être envisagée dans toute son ambivalence, luttant pour sa continuité et son unité malgré les multiples altérations. Ces recueils sont *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], de Laura Kasischke, traduit par Céline Leroy en 2017 dans la collection « Page à Page » chez Points ; et *Le Dernier livre des enfants* d'Ariane Dreyfus, publié en 2016 dans la belle collection « Poésie » des éditions Flammarion. Dans ces deux ouvrages, le sujet poétique doit composer avec des frontières génériques brouillées, ce qui l'oblige à se repositionner continuellement et favorise ce que nous pouvons appeler une énonciation lyrique critique. Le terme « générique » doit être compris dans toute la polysémie que permet le mot « genre » en français, renvoyant à la fois au genre littéraire et au genre entendu comme « *gender* » : si Laura Kasischke et Ariane Dreyfus n'ont pas renoncé à l'expression lyrique, ce n'est qu'au prix d'une reconsidération radicale du sujet qui s'énonce en poésie, lui redonnant chair et densité.

Nous étudierons comment, dans les deux recueils à l'étude, la poésie lyrique se rend poreuse et accueillante à d'autres genres discursifs : elle emprunte des procédés au récit, au roman ou au théâtre. Cette porosité générique a un impact inévitable sur la formalisation du sujet poétique et la manière dont il se donne à voir aux lecteurs et lectrices : au sein de recueils qui empruntent, dans le même temps, encore largement aux codes du lyrisme, il devient indispensable d'interroger les enjeux d'une telle mutation et de regarder dans le détail les procédés de représentation d'un sujet poétique largement marqué au niveau du genre, dans le sens du féminin. Il ne s'agit pas d'une révo-

lution des codes du lyrisme, mais plutôt d'une réforme, auquel nous pourrions donner le sens poétique de refonte des formes : ces femmes qui donnent à entendre une voix lyrique féminine piratent et travestissent les outils (les motifs, le système énonciatif) d'un lyrisme toujours-déjà masculin afin d'en souligner le caractère arbitraire.

2. De nouveaux territoires à investir. Porosité générique et évolution du sujet lyrique par hybridations successives.

Laura Kasischke et Ariane Dreyfus formalisent dans leurs recueils des emprunts aux différents genres discursifs, en procédant à un certain nombre de transformations : le procédé ainsi transplanté dans les recueils est à la fois reconnaissable et étranger. Les espaces textuels alternent avec des temporalités particulières impliquant le sujet de l'énonciation, contraint de se relocaliser continuellement : cette « je-femme, rescapée » (Cixous, 2010, p. 9), négocie sans cesse ses possibilités, son espace d'énonciation propre dans un cadre discursif qui ne lui est pas forcément acquis et se révèle même parfois hostile. En résulte une fréquente indécidabilité quant aux frontières de ces sujets évoluant souvent imperceptiblement.

2.1. Les lois du récit en régime poétique

Laura Kasischke et Ariane Dreyfus empruntent largement aux procédés et aux ressources de la narration, entendue comme une appellation transgénérique pouvant regrouper plusieurs catégories : le récit, notamment la catégorie particulière de l'autofiction ; le roman et ses particularités discursives, par exemple dialogiques. Cette influence est transparente, voire assumée : Laura Kasischke est l'auteure d'une abondante production romanesque, qui partage avec sa poésie une unité de lieu, le *Midwest* américain où l'auteure vit et travaille, et de thématiques, relations amoureuses toxiques, maternité conflictuelle et adolescence difficile. Les deux genres sont pratiqués par l'auteure de manière entremêlée, et de multiples liens peuvent être tissés entre ses recueils et ses romans. Notons cependant que la publication de *Mariées rebelles* obéit à une temporalité particulière, en partie floutée pour nous qui lisons ce recueil en français. Ce recueil marque l'entrée en littérature de Kasischke : l'écriture poétique précède donc la publication de son premier roman, *Suspicious River*, en 1996.

Ariane Dreyfus, quant à elle, pratique une intertextualité joyeuse et volontiers intermédiaire, insouciant des frontières de genre et de forme : l'ensemble de ses références se trouve listé dans une page dédiée du *Dernier livre des enfants*, page intitulée « Sources, si vives, d'inspiration » (Dreyfus, 2016, p. 151). S'y mélangent, entre autres,

un classique de la littérature américaine, *Les aventures de Tom Sawyer* (Mark Twain, 1876), un film d'auteur français, *Angèle et Tony* (Alix Delaporte, 2010) et un grand succès public, *Danse avec les loups* (Kevin Costner, 1990), d'ailleurs cité exclusivement sous son titre français. La source d'inspiration principale, qui vient servir de trame à des intermèdes non intitulés qui scandent le recueil à intervalles réguliers, est *Un Cyclone à la Jamaïque*. Là encore, les références se superposent : car, bien que présenté comme le « roman de Richard Hughes (1929) » (Dreyfus, 2016, p. 151), le titre n'est pas cité en langue originale (*A Hight Wind In Jamaica*), mais dans la traduction de Jean Talva publiée chez Plon dès 1931. Les souvenirs de l'œuvre mobilisés par Dreyfus sont également ceux de l'« adaptation cinématographique par Alexander Mackendrick (1965) » (Dreyfus, 2016, p. 151). Inspirations littéraires et cinématographiques s'entremêlent de manière indiscernable dans la variation poétique que propose Ariane Dreyfus, lissant la spécificité visuelle du film pour n'en garder qu'une banque d'images et d'effets de dramatisation.

Les emprunts avoués aux procédés narratifs complexifient l'appréhension du sujet poétique, qui acquiert par instant les attributs d'un narrateur ou d'une narratrice homodiégétique, personnage du récit qu'il ou elle choisit de raconter. Ainsi, dès le premier poème de la première section du *Livre des enfants*, « Sans rien déranger du monde », la voix poétique se représente observant un bas-relief du XV^e siècle, *Le festin d'Hérode*, et se détourne de la figure de Salomé pour pénétrer la conscience d'un autre personnage du tableau dont l'attitude provoque chez elle une authentique expérience poétique, disruptive :¹ « Salomé danse encore, elle passe sous le grand escalier, / Mais l'enfant qui s'y est posé pour dormir / Sur sa joue sans rien déranger du monde / Fait un geste plus vrai » (Dreyfus, 2016, p. 13). Appelée par un détail témoignant de l'altération du tableau, « ce trou que j'y vois là-haut », la voix poétique se projette à l'intérieur de l'œuvre, formulant sur le mode de l'hypothèse les actions qu'elle impulserait une fois devenue partie prenante du bas-relief, remettant ainsi en cause l'immobilité contrainte de l'image : « Si j'étais là, toutes les marches / Je les monterais pour aller voir / Et même y poser mon menton / Ce qu'il y a dans le beau trou d'oiseau » (Dreyfus, 2016, p. 15). Faisant sien le monde des possibles au cœur du poème, en se projetant dans la fiction d'un mouvement (pourquoi pas) réalisable, le sujet poétique adhère à la belle définition que

¹ Jean Onimus rappelle dans *Qu'est-ce que le poétique* que le poétique est ce qui vient altérer notre rapport quotidien, majoritairement technique et utilitariste, aux choses. Cette instantanéité, qui cherche à se prolonger dans le langage poétique, ne dépend pas de la chose observée, mais bien du regard que nous posons sur elle (Onimus, 2017, p. 40).

donne Jean Onimus de l'instance poétique comme éternelle exilée en langue : « toute langue, quelle qu'elle soit, est *étrangère* à ce qu'[elle] voudrait exprimer, qui relève du non-verbal » (Onimus, 2017, p. 162). Il n'y a pas de lieu de repos, pas de terre, hors des instants (fragments d'espace, fragments de temps) où la poésie permet une incursion au plus proche du réel, ce réel qui est ce qui affleure dans la réalité, sur le mode de l'effraction, de la brèche, de la déchirure. Ici, cette déchirure prend la forme du « beau trou d'oiseau », altération esthétique due au passage du temps, mais convertie en promesse.

Cette étrangéisation à soi est pourtant scénarisée en ouverture de recueil, doublement médiatisée par la présence du tableau et la projection dans un personnage de ce dernier, projection qui rejette la représentation outrée du féminin qu'incarne Salomé. Cette expérience poétique relève déjà d'une série de positionnements précédant la vision de ce tableau, que la confrontation à l'image et la narrativisation de cet épisode permet de révéler. Susana Reisz, qui a écrit sur les positions énonciatives dans la poésie d'héritage lyrique, voit dans « *el territorio poético* » un « *continuo elástico y resbaladizo, que solo admite demarcaciones precarias* » : celui/celle qui s'exprime en disant « je » dans le poème compose avec un statut hybride qui pourrait s'inscrire dans les genres de l'écriture de soi, le poète mêlant pour parvenir à l'expression la plus juste possible « *la íntima voz del self* » et « *una otredad semi-familiar que es al mismo tiempo alienante y hechizante* » (Reisz, 2008, p. 109). Ici, le sujet poétique, pour se dire, préfère convoquer la figure de l'enfant s'ennuyant à table que celle de la jeune fille dansant pour séduire Hérode afin de parvenir à ses fins. Choisisant, elle se tourne résolument vers la figure enfantine pour y chercher un partage possible de sa propre histoire, tout en se détournant tout aussi explicitement de la figure de Salomé : le rapport hiérarchique entre les deux personnages du tableau, du point de vue du sujet poétique, est clairement établi par l'usage du superlatif, « un geste plus vrai ».

Afin de comprendre comment ce phénomène de narrativisation se matérialise dans *Mariées rebelles*, est reproduit ci-dessous un extrait du poème « vieilles femmes » [« old women »], (Kasischke et Leroy, 2017, p. 154-155) :

Ma tante avait une ride sur le visage
 comblée d'eau de rose et de graisse de baleine.
 Elle la tapotait avec une serviette et mangeait
 lentement avec les doigts comme si
 elle pouvait aussi goûter
 l'air autour de ses aliments.
 Le sein qui lui restait pendait
 de son corps comme un groin. « C'est
 une vieille sorcière », dit ma sœur. – ma sœur [...]

Ce poème adopte la forme d'un portrait : l'usage des temps verbaux, notamment l'imparfait de description, ainsi que l'insertion des discours rapportés (les paroles de la sœur : « C'est une vieille sorcière ») s'inscrivent pleinement dans l'esthétique romanesque. En fonction de la lecture choisie, il est possible de gommer les critères traditionnels de poéticité, notamment le rythme propre de la versification, au profit d'un troublant effet de narration.

Il est d'ailleurs possible, à partir de cet exemple, d'amorcer une étude de l'usage et de l'inscription des discours rapportés dans les deux recueils à l'étude, marqués par une forte circulation de la parole. Chez Kasischke, le discours direct est inséré grâce à différentes ressources typographiques : dans « vieilles femmes », le jugement lapidaire de la sœur est rapporté au discours direct avec introduction par un verbe de parole, « dit ». Dans un autre poème intitulé « courses de Noël » [« christmas shopping »], (Kasischke et Leroy, p. 104-109), le sujet poétique, là encore narratrice de sa propre histoire, évoque le souvenir de sa mère, morte de maladie. L'évolution dans la manière d'insérer les paroles de la mère renforce progressivement l'actualité du souvenir. Les premiers propos de la mère sont insérés au discours indirect, ce qui les reconvoque tout en les inscrivant dans un temps révolu, à une distance prudente du présent d'énonciation : « [...] J'avais / dix ans quand elle m'a dit / qu'il n'y avait peut-être rien après la mort. » (Kasischke et Leroy, p. 107). Presque immédiatement, d'autres paroles, associées plus directement à l'épreuve de la maladie, sont restituées au discours direct sans que soient établies de frontières claires entre les paroles du sujet poétique et le discours rapporté, ce qui fait de la figure maternelle, à ce moment précis du poème, un double du sujet poétique lui-même par transmigration du pronom personnel : « Elle a dit, je vais vivre / Elle a dit, je reviendrai » (Kasischke et Leroy, p. 107). Plus loin dans le poème, le discours direct est plus marqué typographiquement grâce à l'italique, et de plus signalé par un verbe de parole en incise (Kasischke et Leroy, p. 109) :

Ce souvenir hilarant de ma mère
qui discute de la fois avec un enfant. *Après tout,*
qu'est-ce que j'en sais, m'a-t-elle dit, Ma chérie
décide par toi-même. Aujourd'hui

mes courses de Noël, je
me mets à lui parler comme
les autres mères et filles
[...]

Je parle sans remuer les lèvres comme
on m'a appris à prier Dieu
et la même réponse tempête :

Nous retrouvons certains procédés d'insertion du discours rapporté étudié précédemment, dans « courses de Noël » : l'usage de l'italique, ainsi que du blanc typographique suivant la proposition ainsi soulignée, « *Sur mars le ciel / est toujours rouge* ». Faisons l'hypothèse qu'est insérée ici une parole tierce, la réminiscence de la parole d'un ou d'une professeure de sciences physiques, par exemple. Mais sans verbe introducteur ni attribution précise de la parole, le doute persiste : ne serait-ce pas plutôt la continuité du discours pris en charge par le sujet poétique, qui s'inscrirait ici dans le pluriel d'une communauté de femmes exprimées grâce au pronom « nous » ? L'italique aurait alors valeur d'intensification et de mise en valeur de l'information, et serait également l'indice d'une parole dialogisée, pénétrée des voix d'autres femmes partageant la même communauté d'expériences. L'inscription travaillée des paroles et la mise en scène des différentes instances discursives font également glisser les recueils du côté du théâtre ; *Mariées rebelles* et *Le Dernier livre des enfants* réforment certaines règles de la dramaturgie.

2.2. Deux recueils dramaturgiques

Mariées rebelles est divisé en quatre parties, chacune comportant en exergue une citation de *Médée*, dans la traduction anglaise de la tragédie d'Euripide. La première partie s'ouvre sur ces paroles du chœur : « *So you, Medea, wild with love / Set sail from your father's house* » (Kasischke et Leroy, p. 18). La première des mariées rebelles (*wild brides*), ou folles dans la traduction de Sylvie Doizelet (Kasischke et Doizelet, 2021, p. 301), est donc assimilée à Médée, à qui est donnée la parole en ouverture de quatrième partie pour proférer une malédiction lapidaire : « *Let the whole house crash* » (Kasischke et Leroy, p. 140), cette imprécation offrant aux lecteurs et lectrices une table d'orientation dans cette dernière partie du recueil marquée par les images de faillites intimes et amoureuses, de familles rongées par l'inceste et les mensonges. De plus, l'un des poèmes de la première partie, intitulé « indications scéniques » [« stage directions »], plante le décor à l'orée du recueil : « Côté cour : un sofa / miteux de style colonial. / Côté jardin : la télévision qui clignote. / Les personnages vieillissent au cours de ces indications. / C'est le Midwest » (Kasischke et Leroy, p. 45).

Le Dernier livre des enfants est quant à lui divisé en cinq parties numérotées par des chiffres romains évoquant les cinq actes d'une tragédie, d'autant plus qu'y est respectée une certaine unité de temps depuis la première partie « Crépuscules » jusqu'à la quatrième « Avant le soir ». D'autres indices nous indiquent à quel point les ressources de la dramaturgie ont aidé à la composition du recueil, au service d'une énonciation poétique augmentée de ces nouvelles potentialités : nous pouvons observer par

exemple comment des citations de Patrick Dubost placées à deux reprises en exergue de poème, réécrites et reformulées par des voix d'enfants, évoluent vers la réplique de théâtre. Ces deux phrases sont : « On se réveille tous les jours à tous les instants pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 70) puis « Aujourd'hui est un jour parfait pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 85). Ariane Dreyfus précise dans les notes du recueil : « p. 58 et autres « Pour ne pas mourir » : les phrases de Patrick Dubost sont extraites de *Cela fait-il du bruit ?* (Voix éditions, 2005), phrases que j'ai proposées à des enfants en atelier d'écriture, enfants que je cite aussi ici » (Dreyfus, 2016, p. 167). Parole est rendue à ces enfants, grâce à la mise en place progressive d'un procédé choral et d'une théâtralisation de la parole. Ainsi, une page blanche est consacrée aux paroles de Marie, « Inventer chaque jour un prétexte pour ne pas mourir », puis de Maxime : « Passer par une porte pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 108). Les prénoms sont placés en amont des répliques, séparés d'elles par deux points, selon un procédé classique de dialogues théâtraux. Plus loin, le prénom de l'énonciatrice, Tessa, est écrit en italique, au-dessus du corps du texte : « Je crée des choses, je pense à beaucoup de choses Je pense aux poètes morts pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 130). L'ensemble est centré sur la page. L'isolement de ces instances d'énonciation, dont les propos, réduits à une seule courte phrase presque esseulée sur l'étendue de la page, sont habités par le thème de la solitude face au sentiment de mortalité et des ressources individuelles qui doivent être mobilisées pour y faire face, est compensé par deux habiles procédés : la circulation de quelques mots d'un enfant à l'autre, « pour ne pas mourir », mais également la circulation du pronom personnel de première personne, « je », que tous possèdent en partage et s'approprient de manière singulière.

Néanmoins, le geste de composition demeure perceptible, ne serait-ce que par la pratique citationnelle, même si cette dernière se fait au profit d'une mise en valeur du discours direct. En effet, la pratique de citation opère par prélèvement, puis intégration du fragment choisi dans un discours tiers, tout en rendant lisibles les différentes sources d'énonciation : « Citer, c'est à la fois se donner le statut de co-énonciateur et faire de son destinataire un co-lecteur », note Nathalie Brillant-Rannou à propos de la lecture de poèmes (Brillant-Rannou, 2010, p. 225). Un tel traitement de l'énonciation transitionne joyeusement vers un lyrisme que l'on pourrait qualifier de polyphonique ou de choral, ce qui allège singulièrement la tâche de représentativité du sujet poétique. L'expérience partageable (ici, la peur de la mort et les façons de la conjurer), est prise en charge simultanément par différentes instances énonciatives, qui toutes s'expriment en disant « je ». Cette plurivocalité enfantine, qui dialogue de manière non-hiérarchique avec la citation *princeps*, met en échec l'illusion d'une parole hégémonique ou d'un

monopole discursif : une telle pratique poétique poursuit les expérimentations esthétiques permises par les réflexions poststructuralistes sur la dissolution du « sujet un » ou unique. Cette dissolution n'est pas perçue comme une catastrophe, mais comme un ouvrir de possibilités et une occasion de détruire le « monopole narratif » que rejette Lyotard, au profit de l'introduction des « petits récits » ou récits minoritaires, inévitablement fragmentés et pluriels (Lyotard et Thébaud, 1979, p. 81).

2.3. Territoires du sujet lyrique

Au sein de cet ensemble énonciatif qui glisse vers la polyphonie, où et comment se positionne le sujet poétique ? Quelle place lui revient-il ? Une évolution intéressante se laisse percevoir dans certains poèmes du *Dernier livre des enfants* : le sujet lyrique se contente d'abord d'un statut d'observateur, ou d'observatrice, pour finalement s'hybrider aux personnages déployés sur la scène de son poème. Il les phagocyte, vient habiter leurs identités fantasmées. Cette idée est liée, dans ses manifestations, au caractère indécidable de l'attribution de la parole évoqué plus haut : la manipulation du tissu discursif permet au sujet poétique de glisser presque imperceptiblement d'un lieu à un autre, d'une posture à une autre. Soudain, le sujet poétique, prenant prétexte des histoires qu'il raconte, *prend corps* en incorporant les différentes figures esquissées dans le poème. Nous pouvons nous arrêter plus longuement sur le poème « Souterraine musicale » (Dreyfus, 2016, p. 36-37) :

Un enfant près de sa mère, les yeux tournés vers la vitre,
Attend le départ du tram [...]

Pour que ses pieds touchent par terre
Il est à peine assis, presque debout
Et il regarde toutes ces maisons
Devant lesquelles nous passons laquelle
Comment sera celle où il s'endormira ce soir
Cette nuit bientôt ?

Il se serrera dans un lit, n'entendra
Peut-être pas de mots davantage
Alors le cœur reste réveillé
Tient bon

Ça n'a jamais cessé
Je sais exactement où est le creux des bras
Ce n'était que mon bras et ma joue
Ma main sous ma joue
Je pouvais essayer de laisser la nuit me recouvrir

La mère se lève l'enfant
N'oublie pas de faire pareil

Quand j'ai reculé mes genoux pour qu'il puisse passer
Comment dire
Le beau sourire et merci

La voix poétique adopte au début du poème un point de vue externe qui lui confère le statut d'observatrice extérieure. Progressivement, dans la deuxième et la troisième strophe, sans jamais verser dans l'omniscience, elle propose un certain nombre d'hypothèses qui lui permettent, ainsi qu'aux lecteurs et lectrices, de se projeter dans les émotions de l'enfant. La quatrième strophe correspond à l'incorporation de cette projection, remarquable par l'irruption du pronom de première personne et des notations renvoyant non pas à des sensations visuelles, comme c'était le cas jusqu'alors, mais tactiles (« Ma main sous ma joue »). La fin du poème voit le sujet poétique retourner à un statut d'observateur mais cette fois-ci, le contact avec son objet d'observation est rendu possible : les deux univers se rencontrent, à l'occasion d'une interaction principalement non verbale (le « beau sourire », les genoux qui reculent pour laisser passer) entre le petit garçon et le sujet poétique.

Dans ce même recueil, nous pouvons observer un autre phénomène, celui-ci macrostructural. Il s'agit des transitions entre les intermèdes consacrés à la figure d'Emily, l'une des enfants enlevés par les pirates dans *Un Cyclone à la Jamaïque*, et les poèmes leur succédant immédiatement : la composition de ces transitions brouille l'identification de l'instance énonciative, et en démultiplie les possibles visages. L'un de ces intermèdes (Dreyfus, 2016, p. 75-76) se démarque par sa tonalité mélancolique : la petite Emily a trop chaud, elle s'ennuie et sa vie d'avant lui manque confusément. L'intermède se termine par ces mots : « Même sans être engloutis par l'océan on sera engloutis ». Le poème suivant, qui a pour titre « Le bonheur qu'on peut », s'ouvre ainsi : « Pleine mer / Je jette ma tête en avant / Curieuse du premier poisson / Dont je vais croiser l'œil ». L'effet d'interlecture ainsi produit par la succession des deux textes est frappant. La logique de juxtaposition conduit à l'illusion, pour les lecteurs et lectrices, d'une conversion énonciative : Emily pourrait soudain prendre la parole, actrice de son énonciation comme de ses faits et gestes, alors qu'elle se trouve, dans le texte précédent, doublement entravée. Physiquement empêchée par la chaleur et la fatigue qui en découle, elle souffre également du silence qu'on lui impose : « Dans sa bouche / Elle fait danser sa langue l'air de rien / Pour faire jouer l'enfermée vivante » (Dreyfus, 2016, p. 76). Le sujet poétique semble se prolonger en amont du poème, dans l'intermède inspiré par le roman, accroissant d'autant ses potentialités expressives. La porosité des frontières du sujet semble favorable à l'émancipation du sujet féminin, d'objet du récit à sujet de discours.

Les deux recueils à l'étude se présentent ainsi comme des espace-temps (l'un des poèmes de *Mariées rebelles* porte d'ailleurs ce titre en traduction française) dans lesquels choisit de se déployer le sujet poétique. Il s'y ménage des interstices lui permettant de changer de peau, ne serait-ce que fugacement, jouant des possibles syntaxiques offerts par l'usage poétique. C'est la fatalité grammaticale attachée à l'expression de soi, soulignée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, qui se trouve ici explorée et remise en jeu : « Je ne me trouve pas en dehors du langage qui me structure, mais je ne suis pas non plus déterminée par le langage qui rend possible ce «je». À mes yeux, c'est toute la question, difficile, de l'expression de soi qui se pose. Cela veut dire que vous ne me saisissez jamais indépendamment de la grammaire qui me rend accessible à vous » (Butler et Kraus, 2005, p. 17). La grammaire devient un outil d'hybridation identitaire pour le sujet lyrique, qui éprouve, parfois douloureusement, ses capacités de métamorphose. Dans la construction de son soi textuel, la source de l'énonciation se révèle non pas comme une identité monolithique et unifiée, mais en mouvement, toujours contextuelle : « Jouissant de son don d'altérabilité Je suis Chair spacieuse chantante sur laquelle sente nul sait quel(le) je plus ou moins humain mais d'abord vivant puisqu'en transformation » (Cixous, 2010, p. 21). L'entité linguistique (le « je ») et expérientielle (la « Chair ») sont réunies dans un texte défiant la fixité et le monologisme. C'est une(des) identité(s) toujours en apprentissage que donnent à voir *Le Dernier livre des enfants* comme dans *Mariées rebelles* : les titres annoncent déjà l'attrait pour les périodes charnière, l'enfance comme temps de variabilité des savoirs et l'insoumission à l'institution maritale.

Dans la deuxième partie du *Dernier livre des enfants*, intitulée « Nocturnes », le pronom de première personne se fait progressivement plus présent. Le sujet poétique semble s'épanouir dans la nuit, temporalité privilégiée de l'introspection et l'union amoureuse (respectueux en cela de codes lyriques traditionnels). S'y opposent de longues périodes diurnes, temps de l'observation, de l'ouverture à une altérité qui ne serait pas exclusivement amoureuse. Cette apertures se rend perceptible dans le traitement de l'énonciation. Ces considérations nous amènent au deuxième temps de notre réflexion, durant lequel nous allons explorer l'avènement, dans ces deux recueils, d'un lyrisme de la relation.

3. Un lyrisme de la relation, quelques propositions

Tout acte d'énonciation lyrique est, de fait, relationnel, puisque saisi comme désir d'une interlocution impossible. Traditionnellement, le poète veut lier un contact avec son amante ou sa muse, mais soit cette dernière est morte, soit elle se révèle infidèle,

indifférente... bref, absente. C'est sur cette absence que s'élève le poème, impérieuse nécessité pour tenter de la conjurer. « Exilé dans le monde » (Maulpoix, 1989, p. 13), le sujet poétique tente de s'y rétablir grâce aux voies offertes dans le langage, ce qui occasionne de multiples reconfigurations subjectives. Le tissu de la parole poétique est ce qui permet au sujet de constituer une communauté de douleur ou de célébration dans le poème, sans pour autant occulter l'absence à la source de l'expression lyrique.

Dans les deux recueils qui nous occupent, cette dimension relationnelle se rend plus explicite et se déploie : le sujet poétique se représente inexorablement *lié*, selon différentes modalités qui sont aussi le fait de voix lyriques féminines choisissant de donner à entendre, dans le poème, des expériences propres à leur genre.

3.1. Le choix d'une communauté énonciative

Parfois, le sujet poétique s'inscrit dans une communauté dont il choisit de prendre en charge l'énonciation. Cela se manifeste très visiblement, puisque la voix poétique cesse de se singulariser à travers une énonciation en première personne du singulier au profit de la première personne du pluriel : le pronom privilégié est le « nous ». Ainsi, dans le poème de Kasischke étudié plus haut, « bonbons, inconnu » » [« candy, stranger »] (Kasischke et Leroy, p. 48-51), le chœur de femmes, rendu présent dans le texte grâce à première personne du pluriel, demeure tendu vers la seule d'entre elles qui a eu le courage de braver l'interdit : marcher seule la nuit. La collectivité discursive se retrouve amputée, comme en témoigne la formulation anglaise, « *The rest of us talk about it* », là où Céline Leroy traduit par « Nous autres en parlons », rendant moins sensible le compte à rebours initié par le retranchement d'une des individualités appartenant à cette communauté de femmes. Cette communauté détient la mémoire de la jeune femme disparue et en récupère la voix perdue. Le choix d'une énonciation collective permet d'incarner lyriquement une forme de sororité, une sororité qui défie les frontières puisque « nos voix filent détachées de notre âme » et dispersent le message « aux quatre coins / de cette planète de temps obscur ».

Cependant, la représentation que le sujet poétique donne de sa propre communauté n'en est pas moins équivoque. Face à un collectif qui ne parvient pas à sortir d'une forme de comportement implicitement normé, retranché par la peur au fond de leurs maisons, la singularisation de la jeune femme disparue est frappante (Kasischke et Leroy, p. 49-51) :

nous ne mangerons pas et la peur
dans nos chambre nous remplit
comme des bacs à viande, nous savons

qu'il existe des hommes
 qui exercent des dons terribles dans le noir mais elle
 continue de marcher intrépide à travers le champ
 qui sera son élégie

Isolée en fin de vers après un blanc typographique, et introduite par une conjonction de coordination l'opposant au reste de la communauté, la jeune fille disparue est introduite dans cette strophe par le seul pronom de troisième personne « elle » (« *she* » dans le texte original), qui suffit à marquer le fait qu'elle constitue une exception. C'est en fait à elle que reviennent certaines qualités traditionnelles du lyrisme, elle à qui la parole a été retirée et qui ne peut plus être présente dans le poème, autrement que délocutée. Ces qualités propres à la parole lyrique, autrefois chant de louange marqué par un souffle enthousiaste et un mouvement d'envol, la jeune femme les a véritablement incarnées : sa caractérisation est tout entière tournée autour du seul acte qui suffit à la définir, « marcher intrépide à travers le champ ». Le poème original dit « *walks on fearless through the field / that will be her elegy* ». Le champ devient lui-même poème, dépositaire de la mémoire de la disparue que récupère la communauté prise en charge par le sujet poétique. Cette expérience, intense par le risque qu'elle implique, demeure inaccessible pour celles qui restent, qui ne peuvent la vivre que par procuration.

Cependant, la reprise de cette mémoire vive permet de penser la possibilité d'une instantanéité, d'une instance de l'énoncé prise en charge par un collectif qui parvient à s'accorder pour « *prestar una voz plural y publica a aquellos y aquellas cuya palabra ha sido sistemáticamente eliminada de la vida* » (Reisz, 1997, p. 29) : cette voix de la jeune fille seule, inaudible et annulée, est restituée dans les creux de la prise de parole collective. Encore une fois, c'est la plurivocalité qui prévaut : ces femmes, toutes effrayées et entravées qu'elles paraissent, se soustraient à la dictature de la réduction à l'un, qui caractérise selon Luce Irigaray nos sociétés phallogocentriques (Irigaray, 1974, p. 55).

3.2. Des liens subis et réinvestis

Il arrive également que la voix poétique se représente prisonnière de liens subis, qu'elle ne peut ni rompre ni éluder. Cette posture s'inscrit dans la continuité d'un lyrisme plus traditionnel, où le sujet poétique, se retrouvant inexorablement lié à terre, cherche à rendre compte poétiquement de ce qu'il devine au-delà des apparences, en déployant des métaphores nouvelles, autant d'images permettant de circonscrire et de mesurer la distance séparant le poète du ciel. Si la conscience d'une entrave demeure dans *Mariées rebelles* et *Le Dernier livre des enfants*, les recueils rendent compte d'un changement d'orientation de la mesure : elle se fait horizontale, mesurant la distance

séparant la voix poétique des êtres qui l'entourent, de leur dire et de leurs intonations. À cette occasion des événements propres à l'expérience féminine sont resémantisés : le sujet poétique, malgré lui, découvre son devenir tissé à celui d'autres femmes. Par exemple, dans le poème « Un soir d'été » (Dreyfus, 2016, p. 45-46), la voix poétique revient sur une expérience singulière : la sensation d'une brûlure au niveau du sexe l'amène, par un procédé qui s'approche d'une anamnèse, à faire advenir dans le poème l'expérience d'une petite fille mutilée par une excision :

Le temps d'ouvrir, de refermer la porte de l'armoire
Une fine brûlure me passe entre les cuisses, et s'en va

C'est vrai,
On aurait pu

De tout son poids
Transpirant de me tenir
Une femme aurait pu m'écarter les jambes
Chercher à m'écarter les jambes

Même si les cris ne sortent pas de là
Tout ce que le couteau prend hurle

Les jambes tenues, une petite fille gémit encore
Le récipient se repose

Deux mains appuient sur sa tête
C'est le moment d'enfoncer
Des épines et de coudre

Alors le gémissement sort de plus bas
Toujours de plus bas
Femme titube tout au long de sa vie

Voilà comment la crainte devient une plante féminine
Et comment

J'ouvre encore l'armoire
Pas pour regarder dedans
Mais pour ne plus bouger

Ou bouger

Puisque c'est comme je veux,
Même nue, c'est comme je veux

L'excision est vécue par le sujet poétique sur le mode de l'hypothèse, comme en témoignent les verbes conjugués au plus-que-parfait : « On aurait pu [...] me tenir » et « Une femme aurait pu m'écarter les jambes ». Le geste final du sujet poétique,

ouvrir de nouveau l'armoire et se tenir debout devant le meuble ouvert, pour anodin qu'il puisse apparaître, est essentiel : revenue dans le présent de sa propre expérience, cette femme peut éprouver sa liberté à l'aune de ce choix tout simple, « [...] ne plus bouger // Ou bouger ». Ces deux derniers mots, la conjonction de coordination impliquant la conscience d'une alternative possible, et le verbe d'action minimal, constituent d'ailleurs un vers et sont isolés par un blanc typographique de part et d'autre, soulignant la liberté du sujet poétique dans les gestes infimes du quotidien. La posture énonciative de la voix poétique devient, en fermeture du texte, très consciente : la dernière présence du sujet dans le poème s'inscrit dans le verbe « vouloir », conjugué au présent de l'indicatif, « je veux » étant répété deux fois. C'est par l'expression de cette volonté que se clôt le poème. D'ailleurs, dans un long texte placé en annexe du *Dernier livre des enfants* et intitulé « Chantier d'un poème » (Dreyfus, 2016, p. 151-166), Ariane Dreyfus revient sur la genèse d'« Un soir d'été » et révèle qu'elle n'a « jamais douté du début et de la fin de [son] poème », le texte se structurant autour de cette « merveilleuse armoire, sage et bienveillante » (Dreyfus, 2016, p. 154), et de l'expression finale de la liberté de cette femme nue. La singularité de la voix poétique est finalement réaffirmée, mais au terme d'un itinéraire, le texte lui-même, qui l'aura vue prendre conscience d'une sororité nécessaire : « ce soir-là, j'avais tellement ressenti avoir le même corps que toutes ces femmes et filles ! », écrit encore Dreyfus (Dreyfus, 2016, p. 155). Ce « même corps » se manifeste, encore une fois, par le passage imperceptible, en fondu, de la première à la troisième personne dans le blanc typographique central, qui est également le moment même de la mutilation, condamnée par Dreyfus par le sceau de l'irreprésentable.

Le poème de Dreyfus relie subtilement le très intime et l'expérience d'une emprise universelle exercée sur le corps féminin, à travers l'évocation de cette violence spécifique qu'est l'excision. Luce Irigaray propose dans *Le Temps de la différence* que soit envisagée une revalorisation du couple mère-fille, afin de le rendre visible dans la société, en espérant que « cette restauration culturelle commencera à soigner une perte d'identité individuelle et collective pour les femmes » (Irigaray, 1989, p. 27). Elle souligne que l'absence d'entente entre les femmes est le fait d'une absence de représentation d'une solidarité possible, occultée du fait de la prévalence de la généalogie masculine, les femmes (et leurs filles) étant contraintes de se plier à cette économie. Le travail de Dreyfus avec « Un soir d'été » démontre avec force comment l'énonciation féminine de première personne peut, en régime poétique, participer à la restauration de cette solidarité, par la mise en évidence d'une forme de transmission de l'expérience.

Dans *Mariées rebelles*, la dépendance du sujet poétique à une communauté subie est exprimée à plusieurs reprises : il s’y représente prisonnier d’une généalogie féminine mortifère, ressentie comme une puissance fatale à laquelle il lui est impossible d’échapper. Ces lignées de femmes marquées par la maladie ou les violences masculines sont l’une des composantes récurrentes et essentielles de la poétique de Kasischke. Le début du poème « vingt-neuvième anniversaire » [« twenty-ninth birthday »] (Kasischke et Leroy, p. 162-165) est exemplaire à cet égard : « Je m’aperçois soudain / que je porte le corps de ma mère [*have been wearing*] / depuis longtemps déjà ». L’appartenance à la lignée familiale se fait par un processus d’invasion intime, ressentie d’autant plus violemment qu’elle a été tout d’abord silencieuse, la forme du verbe « *have been wearing* » soulignant dans le texte original le caractère progressif de l’intrusion. Les narratrices homodiégétiques des romans de Kasischke sont presque systématiquement confrontées une lignée maternelle problématique : dans *Esprit d’hiver* [*Mind of Winter*] (Kasischke, 2014), la narratrice est contrainte d’adopter un enfant après s’être fait retirer l’utérus, organe maudit qui a coûté la vie de plusieurs femmes de sa famille, dont sa mère. Dans *En un monde parfait* [*In a Perfect World*] (Kasischke, 2009), l’héroïne se débat avec le souvenir de sa mère décédée à cause d’un cancer du sein. Dans les poèmes de *Mariées rebelles*, genèse, rappelons-le, de l’écriture de Laura Kasischke, la question de l’appartenance se cristallise autour d’éléments relevant de l’apparence physique, éléments qui deviennent autant de signes à interpréter. L’intégrité physique est suspecte dans la mesure où elle ne prévient pas de l’imminence de la maladie. Cela se marque dans les poèmes par la récurrence des portraits, dans lesquels les détails physiques deviennent l’occasion d’un travail herméneutique (Kasischke et Leroy, p. 163) :

tout est
à elle, sauf ce grain de beauté sur mon bras – celui-ci
appartenait à la mère de mon père [*father’s mother*]
et il m’a été transmis
pour me rappeler que moi [*to remind me that I*]
aussi je suis l’une
des ces sorcières, priant
à la face desséchée de la lune
pendant que je me promène avec la mort
logée dans mes gros seins, comme elles, déjà
porteuse de mes futures cicatrices
hallucinations et douleurs

Le grain de beauté transmis par la grand-mère paternelle est perçu comme un marqueur identitaire, liant le sujet poétique à sa lignée et lui rappelant son statut

de « sorcière », auquel il lui est impossible de se soustraire. Quant aux « gros seins » [*big breasts*], bien que traditionnellement associés à la représentation d'une féminité exacerbée, ils deviennent ici messagers macabres, emblèmes éclatants car trop visibles de la vulnérabilité du sujet poétique. Les procédés de comparaison permettent dans ce poème de souligner ce qui lie le sujet poétique aux autres femmes de sa lignée, par la mise en évidence de ressemblances et de continuités. La comparaison et l'attention portée au corps et à l'apparence des femmes, que le sujet poétique scrute avec un mélange de fascination et d'appréhension, sert également à mettre en évidence un sentiment d'insécurité du sujet poétique, lié d'une part à la conscience de son apparence physique, et d'autre part à la menace latente de la maladie. Dans le poème déjà étudié plus haut, « courses de Noël », la voix poétique insiste sur la beauté de sa mère, beauté fondée sur des détails physiques disparus à cause des traitements (Kasischke et Leroy, p. 105-107) :

Voilà à quoi ressemblait ma mère :
 cheveux noirs et les yeux
 tellement plus bleus que les miens,
 la peau plus blanche, les seins
 tellement plus beaux.
 Quand ils m'ont mise dans ses bras,
 petite et violette comme une prune,
 elle-même était si ravissante qu'elle a dû penser,
 Cette enfant n'est pas la mienne.
 [...]
 Toutes ces années si merveilleuses
 mais elle n'a pas pleuré
 quand le cancer lui a retiré ses seins,
 quand la chimio lui a pris ses cheveux.
 Elle a dit, je vais vivre.
 Elle a dit, je reviendrai
 quand elle est partie.

L'éloge de la beauté de la mère est particulièrement ambivalent. Lors de sa maladie, elle est soudain dépossédée de certaines des composantes qui, assemblées, formaient un corps et participaient de son individualité : yeux, seins et cheveux sont remobilisés ensemble dans la seconde partie de l'extrait, les yeux étant métonymiquement présents à travers la mention des larmes. Que reste-il une fois les seins et les cheveux disparus ? La soustraction progressive de chacun des attributs physiques programme la disparition finale, mort présente sous l'euphémisme « *she left* ». Le décès

est ainsi présenté comme la continuité logique d'une « intextuation »² (Detrez, 2002, p. 181) ratée, la mère ne parvenant plus à correspondre à certaines représentations présentées comme constitutives de son identité. Cette disparition advient malgré la lucidité finale de la femme malade, qui parvient à dissocier la permanence de son être de certaines marques physiques éphémères : au cancer se superpose la logique destructrice des politiques de représentation du corps féminin. La parole lyrique, sous sa forme déplorative, se substitue alors à cette absence, en proposant une continuité mémorielle qui reconvoque dans le poème le corps progressivement altéré de la mère. Geste audacieux qui permet la permanence d'une identité discursivement construite, et donc en cela toujours potentiellement renouvelable, et non pas réduite à une essence monologique et oppressive : l'instance énonciative court-circuite la disparition programmée de sa mère, en piratant les codes d'expression qu'il lui est permis d'investir. Faisant cela, et malgré une vulnérabilité exhibée, le sujet poétique s'octroie dans l'espace discursif une position stratégique pour révéler les mécanismes d'une politique oppressive de représentation du corps féminin, rejoignant en cela les « contre-pratiques discursives » analysées par Sam Bourcier (Bourcier, 2001, p. 175).

4. Conclusion

L'instance énonciative qui se constitue progressivement dans les deux recueils est marquée, au moins, par deux éléments : d'une part, par sa *fluidité* ; d'autre part, par sa *mise en réseau*. Ces deux éléments sont liés, dans la mesure où la fluidité du sujet dépend de sa capacité à circonscrire des limites à sa constitution identitaire, bords ou frontières qui deviennent autant d'interstices : « zones de contact » (Pratt, 1990) à l'altérité et d'hybridation.

Cette qualité nouvelle du sujet lyrique, qu'on pourrait qualifier de métamorphique, lui permet de varier les représentations, et d'en éprouver la relativité : d'où l'importance, dans les deux recueils étudiés, du corps, de « ce qui reste du corps dans le langage écrit », pour reprendre une belle expression de Stéphanie Caron (Caron, 2007, p. 50). Un corps mobile, vivant d'être mobile, qui manifeste l'effort du sujet lyrique pour se rejoindre à l'extérieur de lui-même, littéralement, en s'éprouvant dans l'altérité et en s'offrant la possibilité de dire « je » depuis le corps d'un ou d'une autre, être

² La notion d'intextuation désigne la manière dont le pouvoir s'exprime toujours par incarnation des pratiques discursives, donnant chair à des normes et discours prescriptifs qui modèlent les corps et les identités.

humain ou plus largement vivant. C'est peut-être pour cela qu'Ariane Dreyfus choisit comme épigraphe de son recueil cette citation de Deleuze : « l'émotion ne dit jamais 'je' » (Dreyfus, 2009, p. 9). L'énonciation en première personne fait le choix d'une diction mouvante, rendant compte de la fragmentation du sujet lyrique et de son effort « pour se rejoindre à l'extérieur de soi » (Caron, 2007, p. 20). L'identité se trouble dans l'expression d'une émotion « dans laquelle le *je* ne dit plus que le non-ajustement du locuteur à lui-même » (Caron, 2007, p. 20). Le pronom de première personne est le lieu d'une singularisation du sujet poétique ; mais il peut choisir d'en user pour se démultiplier et accueillir en lui d'autres paroles.

La porosité générique affecte le territoire dévolu au sujet lyrique, dont il faut repenser la position et les enjeux. Dans *Mariées rebelles* comme dans *Le Dernier livre des enfants*, le sujet poétique, s'il a une existence discursive indéniable, est toutefois du côté de la création continue de liens et d'identités nouvelles, « ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre » (Cixous, 2020, p. 14).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bourcier, S. (2001). *Queer zones*. Éd. Balland.
- Brillant, N., et Rouxel, A. (2010). *Le lecteur et son poème, lire en poésie : Expérience littéraire et enjeux pour l'enseignement du français au lycée* [Thèse de doctorat / Université de Rennes 2]. <https://www.bu.univ-rennes2.fr/contenu/lecteur-et-son-poeme-lire-poesie-experience-litteraire-et-enjeux-lenseignement-du-francais>
- Butler, J. et Kraus, C. (2006). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte.
- Caron, S. (2007). *Réinventer le lyrisme. Le surréalisme de Joyce Mansour*. Librairie Droz.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la méduse. Et autres ironies*. Galilée.
- Détrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*. Éditions du Seuil.
- Dreyfus, A. (2016). *Le Dernier livre des enfants*. Flammarion.
- Genovese, A. (2015). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Eduvim, JQKA.
- Irigaray, L. (1974). Ce Sexe qui n'en est pas un. *Les Cahiers du GRIF*, Les femmes font la fête font la grève, 5, 54-58. <http://dx.doi.org/10.3406/grif.1974.964>
- Irigaray, L. (1989). *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Librairie générale française.
- Kasichke, L., et Chédaille, É. (2010). *En un monde parfait*. C. Bourgois.
- Kasichke, L., et Doizelet, S. (2021). *Où sont-ils maintenant ?* Gallimard.
- Kasichke, L., et Leroy, C. (2017). *Mariées rebelles*. Points.
- Kasichke, L., et Tronchet, A. (2013). *Esprit d'hiver*. C. Bourgois.
- Liotard, J.-F., et Thebaud J.-L. (1979). *Au juste*. Bourgois.
- Maulpoix, J.-M. (1989). *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*. José Corti.

- Onimus, J. (2017). *Qu'est-ce que le poétique?* Poesis.
- Pratt, M. L. (1990). «The arts of the contact zone». In David Bartholomae et Anthony Petrosky (Éds.), *Ways of reading* (pp. 527-543). Bedford Books.
- Reisz de Rivarola, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Edicions Universitat de Lleida.
- Reisz, S. (2008). Nuevas calas en la enunciación poética. *INTI, Revista de literatura hispánica*, (67/68), 97-116. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/7>

Blanche Turck est doctorante en Littérature comparée, sous la co-direction d'Isabelle Poulin (TELEM, Bordeaux-Montaigne) et Nathalie Brillant-Rannou (CELLAM, Rennes 2). La thèse en préparation, « Accueillir le lointain des poétesses en traduction. Pour une reconfiguration des espaces de transmission », s'intéresse à la scolarisation d'un corpus de poésie traduite en français. L'enjeu de ce travail est de réfléchir aux affinités qu'entretiennent la pensée comparatiste, dont la traduction est l'une des composantes essentielles, et la didactisation de la poésie, en postulant une parenté entre les hypothèses de la didactique de la littérature, et tout particulièrement la lecture littéraire, et le geste traductif.