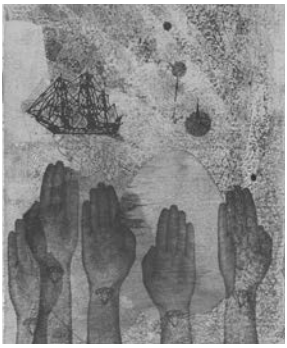
L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne



Sous la direction de
Isabelle Miron,
David Courtemanche
et Marie Parent

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :
L'expérience américaine du corps : sens et sacré en littérature québécoise moderne
(Collection Figura; nº 30) Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-26-0

1. Corps humain dans la littérature. 2. Religion dans la littérature. 3. Sexualité dans la littérature. 4. Littérature québécoise — 20e siècle — Histoire et critique. I. Miron, Isabelle, 1967- . II. Courtemanche, David, 1984- . III. Parent, Marie, 1986- IV. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. V. Collection : Figura, textes et imaginaires; nº 30.

PS8101.H85E96 2012 C840.9'3561 C2012-940574-4
PS9101.H85E96 2012

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Karmen Mantha, *Sans Titre*, sérigraphie sur papier, 19 cm x 28,5 cm, 2011.
Mise en page : Virginie Harvey
Révision / correction : Geneviève Has et Virginie Harvey
Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :
Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2012
Bibliothèque et Archives Canada • 2012

L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne

Sous la direction de
Isabelle Miron,
David Courtemanche
et Marie Parent

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 30 • 2012

Table des matières

Isabelle Miron
« Présentation » 9

Lucie Picard
« L'américanité canadienne-française
au prisme du corps dans la poésie de Rina Lasnier » 17

Jacques Paquin
« Gatien Lapointe, corps et âme (1953-1967) » 29

Élise Lepage
« "La gerçure énorme".
Unité et éclatement du verbe à venir chez Yves Préfontaine » 43

David Courtemanche
« *Terre Québec*. Rituel du corps
et vestiges d'une flambée chez Paul Chamberland » 59

Marie Parent
« Le corps abîmé chez Mavis Gallant.
Espace de claustration, espace de révélation » 75

Katri Suhonen
« Des limbes au linceul. La métamorphose
par la neige chez Jacques Godbout et Marie-Claire Blais » 89

Andrée Mercier
« L'œuvre de chair. Sexualité, quête de sens
et religieux dans *La nuit, Le ciel de Québec* et
Le Saint-Élias de Jacques Ferron » 103

Candy Hoffmann
« L'expérience extatique du corps vouée à l'échec
dans *Trou de mémoire* et *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin »..... 119

Table ronde
« Aborder l'Amérique. De l'expérience au savoir »..... 131

Isabelle Miron
Université du Québec à Montréal

Présentation

Avec la fondation des éditions de l'Hexagone et la publication du *Tombeau des rois*[1] d'Anne Hébert en 1953, la littérature québécoise entre dans une phase d'autonomisation et d'affirmation qui se terminera autour de 1970, soit à la fin de la Révolution tranquille et au point culminant de l'accession à la modernité pour l'ensemble de la société québécoise. L'une des particularités de la modernité au Québec réside dans le fait que, pour la première fois, et de façon radicale, la subjectivité se définit en dehors de son cadre clérical séculaire. La lecture communément admise des œuvres de cette période littéraire relève la fin du rapport au sacré[2]. Si bien sûr le contexte de la

1. Anne Hébert, *Le tombeau des rois*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953, 76 p.

2. « Dans beaucoup d'œuvres, le christianisme est quitté, et si bien quitté que c'est comme s'il n'avait jamais existé. La contestation n'a pas lieu. Et jamais n'est

Révolution tranquille a signé l'arrêt de mort d'un sacré transcendant et lié au catholicisme dominant, elle n'a cependant pas pour autant évacué la quête d'une tout autre forme de sacré[3], un sacré immanent que je nommerai, dans le sillage de la pensée d'Edward I. Bailey, le vecteur existentiel de sens[4]. Cette mise à l'écart de la religion instituée, qui trouve un écho dans ce que Marcel Gauchet nomme la sortie de la religion[5], comporterait, en regard de son expression en littérature québécoise, une caractéristique précise : l'inclusion de l'expérience sensible à l'intérieur même de la quête existentielle de sens[6], cela à l'encontre de la culture occidentale traditionnelle ayant tendance à exclure l'une de l'autre, à affirmer leur caractère antagonique[7]. Cette appréhension corporelle du sens marquera de façon durable les écrivains québécois, qui forgeront les débuts d'une véritable tradition d'exploration du corps en tant que mode identitaire par excellence. Notons toutefois que le discours théorique sur le corps, central dans le dernier quart du XXe siècle, s'est davantage axé sur la psychanalyse, le marxisme et le féminisme;

décrit le cheminement du départ. » (Gilles Marcotte, « La religion dans la littérature canadienne-française », Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau, *Littérature et société canadienne-française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 170)

3. C'est ce que constate dès 1973 François Hébert : « [L]'artiste — ici, le romancier — va chercher à restaurer, par son œuvre, d'une manière ou d'une autre, le sens du sacré. » (François Hébert, « Le roman — de quelques avatars de Dieu », *Études françaises*, vol. 9, nº 4, novembre 1973, p. 346) La thèse de Charles Taylor dans *L'âge séculier* (Montréal, Boréal, 2011, 1339 p.) s'appuie aussi sur cette prémisse.

4. Edward I. Bailey, *La religion implicite. Une introduction*, Montréal, Liber, 2006 [1998], 139 p.

5. Je renvoie au dernier chapitre de son ouvrage, intitulé « Le religieux après la religion », Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 292-303.

6. « Sans doute même y a-t-il lieu de reconnaître l'existence d'une strate subjective inéliminable du phénomène religieux, où indépendamment de tout contenu dogmatique arrêté, il est expérience personnelle », précise pour sa part Marcel Gauchet (*ibid.*, p. 292).

7. Selon Nicolas Castin, la tradition littéraire française « tend, de fait, à disjoindre ces deux catégories, ces deux modalités de l'être, l'intelligible et l'affectif, les opposant même, le plus souvent de manière antithétique » (*Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1998, p. 6).

depuis 1953, l'expérience « spirituelle » du corps n'a fait pour ainsi dire jamais l'objet de la critique littéraire et surtout, elle n'a, à ce jour, pas encore été mise en relation avec le principe identitaire que constitue l'expérience *américaine*, qui pourtant la détermine. En effet, l'américanité, entendue ici dans la continuité des travaux menés depuis les années 1990 par Pierre Nepveu[8], entre autres, comme un rapport subjectif à la culture et au territoire américains, serait une expérience dans laquelle l'ouverture du sens au sensible joue un rôle fondamental. Ces trois axes de réflexion que sont le corps, la quête de sens et l'américanité ont donc été soumis aux participants d'un colloque tenu à l'ACFAS le 14 mai 2010, afin de comprendre comment ils interagissent en cristallisant ce qui apparaît constituer les enjeux littéraires fondamentaux de cette période.

Le présent collectif réunit des articles issus des communications présentées lors de ce colloque. Ceux-ci ont été regroupés en trois parties, correspondant aux avenues principales de la réflexion : « L'expérience religieuse incarnée », dans laquelle l'expérience corporelle du sujet se déploie — totalement ou non — à partir du fondement cohésif canadien-français qu'est le catholicisme; « L'expérience du territoire : corps étranger, corps souffrant », qui porte sur le rapport malaisé mais incontournable du sujet à son corps dans une quête de sens étroitement liée au territoire, et enfin « L'expérience sexuelle et le sacré », dans laquelle la sexualité s'offre comme moyen d'accéder ou de tendre vers le renouvellement du sens de l'existence. À la suite de ces trois parties figurent les propos tenus lors de la table ronde du colloque.

L'expérience religieuse incarnée

Dans son article sur Rina Lasnier, Lucie Picard apporte un éclairage particulier sur l'expérience nord-américaine. On sait bien sûr que Lasnier était une poète catholique dont la foi traverse l'entièreté de son œuvre. Mais on sait moins que la question identitaire y repose sur une habitation

8. Voir Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

a-problématique de l'Amérique, réalisée par l'institution canadienne-française catholique et menacée par la sécularisation, laquelle constitue l'épreuve même de l'altérité. Dans l'œuvre lasnéenne, l'incarnation du dieu chrétien constitue, jusque dans la mort, une expérience spirituelle qui, plutôt que d'atomiser le sujet, établit son rapport à un sens qui le lie étroitement à sa communauté. Dans ce contexte, on imagine bien à quel point pour Lasnier « la perte du consensus religieux mine le fondement de l'identité collective, désormais noyée dans la prolifération des individualités[9] ».

L'expérience religieuse incarnée constitue aussi, dans *Jour malaisé* (1953), *Otages de la joie* (1955), *Le temps premier* (1962) et *Ode au Saint-Laurent*, précédée de *J'appartiens à la terre* (1963), de Gatien Lapointe, une assise importante, ce que présente l'article de Jacques Paquin. Le référent catholique y est toujours présent, quoiqu'il soit, contrairement à l'œuvre de Lasnier, adapté à la conception qu'a le poète de l'« âme » et à sa vision de l'enfance en tant que paradis perdu. Chez Lapointe, la dualité âme et corps s'estompe au profit d'une vision humaniste étroitement liée à l'optimisme qui fonde la posture esthétique de l'auteur, pour qui l'unité et l'harmonie du poème doivent refléter celles d'un être spirituellement lié à son territoire et à sa communauté, ce que symbolise la métaphore de l'arbre, très présente dans son œuvre. Précisons toutefois que les œuvres de cette première partie s'écartent des textes présentés dans les deux autres parties, lesquels posent tous d'emblée un rapport ambigu ou carrément conflictuel avec l'occupation du continent.

L'expérience du territoire : corps étranger, corps souffrant

Dans l'article signé par Élise Lepage sur *Pays sans parole* (1967), d'Yves Préfontaine, on assiste au démantèlement de cet optimisme. Le

9. Lucie Picard, « L'américanité canadienne-française au prisme du corps dans la poésie de Rita Lasnier », Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2012, p. 25.

corps, la parole et le territoire sont de partout craquelés, et l'aspiration verticale, coupée. L'abandon de l'imaginaire chrétien, dans une courte section du recueil, permet de dépasser la dualité corps-esprit et d'ainsi accéder à une parole incarnée. Dès lors, la souffrance du corps du poète se donne comme l'image de celle du territoire et du peuple qui l'habite. Cependant, au sentiment de précarité ontologique issu de la perte de la conception traditionnelle du sacré succède une autre conception de la transcendance, plus immanente, car ancrée dans la réalité terrestre et corporelle du sujet. Ce lien entre une incarnation souffrante et cette autre conception de la transcendance, quoique problématique, permettrait désormais au poète d'instituer son acte de parole en lieu d'énonciation, « sa propre parole en pays[10] ».

L'article de David Courtemanche fait également état, en ce qui concerne *Terre Québec* (1964), de Paul Chamberland, de ce lien entre expérience corporelle liée au territoire et « transcendance immanente ». Mais plutôt que de permettre, comme chez Préfontaine, l'instauration de la parole à partir de la souffrance, ce lien « sacré » offrirait d'abord chez Chamberland la possibilité d'une reviviscence corporelle. Issue du contact du corps avec une source de vie primitive, celle-ci présiderait à l'avènement de la parole du poète et, corollairement, à celle du peuple, qu'elle peut ainsi incarner. Mais le corps se vit également comme « le lieu d'une éprouvante rencontre avec ses limites, physiques et spirituelles[11] ». Cette étrangeté radicale située au cœur même de l'intime constituerait, en définitive, l'indice même de notre américanité, pour reprendre l'acception qu'en donne Pierre Nepveu, américanité à laquelle le poète ne peut que se mesurer afin de trouver un sens.

Le corps inaugure aussi une expérience d'étrangeté à soi dans les nouvelles « Samedi » (1968) et « Le tunnel » (1971), de Mavis Gallant,

10. Élise Lepage, « "La gerçure énorme". Unité et éclatement du verbe à venir chez Yves Préfontaine », Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *op. cit.*, 2012, p. 57.

11. David Courtemanche, « *Terre Québec*. Rituel du corps et vestiges d'une flambée chez Paul Chamberland », Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *op. cit.*, p. 71.

qu'analyse Marie Parent. Mais contrairement à *Terre Québec*, le corps échoue ici à offrir le moment épiphanique tant espéré; à l'image de l'espace américain, il apparaît impossible à conquérir et à habiter. En forçant les sujets à redéfinir leur rapport à eux-mêmes et au monde, la souffrance corporelle les amène ultimement à considérer leur corps comme point d'ancrage et unique lieu de production de sens, un sens ni absolu ni totalisant. Dans ce contexte, seuls la matière et le langage permettent aux sujets de se sentir vivants, enracinés en Amérique, ce qui pourrait se rapprocher de la position de Préfontaine.

Cette américanité s'expérimente autrement dans l'article que présente Katri Suhonen sur *Le couteau sur la table* (1968), de Jacques Godbout, et *Le jour est noir* (1962), de Marie-Claire Blais. Chez ces deux auteurs, c'est l'exploration du territoire nord-américain et particulièrement la confrontation du corps avec le signe le plus probant de sa nordicité, la neige, qui permettent aux sujets de se réapproprier leur identité, tant subjective que collective. Chez Godbout et Blais, pour qui le savoir du corps prime sur celui de l'esprit, la saison hivernale s'offre comme le rite initiatique permettant d'ancrer l'américanité des sujets dans une expérience qui leur est propre, celle de la nordicité.

L'expérience sexuelle et le sacré

Dans les romans de Jacques Ferron intitulés *La nuit* (1969), *Le ciel de Québec* (1972) et *Le Saint-Élias* (1972), c'est l'expérience spécifiquement sexuelle du corps qu'analyse Andrée Mercier. L'acte sexuel y est source d'une transformation telle qu'elle métamorphose radicalement l'identité du sujet masculin. Le religieux, auquel l'œuvre de chair est toujours explicitement associée, ne se conçoit pas selon la traditionnelle vision d'un sacré transcendant, mais bien en regard d'un nouvel ancrage en soi et dans le monde, ancrage issu de l'expérience d'altérité que constitue le corps de la femme, figure à la fois érotique et maternelle. L'expérience sexuelle chez Ferron se déroulant toujours dans des lieux excentriques, celle-ci s'offre comme l'emblème d'une confrontation des valeurs traditionnelles et d'une redéfinition des paramètres qui régissent les identités.

La confrontation des valeurs qu'entraîne le rapport sexuel est également au centre des propos de Candy Hoffmann dans son article sur *Trou de mémoire* (1968) et *L'antiphonaire* (1969) d'Hubert Aquin. En fait, il s'agit précisément ici d'une transgression au cours de laquelle la figure de la femme, présumée originellement coupable, apparaît contraire à celle qu'on retrouve chez Ferron. En effet, si la mise à l'épreuve du corps par le biais des drogues et de la sexualité apparaît comme le moyen d'atteindre une certaine forme de sacré, en cela très proche de la pensée de Bataille sur la transgression et l'érotisme, le rapport sexuel chez Aquin s'érige à partir du sacrifice de la femme — et, en définitive, de toute chair — considéré à la fois comme tremplin et obstacle à la quête du salut.

***

Tous les articles de ce collectif posent, chacun à leur façon, la problématique d'un corps parfois sacré, souffrant ou érotique, mais toujours étroitement lié à la poursuite d'un sens qui viendrait enfin structurer l'expérience de la vie en Amérique. Cette recherche intérieure, au cours de laquelle le sujet se trouve le plus souvent confronté à sa propre altérité, donne à comprendre comment s'articule le rapport au territoire dans les œuvres littéraires québécoises des années 1953-1970. Ces articles mettent aussi en relief une littérature qui, en dépit des discours anticléricaux véhiculés par la société de cette époque, est encore fortement imprégnée de sacré. Certes, si on exclut le cas de Rina Lasnier, il ne s'agit plus de l'espoir d'un sacré transcendant, salvateur, tel que véhiculé par l'Église catholique, mais bien d'une démarche orientée vers un sens immanent, quoique tout autant existentiel et régénérateur. Ce que l'on pourrait appeler le « post-religieux de la littérature québécoise » ne se conçoit donc pas comme une absence ou un rejet du *sentiment* religieux, mais bien comme une redéfinition totale du religieux, que ce soit dans ses rapports avec un discours sur le pays ou avec la venue au monde de la subjectivité moderne.

La table ronde, qui réunissait les auteurs de ce collectif, a ouvert d'autres voies de réflexion en mettant en lumière le rapport étroit

entre les trois axes de réflexion proposés ici et l'héritage de la pauvreté en littérature québécoise. Elle a aussi fait valoir l'importance de l'expérience dans la quête de sens : une expérience à la fois incarnée et ancrée dans le monde, mais préalable à la connaissance rationnelle, et qui, ainsi, serait garante d'authenticité. La discussion a également donné l'occasion de saisir comment la porosité des frontières entre soi et l'Autre s'articule en fonction de l'expérience proprement *américaine* du territoire ou du lieu.

Il est possible de voir dans le parcours de réflexion proposé ici une reconstitution inédite de l'histoire de la subjectivité québécoise moderne. La relecture d'œuvres littéraires de la Révolution tranquille nous permet en effet de voir à quel point l'expérience sensible et l'habitation du territoire américain jouent un rôle crucial dans l'appréhension du sens, particulièrement lorsque cette dernière a lieu, pour la première fois dans plusieurs cas, en dehors du contexte de la religion institutionnalisée.

Lucie Picard
Chercheure autonome

L'américanité canadienne-française au prisme du corps dans la poésie de Rina Lasnier[1]

La période de la Révolution tranquille constitue une saison particulièrement féconde au sein du parcours créateur de Rina Lasnier (1910-1997). Quatre recueils importants (ils seront par la suite retenus dans la rétrospective publiée en 1972 chez Fides[2]) paraissent à cette époque, soit *Présence de l'absence* (1956), *Mémoire*

1. Cet article prend appui sur mes recherches antérieures sur Rina Lasnier : il en constitue à la fois une synthèse partielle, un approfondissement en regard du concept d'américanité élaboré par Pierre Nepveu, à la lumière des travaux récents d'Antoine Compagnon et de Cécile Vanderpelen-Diagre, ainsi qu'un prolongement par des analyses inédites. Voir Lucie Picard, *Maternité poétique et dissidence. Rina Lasnier, l'écriture, l'épreuve de la sécularisation*, Québec, Nota bene, coll. « La collection grise », 2009, 272 p.

2. Rina Lasnier, *Poèmes I*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1972, 322 p.; Rina Lasnier, *Poèmes II*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1972, 322 p. Dorénavant, les références aux poèmes de Lasnier seront tirées de ces rétrospectives (*P.I* et *P.II*) et indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées au besoin de la mention du recueil spécifique d'où elles en sont tirées, soit *PA* (*Présence de l'absence*), *MSJ* (*Mémoire sans jours*), *GIS* (*Les gisants*) ou *AB* (*L'arbre blanc*).

sans jours (1960), *Les gisants* (1963) et *L'arbre blanc* (1966). Ces recueils représentent, dans une œuvre au long cours (1941-1983), ce que j'appellerais la période engagée de la poète. Là plus que dans sa poésie précédente ou successive, en effet, l'originalité de l'imaginaire lasniéen ne consiste pas tant dans son adhésion explicite à une tradition religieuse en perte de consensus que dans la représentation polémique du processus de sécularisation. Si les années 1953-1970 voient l'émergence, en littérature québécoise, de nouvelles formes de spiritualité liées au corps, de ce qu'on pourrait qualifier de paradigme spirituel synchronique et spatial, Lasnier, poète catholique[3] *et* poète du corps, a dit le déclin concomitant du paradigme spirituel culturel et diachronique qui, longtemps, a servi de socle à l'identité nationale canadienne-française.

Quelque part en Amérique, la fin d'une habitation catholique nationale

Le concept d'américanité élaboré par Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, c'est-à-dire une américanité entendue comme « expérience intérieure de confrontation avec une altérité[4] », permet d'approfondir la connaissance de l'œuvre de Lasnier, à condition toutefois qu'on le détourne quelque peu. En effet, la perspective de Nepveu suppose une difficulté *première* d'habiter l'Amérique — et c'est ce caractère problématique de l'expérience américaine qu'il a mis

3. Soulignons, outre la centralité de l'héritage catholique canadien-français dans l'imaginaire lasniéen, l'engagement de la poète en tant que militante s'opposant à la sécularisation de la société québécoise (notamment par le biais de son implication dans l'équipe des *Cahiers de la Nouvelle France*). Cela ne l'empêche pas de signer des poèmes très critiques envers l'Église comme institution. À titre d'exemple, on peut lire « Les corneilles », poème satyrique dont la cible polémique est l'éducation des filles dans les pensionnats religieux, coupables d'instaurer un climat janséniste enténébrant l'enfance en plus de maintenir les femmes dans un état d'ingénuité abêtissant (*P.II*, p. 109); ou encore « L'Égypte », où le pharaon poète Akhounaton oppose à l'obscurantisme et au conformisme religieux une parole inspirée et ancrée dans le présent (*P.II*, p. 143-146).

4. Je reprends ici la formulation utilisée dans la présentation du colloque. Voir Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

en lumière et exploré en profondeur; mais elle comporte également, en filigrane mais indéniablement, l'ouverture à un possible, l'espoir d'une habitation véritable qui signerait, pour le sujet, la fin d'une aliénation fondamentale, l'avènement d'une expérience authentique enracinée dans le continent. À cet égard, l'imaginaire lasniéen ferait figure d'exemple *a contrario* dont le point de départ serait une habitation a-problématique de l'Amérique, une habitation catholique nationale mise en crise par l'expérience de l'altérité que constituerait la formidable vague de sécularisation qui investit la société canadienne-française dans le contexte de la Révolution tranquille. En somme, et en schématisant beaucoup, chez Nepveu, le terme *américanité* renvoie à la fois à une expérience problématique de l'altérité et à une habitation souhaitable, et peut-être réalisable, du territoire continental, alors que chez Lasnier, l'américanité comme expérience de confrontation à une réalité inédite (l'évacuation du religieux au Québec) s'oppose à une habitation antérieure, réalisée, une américanité non pas génériquement continentale (comme chez Nepveu) mais *singulière* : l'américanité canadienne-française[5], foncièrement catholique.

L'expérience spirituelle chez Lasnier est une expérience *religieuse* (tantôt païenne, tantôt chrétienne), c'est-à-dire, selon l'*Encyclopédie des religions*, une expérience spirituelle « codifiée culturellement[6] ». Il s'agit, par conséquent, d'une expérience *partagée*, sa dimension collective étant fondamentale : collective d'un point du vue synchronique, mais également diachronique, puisque la foi unit les croyants du présent à leurs ancêtres et à leurs descendants. Toute religion dessine ainsi les contours d'une communauté transgénérationnelle de croyants. Dans la poésie lasniéenne, on retrouve ainsi un « nous » qui rassemble toute la chrétienté indifférenciée, mais également un autre « nous », plus

5. La poésie de Lasnier convoque principalement le territoire nord-américain et l'héritage canadien-français, cette centralité d'une américanité singulière n'excluant pas la présence d'autres américanités singulières, comme l'haïtienne (comme elle marginale) ou la précolombienne (balayée par l'histoire).

6. Michel Meslin, « L'expérience religieuse », Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier [dir.], *Encyclopédie des religions*, Paris, Bayard, 1997, p. 2248.

spécifique, qui renvoie à la catholicité canadienne-française, catholicité dont l'horizon temporel est la Nouvelle-France personnifiée par les figures de son hagiographie. Aussi l'expérience religieuse *catholique*, outre sa spécificité en termes de théologie, d'anthropologie, de rites et d'histoire, y est-elle indissociable de la question identitaire et de la sphère affective : « Ma recherche à moi », écrit l'auteure à Guy Sylvestre en 1953, « est celle des enfants qui par *amour* veulent ressembler à leur père et mère[7] ».

L'imaginaire lasniéen est imprégné par la puissante nostalgie d'une unité et d'un élan religieux à la fois partagés et intériorisés. Il ne s'agit pas ici de nier la nature en partie fantasmée, fictive de cette unité et de cet élan dans la société québécoise, laquelle n'a jamais été véritablement homogène. Néanmoins, aussi bien avant qu'après la Seconde Guerre mondiale, la catholicité canadienne-française, majoritaire, manifeste une ferveur chrétienne qu'on pourrait difficilement réduire exclusivement aux dynamiques d'avancement social et de pouvoir qui conditionnent la hiérarchie cléricale et au conformisme religieux ambiant : la piété populaire est répandue et souvent ardente, l'engagement dans le social est un phénomène à grande échelle[8]. Par ailleurs, l'historienne Cécile Vanderpelen-Diagre a montré que, durant la période 1920-1960, le catholicisme constituait pour la plupart des écrivains canadiens-français un fondement identitaire non problématisé[9]. Il y a là, il me semble, des indicateurs d'une habitation catholique, si j'ose dire, de l'Amérique.

On ne s'étonnera pas, dès lors, que nombre de poèmes religieux lasniéens, loin de confiner l'expérience spirituelle à l'intimité d'un

7. Lettre à Guy Sylvestre, 17 juillet 1953 [l'auteure souligne], citée par Cécile Vanderpelen-Diagre, *Mémoire d'y croire. Le monde catholique et la littérature au Québec (1920-1960)*, Québec, Nota bene, coll. « La collection grise », 2007, p. 88.

8. Voir à ce sujet Nicole Gagnon et Jean Hamelin, *Le XXe siècle. Tome 1 : 1898-1940, vol. III de l'Histoire du catholicisme québécois*, Nive Voisine [dir.], Montréal, Boréal express, 1984, 504 p.; Jean Hamelin, *Le XXe siècle. Tome 2 : De 1940 à nos jours, vol. III de l'Histoire du catholicisme québécois,* Nive Voisine [dir.], Montréal, Boréal express, 1984, 425 p.

9. Cécile Vanderpelen-Diagre, *op. cit.*, p. 147-149.

individu avec le divin, renvoient à une dimension collective; ils dessinent ainsi le profil de groupes d'êtres humains définis par leur rapport au sacré. Si l'on se concentre sur la sphère catholique en prise sur l'expérience américaine particulière que constitue la Révolution tranquille, on distingue ainsi quatre groupes chez Lasnier : 1) les adversaires du Christ (qu'il s'agisse de la foule rassemblée sur le Golgotha ou le peuple canadien-français qui rejette son héritage catholique); 2) les chrétiens à la foi de charbonnier; 3) les déistes (qui croient qu'un Dieu existe mais nient toute incarnation); 4) les croyants qui interrogent la réalité et leur expérience religieuse dans leurs rapports réciproques. Dans plusieurs poèmes, par exemple, l'hostilité des adversaires du Christ est exprimée par le biais d'une représentation haineuse de Jésus visant à mettre en évidence sa faiblesse corporelle et son aspect misérable, afin de nier sa divinité et de ridiculiser sa personne : il est ce « [p]rophète mangé de la teigne des mots / [e]mpêtré de la laine d'un manteau // [d]écapé de sa chair trop féminine / [e]ssouché de ses deux pieds sans racine » (*P.II*, *MSJ*, p. 96), cet « épouvantail effilé sous ses cheveux » (*P.II*, *MSJ*, p. 97), « ce commensal triste entre nos conifères / [...] ce Christ folklorique lambrissé aux relais des routes » (*P.II*, *AB*, p. 279), etc. L'imaginaire de la foi naïve (second groupe), associé à la figure maternelle, est moins tranché : d'une part, la profondeur et l'intensité des sentiments qu'elle met en cause, ainsi que la soif innocente de beauté qui y est associée, sont l'objet d'une valorisation; néanmoins, les textes lasniéens disent également l'immaturité spirituelle de ce type de religiosité (centrée autour du rôle de fils humain de Jésus). Les déistes (troisième groupe), quant à eux, constituent une cible polémique dans la poésie lasniéenne, d'une part parce qu'ils réduiraient Dieu à une abstraction, lui niant son visage humain, d'autre part, à cause de leur mépris des croyants simples. Par ailleurs, le sujet lasniéen, qui appartient au quatrième groupe (celui des croyants lucides), est souvent représenté face à une situation d'altérité angoissante à mesure que la majorité de sa collectivité évacue son rapport au Transcendant, un Transcendant incarné dans l'humanité et dans l'histoire en la personne de Jésus-Christ. Une altérité qui met en cause ses assises identitaires et affectives. C'est le cas notamment dans « Angoisse » (*P.I*, *PA*, p. 270-271), où l'expérience des croyants entre eux face à la sécularisation est thématisée. Dans ce poème, un

sujet masculin investi d'un rôle pastoral énonce son désarroi face à l'abandon de la figure christique comme porteur de Sens pour la collectivité : « Que reste-t-il des ciels flambés sinon le charbon de la nuit? / [...] Nous ne lisons plus l'avenir au cœur d'un oiseau crucifié! » (*P.I, PA*, p. 270) Cette souffrance du sujet s'exprime à travers une série de métaphores corporelles, notamment dans les vers suivants : « Je veux saigner solitaire et sécher debout / Comme l'animal émincé de la graisse et de la boue » (*P.I, PA*, p. 271). Mais ces vers préfigurent également le refus d'un véritable partage dans l'épreuve : « [j]e veux saigner solitaire » (*ibid.*). La dernière strophe, où l'on découvre une interlocutrice, révèle que l'énonciation n'en est pas une véritable, que le sujet croyant refuse de *dire* son angoisse, qu'il laisse à cette figure de semblable féminin les miettes d'un tel partage, un partage pourtant souhaité, en la laissant *deviner* ce qu'il ressent.

> Je te cacherai mes plaies comme une enture convoitée,
> Comme une blessure complice de ta jeune pitié,
> Ô sœur de mon agonie, sœur du silence maternel,
> Enfouis en toi ma dernière larme, effritement de prière...
> (*P.I, PA*, p. 271)

Dans l'imaginaire lasniéen, les croyants sont des « gens du silence » (pour reprendre la formule de Marco Micone[10]), ce sont ceux qui se taisent par orgueil ou stoïcisme, comme ici, par lâcheté ou par indifférence ailleurs. Face à la sécularisation, il n'y aura pas de parole partagée qui serait, dans les mots d'Anne Hébert, une « solitude rompue comme du pain[11] ». Il y a chez Lasnier le constat d'un refus des croyants de *faire corps* par le truchement de la parole : face à l'adversité, on se terre et on se tait, au lieu de partager son désarroi entre chrétiens, au lieu de prendre la parole, ensemble et solidaires, sur la place publique. Dans le poème, à l'instar du sujet, la « sœur » est, malgré elle, une figure douloureuse et seule.

10. Formule que je détourne puisqu'elle désigne, dans une pièce de l'écrivain, des immigrants au Québec. Voir Marco Micone, *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Premières », 1982, 140 p.

11. Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique. 1950-1990*, Montréal, Boréal compact, 1992 [1960], p. 63.

Le corps humain du Christ, fondement de Sens et de communauté

Si la religion constitue un fondement de l'identité collective essentiel chez Lasnier, on ne saurait cependant *assimiler* son œuvre à la culture catholique du Canada français, principalement parce que la poésie de Lasnier est une poésie du corps, comme l'observe André Brochu, l'un des principaux commentateurs de l'œuvre[12]. Omniprésent, le corps dans l'imaginaire lasniéen est le point d'ancrage de toute expérience, y compris des expériences artistique et spirituelle; il en constitue également l'un des principaux réseaux métaphoriques. Il y a donc, chez la poète, un refus radical du tabou du corps caractéristique du catholicisme canadien-français. Cette prégnance de la sphère corporelle en général (et son rapport étroit au sacré en particulier) constitue d'ailleurs un aspect crucial de la modernité du corpus lasniéen[13].

La représentation de la mort comme réalité corporelle est le lieu privilégié, dans les poèmes, de l'appréhension du sacré. Si le sujet ne peut s'expérimenter comme mort, son regard peut saisir les aspects sensibles de la mort humaine (l'événement, les cadavres) qui sera son lot et, conjuguant cette contemplation lucide au Sens proposé par la religion, pressentir l'expérience spirituelle qu'elle instaurerait. Cependant, si toute religion a sa dignité spirituelle et sa fonction de cohésion sociale chez Lasnier, le rapport spécifique du dieu chrétien au corps humain établit un hiatus fondamental entre le christianisme et les autres credos religieux. Ce contraste structure la section « Les gisants » (*P.II*, *GIS*,

12. André Brochu, « Mémoire sans jours, recueil de poésie de Rina Lasnier », Maurice Lemire [dir.], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, IV*, Montréal, Fides, 1984, p. 560.

13. Modernité sur laquelle j'ouvre une parenthèse. La poésie lasniéenne s'inscrit à mon avis dans le courant anti-moderne de la modernité au sens où l'entend Antoine Compagnon : la poète ne serait pas une non-moderne qui s'oppose, de l'extérieur, à la modernité, mais une véritable moderne qui résisterait à la radicalisation de certains traits de la modernité, notamment à la tentation d'un discrédit, voire d'une évacuation, du passé culturel et spirituel. Voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005, p. 17.

p. 123-166) du recueil homonyme, section qui constitue une longue méditation poétique sur la mort. On y trouve notamment un poème intitulé « Le gisant Jésus » (*P.II*, *GIS*, p. 165) dont le titre est significatif. La reprise, à propos de Jésus, du même vocable, ainsi que le jeu d'échos instauré entre « gisant » et « Jésus », figurent le rapport distinctif du dieu chrétien avec l'humanité — un dieu qui, s'étant incarné, communie avec les humains dans la réalité concrète de la mortalité. Comme ses semblables humains, Jésus est chosifié par la mort, il est ce « corps raidi / [...] ce gisant cassé, déserteur de sa vie » (*ibid.*) :

> Déposez-le nu sur la glace et la pierre;
> Mort, il a perdu la semblance de sa Mère,
> Le voici fils fondu à notre plaie de chair,
> La salive de ses dents est son testament,
> L'espérance est en cendres sur son corps gisant. (*ibid.*)

Bref, c'est un « Dieu familier et rupturé » (*P.II*, *GIS*, p. 164). Dans le corpus lasniéen, l'amour divin se manifeste aussi bien par cet « être-ensemble » dans la mort que par la résurrection qu'il inaugure pour les humains. La représentation des morts chrétiens, quant à elle, unit la chosification des cadavres à une attente vivante :

> Ajustés au coffre comme au banc dominical [...]
> Leur chair pileuse ils l'ont mise à sécher, [...]
> L'adoubement dur des os ils l'ont déposé [...]
> Les voici dépendus des affres du mal [...]
> Ils voient Dieu libéré de sa face mortuaire. [...]
> Ils ont le plein mutisme du poisson profond calé [...].
> (*P.II*, *GIS*, « Partage des morts », p. 156-157)

L'attente collective de la résurrection évoque ici, par le biais du « banc dominical », l'unité de base de l'organisation de la communauté chrétienne (catholique) : la paroisse, une réalité dont l'importance est capitale dans la société canadienne-française traditionnelle.

Dans la section « La sainteté » du poème « Partage des morts » (*P.II*, *GIS*, p. 153-158), l'accent est mis cette fois sur la nécessité d'une réciprocité dans le don : si Dieu est avec nous dans la mort inéluctable, la sainteté permettrait de ne pas laisser seul le « gisant Jésus » :

> Pour que Dieu se repose d'être tué
> Et d'être mort sans beauté,
> Trop seul avec sa sainteté. (*P.II*, *GIS*, p. 158)

Or, en réponse à cette double vulnérabilité, charnelle mais aussi affective, qui caractérise le divin chrétien, Lasnier convoque deux figures appartenant à l'hagiographie de la Nouvelle-France : « [c]orps de Jogues et de Jeanne lié[s] puis délié[s] » (*P.II*, *GIS*, p. 157). Isaac Jogues (1607-1646) est un jésuite qui mourra torturé par des Iroquois; quant au prénom « Jeanne », il renvoie très vraisemblablement à Jeanne Mance (1606-1673), une femme donc, une laïque qui, elle, donnera sa vie en… vivant. En effet, ces deux personnages permettent à la poète de couvrir le spectre des possibles et donc d'interpeller l'ensemble de la nation canadienne-française. Autrement dit, d'interpeller *les siens*. De plus, en choisissant, dans le contexte sonore des poèmes, des noms commençant par le phonème [ʒ], Lasnier inscrit dans la chair même des mots la théologie d'un dieu incarné et l'anthropologie collective qui sont constitutives du catholicisme. La mort, expérience individuelle par définition, commune mais impossible à partager, semble en quelque sorte décloisonnée par sa traversée et son dépassement par le divin; les croyants, morts ou mortels, sont rassemblés dans leur attente et forment la communauté chrétienne, tous lieux et époques confondus. Et pourtant, la méditation poétique lasniéenne dessine des contours infiniment plus modestes, ramenant l'expérience spirituelle à ses confins nationaux, à *une* expérience américaine non pas tant spatiale que culturelle (la paroisse) et historique (les saints de la Nouvelle-France).

No man is an island? Le temps de l'après

Le sujet catholique, chez Lasnier, ne vit pas une perte du Sens, du rapport au sacré, puisque le cadre religieux intériorisé lui-même, la foi, demeure un fondement de son identité. Cependant, il subit la perte de la *communauté* dans le Sens et dans la parole. Or, dans la perspective lasniéenne, la perte du consensus religieux mine le fondement de l'identité collective, désormais noyée dans la prolifération des individualités : dans les mots de Lasnier, quand manque « la gloire amoureuse d'un corps incendié » (*P.I, PA,* p. 274), il n'y a plus

de forêt, mais une « jungle tiède » (*ibid.*), une « jungle de feuilles » (*P.I, PA,* p. 273) étouffante. D'où un sentiment d'aliénation du sujet croyant canadien-français en terre américaine, au sortir de la Révolution tranquille. En effet, si chez plusieurs poètes la redéfinition du sacré en dehors des cadres religieux représente une forme de libération et fonde une authenticité dont l'habitation corporelle de l'Amérique serait une garante, il en va différemment chez Lasnier, puisqu'en rejetant le christianisme, on coupe le lien vivant avec Jésus, le divin qui comme nous a eu une vie corporelle, on atomise l'expérience spirituelle à l'échelle de l'individu, condamnant le sujet à une forme de solitude indépassable. Dans l'imaginaire lasniéen, sans l'incarnation qui fédère l'expérience spirituelle et fonde la communauté, il n'y aura plus, dans ce lieu de l'Amérique où vivent les Canadiens français, qu'une population d'individus « seuls ensemble » face au sacré ou au néant.

Toute révolution, qu'elle soit tranquille (et qu'entend-on par là?) ou non, comporte l'avènement d'un ordre nouveau et implique la fin d'un ordre ancien. C'est ce crépuscule, typiquement moderne, qui est au cœur de l'imaginaire lasniéen : celui d'une société religieuse en voie de sécularisation. Un phénomène qu'évoquera également Jacques Brault, mais le temps d'un seul poème, publié à l'orée des années 1970 et consacré au devenir social de la figure christique. Un poème dont le titre, « Rengaine », donne la mesure du mépris dont fait désormais l'objet le discours catholique, assimilé à du radotage. Un poème qui dit à la fois la force du processus de sécularisation, puisque ce dernier aboutit ultimement à l'ignorance en matière religieuse, mais aussi à ses limites, car il y a une nostalgie diffuse chez les êtres qui constituent ce que la société a de plus vulnérable, mais une nostalgie désormais sans visage, désincarnée :

> tenez-le donc pour mort
> bel et bien dans son corps
> sans revenue possible
> enterré comme un os vidé séché
>
> laissez les chiens s'y casser les dents
> s'en amuser les enfants les vieillards

et les amoureux (parfois) les agonisants
les seuls les déments les torturés
les pas de nom pas de peau pas de pays

s'en souvenir
sans savoir[14]

Au final, bien que le corps constitue à la fois le lieu et le garant de l'expérience du sacré dans la poésie lasniéenne, et que le territoire américain y soit fort représenté (paysages, saisons, flore et faune du Nord-Est canadien), il demeure problématique d'articuler ces trois aspects puisque la dimension spirituelle de l'expérience américaine ne se situe pas ici du côté du rapport du sujet avec un monde sensible singulier, mais plutôt de celui de son rapport à sa propre histoire, à sa culture spirituelle américaine spécifique. Qu'elle soit canadienne-française (centrale), autrement américaine (haïtienne, pré-colombienne ou inuit) ou étrangère, toute *civilisation* convoquée dans l'œuvre (et elles sont toutes, significativement, pré-modernes) est représentée comme exempte de pluralisme et fondée sur la religion. Il y a, chez Lasnier, la hantise de la fin d'un « corps social » religieux, d'une « dé-spiritualisation » de sa nation américaine d'appartenance, et c'est peut-être là une dimension à redécouvrir : un patrimoine canadien-français intranquille.

14. Jacques Brault, « Rengaine » (extrait), *Poèmes I*, Saint-Lambert (Québec), Éditions du Noroît/La table rase, 1986 [1971], p. 131.

Jacques Paquin
Université du Québec à Trois-Rivières

Gatien Lapointe, corps et âme (1953-1967)

Bien qu'elles soient beaucoup moins connues et reconnues que l'*Ode au Saint-Laurent*[1], les premières œuvres du poète frappent par leur imprégnation du religieux dans un climat social où pourtant on commence à contester la mainmise cléricale sur la société québécoise. Le journal intime de Gatien Lapointe, encore inédit et rédigé de 1950 à 1955, a enregistré les hésitations et les interrogations du jeune homme, qui est alors dans la mi-vingtaine, par rapport à Dieu, à l'âme et au corps. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cependant, on n'y trouve nul manichéisme, qui associerait l'âme au Bien et le corps au Mal. « Donne à ton corps de rejoindre ton âme[2] »,

1. Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, précédée de *J'appartiens à la terre*, Montréal, Les Éditions du Jour, coll. « Les Poètes du jour », 1963, 94 p.

2. Gatien Lapointe, « Journal » (manuscrit), 25 janvier 1953, Trois-Rivières, Musée québécois de culture populaire, Fonds Gatien-Lapointe, f. 34.

lit-on dans l'entrée du journal datée du 25 janvier 1953. La distinction entre ces deux entités est posée dès le départ, et le poète n'a de cesse de vouloir les réunir, à travers un cheminement qui ne départage pas le spirituel de l'esthétique. Plus encore, le futur poète lie directement sa vocation à une forme de fidélité envers son âme qu'il se fait un devoir de respecter :

> Comprendre l'importance d'un geste librement né dans sa conscience. Là est la magie subtile de l'écriture. Une recherche de la musicalité des mots, comme il m'arrivait souvent de le faire au collège, et d'une façon presque obsédée, devient fausse monnaie. Le verbe n'accepte pas de belles servitudes. Demeurer naturel, instinctif, et donner à voir à l'âme[3].

Pour rendre compte de ces ramifications au sein de la poésie et de la prose intime de Lapointe, j'ai divisé cette étude en deux parties, fort inégales, d'ailleurs. D'abord, je dresserai le parcours des trois premiers opus, à travers certaines équations que j'ai relevées entre les occurrences de l'âme et celles du corps. Par la suite, je proposerai de rattacher l'esthétique de Lapointe à la conception de *L'homme d'ici*, énoncée dans l'ouvrage du père Ernest Gagnon[4], ouvrage qui a exercé une influence profonde sur les publications du début des années 1960. Je mettrai un point à ce parcours en m'interrogeant sur la persistance de l'œuvre à user du vocable *âme*, même pour les recueils issus de la Révolution tranquille.

Du malaise et du mal à l'âme

Les deux premiers recueils de Gatien Lapointe, *Jour malaisé*[5] et *Otages de la joie*[6], sont des autoéditions, puisque le second, bien que

3. *Ibid.*, 30 octobre 1953, f. 37-38.

4. Ernest Gagnon, *L'homme d'ici*, suivi de *Visage de l'intelligence*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Constantes », 1963, 190 p.

5. Gatien Lapointe, *Jour malaisé*, s.l., s.n., 1953, 93 p.

6. Gatien Lapointe, *Otages de la joie*, Montréal, Les Éditions de Muy, 1955, 44 p. Désormais, la réédition suivante sera utilisée : *Le temps premier* (*Jour malaisé,*

paru aux Éditions de Muy, était codirigé par Georges Cartier et nul autre que le poète lui-même. *Le temps premier*[7] inaugure les premières publications chez un éditeur officiel, français de surcroît (J. Grassin). La parution de cet ouvrage, conséquente à l'obtention du Prix du club des poètes sur manuscrit, alors que Lapointe était installé à Paris, a projeté celui-ci sur la scène poétique française et québécoise. Ce n'est pas d'abord en raison de leur qualité esthétique que ces premiers écrits piquent notre intérêt, mais parce qu'on y découvre les esquisses d'une poétique qui a engrangé un réseau d'images à la source des titres publiés à l'aube des années 1960.

La première publication, effectivement « malaisée » dans son expression même, est en quelque sorte écrasée par une quête trop exigeante pour le poète amateur et souffre de plusieurs maladresses stylistiques. Le recueil est divisé en sept parties, mais les première et dernière ne comptent chacune qu'un seul poème (« Offrande » et « Jour malaisé »), qui donne chacun son titre à la partie, si bien que les deux textes ouvrent et ferment respectivement le recueil. La trame temporelle s'échelonne du matin au soir, tandis que la séquence des parties fait nettement apparaître une trajectoire régressive. Dans la première partie, on note un contraste : d'un côté une tendance synesthésique (« Musiques peintes ») et artistique (« Aquarelles d'automne »); de l'autre un volet dysphorique, avec, à la suite : « Étoiles mortes », « Murailles du soir » et « Jour malaisé ». Le sens mitigé de « Chiffon de lumière », placé à mi-parcours, amorce ce renversement.

La comparaison entre les deux poèmes qui ouvrent et ferment le recueil révèle plusieurs similitudes : présence du feu, du Néant, de l'amour, de l'âme, de la temporalité, ainsi que des discours métapoétiques ou artistiques. L'analyse lexico-sémantique de ces deux poèmes à partir

Otages de la joie, Le temps premier), Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2001, 177 p. Les références à ces œuvres seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *JM*, *OJ* ou *TP*.

7. Gatien Lapointe, *Le temps premier*, Paris, J. Grassin, coll. « Poètes présents », 1962, 46 p. Voir la note précédente pour les renvois à ce recueil.

d'occurrences qui relèvent du spirituel et du corporel signale deux sortes de phénomènes. En premier lieu, « Offrande » débouche sur une fête, luxueuse et mondaine, sèmes actualisés dans le vocable « bal » : « Au soir j'ai donné un grand bal / À mon âme » (*TP*, p. 16).

L'âme incarne le personnage pour lequel on a préparé ce spectacle à grands frais. Et c'est le *je* qui agit comme l'organisateur attitré de cette soirée dédiée à une partie de lui-même. Le mot *offrande* a initialement un sens religieux, il est défini par le dictionnaire comme « un don que l'on offre à la divinité ou à ses représentants » (*Le Petit Robert*). Dans la langue courante, c'est ce qu'on offre à quelqu'un pour lui prouver son dévouement, sa reconnaissance, son amour. Or, le recueil est dédicacé à la mère (« à ma mère, avec amour »)[8]. Mais la réédition de *Jour malaisé* aux Écrits des Forges a entraîné la perte de la dédicace, à laquelle s'est substituée celle-ci : « La mer a mis au monde tous mes rêves. » (*JM*, p. 10) On reconnaît indéniablement la présence de la dédicataire dans cette offrande, d'autant que Lapointe, dans sa correspondance, lui exprime ouvertement cet attachement. S'affiche le caractère maternel de l'âme, surdéterminé par les identités phoniques de l'âme et de la mère, auprès de laquelle le sujet cherche à s'attirer les bonnes grâces.

Dans le dernier poème (« Jour malaisé »), un vers conjugue à lui seul corporéité et immatérialité : « le soleil ignore encore la chair impure des âmes » (*TP*, p. 91). L'âme est cette fois donnée au pluriel, elle s'avère extérieure au sujet, mais, en même temps, elle est charnelle. D'ores et déjà, c'est l'expression oxymorique qui capte l'attention, en ce qu'elle désigne le désir de fondre les deux dyades séparées que nous avons vues dans l'extrait du journal et dans le poème « Offrande ». Ces deux exemples, me semble-t-il, indiquent déjà une voie possible pour cette poétique qui, à cette époque, balance encore entre des symboles de feu et d'eau, entre l'évidence de la condition corporelle et l'immatérialité de l'âme dégagée des contingences humaines. Examinons le recueil qui suit, *Otages de la joie*.

8. Ce vers, tiré du poème « La mer », apparaissait sur la bande qui ornait la couverture du recueil à sa parution.

Ce deuxième titre apparaît sous le signe de la contrainte, de la nécessité mais aussi de la passivité, de la soumission à quelque chose qui veut advenir. L'intitulé lui-même dénote le régime de la guerre et de la captivité. Étymologiquement, *otage* signifie un lieu, une demeure, parce que l'« hôte », à l'origine, était logé chez le souverain. On retrouve, sous une autre forme, l'isotopie de la vie de château, déjà à l'œuvre dans le bal du poème « Offrande ». C'est encore de manière antithétique que s'exprime cette quête, où la joie (par analogie avec la figure du souverain) se réalise de manière coercitive. Cette idée est réitérée dès l'épigraphe du recueil dans l'image de l'hypnose, sans doute influencée par des lectures surréalistes : « Lentement laisse ton âme surgir de l'hypnose charnelle du verbe » (*TP*, p. 95). L'âme est perçue cette fois comme un élément du subconscient, elle peut donc surgir du renoncement à la pensée consciente. C'est le propos central du texte liminaire qui résulte d'un curieux mélange entre l'abandon et la volonté :

> La chair exige de correspondre à la vie collective de l'âme afin d'y surprendre le culte inavoué de quelque divinité, ou bien celui d'un amour merveilleux et rare.
>
> Le poète doit tout recommencer, si l'ange n'était pas attentif, à partir de cette humilité consciente de n'habiter un royaume grave et cher que si d'abord ce royaume l'affectionne et puis l'invite tout bonnement. (*Ibid.*)

Le texte propose, voire s'impose au destinataire comme une règle de vie, à la fois morale, dans le premier paragraphe, et esthétique, dans le second. La chair, premier vocable qui introduit le texte, a donc pleine autorité dans l'esprit du poète puisque celle-ci « exige ». On comprend qu'il s'agit d'une entreprise de soumission à l'inconscient et de discrédit de la raison. L'idée de correspondance entre la chair et l'âme naît à la faveur d'une formulation étonnante : « la vie collective de l'âme ». Résulte-t-elle d'une interversion entre les termes, dont le point de départ serait l'âme collective? Sans m'enfoncer dans les méandres des renvois intertextuels, je suggérerai tout de même une piste significative. L'expression paraît quelque peu incongrue, mais peut-être est-ce parce que Lapointe aurait greffé à sa poésie un fonds de connaissance hérité de lectures savantes, philosophiques, ou théologiques. L'une des sources

possibles de ce greffon pourrait bien être la notion d'*âme collective*, qu'on trouve chez Gustave Le Bon, dans sa *Psychologie des foules*, publiée en 1895. Voici sa définition de la foule : « Une réunion d'individus quelconques, quels que soient leur nationalité, leur profession ou leur sexe, quels que soient aussi les hasards qui les rassemblent[9]. » Lorsque ces individus se rassemblent, constate Le Bon, il « se forme une âme collective, transitoire sans doute, mais présentant des caractères très nets[10] ».

À l'époque où Lapointe publie ses recueils, il n'est pas encore préoccupé par la collectivité, la québécoise notamment. Ses écrits sont liés exclusivement à un travail d'introspection, et il cherche encore sa manière. Ce n'est qu'à partir de *Le temps premier* et surtout de l'*Ode au Saint-Laurent* que la dimension collective prend une place déterminante dans sa poésie. Mais d'ores et déjà, l'âme à cette époque engendre des sèmes qui renvoient à la communauté. Or, si l'âme est dotée d'une valeur plurielle, on peut présumer que la chair, quant à elle, à la différence du corps, représente l'individualité du locuteur. Comme le soulignent Éva Lévine et Patricia Touboul dans leur ouvrage anthologique consacré au corps : « [À] la différence du corps (Körper), chose physique, la "chair" (Leib) désigne [chez Husserl] le corps en tant que vécu, vivant, moyen du sentir. Ma chair désigne mon corps en tant qu'il est mien[11]. » Mais alors, contrairement à ce qui advient chez nombre de poètes, y compris dans la poésie française contemporaine telle que l'a étudiée Jeanne-Marie Baude[12], le corps lapointien n'est pas vécu comme une limite, il n'est pas non plus perçu comme une pure extériorité, puisqu'il est animé par un mouvement qui lui est propre et qui doit rejoindre l'âme. Sur le plan esthétique, il est tentant de lire cette polarité comme un art poétique :

9. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Édition Félix Alcan, 1905 [1895], p. 16.

10. *Ibid.*

11. Éva Lévine et Patricia Touboul [dir.], *Le corps*, Paris, Flammarion, 2002, p. 207.

12. Jeanne-Marie Baude, « Corps et spiritualité dans la poésie moderne », Claude Fintz [dir], *Les imaginaires du corps I. Littérature. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 173-192.

> je quête dans l'accalmie du feu
> un verbe poétique qui va rapprocher de nos sens
> l'intime perfection des formes (*TP*, p. 124)

Le désir de fusion entre le corps et l'âme trouve ainsi sa formulation esthétique dans une volonté de fondre les formes dans la vie sensible. Et elle conduit à une sorte d'épiphanie, avec le vers qui clôt ce poème : « Le visage du Christ retrouvant toute sa joie » (*ibid.*).

Le temps de la rupture

Avec la parution de *Le temps premier*, troisième recueil, on assiste à un décroissement rapide du nombre de poèmes, de soixante-quatre (*Jour malaisé*) à vingt-six (*Otages de la joie*) et vingt-deux poèmes (*Le temps premier*). Ce dernier recueil est aussi beaucoup plus diversifié sur le plan de l'architecture que les deux précédents. D'une part il est composé de deux titres, l'un éponyme et l'autre intitulé « Lumière du monde », chacun se partageant respectivement treize et neuf poèmes.

Le premier titre compte un grand nombre de poèmes à sections, sept précisément (sur douze). En outre, il arrive que les parties elles-mêmes soient divisées par des astérisques. Ce recueil à multi-niveaux manifeste par sa forme même une quête plus complexe tout en étant l'objet d'une certaine fragmentation (trente-trois parties au total). Le texte est le fruit de cette tension entre une totalité, suggérée par l'intitulé, et la profusion de paliers de sens. En même temps, il marque une rupture avec les deux précédents : ainsi, la valorisation de l'enfance et du passé apparaît comme une étape révolue. Le sujet lyrique clôt le premier volet de cette œuvre (si l'on considère que l'*Ode au Saint-Laurent* en ouvre un autre) en affirmant de manière impérative le début d'une temporalité absolue, comme on peut le lire dans cette proclamation d'un nouveau programme poétique : « Le temps est devant moi, je peux trouver » (*TP*, p. 131). Dans le liminaire, on note le parallélisme entre les deux distiques en tête et en fin de poème :

> Dire c'est revivre selon un ordre
> Et très profondément imaginer [...]

Dire c'est revivre dans l'unité
Et souverainement se souvenir. (*Ibid.*)

Ces formulations définitoires s'écartent d'une poétique qui revendiquerait le fragmentaire, la discontinuité syntaxique, voire le morcellement du moi. Si le sujet du poème accorde toute confiance à la matière (la terre, le corps, les mots), il n'est pas prêt pour autant à vivre l'expérience rimbaldienne du dérèglement. Le mot d'ordre de l'unité indique très clairement la position esthétique de Lapointe. Malgré l'accroissement numérique des plateaux du recueil, l'harmonie demeure au cœur de la quête de sens. Elle chapeaute sous forme d'épigraphe l'aventure de l'*Ode au Saint-Laurent* (1963): « Et je situerai l'homme où naît mon harmonie[13] ». L'acte poétique associe également l'imagination à un instrument mémoriel, ce qui confirme, mais autrement, l'analyse de François Dumont, qui range à juste titre Gatien Lapointe parmi les poètes de l'origine[14]. Toutefois, cette origine, chez le poète, ne se situe pas tant au premier temps du monde, que dans celui de l'enfance. Dans *Le temps premier*, un vers de « Solitude » vient confirmer les liens étroits entre la création verbale et le retour au passé : « Imaginer c'est encore se souvenir » (*TP*, p.137).

Le poème « Parier c'est garder espoir », à la faveur du déictique « en ce temps-là », s'amorce avec une narration au passé, mais dégagée de toute anecdote à teneur autobiographique. Jusqu'à ce que surgisse au dernier vers le point de rupture : « j'ignorais encore la mort » (*TP*, p. 139). Le recours à un témoignage du poète aidera à mieux saisir l'impact de ce vers. La mort du père a marqué profondément le poète lorsqu'il était enfant. Cette mort l'a arraché à l'enfance et l'a irrémédiablement fait basculer dans le monde des adultes. Dans une lettre adressée à Joseph Bonenfant, professeur et critique avec lequel le

13. Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent* (*J'appartiens à la terre, Ode au Saint-Laurent, Le chevalier de neige, Le premier mot, Chorégraphie d'un pays*), Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2000, p. 70. Désormais, les références à ce texte seront tirées de cette édition et indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *OSL*.

14. François Dumont, *L'éclat de l'origine. La poésie de Gatien Lapointe*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 93 p.

poète s'était lié d'amitié, Lapointe déplore le fait d'avoir été incapable de prononcer un mot devant son père, à l'hôpital, avant qu'il ne meure. Cette impossibilité de pouvoir lui parler une dernière fois, il l'a exprimée dans l'image du feuillage :

> [C] e feuillage, [...] si j'avais pu le proférer ce jour-là, à l'hôpital, à la toute fin de mon enfance et au début de l'exil, aurait à coup sûr éloigné la mort, aurait même ressuscité. [*sic*] Mais il est resté pris dans ma gorge trop serrée[15].

Ainsi assiste-t-on dans *Le temps premier* à un déplacement d'importance. L'âme comme vocable disparaît totalement, et l'au-delà que pouvait représenter cette figure a été remplacé par celle de l'enfance à retrouver, par analogie avec l'élan du corps tendu vers l'âme :

> Enfance ô feuille indivisible
> Ôte de moi le multiple secret
> Promène dans mon rêve
> La herse de pluies et de fleurs
> Encore fidèle au signe du dieu
> Mon corps à vif parlera de la terre (*TP*, p. 137)

La dimension spirituelle n'a pas pour autant disparu, mais elle a pris un nouveau visage. Le désir de verticalité s'exprime désormais dans la métaphore de l'arbre, emblématique d'une part importante de la littérature québécoise des décennies 50 et 60, mais aussi symbole par excellence de l'équilibre entre le ciel et la terre. Aux vers plus abstraits qui invitaient le corps à entrer dans la vie collective de l'âme s'est substituée la quête du paradis perdu de l'enfance : « Rejoins avec ton corps le brûlant souvenir » (*TP*, p. 143).

De l'animus à l'humus

La parution de l'*Ode au Saint-Laurent*, précédée de *J'appartiens à la terre* ouvre un autre cycle dans le parcours de l'œuvre. Les images d'incarnation tellurique ont pris toute la place avec, au premier plan, la métaphore identitaire des racines, alors qu'à l'occasion d'un retour

15. Lettre de Gatien Lapointe à Joseph Bonenfant, Champlain, le 12 janvier 1971, Services aux Archives, Université de Sherbrooke, f. 4.

au Québec, Lapointe redécouvre, par le biais de la traversée en mer, la majesté du fleuve et le pays auquel il appartient. Ce temps premier que le sujet lyrique persiste à maintenir dans l'expression de sa poésie prend forme désormais dans un paysage, indissociable du langage verbal et corporel : « Paysage vocable nu du corps » (*OSL*, p. 47), lit-on dans « Les sabliers du temps », tiré de *J'appartiens à la terre*. Cette nouvelle poétique s'accompagne d'un élargissement de l'horizon tandis que les images d'élévation sont elles-mêmes assujetties à l'isotopie terrestre : « J'éveille le ciel au ras des racines » (*OSL*, p. 43). L'enfance, le corps, la terre — avec l'image du fleuve comme signe tangible de la dénomination géographique de cette appartenance — composent ainsi un nouveau trinôme qu'on peut qualifier de cosmologique. Cette réévaluation de la place du sujet poétique marque le passage d'une dialectique du corps et de l'âme à la figure de l'homme, un *ecce homo* nietzschéen, dans une nature et une toponymie qui lui sont « natales », au sens où l'entendait Gaston Miron, c'est-à-dire le lieu où l'on s'épanouit[16] :

> *Montrez-moi une image de l'homme très jeune*
> *Plantant son corps dans l'espace et le temps*
> *Animant un paysage à sa taille*
> *Montrez-moi cet homme de mon pays* (*OSL*, p. 14)

Cette revendication n'est pas étrangère à la parution d'un ouvrage qui a marqué son époque, *L'homme d'ici*, appellation qui, comme on le sait, a influencé la génération des poètes de l'Hexagone. Dans cet ouvrage, le père Ernest Gagnon distingue *l'homme de là* et *l'homme d'ici*. Le premier, écrit-il, est réel et nécessaire. « Il a couvert au maximum l'espace fixé aux dimensions d'un être fini : c'est l'homme officiel. L'homme de là est l'homme du théologien, du philosophe et du savant : il est relativement absolu[17]. » Au caractère absolu mais impersonnel, typé, de cet homme de l'au-delà, Gagnon oppose l'homme relatif :

> Attentif ou distrait, douloureux ou triomphant, tantôt actif, tantôt passif, il vit l'aventure de sa propre genèse. Il croit se

16. André Gladu, *Gaston Miron. Les outils du poète*, Québec, 1994, 52 min.

17. Ernest Gagnon, *op. cit.*, p. 24.

> porter sur la route mais c'est la route qui le porte. Il s'avance dans ce qu'il devient. Et ses pas, ce sont les pas allègres et sûrs de l'homme qui marche, qui marche sur la terre humaine, dressé de toute sa stature, face à l'horizon lumineux de son univers intérieur[18].

L'expression qu'utilise Gagnon, « L'homme qui marche », est vraisemblablement ce qui a inspiré le titre initial (*L'homme en marche*) auquel Lapointe avait songé pour son *Ode*. Si on peut lire dans l'*Ode* un relent de l'humanisme intégral lancé par Jacques Maritain et dont s'inspire Gagnon, si ce long poème de l'exaltation du paysage est le fruit d'une rhétorique de la harangue, voire de la prédication, force est d'admettre que le locuteur a atteint la coïncidence qu'il désirait, entre le dit de la parole et la parole dite, qu'il est tour à tour, mais aussi simultanément, le fleuve et l'homme, le pays dont on parle et le pays qui parle, comme si l'identité lyrique se maintenait en équilibre, à égale distance d'une parole collective et d'une parole singulière. Avec l'*Ode au Saint-Laurent*, précédée de *J'appartiens à la terre*, la quête spirituelle relève d'une vision aussi bien humaniste que planétaire, et dont le célèbre aphorisme de Protagoras pourrait bien constituer le principal intertexte : « L'homme est la mesure de toutes choses[19] » auquel fait écho ce vers de Lapointe, qui écrit : « je cherche une mesure d'homme » (*OSL*, p. 87).

Mais alors, pourquoi le vocable *âme* continue-t-il à apparaître dans les recueils subséquents, jusque dans les œuvres tardives, comme *Arbre-radar*[20] ou *Corps et graphies*[21], publiées au début des années 1980? Quel intérêt de continuer à utiliser ce terme qui paraît aujourd'hui désuet? La réponse pourrait se trouver dans *Le premier mot*[22]. Dans la préface on

18. *Ibid.*, p. 24-25.

19. L'aphorisme intégral est le suivant : « L'homme est la mesure de toutes choses, de celles qui sont pour ce qu'elles sont, et de celles qui ne sont pas pour ce qu'elles ne sont pas. » («Théétète ou de la science», *Œuvres de Platon. Tome X*, traduites par Victor Cousin, vol. 2, Paris, Rey et Gravier libraires, 1834, 152a, http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/theetete2.htm#11 [3 juin 2011])

20.Gatien Lapointe, *Arbre-radar*, Montréal, L'Hexagone, 1980, 139 p.

21. Gatien Lapointe, *Corps et graphies*, Trois-Rivières, Sextant, 1981, 18 f.

22. Gatien Lapointe, *Le premier mot*, précédé de *Le pari de ne pas mourir*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les Poètes du jour », 1967, 99 p.

lit : « Toute histoire est d'abord de l'âme » (*OSL*, p. 102), ce qui est une affirmation pour le moins audacieuse, la notion d'âme ayant toujours été rattachée à l'immuable. Et pourquoi est-elle historicisée ainsi? C'est qu'elle est partie intégrante de l'humanisme de Lapointe. Roland Barthes a écrit : « L'opinion publique a une conception réduite du corps : c'est toujours, semble-t-il, ce qui s'oppose à l'âme : toute extension un peu métonymique du corps est tabou[23]. » Lapointe transgresse en quelque sorte ce tabou, il l'adopte comme un idiolecte, à rebours de la vague de désaffection face aux discours à connotation théologique, peu importe le contexte des recueils. Il n'a pas donc pas liquidé le fonds religieux qu'on a vu précédemment, il l'a plutôt adapté pour l'inscrire dans une parole fraternelle :

> Je suis sûr aussi qu'il y a dans l'homme une part de lui-même qui n'appartient pas à l'histoire, qui va plus loin qu'elle, qui la transcende en quelque sorte. [...] Je demande qu'au-delà et au cœur de l'histoire on regarde à hauteur d'homme et qu'on parle d'âme à âme. La vérité et le bonheur, la justice et la liberté, c'est avant tout un corps humain, et qui a faim et soif, et qui essaie, comme il le peut, avec ses propres moyens, de se sauver et, du même coup, sauver les autres[24].

Le « salut », voilà le signifiant qui sert de passerelle entre l'âme et la communauté humaine, sa profération justifie la cohabitation de l'humanisme et du sacré et, en cela, on pourrait rapprocher la persistance de Gatien Lapointe à maintenir cette notion en désuétude de la démarche de son homonyme, Paul-Marie Lapointe, bien que leurs positions soient irréconciliables quant à la fonction qu'ils attribuent à la poésie[25]. Paul-Marie Lapointe définit l'âme ainsi :

> Le devoir de la poésie, sa raison est la Révolte, qui est l'au-delà de l'acte positif... elle cherche à récupérer l'âme en l'homme,

23. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 83.

24. Gatien Lapointe, *Le premier mot*, précédé de *Le pari de ne pas mourir*, *op. cit.*, p. 102-103.

25. Voir à ce propos François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises/Centre de recherche en littérature québécoise », 1993, p. 107-110.

> l'âme du réel : (le mot âme est un triste mot, galvaudé; mais âme signifie : insatisfaction de l'existant, quel qu'il soit. Âme est très terre à terre : joie, colère, orgueil, bonheur, fureur, justice, beauté[26]).

La parution d'*Arbre-radar* en 1980 marque un tournant dans la poétique de Gatien Lapointe. On a décrété depuis cette décennie la mise au rancart des grands récits, qu'ils soient religieux ou, dans le cas du Québec, collectivistes. Pourtant, malgré les années qui séparent *Le premier mot* d'*Arbre-radar*, et bien que le corps ait effectivement envahi tout l'espace de l'expression poétique, il persiste des relents de cette fascination pour un vocable qui a marqué les recueils antérieurs. *Arbre-radar* présente quatre occurrences du mot qu'on ne prendra pas le soin d'analyser ici puisque ce recueil ne figure pas dans la période visée par cette publication collective. Mais son usage a de quoi étonner, dans le nouveau contexte socio-littéraire des dernières décennies :

> grésil
> d'yeux sous l'éclair cloué, images qui cillent
> scies vives — (est-ce *l'âme?* est-ce l'entrée
> sans retour?)
>
> *natal pays nous*, sourd du front
> de la nuit la ronde fresque d'effraies et
> de caribous, avec des mains des yeux des
> bouches le monde descendant en nous posant
> en nous le nom neuf de chaque chose —
> habitable réel[27]

L'âme demeure un point de fuite possible, et, bien qu'elle puisse déboucher sur la mort, elle indique une des entrées possibles de la table à sensations sur laquelle le poète fait ses gammes. D'autre part, le syntagme à trois termes qui désigne la collectivité (« natal pays nous »), proche du lieu commun, se donne à lire à la semblance du corps comme *disjecta membra*. La première a conservé son « unité », alors que le

26. Paul-Marie Lapointe, « Foi en l'homme », *La poésie canadienne-française, Montréal. Tome IV*, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1969, p. 442.

27. Gatien Lapointe, *Arbre-radar*, *op. cit.*, p. 131 [je souligne].

second, objet autrefois privilégié de l'*Ode*, n'apparaît plus que comme un spasme verbal parmi tant d'autres. Pour en revenir au parcours des recueils écrits de 1953 à 1967, la dialectique entre le corps et l'âme, plus que la dualité à mon avis, se compose de trois grandes étapes : une première, avec *Jour malaisé*, où le corps cherche à s'élever et à rejoindre l'âme; une deuxième (*Otages de la joie*), où le mouvement se fait plutôt sur la flèche du temps, à rebours vers une enfance perdue, dans la valorisation de l'instinct et de l'instant. Après un intervalle (*Le temps premier*) où l'âme est mise en veilleuse, la période se clôt sur une dernière tangente qui, sans exclure la précédente, rattache la quête spirituelle à une vision humaniste, dans un désir d'harmonie et d'unité (*Ode au Saint-Laurent, Le premier mot*).

Élise Lepage
University of Waterloo

« La gerçure énorme ». Unité et éclatement du verbe à venir chez Yves Préfontaine

Cette femme ici ne parle que de mots
tandis que l'homme se fane debout
les mains ouvertes
la poitrine ouverte
son corps tout entier accueillant
la gerçure énorme d'un pays sans parole[1]

Yves Préfontaine
Pays sans parole

Ces vers terminent le poème « Pays sans parole » qui donne son titre au recueil bien connu d'Yves Préfontaine, publié en 1967, mais écrit entre 1959 et 1960. Si l'on a abondamment commenté l'expression « pays sans parole », il est intéressant de relire le recueil en prêtant attention à l'entrelacement de plusieurs motifs : le

1. Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, L'Hexagone, 1967, p. 57. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PSP*.

corps en souffrance, les représentations métonymiques du pays et une parole oscillant entre l'incantation et la psalmodie. Dans les trois cas, une « gerçure énorme », déclinée de multiples façons dans le recueil, craquèle l'unité corporelle, territoriale et lyrique.

C'est notamment ce lyrisme « gercé » qui va retenir mon attention, car si le recueil, et plus généralement l'œuvre de Préfontaine, présente une très grande cohérence thématique, l'écriture ne manque cependant pas de se retourner sur elle-même et de s'interroger sur ses propres failles. Le lyrisme est gercé, lézardé en cela qu'il oscille entre deux auto-représentations irréconciliables : la parole sacrée d'une part — et à ces mots s'élève aussitôt la figure du poète-prophète inspiré au verbe majestueux, débordant; et la parole pauvre d'autre part, collant au plus près de son objet et exprimant l'insatisfaction générée par la médiocrité du réel. Le lyrisme de Préfontaine dans *Pays sans parole* oscille entre ces deux auto-représentations, mais sans jamais coïncider avec aucune d'entre elles. La parole sacrée est en cours d'effondrement, ses élans ne faisant plus illusion et servant tout juste à constater l'absence de toute transcendance. Quant à la parole profane et matérialiste, elle ne parvient pas à faire céder l'opacité et le côté convenu du langage pauvre de tous les jours — contrairement à la parole poétique. Afin de surmonter ces failles, il semblerait que la poétique de Préfontaine exacerbe la présence corporelle et l'ancrage dans le pays, tout en détournant le lexique et l'imaginaire du sacré. C'est cet attachement très fort au corps et au pays ainsi que le détournement du sacré qui confèrent une forme d'unité et de cohérence au recueil.

À la suite de François Dumont, qui fonde l'architecture de son ouvrage *Usages de la poésie*[2] sur une dialectique entre unité et éclatement, je vais m'attacher au cours de cette réflexion à montrer que

2. François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises 32 », 1993, 248 p. Voir notamment le début de sa conclusion où il identifie la superposition de trois *topoï* dans le discours des poètes québécois entre 1945 et 1970, soit les *topoï* de l'unité, de la discordance et du progrès (p. 205).

l'impression d'unité du recueil de Préfontaine est minée par la présence de « gerçures » qui affectent tant l'évocation du corps et du pays que le langage poétique. En m'appuyant enfin sur les travaux de Sophie Guermès sur le lieu caché dans la poésie moderne[3], je montrerai en quoi l'abandon du sacré conduit à une exploration et à une métaphorisation du corps, du pays, mais aussi du texte poétique qui tend alors à instituer son propre acte de parole en lieu d'énonciation.

Univers

Pays sans parole constitue un univers au sens où le recueil est extrêmement cohérent, mais aussi au sens où il donne l'impression de n'être plus ou moins qu'un *uni-vers*, un seul vers, repris et modulé du début à la fin. C'est un univers essentialiste, peuplé de noms singuliers et définis — l'homme, le pays, le fruit, le feu, la plaie, la soif — et de majuscules — la Terre, le Fleuve, Octobre, la Bête. Cet univers est celui d'un lyrisme collectif, une multitude de voix fondues en une qui, contre l'évidence et la psalmodie constante de sa proche finitude, affirme : « Nous sommes en train de naître » (*PSP*, p. 22), tout comme Miron écrit dans les mêmes années : « je ne suis plus revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence[4] ». Certains poèmes font ainsi montre d'une certaine assurance et d'une belle vitalité : « Nous soit aliment la transhumance des saisons, la transparence femelle des feuilles chues. / Nous soit mémoire, adage sculpté dans la pierre du pays aux chaînes subtiles […] » (*PSP*, p. 49).

Ne nous y trompons cependant pas : ce lyrisme peut être certes qualifié de collectif, mais non d'épique. La parole épique s'appuie en effet sur des références et un passé partagés, sur la glorification d'une mémoire commune. Rien de tel dans ce recueil qui s'écrit essentiellement au présent et au futur, qui se tourne vers l'avenir à défaut de pouvoir

3. Sophie Guermès, *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Paris, L'Harmattan, 1999, 285 p.

4. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998 [1970], p. 19.

recourir à une histoire nationale. Le *Pays sans parole* est par excellence celui d'un peuple dépourvu de récit fondateur. La seule mémoire à laquelle il peut recourir serait la mémoire orale, plurielle, riche de ces paroles ancrées dans le réel et dans le vécu — par opposition à la Parole unique et autoritaire des manuels d'Histoire. À cet égard, ce recueil s'inscrit pleinement dans le projet de la génération de la poésie du pays, qui est un projet de fondation de la parole — une parole autre — et de l'Histoire. Le peuple se nourrit et survit du fait même d'être collectif; le recueil engendre et dévore à la fois sa mémoire de souffrances : « ce feu si vieux qu'abreuvés à ses fibres nous en croupissions de froid » (*PSP*, p. 16). La souffrance héritée de l'Histoire est ressentie physiquement, incorporée et incarnée par le peuple. En cela, *Pays sans parole* prend le parti du « rabrouement des hommes du pays qui se laissent aller au désespoir ou à l'acceptation, au silence ou à l'abandon de la lutte[5] ».

De fait, le recueil devient le Livre sacré, la Genèse révoltée d'un peuple. Pierre Ouellet a retracé cet imaginaire du sacré que balisent les titres des différentes sections et qui souligne la dimension collective :

> La « Logie », c'est le Logos, bien sûr, la Parole, mais c'est aussi, par homophonie, le lieu qu'on habite, la demeure, le « chez-soi », le foyer : le pays sans parole (sans *sa* « logie ») est un peuple sans foyer (sans *son* « logis »), qu'il faudra (re)conquérir à travers l'« Exode » et le « Périple », sorte de voyage initiatique vers quelque terre promise aux colorations bibliques, changement de lieu mystique qui se déroule « Sous l'éclair » et dans les « Bourrasques », jusqu'à ce qu'on voie naître « Un peuple » et le regarde « Croître », dans son lieu retrouvé[6].

Mais le critique omet de mentionner une courte section composée de trois poèmes; intitulée « Aphrode », qui s'insère entre « Exode » et « Périple du pays ». Ce néologisme calque son suffixe sur celui d'« exode »,

5. Clément Moisan, « La Révolution tranquille et les poètes de la parole au Québec (1960-1970) », *AEF (Anuario de estudios filológicos)*, vol. 18, 1995, p. 295-296.

6. Pierre Ouellet, « Du haut-lieu au non-lieu : l'espace du *même* et de l'*autre* », *Voix et Images*, vol. 24, n°1, 1998, p. 74.

mais convoque l'imaginaire de la déesse Aphrodite, c'est-à-dire de la germination, de l'amour, des plaisirs et de la beauté, motifs très présents dans cette section et qui s'opposent à la frigidité qui règne partout ailleurs dans le recueil : « la moelle d'été comme un sein aphrode et bon / sous la paume » (*PSP*, p. 38) contraste ainsi avec cette « neige perpétuée dans nos moelles comme un peuple de brûlures » (*PSP*, p. 32), ou ce « Mien pays collé à ma peau comme pourriture au cadavre » (*PSP*, p. 44). On peut donc s'étonner de cet oubli de la part d'un critique par ailleurs aussi consciencieux que Pierre Ouellet, d'autant que cette section est la seule qui ne fasse pas appel à l'imaginaire chrétien — fût-il détourné — mais au rite païen grec qui met l'accent non sur la dichotomie chrétienne entre corps et esprit, mais sur leur interdépendance bienfaisante puisqu'elle est source de germination et de beauté. Omettre « Aphrode », c'est aussi passer sous silence l'une des sections où affleurent le plus nettement la féminité, le chant et les promesses. La dimension sacrée n'est donc pas évacuée, mais transposée en se référant tant au rite païen qu'à une signification nouvelle, la dualité laissant place dans cette section à une forme d'harmonie et d'unité incarnée dans le corps et le pays. Le sacré fonctionne comme principe de cohérence et d'unification, allant dans le sens de ce que François Dumont a identifié comme un « *topos* de l'unité[7] » qui s'appuie sur la religion. Ces observations corroborent ainsi l'hypothèse du collectif selon laquelle le sacré ne disparaît pas mais est réinvesti à travers le corps. Notons cependant qu'hormis cette section, le corps n'est guère plus qu'une réserve d'images propres à évoquer la misère d'un pays tout droit sorti de l'Ancien Testament.

Il convient donc de s'attarder quelque peu à « Aphrode ». Cette courte section n'est composée que de trois poèmes : « Percé », « Santé » et « Neuve balise ». Ceux-ci déploient à mon avis ce que condensent les derniers vers de « Croître » — dernier poème du recueil —, c'est-à-dire l'affirmation d'un élan vital, d'un espoir fou (« *Or une santé / dans les veines / crie* » [*PSP*, p. 74]) tout en énonçant le contexte, l'espace difficile dans lequel il a lieu (« *issue du pays le plus sec* » [*ibid.*]).

7. François Dumont, *op. cit.*, p. 205.

La subjectivité se réinvente par une affirmation pleine et entière du corps, source fulgurante d'énergie au milieu du pays exsangue. « En train de », scande « Percé » : cette anaphore souligne le moment présent, sa dernière reprise étirant l'instant jusqu'à ce que se produise le changement : « En train de durer pour l'énergie de franchir / d'outrepasser brusquement par la crête des siècles » (*PSP*, p. 36). Les expressions « Cormorans de roche! Goélands de schiste! » (*ibid.*) peuvent être tenues pour des oxymores associant le vol et la liberté de l'oiseau à la lourdeur de la pierre, métaphore reprise au vers suivant : « L'envol en lourdeur choit » (*ibid.*). Le poème se clôt finalement sur une autre anaphore à lire en contrepoint de la première : « Reste » semble énumérer les autres difficultés à surmonter : « Reste l'ordure en nous abdiquée avant que son silence ne s'effraie de soi » (*ibid.*). « Percé » est donc un poème montrant une oscillation constante entre espoir et pessimisme, un effort pour s'arracher au mutisme et à l'abattement face à la difficulté de la tâche.

Le lexique de « Santé » — comme peut le laisser envisager le titre du poème — est moins ambigu : « mordre un fruit mieux mûri au respir du delta », « un élan plus de pulpe que d'acier / plus de moelle que de lame/plus de largeur que d'étrave » (*PSP*, p. 37). Incontestablement, la force de vie l'emporte ici, pleine de ses « embrassements » et de sa « saveur d'élargir » (*ibid.*). Ce poème se fonde d'ailleurs sur des images marines, la mer étant présentée comme un élément éminemment féminin et bienfaisant. Reste seulement un vers qui rappelle les écueils à surmonter tout en reprenant la métaphore marine : « une forte saison d'aurores *qui chavirent* » (*ibid.* [je souligne]). En dépit de son lexique appelant le renouveau et la sensualité, « Santé », tout comme le poème précédent, souligne la difficulté à affirmer une nouvelle subjectivité qui soit à la fois profondément incarnée et ancrée.

« Neuve balise », le dernier poème, joue sur le retardement de deux substantifs qui n'apparaissent qu'à l'avant-dernier vers du poème et dont l'attente est suscitée par la présence d'adjectifs qui balisent le début du texte et signifient tous un fort ancrage : « Enracinées », « Figées » et « Incrustées » (répété deux fois) (*PSP*, p. 38). Or, les deux

noms attendus forment une antithèse « la joie l'horreur » (*ibid.*), réitérant les paradoxes du poème « Percé ». Pourtant, au cours de la section considérée dans son entier, un progrès s'effectue indéniablement; les images optimistes de ce dernier rappelant celles de « Santé » : « l'été fou des parfums », « la moelle d'été comme un sein aphrode et bon sous la paume », « l'énorme saison dans les mots qui mûrit sa substance », « l'élan du sol et le chant », « cette lueur ici ou là qui aiguise l'homme » (*ibid.*). La section « Aphrode » semble ainsi se démarquer assez nettement de l'ensemble du recueil du fait qu'elle assume ses contradictions, ce qui permet de privilégier la sensualité, le corporel, le féminin et l'avenir. Autrement dit, cette section donne à voir, mieux que toute autre, la réappropriation du corps (et non plus son exclusion), étape nécessaire à l'écriture de l'Histoire et à l'invention de l'avenir. Cette valorisation du corporel et de la sensualité permet par ailleurs de faire jouer l'ambiguïté de la dernière strophe du dernier poème :

> Incrustées ici pour longtemps
> La joie l'horreur
> l'ivresse de creuser l'étrangeté nombreuse des ressacs (*ibid.*)

À la première lecture, on peut être tenté de penser que l'adjectif « incrustées » qualifie la « joie » et l'« horreur », substantifs tous deux placés sur le même plan. Le dernier vers se lit alors de façon séparée. Cependant, l'absence de majuscule en tête du dernier vers invite à une autre lecture possible, celle qui consisterait à mettre l'« ivresse » sur le même plan que la « joie » et l'« horreur ». « Incrustées » qualifierait alors les trois substantifs, contrairement à ce que la disposition du texte aurait pu suggérer dans un premier temps. Et quelle est cette ivresse, si ce n'est celle de la création poétique qui consiste à travailler à même l'« étrangeté » du pays, du réel et du langage, présentés sous la forme à la fois chaotique et dure des « ressacs »?

Cette « étrangeté nombreuse des ressacs » est à l'image de la représentation du pays telle qu'elle se dégage à l'échelle du recueil. Le pays est érigé au rang de paysage grâce à quelques éléments seulement : les ressacs, la neige et le froid, la pierre, l'arbre et la forêt, la terre et le sol. Quelques titres de poèmes — bien différents de ceux

d'« Aphrode » — suffisent à l'esquisser : « Neige perpétuée », « Dureté », « Neiges closes », « Un arbre », « Solide », « L'hiver ». À partir de ces quelques mots-clefs se déploie une entreprise de nomination. Comme l'écrit Paul Chanel Malenfant dans un article consacré à ce recueil,

> pour résister au rien et au vertige abyssal, l'imaginaire effectue, par la poésie, un vaste remplissage verbal, en nommant jusqu'à saturation les matières [...], dans le mouvement simultané de leur émergence et de leur combustion. L'œuvre procède à l'installation effrénée d'un monde de mots et choses agglomérés qui, selon ce désir qui s'avoue dans tout livre ou dans toute écriture, constituerait le monde même. Et cet univers, ici, oscille entre la genèse fabuleuse et la spectaculaire apocalypse[8].

Dans les titres comme dans les textes, le mot « pays » revient constamment répondre à l'« ici » du premier poème intitulé « Ici la terre ouragane ». L'ailleurs, ou toute autre possibilité d'extérieur, n'apparaît jamais; pas même de frontière ou de limite qui pourrait indiquer le début d'une différence, le côtoiement de l'étrangeté. Le pays coïncide parfaitement avec sa pauvreté, sa « nécrose d'être » (*PSP*, p. 13) tient tout entière en lui. La parole lyrique émerge et s'engloutit donc à la fois dans cet *ici* très fort, omniprésent, qui est présenté bien plus comme un espace vacant que comme un lieu structuré et identifiable : « Pays de masques et de charognes — beau par le vide, beau le plein d'une terre sans cadastre » (*PSP*, p. 44). C'est peut-être cette absence de limite du pays qui en fait un *ici* très présent dans le texte, mais aussi très vide sur le plan du discours. L'entreprise consiste alors à donner la parole au peuple, à l'arracher à la menace du néant, du silence et de la mort dont les spectres rôdent encore dans de nombreux poèmes : « Un peuple parle en silence » (*PSP*, p. 71), « Ils parlent d'une parole qui meurt mais ne se voient pas mourir / Car leur mort est de parler comme les tombeaux / Comme les os dans les tombeaux qu'ils se forgent en parlant » (*PSP*, p. 70).

8. Paul Chanel Malenfant, « Du *Pays sans parole* à l'âge de la *Parole tenue* », *Voix et Images*, vol. 24, n° 1, 1998, p. 44.

En s'appropriant la parole, le peuple assure sa présence et le seul absent n'est alors nul autre que Dieu — ou tout autre avatar de transcendance. Ce pays se résume à un univers déserté par son créateur, d'ailleurs privé de majuscule : « dieu ne cesse de s'éteindre, vieux brasier perdu sous un continent de bruits et de fracas » (*PSP*, p. 43). L'abandon de l'imaginaire chrétien permet de dépasser la dualité entre corps et esprit jusqu'alors aliénante afin d'accéder à l'appropriation d'une parole incarnée (dans le corps) et ancrée (dans son espace d'origine). On observe d'ailleurs une forme d'anthropomorphisation du pays (au sens tellurique, matériel). La terre accède au statut de sujet agissant, vivant :

> la terre rend l'homme à sa fournaise de froid (*PSP*, p. 22);
>
> l'homme cependant proie d'un gel plus grave / En proue puis en étrave / pour qu'un givre épouse le brasier (*PSP*, p. 23);
>
> La pesanteur du froid dans les artères d'un peuple / la pesanteur de terre froide sur la poitrine d'un peuple. (*PSP*, p. 67)

Quand bien même l'homme demeure le sujet grammatical des verbes, le lexique vient contredire son action, ainsi de « ses doigts écorchés creusant la santé des brindilles dans l'âtre de l'été dont les griffes bourgeonnent » (*PSP*, p. 31). Dans cet exemple, ce sont effectivement les doigts de l'homme qui creusent, mais ils sont « écorchés », alors que le texte associe la nature à l'épanouissement, à une force de vie en évoquant « *la santé* des brindilles », « *l'âtre* de l'été » et le « *bourgeonne*[*ment*] » des « griffes » [je souligne]. On mesure ici la vigueur de la poétique de Préfontaine, qui puise sa matière à même la souffrance qui lui donne naissance et qui confère une forte cohérence au recueil.

Éclats

Nous avons pu voir comment certains passages, tels la section « Aphrode », opèrent cependant des « Percé[es] », créent des brèches à même cet univers très construit du recueil. C'est notamment par ces failles, ces ouvertures qu'apparaît une conception nouvelle de la

transcendance, désormais perçue comme plus immédiate, peut-être plus terre-à-terre aussi. Il importe alors d'analyser cette esthétique sous-jacente qui relèverait du fragment et de la brèche. Les souffrances de la collectivité sont ainsi prises en charge avec vigueur par le *Je* lyrique : « Je témoigne du ciel rougi où cicatrise une fatigue » (*PSP*, p. 14);

> *J'habite un cri tout alentour de moi —*
> *pierre sans verbe —*
> *falaise abrupte —*
> *lame nue dans ma poitrine l'hiver.* [...]
> *Et je persiste en des fumées.*
> *Et je m'acharne à parler.*
> *Et la blessure n'a point d'écho.* (*PSP*, p. 40)

Point d'écho pour la blessure physique qui, tôt ou tard, se cicatrisera tant bien que mal; mais écho en revanche pour la parole (« *je m'acharne à parler* »). Bien que fréquemment trouée par des blancs typographiques ou par des tirets incisifs, la parole, par son incarnation, peut durer (« *J'habite un cri* ») et donc représenter une force salvatrice. La section présente une condensation de la parole unique dans le recueil en s'en tenant à de brefs poèmes aux vers très courts :

> Avant ce dur geste de vivre
> Avant le sang sculpté de givre
> Avant l'éclatement des hommes mûris
> au feu des paroles
>
> Avant
>
> L'ornière est un langage (*PSP*, p. 61)

L'« éclatement », c'est-à-dire l'éclosion d'« hommes mûris / au feu des paroles », indique ce pouvoir du langage alors même que le dernier vers pourrait inciter à considérer le langage comme une ornière sans issue dans cet univers. Or, il s'agit au contraire de retourner cet état de fait et d'ériger cette ornière en mode d'expression, en génératrice métaphorique.

Dans les poèmes suivants, on remarque que l'ornière se transforme en gerçure. La transposition de cette image d'ordre corporel se lit

comme un indice de la présence du corps jusque dans le langage. De façon significative, le terme « gerçure » est employé pour désigner une fissure qui affecte la peau, mais aussi l'arbre ou la terre :

> Un arbre
> l'hiver
> attend ne cesse d'attendre
> l'œuvre des gerçures (*PSP*, p. 62)

Mais il faut aussi compter avec « l'âme gercée » (*ibid.*) du sujet, rongé par l'incertitude et la précarité. Tel est bien ce qu'il y a de frappant dans la fin du poème éponyme :

> [...] l'homme se fane debout
> les mains ouvertes
> la poitrine ouverte
> son corps tout entier accueillant
> la gerçure énorme d'un pays sans parole (*PSP*, p. 57)

C'est dans son corps que le sujet reçoit et ressent cette blessure d'un pays à la fois sourd et muet. Il « se fane debout » comme l'arbre qui « ne cesse d'attendre / l'œuvre des gerçures », figures de solitude foudroyées dans et par « le paysage en détresse » (*PSP*, p. 62). La gerçure est donc ce qui fendille les unités : celle du pays, de l'arbre (image du sujet isolé), celle de la peau du sujet (enveloppe du corps) et celle, enfin, du langage. En elle se condensent les motifs récurrents du froid, de la douleur et de l'incomplétude. Elle est métonymie de l'éclat et de l'éclatement qui se donne à lire dans le recueil à travers maintes images de la fragmentation : « charroi de cristaux » (*PSP*, p. 32), « feuilles épuisées », « décombres » (*PSP*, p. 56), « continent de bruits et de fracas » (*PSP*, p. 43) et pays qui « s'effrite en érosions de désirs » (*PSP*, p. 44).

Or, l'éclatement et la gerçure sont des effets de la violence inhérente à tout le recueil. Cette violence passe bien sûr par la puissance du lyrisme, mais elle s'exprime également à travers de nombreux verbes d'action et un lexique parcouru d'énergie :

> le torrent des mots sur nos lèvres, le torrent du lait dans le sein de nos femmes (*PSP*, p. 46);

> l'énergie de franchir / d'outrepasser brusquement (*PSP*, p. 36);
>
> Qu'il saigne le siècle qu'il expulse le sang des saisons (*PSP*, p. 27);
>
> Et son cri qui parcourt en la giflant la peau des ciels aux / agonies de rouille (*PSP*, p. 72).

Apparaît à travers ces extraits un élément peut-être surprenant. On pourrait s'attendre à ce que le corps soit lui aussi soumis à cette logique de l'éclatement, de la fragmentation. Certes, il est souvent nommé de façon métonymique — les mains, les yeux, les membres, la peau, etc.; cependant, là n'est pas le trait qui paraît le plus remarquable dans le traitement du corps que propose ce recueil. Peut-être faut-il moins souligner le morcellement du corps que le fait que celui-ci se manifeste surtout à travers des fluides, des flux et des verbes d'action; autrement dit, nous avons affaire non pas à des parties du corps, de la matière ou de la chair, mais au corps en action, à du vivant. Les nerfs, le souffle et surtout le sang sont omniprésents. Les blessures et les douleurs du corps sont telles que tout se passe comme si le seul corps de l'homme ne pouvait absorber toute la violence du monde. Par un procédé d'anthropomorphisation, des verbes relevant du lexique de la souffrance physique sont donc utilisés pour montrer comment cette violence affecte également les paysages du pays et le langage. Les verbes « saigner », « suer », « gercer », « raidir », « souffrir », « mordre » contaminent aussi le texte et le paysage du pays. Ainsi, le ciel est « anémié » (*PSP*, p. 30), « Une détresse saigne à l'ombre de l'automne » (*PSP*, p. 57), « le cri, l'immense, le cri de l'espace qui meurtrit » (*PSP*, p. 43), « vomir de soif » (*PSP*, p. 33) en attendant « la saison des poings mûrs » (*PSP*, p. 58). Tout ceci fait sens : le *Je* étant *vox populi*, porte-parole, il ne peut référer à un seul corps comme support de l'individualité. Le corps se présente donc comme une matrice de métaphores axées bien souvent sur le sème des flux, des énergies diffuses, non canalisées, images qui représentent précisément les mouvements désordonnés du corps social. Ces expressions témoignent d'un vécu douloureux mais n'en visent pas moins à affirmer un processus d'incarnation de l'être : il faut bien être encore en vie pour percevoir la souffrance. Il est en tout cas certain que

ces expressions manifestent une force de vie, un élan et une énergie qui sont affirmés envers et contre tout jusque dans les derniers vers du recueil : « *Or une santé / dans les veines / crie / issue du pays le plus sec* » (*PSP*, p. 74).

La parole pour lieu d'énonciation

Comment dès lors se tissent les liens entre corps, pays et sens dans *Pays sans parole*? Dans son ouvrage *La poésie moderne. Essai sur le lieu caché*, Sophie Guermès écrit

> [qu']avec la perte de la croyance prend aussi fin l'expérience du lieu, associé dans la Bible à la parole de Dieu, conçu et vécu comme centre. L'espace de liberté qui s'ouvre est d'abord un espace vacant, où se défait l'une des dimensions les plus fondamentales de notre rapport au monde[9].

Si aucune transcendance ne vient donc plus légitimer un sens — terme à prendre ici comme synonyme de « direction » *et* de « signification » —, le lyrisme de Préfontaine dans ce recueil ne semble pas avoir renoncé pour autant à un certain pouvoir incantatoire de la parole qui dit précisément cet espace devenu vacant. Il s'attache à dire un pays identifié par deux caractéristiques. Il s'agit, en premier lieu, de sa précarité provoquée par la disparition du Créateur :

> Cette absence a été ressentie comme une trahison, mais aussi comme une source d'appauvrissement. En effet, que vaut un monde réduit à n'être que matière? Il lui manque une dimension que seule la poésie peut lui apporter, en l'interrogeant sans relâche, pour le réinvestir à la fois de langage et de présence, et, ainsi, en préserver le sens[10].

S'il est vrai qu'au Québec, le recul de la foi a davantage été vécu comme une libération, il n'en a pas moins créé des repositionnements à la fois divers et fragiles à leurs débuts. Tel est d'ailleurs l'un des

9. Sophie Guermès, *op. cit.*, quatrième de couverture.

10. *Ibid.*, p. 192.

objectifs de ce collectif : appréhender comment, à la suite de cette mutation fondamentale qu'a été l'entrée dans le cadre séculier, la problématique du sacré n'a pas été abandonnée mais a été envisagée à travers un prisme nouveau, celui du corps. Cet intérêt pour le corps fortement ancré dans le réel se comprend notamment comme réaction au sentiment de précarité ontologique hérité du recul de la foi.

D'autre part, le pays de Préfontaine se caractérise par son appartenance américaine au sens large; aucune mention n'est faite de l'histoire spécifique du Canada français, ni de la langue française. Aucun toponyme ni repère n'est mentionné, le pays est un espace où se confrontent diverses forces : « Bourrasques », silence, cri, souffrances. Il n'est fait qu'une seule mention des « *sables froids d'Amérique* » (*PSP*, p. 50), occurrence remarquable en cela qu'elle privilégie la dimension continentale vaste et ouverte, délimitée seulement par les frontières naturelles. La subjectivité est donc déterminée par l'habitation d'un double lieu, habitation corporelle et habitation en terre américaine que Préfontaine prend soin de cerner dans l'« Indice » par lequel s'ouvre le recueil : « Quand je parle de l'Amérique, il va sans dire que je n'entends pas l'énorme masse états-unienne qui pèse sur nous de tout son poids, mais quelque chose de plus profond, de plus vaste, de plus diffus. » (*PSP*, p. 7) Cette « hypothèse d'un *sentiment américain* » (*ibid.*), loin d'annihiler le Québec, permet au contraire d'affirmer son existence et son irréductible singularité : « [J]'ai l'impression, sinon la conviction, que l'homme québécois d'aujourd'hui (francophone *et* américain [...]) — l'homme québécois en est aux premiers balbutiements de sa propre *découverte de l'Amérique*. » (*ibid.*) Mais Sophie Guermès propose la prise en compte d'un lieu tiers : « La poésie est elle-même devenue lieu. [...] C'est un lieu d'énonciation [... qui] reste donc, en ce sens, un lieu caché[11] ». La poésie de Préfontaine, comme la parole performative du Dieu biblique, créerait ainsi le lieu de son énoncé et celui de son énonciation. Parole profondément incarnée et fermement ancrée en Amérique, elle affirme et donne vie au pays par sa seule existence.

11. *Ibid.*, p. 274.

Pays sans parole semble témoigner exemplairement d'un état de la poésie québécoise lors de la Révolution tranquille : le moment où cette poésie commence à se nommer et à se désigner avec superbe, s'écrit en tournant le dos aux temps du passé pour mieux déployer toute son énergie à détourner et (re)donner un sens à des possibles qui se conjuguent au futur :

> un pays droit dressé demain comme pin rouge flambant d'un incendie d'orgueil sur les sables froids d'Amérique. [...]
>
> Et je ne serai point seul pin rouge en vain calciné, mais à tous vents multiplié, flambante forêt tout au long du Fleuve langagier. (*PSP*, p. 50)

Contre l'effacement de toute transcendance et la difficulté à investir l'américanité du territoire québécois sur le plan poétique[12], *Pays sans parole* institue résolument l'acte de parole en lieu d'énonciation, sa propre parole en pays, posture à la fois fragile et forte — forte de sa fragilité — qui va définir durablement le rapport au réel et au langage d'Yves Préfontaine.

Cette réflexion s'est attachée à montrer comment l'univers mis en place dans ce recueil repose à la première lecture sur un essentialisme abstrait. Cet univers dépourvu de transcendance est moins une figuration qu'une dé-figuration du réel placé sous l'égide du silence, de la solitude et de la « gerçure énorme » du corps et du pays. En somme, tout indique que le corps et le pays *sont* cette gerçure au sein de laquelle s'immisce, s'enracine et s'incarne la parole poétique. C'est la raison pour laquelle celle-ci fonde son lieu d'énonciation en elle-même, dans un lyrisme aux accents puissants qui oscille entre colère et désir de changement, plutôt qu'en un improbable lieu référentiel qui offre peu de prise à la parole.

En forçant quelque peu le trait, on pourrait écrire que rien n'est encore advenu. *Pays sans parole* se lit comme l'expression d'un

12. Voir à ce propos les premières pages (p. 193-195) de l'étude que Pierre Nepveu consacre à la poésie de Paul-Marie Lapointe : « Résidence sur la terre américaine », *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 193-207.

désir foudroyant d'une parole neuve en ces années 1960 où la foi inconditionnelle commence à vaciller. Cette parole se caractérise tant par son incarnation corporelle — à la fois gercée, douloureuse, mais aussi parcourue d'énergies et de promesses — que par son ancrage en terre américaine qui permet de saisir sa singularité. Ce recueil se rêve verbe performatif tourné vers l'avenir. « [*J*]*e sévis contre l'absence avec, entre les dents, une pauvreté de mots qui brillent et se perdent* » (*PSP*, p. 41); c'est pourtant bien avec cette « pauvreté de mots qui brillent » que *Pays sans parole* réussit ce qui pourrait être tenu pour le comble d'un recueil de poèmes : le tour de force paradoxal qui consiste, en parlant du pays, en s'en faisant la voix, à contredire son propre titre. Tout ne fait alors que commencer.

David Courtemanche
Université du Québec à Montréal

Terre Québec. Rituel du corps et vestiges d'une flambée chez Paul Chamberland

« Toute interrogation sur la poésie, aujourd'hui, parle à la fois de son peu d'importance parmi les affaires humaines et d'une souterraine, d'une obscure nécessité[1] », écrit Gilles Marcotte en 1969. Cette phrase rend bien compte de la tension présente dans la majorité des ouvrages de poésie des années 1950 et 1960 au Québec, où l'urgence de la prise de parole et la mise en question du rôle social de l'écriture côtoient le réinvestissement d'une subjectivité problématique sur laquelle l'Église catholique n'a plus autorité. L'un des ouvrages les plus déterminants de cette période est certainement *Terre Québec*[2], de Paul Chamberland,

1. Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 9.

2. Paul Chamberland, *Terre Québec*, suivi de *L'afficheur hurle*, de *L'inavouable et* de *Autres poèmes*, Montréal, Typo, 2003 [1985], 299 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TQ*.

paru en 1964. Ce recueil est surtout connu pour son cri libérateur et son appel à la naissance du pays, mais la présence accrue du corps, à laquelle se joignent de nombreuses évocations du territoire et l'énonciation du désir d'un sens renouvelé, mérite une attention particulière. Suivre les traces du corps dans *Terre Québec*, c'est se porter à la rencontre d'une expérience subjective chargée qui laisse entrevoir la profondeur et l'intensité de l'enjeu identitaire et existentiel pour plusieurs créateurs pendant la Révolution tranquille.

Lorsqu'on aborde l'un des cinq livres du poète publiés ou rédigés au cours des années 1960[3], on constate que chacun de ces ouvrages représente un moment distinct dans l'évolution politique et esthétique de son auteur, mais aussi — et peut-être surtout — dans un parcours déterminé par la sensibilité de ce dernier envers la création poétique et la réalité sociale de cette période. Cette sensibilité se traduit dans ces textes par une hésitation devant les chemins que pourrait emprunter l'écriture. Pierre Nepveu fait état d'un dilemme, dans les écrits de Chamberland et ceux de ses contemporains pendant la Révolution tranquille, qui permet de mieux comprendre cette hésitation :

> Tout en ne cessant de fantasmer un langage poétique qui dirait « absolument » la vie, qui l'accueillerait à grand renfort de métaphores et de rythmes incantatoires, [...] les écrivains les plus lucides des années soixante éprouvent en même temps le sentiment que toute forme « achevée », pleinement réalisée, serait mensongère, trahirait la vérité[4].

Ce désir de dire « absolument » la vie est bien présent dans *Terre Québec* : le vivant lui-même y est souvent marqué d'un caractère absolu. Cependant, certains de ces poèmes laissent également transparaître un

3. Il s'agit de *Genèses* (Montréal, Cahiers A.G.E.U.M., nº 3, 1962, 94 p.), *Terre Québec* (Montréal, Librairie Déom, coll. « Poésie canadienne », 1964, 77 p.), *L'afficheur hurle* (Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles », 1965, 78 p.), *L'inavouable* (Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles », 1968, 118 p.) et *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie. Poèmes suivis d'une révélation (1966-1969)* (Montréal, Éditions D. Laliberté, 1972, 108 p.).

4. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », 1999 [1988], p. 69.

doute qui culminera avec la publication de *L'afficheur hurle*, où le sujet affirme désormais que « la poésie n'existe plus » (*TQ*, p. 105), et où « lyrisme et métaphore sont désormais suspects[5] ». Dans *Terre Québec*, le double rapport au langage poétique dont Nepveu fait mention semble se manifester par la coprésence d'une quête de sens liée à une forme de transcendance et d'un désir de vérité ancré dans l'existence concrète. La lecture de ce recueil laisse l'impression tenace que sa portée excède le projet politique et social auquel nous pouvons le lier. Bien qu'il fût maintes fois considéré comme l'un des principaux exemples de la « poésie du pays », ce livre ne s'épuise pas dans ce thème qui, comme le précise Gilles Marcotte, est avant tout « un complexe de significations [...] que l'idéologie politique est loin d'expliquer totalement[6] ». Le pays y occupe une place considérable, mais l'expérience du corps, étroitement liée au besoin d'une émancipation et d'un sens renouvelé, précède son apparition. Nous verrons en effet dans ces poèmes un sujet qui cherche d'abord une reviviscence individuelle avant de nommer le pays et de donner voix à la collectivité, et ce, en faisant appel à différents symboles et images qui se rapprochent considérablement de certaines définitions anthropologiques du sacré.

Corps nu, langage nu

La compréhension du rôle de l'expérience corporelle dans *Terre Québec* a pour point de départ la lecture de son poème liminaire. Dans un article de 1972, Jacques Bouchard note que, si le poète « marche à la hauteur commune » dans ce recueil, il demeure marqué « d'une sorte de caractère sacré » en regard de la demande « d'investiture[7] » que recèlerait ce poème, intitulé « Poème d'appartenance ». Ce caractère sacré, bien que sa définition demeure incertaine et qu'il soit ici attribué à la figure du poète, est assez intéressant lorsqu'on s'attarde à ce que le

5. *Ibid.*, p. 23.

6. Gilles Marcotte, « Notes sur le thème du pays », *Voix et images du pays*, vol. 4, nº 1, 1971, p. 11.

7. Jacques Bouchard, « Paul Chamberland : inexplicablement restait la poésie », *Études littéraires*, vol. 5, nº 3, 1972, p. 432-433.

poème met en scène. La teneur de l'investiture reste aussi à préciser : il pourrait s'agir, selon les différentes acceptions du mot, d'un droit de posséder quelque bien, ou d'une autorisation de représenter un groupe donné. Voyons le poème en entier :

> *retourné au nu langage*
> *à ton visage ô terre égal à mon silence*
> *à ma naissance à mon retour au profond de ton âge*
> *à la vérité du labour de la biche sertie du*
> *sommeil des forêts*
> *et de la bête brune qui bêle renversée d'amour*
> *sous le dieu immédiat*
> *ô mère et ma propriété ma substance abîme*
> *murmurant sous l'écume des mots*
> *je te rends nu mon corps*
> *crible sa nuit de sèves* (*TQ*, p. 23)

Le sujet témoigne d'abord d'un retour au « nu langage », au visage de la terre, « égal à [s]on silence ». Il est tentant d'associer ce retour à ce qu'évoquent ces quelques images : le « profond » de l'âge de cette terre, qui laisse entendre un passé lointain; la vérité du labour de la biche, le sommeil des forêts, la bête qui bêle, différents aspects d'un monde primitif. La vérité dont il est question ici semble être celle d'un monde où l'homme est absent ou inoffensif, et dans lequel règne le naturel. Soulignons également la présence d'un « dieu immédiat », appellation intéressante qui retire à ce dieu à la fois la majuscule que lui accorde habituellement l'institution religieuse et la médiation qui en aurait fait une divinité séparée du monde originel où elle apparaît. Ceci peut constituer un premier indice quant à la présence du sacré dans le recueil : le divin semble y être quelque chose d'immanent, de terrestre.

Sur le plan grammatical, le poème est entièrement structuré en fonction du substantif « terre ». Celle-ci n'est nommée qu'une fois, mais l'ensemble des images qui laissent deviner un monde et un temps primitifs s'y rapporte. Le « Poème d'appartenance » est une adresse à cette terre annoncée par le sujet comme étant sa mère, sa propriété, sa substance, mais aussi comme un « abîme / murmurant sous l'écume des mots ». Précédé d'un blanc typographique qui le situe en retrait et qui ralentit le rythme de la lecture, cet « abîme » donne une portée

particulière à l'image de la terre dans le texte. Elle apparaît ici comme une mère nourricière, mais également comme quelque chose d'insondable, d'infini, « murmurant sous l'écume des mots ». Dans sa lecture du recueil de Chamberland, Pierre Nepveu souligne avec justesse que ce « nu langage » n'a rien d'un langage dénudé[8]. La langue foisonnante que l'on retrouve dans l'ensemble du recueil en témoigne. Le « nu langage » correspond plutôt à l'un des aspects de ce qui est recherché par le sujet dans le poème liminaire, et que la lecture de certaines parties de *Terre Québec* permet de mieux cerner.

On retrouve, dans le poème « Femme mon espace », un passage qui fait écho au « Poème d'appartenance » : « la chair nouvelle précède les noms que je tirerai de mon corps vieux monde assailli d'espace assoiffés… surgisse l'inconceptuelle la phrase saccageant les murs de mon domaine entrelacé » (*TQ*, p. 73). Cette phrase « inconceptuelle » n'est pas sans rappeler le « nu langage » vers lequel est effectué le retour dans le poème liminaire. Elle est invoquée ici pour libérer un sujet aux prises avec un corps désertique, vieilli. Une situation semblable est présente dans le « Poème d'appartenance », où les deux derniers vers font de l'adresse à la terre un enjeu du corps : « *je te rends nu mon corps / crible sa nuit de sèves* » (*TQ*, p. 23). Un lien étroit est ainsi tissé entre le corps dénudé et le « nu langage » : le sujet effectue d'abord un retour à ce qui murmure sous l'écume des mots, ce monde primitif où le naturel côtoie le dieu immédiat, avant de lui-même offrir son corps nu. Si l'on considère avec Jacques Bouchard que ce poème renferme une demande d'investiture, elle aurait donc lieu sous la forme du pacte : la demande de « sèves » ne pourra être formulée qu'une fois le corps du sujet dénudé, c'est-à-dire une fois le retour au profond de l'âge de la terre accompli. Ce pacte marque également, d'une certaine façon, le choix du sujet d'avoir confiance en la poésie comme moyen d'émancipation : c'est aussi à sa forme absolue, à ce « nu langage » qu'il offre son corps.

8. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 70.

Le pouvoir de la parole

À plusieurs endroits dans le livre, on rencontre des passages qui répondent à cette adresse initiale à la terre. L'une des résonances les plus claires se trouve dans « Raison de vivre ou de mourir », poème sur lequel nous nous attarderons ensuite :

> je n'écrirai point mon nom
> sur la fontaine et le pain
> sur le chemin de la raison
> sur la pierre du matin
> ma prison déjà me dévore
> et je suis cendre au cœur du feu
> plaie dans la gorge de juillet
>
> or nous vivons encore nous saignons
> nous dressons du moins notre mort
> claquant drapeau dans le vent des hommes
> en nous
> fossoyés mais drus
> ce qu'il y a de cris dans les luzernes de nos cœurs
> ce qu'il y a de matins dans le canon de nos yeux
> et de caresses aux jardins saccagés de nos bras
> au plus profond de l'agonie l'étoile de nos sangs liés
> ressurgit sans appel au fronton de l'histoire
> — hommes ayez pitié de sa brève beauté —
> cet âge scellera notre aurore ou notre tombeau
>
> [...]
>
> en nos corps criblés de sève
> en notre sang terre assaillie d'aurore
> nous fondrons l'espace au feu d'un pays (*TQ*, p. 51-52)

Comme dans le poème liminaire, l'investiture est ici symbolisée par le corps « criblé de sève(s) ». Cependant, elle n'est plus réservée au sujet qui en formule la demande : elle est transmise à ce peuple au nom duquel il peut désormais prendre la parole et pour lequel il cherche à donner sens à l'habitation de l'espace nord-américain. Dans l'un comme dans l'autre poème, l'image de la « sève » suggère une vitalité fondamentale. Nous pouvons d'ailleurs constater que, d'un point de vue textuel, la réception des sèves donne un réel pouvoir au sujet : celui de passer du « je » au « nous », et de transmettre cette vitalité reçue à une collectivité. On

peut conclure qu'il ne s'agit pas ici d'élever un individu au-dessus d'un groupe pour le diriger, mais de lui permettre de prendre la parole en son nom. L'investiture signalée par Jacques Bouchard correspond donc, en premier lieu, à ce contact avec une source de vie primitive qui permet ensuite au sujet de prendre voix. L'expérience mise en scène dans le poème liminaire vient toutefois multiplier les enjeux : elle ne donne pas uniquement lieu à une prise de parole, mais à un foisonnement d'images offertes par cette voix qui va cheminer de plus en plus loin dans le territoire de ses désirs et de ses déchirements.

Remarquons également que le corps, dans le poème, vient se mêler au paysage, offrant au sujet un rapport particulier à l'espace. Le mélange corps-paysage apparaît à quelques reprises : « aux jardins saccagés [des] bras », à « l'étoile des sangs liés », « au large corps du fleuve », et particulièrement en ce « sang terre assaillie d'aurore » où le feu du pays vient « fondre » l'espace, c'est-à-dire, en un sens, lui donner forme. Ce type de transformation est caractéristique de l'ensemble des poèmes de *Terre Québec* : le corps est fréquemment investi afin d'y faire naître le paysage, et inversement, des images du territoire servent à évoquer le corps. Ceci permet de mettre en relief une intime fraternité entre le corps et le paysage qu'on trouvait déjà dans le poème liminaire : le désir d'apprivoiser l'espace, inhérent au projet du pays, passe par l'investissement du corps.

Ce phénomène n'est pas isolé : dans « Poème de la sentinelle » — comme dans l'ensemble du recueil — la répétition et la juxtaposition des mots répondent d'un désir et d'une urgence qui semblent dynamiser le passage du corps au paysage : « naître naître à nos corps folle flambée d'aurore sur les montagnes bousculées » (*TQ*, p. 29). On y retrouve également une traversée par le chemin inverse : « nommer la terreur du sang [...] qui nous rende aux plages finies d'une terre qui flambe nôtre dans nos bras armés » (*TQ*, p. 32). L'exemple de ce poème révèle le principal moteur de l'évocation conjointe du corps et du paysage dans la première partie du livre : bras, sang et visage s'y associent le plus souvent à la terre et aux montagnes lorsque le sujet énonce le désir qui est à l'origine du déploiement de sa parole : celui de la naissance, de

la libération et du renouveau pour lui-même et pour le peuple au nom duquel il parle. Dans cette alternance d'images du corps et du paysage qui se font écho et se transforment mutuellement, soulignons aussi la présence du feu, qui apparaît littéralement ou sous forme de flambée, d'aurore et de lumière. On peut évidemment interpréter ce motif à l'aune des thèmes principaux de *Terre Québec* — par exemple, l'image de l'aurore se lie aisément aux thèmes de la naissance et du renouveau —, mais sa qualification de « folle flambée » retient ici notre attention, faisant du feu quelque chose d'incontrôlable, de fulgurant, tout en étant appelé, souhaité par le sujet en quête d'émancipation. La vision prophétique que propose « Poème de l'antérévolution I » va en ce sens : « je verrai le visage du feu [...] fendre les portes barricadées de nos nuits [...] fouiller à fond nos veines rendre nos corps intacts à la fougue jumelle du fleuve et de la mine / nous rendre neufs à l'Élément » (*TQ*, p. 53). Malgré son aspect presque terrifiant, le feu libère et permet la transformation des corps en vue d'un recommencement. Les « nuits » du peuple, qui évoquent ici sa condition d'enfermement, ne sont pas sans rappeler cette « nuit du corps » que l'on retrouve dans le poème liminaire. Là où le sujet demandait des « sèves » à sa terre, mère et abîme dans le « Poème d'appartenance », il annonce à présent la venue de ce feu qui joue à peu près le même rôle. Ces deux images s'associent ainsi à ce qui constitue le salut dans les poèmes : une libération du corps qui précède, puis accompagne le passage du « je » au « nous ». Dans le recueil, cette liberté et cette prise de parole sont les moyens de donner forme au pays et de permettre à la collectivité d'y vivre. L'intense plongée dans le corps du sujet et le paysage comme corps seraient ainsi des façons de prendre en charge l'habitation problématique des Canadiens français en terre américaine. Sous cet aspect, le livre de Chamberland constitue un exemple de ce rapport à l'américanité d'un Québec en quête d'identité que dépeint Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde* :

> La rencontre de l'Amérique, dans la tradition québécoise, est rarement modeste, rarement enracinée dans l'immédiat. Nous cherchons trop une brèche, une issue, un salut. Nous avons trop hâte d'en finir avec nos frontières resserrées, avec

> notre « âme française », avec une intériorité vécue le plus souvent comme une maladie inguérissable[9].

Cette recherche de salut, que l'on sent pressante mais inévitable pour le sujet de *Terre Québec*, devient un enjeu du corps; c'est par son investissement que devient possible la venue d'un pays « libre et dru comme l'obscur de sa racine américaine et le silence de son mal » (*TQ*, p. 56). De cette manière, les poèmes que publie Chamberland en 1964 nous font sentir plus que jamais le caractère délicat de cette situation qui touche à la fois l'art, la vie et la société pendant la Révolution tranquille : le chemin du salut et de l'ailleurs vers lequel le sujet québécois moderne semble vouloir se tourner ne s'emprunte que par la traversée de cette intériorité douloureusement ancrée dans l'ici et le maintenant.

Une raison de vivre ou de mourir

Les renvois au poème liminaire, nombreux et multiformes dans l'ensemble du recueil, nous confirment son importance. Une fois la lecture du livre terminée, le retour à ce court texte, au ton relativement sobre, placé au seuil de ces poèmes à la voix si troublée et exaltée, laisse une étrange sensation : on croirait avoir devant soi une prière, le témoignage d'un rituel. Le rapprochement se fait assez aisément : dans le poème, certaines conditions doivent être mises en place afin que le sujet puisse recevoir cette sève, symbole de vie. La critique a souvent souligné le fait que l'abondance de la nomination ainsi que les diverses répétitions que l'on retrouve chez Chamberland — mais aussi chez Paul-Marie Lapointe et Gatien Lapointe, pour ne mentionner que ceux-ci — pouvaient s'apparenter à une forme de liturgie ou d'incantation. La prépondérance du corps dans ce procédé demeure captivante et soulève bon nombre de questions. Dans *Terre Québec*, c'est bien à partir du corps que l'« obscure nécessité » prend forme, c'est par lui que passe le désir de vivre, de naître et de permettre au pays d'advenir. Ici, il serait intéressant de rappeler certains aspects

9. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 165.

de l'analyse du phénomène rituel de Victor W. Turner ainsi que les conceptions du sacré de Georges Bataille et de Roger Caillois afin de mettre en relief le caractère initiatique du « Poème d'appartenance » et de mieux saisir la portée du recueil de Chamberland. Turner, dans le sillage de la pensée d'Arnold van Gennep, propose une structure du rite de passage en trois périodes, soit celles de séparation, de marge (ou période liminaire) et d'agrégation. Du personnage en situation liminaire, ou des « personnes liminaires », il mentionne ceci :

> [On peut les représenter] comme ne possédant rien. Elles peuvent être déguisées en monstres, ne porter qu'un bout de vêtement ou même aller nues pour manifester qu'en tant qu'êtres liminaires, elles n'ont pas de propriété, pas d'insigne, pas de vêtement séculier indiquant leur rang ou leur rôle. C'est comme si elles étaient réduites ou rabaissées à une condition uniforme pour être refaçonnées à nouveau et dotées de pouvoirs supplémentaires qui les rendent capables de faire face à leur nouvelle position sociale[10].

Dans le « Poème d'appartenance », la condition à laquelle accède le sujet est du même ordre que celle de ces personnes liminaires, bien qu'elle soit volontairement recherchée et non pas assignée. Le procédé fonctionne selon la même logique rituelle : le corps du sujet est rendu nu, est lui-même placé en situation de liminarité afin qu'il puisse ensuite formuler sa demande. Le rôle de la nudité dans le poème liminaire ne se limite cependant pas à uniformiser le sujet en vue de le refaçonner; il permet également à ce dernier d'entrer en contact avec cette figure de la terre à la fois familière et insondable. Le sens de la nudité dans l'étude sur l'érotisme de Bataille peut éclairer davantage ce constat : « La nudité s'oppose à l'état fermé, c'est-à-dire à l'état d'existence discontinue. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi[11]. » L'ouverture du corps du sujet par la nudité sert effectivement la communication qui est mise en scène dans le « Poème d'appartenance » : elle permet de s'adresser

10. Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 96.

11. Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 22.

à la terre-abîme, laquelle semble échapper à ce que Bataille nomme la « discontinuité » de l'existence humaine. Pour Bataille, « le sacré est justement la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu[12] ». Le rituel placé au tout début de *Terre Québec* révèle un rapport de l'homme à une force qui lui est parfaitement étrangère, mais qu'il ne désire pas moins. On voit alors le « caractère sacré » que Jacques Bouchard attribuait à la figure du poète se déplacer vers ce que l'on pourrait considérer comme différentes représentations du sacré dans le recueil : la terre, le nu langage, la sève, le feu.

Remarquons que ces différentes images que nous lions au sacré se retrouvent toutes à l'échelle terrestre — elles renvoient directement à la terre, à l'homme ou à divers éléments naturels — et qu'elles apparaissent constamment par le biais d'une expérience corporelle dans *Terre Québec*. Ce recueil, soulignons-le, est aussi le lieu par excellence d'une contestation du catholicisme contraignant dans un Québec nouvellement moderne. Le sujet y parle notamment de sa « naissance dans les cloîtres glacés du baptême » (*TQ*, p. 36) et de son peuple comme d'une « petite étoile étouffée dans l'écrin d'encens » (*TQ*, p. 53). Une telle révolte face au religieux institutionnalisé et hiérarchisé ne peut que favoriser cette direction que prend le regard du poète, résolument tourné vers l'ici-bas, le naturel et, de surcroît, le corps — lieu de péché traditionnellement évacué par l'Église catholique. C'est à travers une expérience humaine, incarnée, que le sujet de *Terre Québec* peut aspirer à une forme de transcendance et résoudre ce problème individuel et collectif de l'habitation du monde, à partir duquel prend forme son désir. En ce sens, la vision que propose le « Poème d'appartenance » se rapproche considérablement de la définition du sacré que propose Bataille. Dans ce poème, le corps nu du sujet est précisément ce qui permet de mimer cette mort d'un être discontinu, afin que s'ouvre l'espace qui permet le contact avec la source primitive à laquelle il s'adresse. Dans un ouvrage où le désir de libération et le projet du pays atteignent une telle intensité

12. *Ibid.*, p. 27.

qu'ils deviennent une « raison de vivre ou de mourir », le sacré, qui ne se rencontre plus dans un ciel inaccessible mais bien à l'échelle d'une terre et d'un corps à investir, occupe la place que Roger Caillois lui a reconnue : il est « ce qui donne la vie et la ravit, [...] la source d'où elle s'écoule et l'estuaire où elle se perd ». Sa vérité réside « simultanément dans la fascination du brasier et l'horreur de la pourriture[13] ».

Le souhait de vivre

Notre lecture soulève un point déjà sous-entendu chez Gilles Marcotte lorsqu'il parle de « l'obscure nécessité » de la poésie. Un désir émerge nécessairement d'un manque à combler, d'un problème à régler. L'image qui correspond le mieux à cet envers de la médaille apparaît une première fois dans la clôture du poème liminaire : ce qui doit être criblé de sèves est la « nuit » du corps. Cette formulation est particulièrement présente dans la troisième et dernière partie du recueil, « Domaine de l'aveugle ». On la retrouve dès le premier poème, où le sujet se situe d'emblée « au centre du charbon », et se définit non plus par affirmation mais par négation : « n'être l'étincelle ni le pain / ni le verbe ni la ruche / mais l'étanche nuit du corps » (*TQ*, p. 83). C'est l'autre face de l'expérience du corps, celle de la privation, qui se dessine ici : « ne voir n'entendre ne toucher / passé l'œil l'oreille et la main » (*TQ*, p. 84). L'investissement du corps se poursuit, mais a cette fois pour résultat la découverte de son enfermement, de l'impossibilité d'échapper à ses douleurs. Le corps est « enserré de feuilles geôles » et « fait pacte avec la nuit » (*ibid.*). Il est le lieu d'un profond malaise qui empêche le sujet d'établir un véritable contact avec le monde et qui le contraint à « survivre étincelle aux nuits du charbon » (*ibid.*). Cette image du charbon surgit fréquemment dans le livre lorsque sont mentionnés de diverses façons la nuit, l'obscurité ou l'empêchement. Elle vient ainsi s'opposer aux apparitions multiformes du feu à l'effet libérateur. Au terme du foisonnement d'images que fait naître la voix exaltée des poèmes dédiés au pays dans la première partie du recueil,

13. Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 183-184.

puis celle qui s'adresse amoureusement à la « Femme quotidienne » dans la seconde, ce « Domaine de l'aveugle » donne l'impression d'un arrêt, d'un difficile constat. Au désir d'une brûlure salvatrice permettant de passer du corps individuel au corps collectif se joint le risque de la consumation, du charbon qui symbolise la nuit du corps, obscurité et opacité, vestige d'une flambée.

Le poème « Domaine de l'aveugle III », dont le prosaïsme semble déjà annoncer *L'afficheur hurle* et peut-être surtout *L'inavouable*, justement par le lourd aveu qui s'y énonce, donne particulièrement à voir le poids et la teneur de cette nuit du corps. Le corps y est non seulement présenté comme une condition épuisante mais aussi comme de plus en plus étranger au sujet : « le corps lui-même échappe… ce qu'on saisit au foyer des douleurs n'est qu'un reflet instantané / le corps est étranger *un corps* laissé là que l'on rescape à distance » (*TQ*, p. 85). À cet écart s'ajoute la persistante impression d'enfermement : « ou bien l'on est pris à l'intérieur dans son corps / on est dans son corps où l'on vit intensément presque avec défi les mille grouillements et bruissements d'organes et de vaisseaux » (*ibid.*). Cette idée de vivre intensément traverse l'ensemble du recueil; nous la ressentons du rituel initial jusqu'à ces vers teintés de panique. Lorsqu'une expérience comme celle du sujet de *Terre Québec* prend forme et donne lieu à un rapport au sacré à même le corps, cette intensité ne peut être évitée, et n'est apparemment pas sans risques. D'une certaine manière, ce qui est révélé dans ce livre, c'est justement le défi que représente ce désir de vivre. Lorsqu'« on incise l'os y gravant l'intolérable souhait de vivre » (*ibid.*), le corps devient à la fois un vecteur de sens et le lieu d'une éprouvante rencontre avec ses limites, physiques et spirituelles.

Le caractère intolérable de ce « souhait de vivre » a également quelque chose à voir avec l'aveu que l'on retrouve dans « Domaine de l'aveugle III ». Cet aveu est l'expression d'un doute chez le sujet, qui devient par extension un doute du poème lui-même, du pouvoir de la parole du poète. Jacques Bouchard situe les premiers signes de ce doute entre l'écriture de *Genèses* et celle de *Terre Québec*. Il aurait principalement pour effet que « le poète ne croit plus en la pureté

de la poésie : il en connaît un bon et un mauvais usage[14] ». Dans le poème, ce doute ressort des propos d'un sujet qui s'arrête pour regarder derrière lui et constater les conséquences d'une confiance excessive en la création poétique et en ses visées prophétiques ou salvatrices : « on a pris les miroirs pour des fenêtres et l'autre c'est soi-même qui se joue la comédie des deux masques le doute est mal du corps malaise de l'os et suppuration du muscle » (*TQ*, p. 85-86). Le ton somme toute assuré qui dominait la première partie du recueil laisse ici place à une grande perplexité devant l'apparente incompatibilité entre la recherche de vérité et le désir de transcendance. La possibilité d'un renouveau par l'exploration du corps devient alors plus qu'incertaine : « l'œil ne transgressera plus les limites l'œil se révulse vers l'intérieur aux cercles fermés du charbon miroir halluciné jusqu'à la consumation » (*TQ*, p. 86).

Cette dernière section de *Terre Québec* peut ainsi prendre l'apparence d'un commentaire désenchanté sur l'expérience de son écriture. La brûlure vivante du sacré appelée par et pour le corps dans le poème liminaire et ses prolongements semble ici s'épuiser, laissant le sujet au plus près de cette image du charbon duquel il ne peut espérer que « survivre étincelle ». L'image de la nuit du corps, entre autres, fait certainement état d'un malaise profond qui affecte la subjectivité. Mais il ne s'agit pas alors de se détourner du corps : au contraire, son exploration semble presque inévitable, et le livre entier est déterminé par cette expérience d'un sujet ne pouvant s'empêcher de « progresse[r] dans le paysage de [s]on sang » (*ibid.*). Nous avons là le centre de l'expérience : si le poème de Chamberland, dans *Terre Québec*, connaît une fréquente oscillation entre le désir du dire-vrai et le besoin de transcendance, il demeure constamment au plus près du corps, point d'ancrage qui recèle simultanément le plus familier et l'étrangeté la plus radicale.

« Il s'agit de faire advenir le pays, contre toutes les puissances d'asservissement étrangères et intérieures[15] », écrit André Brochu

14. Jacques Bouchard, *op. cit.*, p. 432.

15. André Brochu, « Préface », Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 15.

à propos de *Terre Québec*, dans la préface à sa réédition. Dans ce recueil, tout se passe comme si ces puissances d'asservissement — au sein desquelles le catholicisme contraignant occupe une place considérable — ne pouvaient être surmontées que par le biais d'un rapport sensible à un sacré se définissant en dehors de l'institution religieuse. La plongée dans le corps, nécessaire à l'établissement d'un rapport sensible à soi, constitue cependant une expérience risquée pour un sujet en quête de sens, particulièrement en ce qui concerne son habitation du territoire américain. Pour Pierre Nepveu, « [i]l apparaît qu'il y a un lien entre notre pauvreté, notre faiblesse ontologique, et notre manque d'américanité : les deux, en tout cas, sont liés et exigent une reprise en main et une remise en mouvement[16] ». *Terre Québec* constitue sans doute un exemple de cette remise en mouvement. À partir du désir de donner forme au pays, le sujet de ces poèmes aboutit à quelque chose de fondamental : cet intolérable mais combien nécessaire souhait de vivre, qui peut conduire à ce sacré qui n'est pas toujours situé là où on l'attend, si bien qu'on sent parfois sa présence dans un murmure, *sous l'écume des mots*.

16. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 161.

Marie Parent
Université du Québec à Montréal

Le corps abîmé chez Mavis Gallant. Espace de claustration, espace de révélation[1]

Les commentateurs qui se sont intéressés à l'œuvre de Mavis Gallant ont beaucoup insisté sur son histoire personnelle particulièrement atypique. Canadienne-anglaise née à Montréal en 1922, éduquée dans un collège francophone catholique dès l'âge de quatre ans, elle émigre en France en 1950 où elle poursuit une carrière d'écrivain dans sa langue maternelle. Gallant elle-même admet que son expérience d'une Amérique biculturelle a fondé son rapport à l'écriture[2].

1. Cet article a été écrit dans le cadre d'un projet de maîtrise soutenu par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

2. « It left me with two systems of behavior, divided by syntax and tradition; two environments to consider, one becalmed in a long twilight of nineteenth-century religiosity; two codes of social behavior; much practical experience of the difference between a rule and a moral point. » (Mavis Gallant, cité par Danielle Schaub,

Cette double appartenance prend la forme d'une profonde angoisse identitaire qui traverse toute l'œuvre de Gallant. Dans le recueil de nouvelles *Home Truths*[3], la quête non résolue du chez-soi se traduit par une difficulté à investir tant les lieux que le corps. Le corps abîmé agit ici en tant que figure polysémique : le corps physique est dégradé (blessé, malade), mais il apparaît aussi comme un territoire creusé d'abîmes, qui menacent d'avaler le sujet. C'est à partir de cette prémisse que nous montrerons comment le corps et l'Amérique se répondent chez Gallant : ces deux espaces présentent une altérité irréductible que les personnages devront affronter pour espérer habiter le monde et lui donner sens.

Dans *Intérieurs du Nouveau Monde*[4], Pierre Nepveu redéfinit l'américanité non seulement comme expérience du territoire mais aussi comme rencontre de l'altérité sous toutes ses formes, en prenant pour postulat l'habitation fondamentalement problématique du continent américain. C'est dans cette perspective que nous pouvons penser l'américanité dans les textes de Mavis Gallant. À partir des nouvelles « Samedi » et « Le tunnel » seront mises en évidence les trajectoires de deux personnages, Gérard et Sarah. Gérard, depuis Montréal, sa ville natale, et Sarah, depuis la France qu'elle visite, cherchent tous les deux à tracer les limites d'un lieu habitable, limites qui ne cessent de reculer, mettant en péril l'intégrité du sujet. Devant l'étrangeté du territoire, puis celle de leur propre corps, les personnages espèrent la manifestation d'une vérité d'ordre universel qui leur permettrait de transcender leur

« Mavis Gallant's Irony and its Destabilizing Double Edge. Translating the Exile's Experience », Nicole Côté et Peter Sabor [dir.], *Varieties of Exile. New Essays on Mavis Gallant*, New York, Peter Lang, 2002, p. 14 : « Cela m'a laissée avec deux systèmes de conduite, divisés par la syntaxe et la tradition; deux environnements à considérer, dont l'un figé dans un long crépuscule de religiosité datant du XIXe siècle; deux codes de comportement social; et beaucoup d'expérience pratique sur la différence entre une règle et une question morale. » [je traduis])

3. Mavis Gallant, *Home Truths*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001 [1981], 378 p. Toutes les nouvelles publiées dans ce recueil sauf une ont originalement paru dans *The New Yorker* entre 1956 et 1978.

4. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

condition matérielle et d'accéder à une compréhension totalisante du monde. Mais, ce moment épiphanique ne se présentant jamais, ils seront condamnés à se replier dans leur corps, à négocier avec l'altérité que celui-ci leur oppose. Pour Gérard, ce repli est synonyme d'impasse, alors que pour Sarah, il conduit éventuellement à une révélation, bien différente de celle attendue toutefois.

Pour Gérard et Sarah, pour tous les personnages d'*Home Truths*, le Nouveau Monde reste, comme au temps de la découverte, cette terre inconnue, inconnaissable, un abîme vertigineux au bord duquel ils se tiennent. Là, sur le seuil de l'Amérique, sur le seuil du sens, ils luttent pour éviter de basculer. Le corps, même meurtri, même faillible, constituera l'ultime point d'ancrage.

L'espace de claustration

Une construction discursive et imaginaire persiste encore aujourd'hui selon laquelle le Nouveau Monde « échapperait à l'histoire[5] » en plus de permettre à l'homme « d'échapper à sa condition[6] », les grands espaces du continent lui offrant l'occasion d'éprouver pleinement son « moi ». Dans les textes de Gallant, le parcours des personnages trahit au contraire le désir d'un chez-soi, d'un repaire minuscule mais sûr, où il sera peut-être possible de rassembler ce « moi » en miettes. La première partie de *Home Truths*, intitulée « At Home », « Les Canadiens chez eux[7] », illustre bien cette tentative d'habiter l'Amérique, et ses résultats ambivalents. Ironiquement, personne n'y est vraiment chez lui. Soit les personnages n'ont pas de *home*, au sens fort du terme,

5. Michel Morin, *L'Amérique du Nord et la culture. Tome II : Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1982, p. 87.

6. Maurice Lemire, *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire « canadien »*, Québec, Nota Bene, 2003, p. 25.

7. Désormais, les citations seront tirées de la traduction française du recueil : Mavis Gallant, *Voix perdues dans la neige*, traduit de l'anglais par Éric Diacon, Paris, Fayard, 1991, 367 p. Les références à ce recueil seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *VPN*.

c'est-à-dire un lieu d'enracinement irremplaçable[8] (par exemple, les personnages vivent dans des pensionnats, chez des parents éloignés, ou sont sans résidence fixe), soit leur appartenance identitaire est ambiguë, phénomène souvent marqué par un trouble physiologique, comme c'est le cas de Gérard, dans « Samedi », qui souffre d'asthme. Cette maladie apparaîtra comme intimement liée au sentiment de suffocation du personnage.

Dans cette nouvelle, la problématique de l'habitation de l'Amérique se cristallise autour de la situation particulière du Québec, principalement en ce qui concerne sa langue et sa religion, les deux vecteurs de son identité collective. Il s'agit d'un des seuls textes de cette partie où, à première vue, les personnages semblent enracinés dans un lieu, une histoire. Pourtant, on constate vite que quelque chose cloche. Cette famille de Canadiens français a abandonné sa foi et sa langue maternelle, « non par ambition sociale, ni au nom des affaires », mais pour acquérir une forme de liberté. « Église et langue étaient inextricablement mêlées, et pour que ses enfants soient élevés autrement, il fallait oublier la langue. » (*VPN*, p. 42) Au cœur de cette bande de « traîtres et de renégats » (*VPN*, p. 48), Gérard peine à trouver un endroit où être lui-même, si « lui-même » veut encore dire quelque chose dans ce contexte. Sa famille exclue de l'espace social, étrangère au milieu des siens, Gérard cherche à se fonder comme sujet, à tracer les frontières de son territoire, en vain. Tant dans sa ville natale, Montréal, que dans sa maison familiale, le familier et l'étrange, le rêve et la réalité se côtoient et s'entremêlent, jusqu'à brouiller les contours du réel. Repoussé dans ses derniers retranchements, Gérard verra ses facultés le trahir, son corps malade ouvrant sur un « espace phobique[9] » où le sujet menace de sombrer.

8. « Home is not just the house you happen to live in, it is not something that can be anywhere, that can be exchanged, but an irreplaceable centre of significance. » (Edward C. Relph, *Place and Placelessness*, Londres, Pion Limited, 1976, p. 39 : « La maison n'est pas seulement le lieu dans lequel vous vivez, ce n'est pas quelque chose qui peut être n'importe où, qui peut être échangé, mais un endroit de grande importance qui ne peut être remplacé. » [je traduis]).

9. Élise Noetinger définit l'espace du corps blessé comme un espace phobique. On peut penser que toutes les formes d'altérations corporelles provoquent le même effet :

Le texte s'ouvre alors que Gérard erre dans la ville : « [I]l descendit soudain n'importe où, dans un quartier de Montréal qu'il n'avait jamais vu auparavant, et il se perdit aussitôt. Il se tenait sur le trottoir d'une triste petite rue, récemment balayée par une tempête de neige printanière. » (*VPN*, p. 38) Le jeune homme ne reconnaît aucune rue, aucune maison, et le paysage est baigné d'un « brouillard hivernal ». Il assiste au passage d'un cortège funèbre et observe les coutumes étonnantes des membres du convoi, des Russes, pense-t-il. Tous le regardent, et Gérard a le réflexe de faire le signe de la croix : « Il n'avait jamais fait cela pour lui. [...] Il voulait leur dire qu'il s'était signé par mégarde, qu'il était athée, qu'il venait d'une famille singulière et peut-être unique d'anticléricaux. » (*VPN*, p. 39-40) Ses gestes semblent soudain ne plus obéir à sa conscience; les comportements et les valeurs « modernes » patiemment cultivés par sa famille cèdent le pas à des réflexes ataviques. Gérard devient tel un spectateur dans son propre corps, guettant le moment où celui-ci ne répondra plus à aucune commande. Une femme en chaise roulante participant au cortège s'approche de lui, et il croit y reconnaître un trait familier : « Gérard avait souvent été malade, et il reconnaissait sur [le] visage [de la femme] l'air de quelqu'un qui en sait long sur l'isolement, les cauchemars et tous les tours que le corps peut jouer. » (*VPN*, p. 40) La scène du cortège se clôt abruptement, et nous découvrons Gérard se réveillant dans la cuisine familiale en pyjama. A-t-il rêvé? Gérard est convaincu que non. Mais considérant « tous les tours que le corps peut jouer », rien n'est moins sûr. La ville enneigée aperçue dans sa promenade a peu à voir avec celle qu'il connaît, mais elle lui paraît plus nette, plus réelle. Dans ce Montréal rêvé, familièrement étrange, il est naturel pour Gérard de n'avoir aucune place légitime, les lieux et les habitants lui étant d'emblée inconnus. Tant sa présence que ses attitudes sont déplacées, inadéquates, exactement comme s'il arrivait

« L'espace n'est plus sécurisant, le corps ne peut plus s'y mouvoir avec aisance, et tout déplacement menace de devenir trébuchement, errance, ou de tomber dans un état de stagnation aliénante. Dans tous les cas, l'espace du corps blessé menace de devenir un espace phobique, temporairement ou perpétuellement intenable. » (Élise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Internationale Forschungen Zur Allgemeinen Und Vergleichenden Literaturwissenschaft », 2000, p. 29)

en voyageur dans une cité lointaine. Pourtant, on s'est adressé à lui en anglais. Ce seul repère fait persister le doute : rêve, souvenir vécu ou scène d'un film vu quelques semaines plus tôt? Cette incertitude qui planera tout au long du texte reflète bien le processus d'aliénation qu'expérimente Gérard dans « Samedi » : l'envahissement du soi par l'Autre, la découverte en soi d'une altérité radicale qui ne se nomme pas, ne s'explique pas, et qui se manifeste avec de plus en plus d'insistance. L'appropriation du territoire comme du corps est menacée par cette zone d'obscurité qui recouvre ce que le jeune homme croyait savoir du monde et de lui-même. Confiné à la posture de l'étranger, Gérard ne reconnaît ni le décor dans lequel il se trouve, ni ses propres membres, qui agissent contre sa volonté. Démuni, il se trouve piégé dans ce corps impossible à posséder.

Pas plus que la ville la maison familiale n'offre de réponse à la crise identitaire et physiologique du jeune homme. N'ayant possédé de chambre à lui jusqu'à l'adolescence, dormant au sous-sol à côté de la table de ping-pong, Gérard y fait tout autant figure d'intrus. « Sa santé capricieuse, ses états d'âme, son humeur, sa respiration suffocante » (*VPN*, p. 41) sont perçus comme des anomalies suspectes par sa famille. Sa précarité physique le rend indésirable, inquiétant, parce qu'elle représente la précarité identitaire de cette famille qui a choisi de s'expatrier au sein de sa propre patrie. Dans cette maison où on parle le français comme si on « traduisait d'une autre langue » (*VPN*, p. 49) et un anglais « qui ne ressemble en rien au parler de la ville » (*VPN*, p. 52), où on ne peut s'empêcher d'inviter des prêtres pour mieux proclamer son anticléricalisme, Gérard se débat avec la sensation d'occuper un espace qui n'existe pas réellement, une enclave dont les règles et les valeurs n'ont aucun sens pour le monde extérieur. Il pourrait tout aussi bien « inverser pour toujours le sommeil et la veille, et [...] accepter pour amis et voisins les étrangers qu'il voyait en dormant » (*VPN*, p. 43). Pour mieux s'ancrer dans le réel, il s'emploie à calculer chacun de ses gestes, à ranger les objets selon un plan précis. Mais son corps refuse désormais d'obtempérer et semble pénétré par l'absurdité de son environnement : « il constatait que son esprit ne veillait plus pour lui au maintien d'un ordre apaisant et que ses gestes avaient perdu leur automatisme. Il

sentait que, désormais, s'il n'était pas très attentif à tout, quelque chose de littéralement fantastique pourrait se produire. » (*VPN*, p. 47) Gérard sent progressivement son corps lui échapper, alors que lui-même ne peut pas s'en échapper.

Le récit ne montre jamais Gérard souffrant d'une crise d'asthme. La maladie est évoquée pour mieux métaphoriser son sentiment de suffocation, tel que nous l'avons suggéré plus tôt. Ce qui est mis en scène, c'est le sentiment d'impuissance qui accompagne les symptômes de la maladie, le moment précis où le sujet perd le souffle, jusqu'à se perdre lui-même de vue. Gérard craint et souhaite à la fois la venue de ce moment. Alors que la précision de ses gestes lui fournit un sentiment d'ordre, donne un sens, si mince soit-il, à sa vie quotidienne, les dysfonctionnements de son corps ouvrent sur l'inconnu et, à la manière du rêve, sur un « au-delà du réel » : « Les gestes avaient maintenu les choses sous contrôle, telles qu'elles devaient être. Maintenant, tout ce qui pourrait se produire ressortirait de la magie. » (*VPN*, p. 47) Les dérèglements corporels recèleraient un potentiel d'action relevant d'un autre niveau de réalité, « quelque chose de littéralement fantastique » (*ibid.*) : Gérard sait confusément que ses réflexes détraqués sont à la fois le signe et la cause d'une rupture à venir. La cloison que constitue son corps le condamne à espérer indéfiniment une issue pour s'échapper du monde. Mais cette délivrance tant espérée, cette intervention « magique » qui le tirerait de l'abîme ne prend jamais un caractère religieux dans l'esprit de Gérard; elle relève plutôt d'un imaginaire féerique, enfantin. Il « attend toujours que le hasard, le quotidien, lui confirme l'existence des fantômes » (*VPN*, p. 53), comme si la présence de phénomènes surnaturels extérieurs confortait son désir de transcendance sans entamer son intégrité corporelle ou spirituelle. Sortir de son corps, s'élever définitivement au-dessus des choses et des êtres pour un esprit pratique comme Gérard signifierait céder à la folie ou mourir, et il ne peut s'y résoudre.

Partagé entre le désir de fuir la réalité et celui de s'ancrer dans le monde pour mieux l'habiter, coincé dans un corps qui ne lui appartient pas tout à fait, confondant rêve et réalité, Gérard ne voit jamais survenir

la résolution tant attendue. Cette crise correspond aussi à une impasse narrative, puisque le narrateur externe focalise sur d'autres personnages et abandonne progressivement Gérard, dont la voix s'abîme peu à peu au fil du texte.

Le corps malade et l'espace américain sont posés en relation étroite chez Gallant : impossibles à conquérir et à habiter, repoussant le sujet qui tente de s'y établir, ne lui renvoyant que sa propre absence à lui-même. Pierre Nepveu rappelle que « l'Amérique dans son intériorité et sa pluralité, du dedans même de son histoire paradoxale, [est] toujours tendue entre la nécessité d'habiter et celle de détruire[10] ». Gallant met précisément en scène des protagonistes aux prises avec ce dilemme : tracer et retracer le périmètre de son refuge ou (se) détruire. Contrairement à Gérard, plusieurs d'entre eux choisiront de s'exiler pour échapper à cette tension. Mais hors de l'Amérique, la même crise se rejoue, et les personnages devront la désamorcer, à tout le moins temporairement, s'ils souhaitent rentrer à la maison.

L'espace de révélation

La nouvelle « Le Tunnel » se situe dans la deuxième partie du recueil présentant les « Canadians Abroad », les Canadiens à l'étranger. La plupart des personnages sont jeunes et gagnent l'Europe pour étudier ou pour trouver le succès. Ils partent avec l'impression qu'ils pourront tout recommencer à zéro. On assiste à un étrange renversement des valeurs, puisque les termes traditionnellement associés au Nouveau Monde (liberté, prospérité, pureté, oubli) sont désormais attribués à l'Ancien. Par rapport à l'Amérique, asphyxiante de vastitude, l'Europe d'après-guerre apparaît comme cet espace habité, chargé aux plans physique et historique, au creux duquel on espère se nicher.

C'est bien l'espoir qu'entretient Sarah Holmes, une étudiante canadienne-anglaise, dans « Le Tunnel », lorsqu'elle entame son périple dans le sud de la France. Contrairement à Gérard, qui éprouve le

10. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 189.

malaise de se trouver étranger chez lui, Sarah ressent un dépaysement qui correspond à son statut de touriste. Enthousiaste, elle s'imagine que cette distance mise entre elle et sa terre natale lui donnera l'occasion de mieux se jauger. Sarah et Gérard ont pourtant en commun une certaine étrangeté à soi. À l'instar de Gérard, la jeune fille attend que *quelque chose* survienne, un signe qui confirmerait l'existence d'un dessein supérieur, non pas d'ordre supraterrestre, mais relevant plutôt de la confiance en un sens inhérent à l'existence[11]. Ce qu'elle souhaite voir se révéler, c'est une vérité essentielle qui lui permette de se situer dans le monde. Ainsi, elle pourrait « montrer son visage à elle », et être « visible de toutes les directions » (*VPN*, p. 85). En s'installant pour de bon, toutefois, Sarah constatera qu'il n'est pas si facile de se dévoiler à soi-même. Elle n'arrivera ni à prendre possession des lieux, ni à investir son propre corps. Son expérience la confrontera plutôt à l'opacité du réel et de son identité.

Sa rencontre avec Roy Cooper, jeune retraité britannique deux fois plus âgé qu'elle, semble de prime abord annoncer ce « jour neuf » que Sarah espère voir se lever. En tant qu'« ambassadeur de ce pays facile » (*VPN*, p. 89), Roy représente celui qui accueillera et guidera Sarah sur cette terre étrangère, lui offrant un lieu où s'enraciner. Roy est celui par lequel Sarah souhaite être initiée non seulement à la vie européenne mais à la vie d'adulte, l'homme lui ouvrant « un monde de connaissance » (*VPN*, p. 92), d'où émerge le sentiment d'une plus grande cohésion entre les êtres et leur environnement. Mais Roy participera au contraire à l'éclatement de cette vision idéale, forçant Sarah à affronter la contingence du réel.

11. Per Winther décrit bien l'objet de cette quête : « [A] longing for some sort of ontological and/or emotional assurance that things connect in meaningful ways, that the world provides a rightful home. » (Per Winther, « The Volatile Eye of the Beholder. Voice, Epiphany and Grace in the Short Fiction of Mavis Gallant », Kristjana Gunnars [dir.], *Transient Questions. New Essays on Mavis Gallant*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Cross Cultures. Readings in the Post/Colonial Literatures in English », 2004, p. 158 : « Le désir d'une sorte d'assurance ontologique et/ou émotionnelle que les choses connectent de manière significative, que le monde nous fournit un chez-soi auquel nous avons droit. » [je traduis])

Sarah s'installe avec Roy dans une maison appelée « Le Tunnel », longue pièce humide et sans fenêtre servant autrefois d'entrepôt pour le vin et les olives. Son aspect évoque pour Sarah « une hutte d'Indiens » (*VPN*, p. 91), image rappelant étonnamment son pays natal et qui laisse supposer que l'exotisme de la Provence ne suffit pas pour chasser la Nord-Américaine en elle. La contradiction entre ce lieu sale et exigu et le nid d'amour qu'il est supposé représenter deviendra éloquente. Le lieu même semble rejeter les efforts de Sarah pour l'habiter : la nourriture pourrit dans le réfrigérateur, une fumée huileuse envahit la terrasse, les voisins sont hautains et méchants. Bien qu'elle tente d'agir en maîtresse du logis, d'adopter les coutumes des paysannes, souhaitant « être prise pour un membre de [...] "la populace locale" » (*VPN*, p. 100), Sarah demeure une étrangère, même aux yeux des exilés qui l'entourent. Êtes-vous Écossaise? Êtes-vous Italienne? lui demande-t-on. L'identité canadienne-anglaise semble se définir par la négative, ne constituant pas une catégorie valable en soi. « [V]ous et tout l'argent de l'Amérique ne pourriez acheter ce que [mon mari] a dans les veines », lui affirme la voisine britannique (*VPN*, p. 107). Être originaire de l'Amérique apparaît comme une tare, une faiblesse physique. Pour ces Européens, le Nouveau Monde reste un concept flou, sans substance, une coquille vide. Si Sarah est incapable de se défendre face à ces attaques, c'est qu'elle ressent profondément un « manque ontologique[12] » qu'elle pensait combler en partant pour l'Europe. Sarah dira d'ailleurs que « son intérieur était bourré d'un tas d'horribles vieilles coquilles bonnes à jeter » (*VPN*, p. 116), comme si son corps était atteint par la carence congénitale que semble engendrer l'Amérique. Au fil du texte émerge de plus en plus précisément l'angoisse qui la taraude, celle de son incapacité fondamentale à construire un « moi » fort, indivisible, cernable de toutes parts. Le fait qu'elle se retrouve dans une « hutte d'indiens », obscure et inconfortable, marque bien de manière ironique comment la fuite du chez-soi ne sert en rien sa quête, car l'abîme que constitue l'Amérique se situe au cœur même de son être.

12. Mario Pelletier affirme que Mavis Gallant, dans son œuvre, exprime « le manque ontologique de son pays natal » (Mario Pelletier, « Mavis Gallant et le complexe canadien », *Écrits du Canada français*, n° 46, 1982, p. 187).

Une blessure viendra confirmer et concrétiser cette angoisse. Quand Sarah se foule la cheville, Roy devient distant, froid, complètement dégoûté par ce membre enflé et mauve. Bien que Sarah ne comprenne pas cette réaction, elle ne peut ignorer son rejet. L'aversion de Roy s'insinue en elle, se retourne contre elle. Déjà étrangère aux lieux où elle circule, aux gens qu'elle fréquente, Sarah voit une partie de son propre corps devenir autre. Elle tente de lutter contre ce sentiment : « Elle défit le bandage de fortune et considéra sa cheville et son pied boursouflés. Bien sûr, c'était laid, mais c'était quelque chose qui faisait partie d'un corps vivant, pas d'un cadavre [...]. » (*VPN*, p. 112) Sarah comprend bien que cette blessure n'altère que temporairement ses capacités physiques. Pourtant, une rupture décisive est bel et bien survenue, et il ne s'agit pas de la rupture amoureuse, ni de celle de ses ligaments. L'ampleur de ce bouleversement lui apparaîtra un matin :

> Un matin à l'aube, elle comprit à sa façon de respirer que Roy était réveillé. Il s'écarta d'elle, tout muscle tendu, comme si son contact était une souillure. [...] Elle était un objet répugnant à cause de sa cheville foulée [...]. Elle resta étendue à y penser jusqu'à ce que les oiseaux de l'aube s'arrêtent, puis elle s'assit au bord du lit, se sentant complètement déplacée parce qu'elle était nue. Elle s'habilla aussi vite qu'elle put et emballa tout ce qui paraissait important. (*VPN*, p. 115)

C'est là, dans la honte de sa nudité complète, que Sarah se dévoile finalement à elle-même. Elle se découvre *déplacée*, dans tous les sens du terme : migrante, étrange, inconvenante, dérangeante, souffrante. Le corps blessé, souillé, aussi impossible à habiter que le reste du monde, semble repousser le sujet hors de lui-même. Ce que Sarah constate, effarée, c'est l'hiatus infranchissable qui persistera toujours entre soi et l'Autre, entre le sujet, son corps et le monde. Coincée dans une enveloppe charnelle qu'elle a du mal à s'approprier, Sarah sera forcée de réinvestir sa présence physique, de réinventer son rapport au monde.

Lorsqu'elle quitte la maison de Roy, Sarah pousse « un grand cri sanglotant » (*VPN*, p. 116), puis se fait reconduire à l'aéroport. Il s'est donc passé quelque chose de suffisamment important pour lui permettre de rentrer chez elle. Sa blessure semble non pas lui avoir révélé le sens

du monde, mais une manière d'être au monde. Le seul souvenir que Sarah ait gardé de son séjour en France est une carte postale montrant Judas pendu et éventré. Si la jeune femme s'identifie à la figure de Judas, c'est qu'elle ressent qu'une certaine faute lui incombera toujours, puisque son corps a commis une trahison. Elle sait désormais qu'elle est condamnée à négocier avec cette chair qui peut vous tromper à tout moment et précipiter votre perte. Mais le corps constitue aussi le seul point d'ancrage dans la vie, et Sarah semble apprécier plus intensément ce phénomène : « Cependant, elle était sortie du tunnel. Contrairement à Judas, elle était vivante, et c'était quelque chose. » (*VPN*, p. 120) *Être là*, dans son corps, sentir le sol sous ses pieds, constitue une honorable compensation. Pour Sarah, la présence aux lieux, aux objets, à l'autre et à soi devient l'unique alternative pour produire du sens, un sens qui n'est pas totalisant, ni absolu, mais qui suffit à assurer la survivance morale et affective du sujet.

Alors qu'en quittant son foyer et en rencontrant Roy, Sarah espérait accéder à un savoir d'ordre métaphysique, lui permettant d'organiser le monde en grandes catégories, d'assurer une cohérence entre les événements de sa vie, elle a désormais renoncé à fixer quelque certitude que ce soit. Une autre forme de savoir semble toutefois affleurer chez elle : l'intuition que son corps, dans sa faillite, dans son étrangeté, peut doter le réel d'une nouvelle épaisseur. Ne dit-on pas du sujet blessé qu'il est *en réadaptation*? La transformation de l'expérience sensorielle semble ouvrir d'infinies possibilités de lectures de la réalité, puisque le corps souffrant doit se fixer de nouveaux repères. Le monde a changé pour lui, et il lui est impossible de l'appréhender comme avant. Celui qui voit ses facultés altérées avance dans l'espace à tâtons, conscient qu'un gouffre pourrait s'ouvrir sous ses pas, forcé de se fier à ce que ses sens lui dictent. Sortir du tunnel, s'extraire de l'impasse, pour Sarah, c'est reconnaître la contingence du monde sensible et s'y engager afin d'avoir accès à une infime partie du réel, la seule à laquelle nous ayons droit, celle que nous offrent notre corps, nos sens et notre conscience. Si l'on en croit l'œuvre de Gallant, peut-être est-ce également la seule façon possible d'aborder l'Amérique.

Les représentations du corps et du territoire s'éclairent mutuellement chez Gallant. Elles travaillent à mettre en scène la rencontre brutale du sujet avec la part d'altérité qui le constitue, le forçant à redéfinir son rapport au monde et à lui-même. Faire l'expérience de l'Amérique, nous dit Nepveu, serait faire l'expérience de cet abîme qui s'ouvre en nous, de ce néant : « La pauvreté sensorielle subie au Canada signifie la "nécessité de mourir à tout" pour éprouver d'autant mieux le pur néant que l'on est[13]. » Gérard et Sarah se mesurent à cette épreuve et n'en sortent pas indemnes. Si l'un ne parvient pas à surmonter son aliénation, l'autre arrive à tout le moins à trouver une forme d'apaisement, bien que Gallant refuse à ses personnages toute délivrance totale, et à son lecteur toute conclusion transcendante. Tel que l'affirme un personnage de « Samedi », « s'il n'y a pas de péché, il n'y a pas de rédemption. Des mots, c'est tout » (*VPN*, p. 54). Gallant esquisse une Amérique sans Dieu, sans possibilité de salut, où ne subsistent que la matière et le langage. En ce sens, son œuvre prend la forme d'un acte de nomination jamais interrompu, toujours à recommencer. « "L'américanité" se manifesterait d'abord comme un symptôme, celui qui permet éventuellement de révéler le lieu d'où l'on parle, de donner sens à l'espace culturel, comme s'il fallait toujours le définir et prouver son existence[14] », affirme Jean-François Chassay. Nommer les lieux pour prouver leur existence, nommer le corps et les phénomènes du corps pour faire exister les êtres au cœur du néant, voilà peut-être le trait proprement « américain » de Mavis Gallant.

En ce sens, les couvertures des éditions anglaise et française du recueil sont particulièrement saisissantes. Celle de l'édition anglaise la plus récente, publiée chez McClelland & Stewart, représente un lit de fer forgé recouvert de draps blancs dans une chambre sombre. Celle de l'édition française, publiée chez Fayard en 1991, maintenant épuisée, est illustrée par le détail d'une œuvre de Jean Paul Lemieux, « Orion ». On y voit une femme en habit d'hiver, sur un fond complètement blanc,

13. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 39.

14. Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ Editeur, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 18.

hormis une langue de terre et le ciel noirs à l'horizon. Ces couvertures présentent deux conceptions opposées de l'Amérique, que Mavis Gallant parvient à mettre en tension tout au long d'*Home Truths*. L'espace intime faisant figure de refuge *et* de prison; le fleuve enneigé à perte de vue constituant un fantasme attirant *et* angoissant. Devant ces espaces sans repères, blancs jusqu'au vertige, où leurs voix se perdent dans la neige, les personnages sont repoussés dans leurs plus intimes retranchements. Là, dans une maison, une chambre anonyme, ils prennent contact avec la faible lumière du jour, la texture des draps, la chaleur de leur peau, ils soupirent en constatant qu'ils sont toujours vivants.

Katri Suhonen
Université du Québec à Montréal

Des limbes au linceul. La métamorphose par la neige chez Jacques Godbout et Marie-Claire Blais

Le Québec qui entre dans la modernité — société en pleine redéfinition — peut évoquer les *limbes*, un espace vague préchrétien où les âmes attendent la rédemption. Cette association est pertinente en raison de la désarticulation de l'héritage catholique du Canada français, qui rend apparent un vide spirituel, terrain fertile à d'autres formes de communion. Dans ce contexte où les repères identitaires traditionnels disparaissent, le peuple est confronté à de nouveaux phénomènes, provoqués par la réalité américaine et nordique, deux territoires immenses et difficiles à appréhender. Dans l'imaginaire littéraire de l'époque, cette confrontation donne lieu à de nouvelles expériences de communion qui ont souvent une dimension physique, voire charnelle : c'est à travers le corps que le sujet explore le territoire à la fois spatial et spirituel, et trouve finalement une harmonie entre lui et le monde. L'américanité de son expérience est liée à la nordicité, voire à l'hivernité de ce territoire, car cette exploration

corporelle est provoquée par l'hiver et surtout par la neige, substance qui, en changeant de texture, de forme, de couleur ou de température selon les saisons et le temps, est aussi en constante métamorphose. Dans plusieurs textes de la Révolution tranquille, le sujet est donc soumis à une expérience physique par laquelle ses sens et sa chair affrontent une force de la nature : la neige couvre son monde et son corps comme un *linceul*, en les appelant à une nouvelle existence. La confrontation du corps avec les effets de l'hiver permet de lire, dans les textes de l'époque, la substitution d'un nouveau sujet moderne et américain (voire nordique) au Canadien français, anachronique et déraciné.

Ce symbolisme associé à l'hiver et, plus particulièrement, à la neige dans la littérature québécoise moderne sera illustré ici à travers la lecture de deux récits, *Le couteau sur la table*[1] de Jacques Godbout et *Le jour est noir*[2] de Marie-Claire Blais[3]. Dans le premier, l'hiver provoque une réflexion sur l'altérité du sujet dans le nouveau contexte sociopolitique et culturel du Québec à travers une exploration physique et territoriale. L'étrangeté culturelle et linguistique du sujet québécois dans le contexte de l'Amérique est renforcée, dans le texte, par le mélange de codes (anglais et français) ainsi que par l'intrusion de l'actualité extratextuelle du monde anglophone. Le narrateur de Godbout, jeune homme canadien-français, explore cette nouvelle situation socio-historique à travers sa relation avec Patricia, Canadienne anglaise, en sillonnant parallèlement le continent et les saisons. Ce sont les mois d'hiver qui rendent tangible

1. Jacques Godbout, *Le couteau sur la table*, Paris, Seuil, 1965, 158 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *CT*.

2. Marie-Claire Blais, *Le jour est noir* suivi de *L'insoumise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1990 [1962], 248 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *JN*.

3. En plus de ces exemples, on remarque un symbolisme analogue dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais (voir Katri Suhonen, « *Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou l'hiver de la société et de la littérature québécoises », Gunilla Florby, Mark Shackleton et Katri Suhonen [dir.], *Images of a Post/National Society*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 141-152) ainsi que dans plusieurs œuvres poétiques de l'époque (voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance du roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], 243 p.).

sa propre aliénation face à l'héritage canadien-français, mais aussi face aux nouvelles options offertes par la société émergente, de même que par le voisin anglais, hétéroclite et étranger. C'est également l'hiver qui lui permet d'assumer son altérité et de se réconcilier avec ses origines renouvelées.

Cette crise identitaire du sujet sur le seuil d'un nouvel espace culturel, linguistique et géographique est comparable à la quête de sens qui envahit les personnages de Blais au seuil de l'âge adulte. L'enfance est représentée dans ce récit comme un jour d'été ensoleillé et paisible, le temps de « profondes ignorances » (*JN*, p. 88), alors que les drames qu'appelle la maturation sont associés à un jour noir, un jour d'hiver. L'hiver occupe donc une place de prédilection dans le symbolisme de ce récit, comme le laisse entendre le titre lui-même[4]. Raphaël, un jeune orphelin qui a grandi dans une maison hantée par la mort de ses parents et d'un frère, fuit à l'adolescence l'ambiance triste de la maison et, plus tard, émigre à l'étranger avec son épouse et leur fils avec l'espoir d'y oublier son passé trouble[5]. Toutefois, devant les responsabilités de la vie adulte qu'il a du mal à assumer, il se sent étrangement appelé par ses origines, par « ce pays de neiges » (*JN*, p. 78), où il trouve enfin une forme d'apaisement. Si, dans le premier récit, le sentiment d'altérité provoque une exploration territoriale et culturelle, symbolisée par les ébats physiques du narrateur avec les forces de l'hiver et du désir, dans le deuxième, l'exploration est d'ordre plus spirituel, et son dénouement est comparable à un nouveau type de communion, révélateur de nouveaux repères identitaires du sujet et de son peuple qui confirment l'échec de l'héritage catholique.

Ainsi, dans les deux récits, l'hiver — saison d'arrêt et de transition qui met fin à un cycle et en démarre un autre — sert de scène à la

4. On peut également lire dans le titre une allusion à l'époque de la Grande noirceur, qui a poussé la société canadienne-française vers la modernisation à travers la Révolution tranquille.

5. Bien que le récit présente une panoplie de jeunes gens, tous aux prises avec le même dilemme, cette lecture donnera préséance au personnage de Raphaël, et plus brièvement à son confrère Jessy, ceux-ci incarnant le mieux l'angoisse temporelle de tous ces jeunes.

métamorphose du sujet. L'expérience de l'hiver se réduit surtout au contact avec la neige, celle-ci étant décrite comme l'essence même de la saison : la substance qui couvre le connu, transformant l'univers en un désert menaçant, ou à l'inverse, qui efface la civilisation du passé, purifie le monde et le rend de nouveau vierge, ouvert à toute possibilité. Afin d'éclairer ces interprétations, je m'attarderai d'abord aux scènes qui révèlent la violence des sensations provoquées par l'hiver, où le contact physique avec les effets climatiques est ressenti comme une confrontation. L'affrontement se transforme graduellement en une expérience de soumission, d'apaisement ou d'acceptation, ce qui permet de lire dans le passage de l'hiver un type de maturation. Celle-ci prend la forme d'une fusion charnelle chez Godbout et d'une communion spirituelle chez Blais, par lesquelles le sujet renoue avec « l'autre » en soi. L'hiver devient, dans ces récits, le véhicule de la réappropriation d'une identité subjective et collective qui se réalise à travers un rite subi par le corps progressant d'une confrontation initiale vers une rédemption finale.

Confusion sensorielle et temporelle

Le face-à-face avec l'altérité (nationale, culturelle, psychologique) se traduit donc dans les deux romans par l'affrontement avec l'hiver, et surtout avec la neige. Celui-ci se vit d'abord comme une expérience physique qui révèle une forme d'anéantissement. Les intempéries saisonnières, la neige abondante et le froid extrême se font sentir comme une gifle qui porte littéralement atteinte aux sens. Chez Godbout, l'effet de la lumière sur la neige aveugle les passants et les oblige à avancer les yeux fermés (*CT*, p. 15). La tempête empêche la vision à cause d'un « brouillard blanc » ou de « flocons poussés par le vent [...] serrés » (*CT*, p. 56, 34). L'air d'une tempête ne transmet pas les sons ou, à l'inverse, les sons décuplés par l'air glacial produisent un effet violent sur le corps (*CT*, p. 27). Le froid efface les odeurs ou bien empêche les gens de les sentir (*CT*, p. 17, 37). Enfin, il met carrément en danger la vie corporelle en éloignant le sang de l'épiderme, en faisant geler les extrémités ou bien en ralentissant la respiration (*CT*, p. 71). Il en est de même chez Blais où le froid « fixe » la pensée des personnages et fait de leur chair

« un marbre où le cœur bat au ralenti » (*JN*, p. 41, 42). La neige cause une étrange confusion des sens alors qu'ils « enfoncent leurs pas dans la *couleur sourde* de la neige » (*JN*, p. 86 [je souligne]). L'atteinte aux sens est évoquée aussi lorsque la neige leur fait perdre « toutes les routes » (l'aveuglement) ou que le sang « quitte » leur corps au contact de la neige (l'engourdissement) (*JN*, p. 102, 95, 105).

Ainsi, le contact de la neige se vit comme une forme de paralysie dans ces récits. On peut lire dans cet effet les premiers signes de l'angoisse temporelle révélée par Pierre Nepveu dans l'imaginaire littéraire de la Révolution tranquille. La transition de la littérature canadienne-française vers la littérature québécoise est marquée, selon lui, par une incertitude par rapport à la place du sujet dans le monde et dans le fil des générations, qui se traduit dans la poésie de l'époque par « une temporalité cataclysmique[6] ». Nepveu présente l'hiver comme un des symboles par lesquels les poètes québécois traduisent la « perte du destin et de l'Histoire, destruction de toute une économie narrative où l'homme pourrait se poser comme sujet actif, comme désir et volonté[7] ». Plusieurs faits extratextuels expliquent la récupération de l'hiver en tant que métaphore d'un cataclysme : dans le cycle des saisons de l'hémisphère Nord, l'hiver impose une rupture dans le cours habituel de la vie (ralentissement, pause, arrêt, mort) et les conditions météorologiques (froid, neige, glace, noirceur) transforment l'habitat humain en un désert blanc et hostile. L'hiver se prête à évoquer une confusion temporelle aussi parce qu'il inverse le temps diurne : les jours sans soleil — les jours noirs justement — s'approchent de la nuit, alors que les nuits éclairées par la neige se transforment en « un demi-jour, une pénombre » (*CT*, p. 82). L'effet de l'hiver sur les personnages de Godbout et de Blais est analogue au symbolisme évoqué par Nepveu : la disparition de la voie tracée, provoquée par le bouleversement de

6. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 80. Remarquons que le *cataclysme*, contrairement à la catastrophe, ne cause pas la mort, mais une profonde transformation du lieu de l'accident. Il en est de même avec l'hiver, un des symboles de ce cataclysme : la mort apportée par l'hiver, elle aussi, n'est que symbolique, et la vie continue, quoique métamorphosée.

7. *Ibid.*, p. 96.

son habitat, laisse le sujet sans repères, impuissant et inactif, paralysé physiquement et psychologiquement.

C'est un désarroi culturel et national, la difficulté de se libérer du passé et d'assumer le présent, voire l'avenir, que traduisent, dans *Le couteau sur la table*, les scènes d'affrontement avec la neige et le froid. Le narrateur révèle le sentiment d'étrangeté que suscite en lui le pays qui est censé être le sien, le Canada. La base militaire dans l'Ouest canadien, où il travaille au moment de rencontrer Patricia, sert de microcosme qui résume la tension politique de l'époque : les soldats de l'armée canadienne se battent entre eux pour manifester leur appartenance à l'un ou l'autre camp, anglais ou français (*CT*, p. 31-32). En dehors de la base, il découvre un Canada plus contemporain mais aussi étranger : le mélange de cultures et de langues annule toute possibilité de communication et de compréhension (*CT*, p. 55). Or, il ne se sent pas plus à l'aise parmi les siens, les Canadiens français, qu'il compare à des « paysans butés », « toujours les mêmes », qui ont « perpétué la banque du bas de laine » (*CT*, p. 115). Autrement dit, leur vie est centrée sur le passé, coupée de la réalité, fermée à tout progrès. L'engourdissement et l'anéantissement physiques, provoqués par la neige, signifient donc cette perte de repères identitaires, sa paralysie psychologique.

Or, cet effet négatif cache un potentiel régénérateur. Le monde désertifié par la neige, comme tout désert de sable ou de glace, constitue « un espace d'altérité radicale[8] » selon Rachel Bouvet. En tant qu'espace qui efface tout destin et chemin connus, le désert appelle le sujet à réévaluer ou à renouveler ses assises, une fois estompé le désarroi des premiers instants. Le paysage vidé de ses repères familiers oblige le sujet au nomadisme physique et spirituel, ce qui lui impose une nouvelle manière d'envisager sa place dans l'univers. Il impose également une réflexion sur la nouvelle direction à prendre, la nouvelle façon d'avancer, et ce, autant sur les plans individuel que collectif. Pour contrer l'effet

8. Rachel Bouvet, « Du désert ocre au désert blanc », Daniel Chartier [dir.], *Le(s) nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008, p. 62.

fatal de la paralysie, le sujet doit se mettre en mouvement. Les effets de la neige sur son environnement (les rues devenues désertes et les maisons ensevelies), qui remplacent la civilisation par un désert blanc sans limites, l'amènent vers le même constat : il est impératif, pour lui tout comme pour son peuple, de se repositionner face aux modèles identitaires disponibles. Il lui faut explorer le nouveau continent (physique et psychologique), cesser de vivre en exil nostalgique (le passé canadien-français) et assumer un espace de vie concret (l'Amérique). Bref, il faut envisager l'espace et l'esprit dénudés par la neige « en termes de lignes et de parcours plutôt qu'en termes de surface et de clôture[9] », à l'image d'un peuple nomade dans le désert qui façonne son mode de vie en fonction du contexte physique. Comme de fait, le protagoniste de Godbout abandonne sa ville et part à l'aventure, ce qui déterminera par la suite son destin.

Si *Le couteau sur la table* met en scène l'angoisse que ressent le sujet dans une société qui évite son avenir, *Le jour est noir* traite d'une autre forme d'angoisse provoquée par le temps : ce récit explore la difficulté d'un individu de mettre « les pieds dans le temps », soit de grandir et d'atteindre l'autonomie (*JN*, p. 59). Pour les personnages de Blais, « il n'y a pas de siècle, partout et avec tous, ils sont en exil » (*JN*, p. 25), ce qui n'est pas sans rappeler le refus des compatriotes du narrateur de Godbout d'actualiser leur conception du monde. Ce « manque de siècle » évoque le dilemme face auquel se trouvent ces adolescents entre l'enfance et la vie adulte, entre le passé et l'avenir; l'exil signifie leur refus d'accueillir les changements qui s'imposent. Tout autant que celui du narrateur de Godbout, le dilemme des protagonistes de Blais est issu de leur incapacité de suivre le temps et d'accueillir le vieillissement; donc, de leur inaptitude à assumer la migrance du soi, phénomène que Pierre Ouellet définit comme les expériences « de relations entre soi et l'autre même en soi-même[10] », propre à l'identité dans les sociétés postcoloniales. Raphaël grandit dans une maison « glacée », peuplée

9. *Ibid.*, p. 63.

10. Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur*, Montréal, Trait d'union, 2003, p. 14-15.

de « fantômes » (*JN*, p. 45, 98). À l'adolescence, il fuit ses origines qui évoquent des souvenirs douloureux et, à l'aube de l'âge adulte, se marie avec Marie-Christine afin de former une nouvelle famille qui remplacerait l'ancienne. Incapable de supporter les « amours glacées » de « ce pays de neiges », celle-ci amène Raphaël dans un « pays heureux » (*JN*, p. 78), un pays sans neige. Or, Raphaël est plus tard appelé par ses origines comme s'il se rendait compte de l'impossibilité d'un exil infini et de l'obligation, pour lui, d'assumer l'hiver, ce rite vers la maturité. Il est donc possible de lire, dans ce récit, le même affrontement du passé canadien-français et de l'avenir américain-français que dans celui de Godbout : le pays sans neige fait allusion à l'origine française alors que la nostalgie de la neige rappelle l'impossibilité du retour dans le passé et le caractère irréversible du mouvement vers l'avant, tout comme est irréversible, constate Raphaël, le vieillissement.

Ainsi, dans *Le couteau sur la table*, les mois d'hiver révèlent une paralysie à connotation sociopolitique (le narrateur ne se reconnaît pas dans un héritage culturel ancré dans le passé); dans *Le jour est noir*, ce « pays de neiges » avec ses maisons et ses amours « glacées » suscite un conflit à connotation psychosociale (la difficulté de grandir d'un individu, analogue à la « puberté » d'une société). Dans les deux cas, les personnages ont un rapport malaisé au temps, au passé comme au futur. Leur désarroi est propre à l'imaginaire littéraire du milieu du XXe siècle québécois — ce moment charnière entre les cultures canadienne-française et québécoise —, dont le discours est décrit par Pierre Nepveu comme « une rhétorique du désastre », tellement les images qui appellent le cataclysme (l'hiver apparaissant comme son symbole privilégié) sont nombreuses dans la production littéraire de l'époque[11]. Cette saison est donc directement liée à la mise en scène littéraire de la métamorphose de la société québécoise: la neige dénude le paysage, efface la vieille civilisation et impose une nouvelle façon d'envisager l'espace physique et, par analogie, identitaire.

11. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 157, 159.

Communion corporelle et spirituelle

Les personnages cherchent à remédier à leur « angoisse temporelle » par la rencontre de l'autre (de langue, de culture ou de sexe différents) qui leur permet d'oublier momentanément leur dilemme identitaire. Ils s'adonnent à une forme de fusion sensuelle pour éloigner la menace des intempéries saisonnières qui, comme il a été démontré plus tôt, provoquent l'engourdissement des sens, révélateur de leur aliénation. C'est leur propre corps qui encaisse en premier les effets de l'hiver (la confusion sensorielle); c'est le corps de l'autre, source de chaleur et de plaisir, qui leur offre alors une protection temporaire. Le narrateur du *Couteau sur la table* explique ainsi le sentiment d'étrangeté que suscite en lui son corps, et l'apaisement que lui procure le corps de Patricia, neutre et étranger : « Je suis bien en toi, dans toi, collé à ton corps [...]. Je suis bien dans ta peau. // Dans la mienne, je me sentais mal à l'aise, de plus en plus mal à l'aise. Comme si j'étais chez moi sans y être. » (*CT*, p. 120) Le malaise causé par sa propre peau et le sentiment d'étrangeté ressenti face à son corps font bien sûr allusion au dilemme identitaire du sujet et de son peuple à cette époque charnière qui impose le renouvellement des ancrages identitaires (territoire, héritage spirituel et culturel, modèle de société). Sa fusion sensuelle avec l'autre est donc provoquée autant par le besoin de « se réchauffer » dans le froid d'hiver et « de profiter de la chaleur » du corps de Patricia (*CT*, p. 80), que par le besoin de répit temporaire face aux questionnements existentiels. Même l'hiver suivant, alors que la rupture amoureuse a déjà été consommée et que Patricia est repartie dans l'Ouest canadien, le narrateur retourne auprès d'elle après l'exploration physique du continent (il fugue aux États-Unis après un crime commis à Montréal et y mène une vie de nomade urbain). C'est alors que l'impact de la saison atteint sa pleine puissance : ce n'est pas tant par nostalgie ou par désir que pour « ne pas être seul, face à la neige » (*CT*, p. 23) qu'il retrouve son ancienne amante. La neige rendrait à nouveau son univers désert, effacerait ses points de repère et le plongerait dans le néant.

La confusion et la paralysie causées par le premier hiver sont alors remplacées par une véritable communion physique provoquée par la

neige. La fenêtre de la chambre de Patricia est restée ouverte, faisant entrer la tempête. Patricia va la fermer et revient auprès de son amant au lit les mains pleines de neige, qu'elle jette sur lui : « [L]a neige sur nos corps s'est mise à fondre, explique le narrateur, j'ai bu l'eau qui coulait de son épaule et sur sa peau glacée j'ai cherché à *épouser* son sang qui bouillait. » (*CT*, p. 56 [je souligne]) En dessous de la surface glacée se trouve donc une vie bouillante que le narrateur tente d'atteindre par l'union de leurs corps. Tout au long du roman, la réflexion sur l'héritage culturel et l'identité nationale du narrateur est accompagnée d'effets hivernaux sur son corps, allant d'une forme de paralysie à cette scène de communion corporelle. Le savoir du corps remplace ici le savoir rationnel et mène le narrateur vers une nouvelle scène de spiritualité : si la volonté d'épouser le sang de l'autre évoque, certes, la communion chrétienne, c'est le corps et non l'esprit qui devient le nouveau temple de cette union[12]. Ainsi, c'est à travers le corps que le narrateur explore le nouveau territoire culturel et identitaire, et c'est la neige qui lui permet finalement d'apprivoiser l'étrangeté de son continent et de le faire sien; faire fusionner soi et l'autre en soi-même, comme dirait Ouellet.

Si la neige permet d'épouser le sang de *l'autre* dans le cas du narrateur du *Couteau sur la table*, qui expérimente alors une forme de transcendance corporelle, dans *Le jour est noir*, le parallèle entre le sang et la neige suggère une fusion avec les forces de la terre, une spiritualité plutôt païenne. Contrairement au personnage de Godbout, qui affronte l'hiver dans diverses villes canadiennes, ceux de Blais se soumettent à la neige dans la forêt, une autre dimension de ce continent vaste et sauvage. Au plus fort de leur « angoisse temporelle », pris entre l'enfance et l'âge adulte, deux personnages du récit se laissent bercer par la nature hivernale, tels des enfants dans un berceau de neige. Ils s'imaginent fondre dans la neige et y trouvent la paix. Lors d'une promenade dans la forêt, l'un d'eux, Jessy, est soudainement attiré par

12. L'importance donnée à l'époque au corps en tant que nouvelle scène de réflexion identitaire se voit bien sûr dans la libération sexuelle sous toutes ses formes (féministe, homosexuelle, commerciale, pornographique et ainsi de suite) qui marque les sociétés occidentales depuis les années 1960.

« un arbre d'argent », couvert de neige (*JN*, p. 94). En imaginant une « autre vie approche[r] », il

> s'accroche à cet arbre et l'arbre le porte. Il consent à se pendre. [...] La neige fond à l'écorce de l'arbre, sous la nuque déchirée de Jessy et dans ses vêtements. Elle coule sur ses reins, entre ses cuisses, glisse contre ses talons et se mêle à la sueur de son visage. [...] Il comprend que son sang se fixe partout dans sa chair comme la neige [...]. Il s'étonne de ne pas souffrir et de ne pas penser à Dieu. Il est lié à cet arbre, il est lié à Dieu. (*JN*, p. 94-95)

Cette citation suscite l'idée que Dieu n'est plus accessible par l'esprit (il n'a pas besoin d'y *penser*), mais plutôt par une fusion charnelle entre son corps et les éléments de la nature (la neige qui coule de l'arbre sur son corps est associée à son sang, tout comme elle l'est dans l'expérience du narrateur du *Couteau sur la table*). Autrement dit, ce Dieu n'est pas une force externe à l'homme mais se situe plutôt en lui, tout comme il est dans l'arbre auquel Jessy s'accroche. L'association des éléments de la nature à la paix apportée par une communion spirituelle permet de lire dans ce passage la quête d'une nouvelle forme de spiritualité qui comblerait le vide creusé par la sécularisation de la société québécoise, le besoin de l'expérience transcendantale étant propre à l'être humain. Ce n'est pas le Dieu biblique qui est évoqué ici mais plutôt un Dieu païen et animiste.

Les mêmes associations sont évoquées par l'hiver lorsque Raphaël décide de retrouver « les neiges de [s]on pays » (*JN*, p. 97) et de retourner à ses origines. Au-dessus de Raphaël, alors que celui-ci se promène dans la forêt lors d'une tempête nocturne, les « grands arbres blancs s'ouvrent, fléchissent, se joignent les uns à travers les autres », telle la voûte d'une église (*JN*, p. 102)[13]. Il entend la tempête chanter « l'apocalypse » et ne peut plus « combattre ce qui est enfin arrivé : le désastre » (*JN*, p. 102-103). Résigné à son sort, tout comme Jessy,

13. Notons ici l'action des éléments de la nature : les arbres *s'ouvrent* et les branches *se joignent*. Par ces choix lexicaux, le récit fait allusion à l'union entre l'humain et le terrestre, en dotant le deuxième des pouvoirs propres au premier.

Raphaël se couche alors « dans le froid de l'arbre et il se tait. Il attendra. Les neiges monteront, viendront à lui » (*JN*, p. 103). Les neiges enfin venues, « l'homme est mort de froid et de silence » et « sourit d'une tendresse incertaine et sans mémoire[14] » (*ibid.*). La résolution de ces deux personnages face à l'angoisse temporelle est l'ultime arrêt du temps terrestre. Ils s'abandonnent à un lit de neige où ils se trouvent enfin libérés du temps, portés par l'éternité. La neige les invite à se soumettre à l'extrême altérité, la mort, qui annule l'effet de l'âge. Ici aussi, c'est le savoir corporel qui prend le dessus sur la raison et qui pousse ces personnages à ces gestes inattendus, voire instinctifs. Si, dans *Le couteau sur la table*, l'union corporelle n'est qu'un passage qui permet d'assumer une nouvelle identité (le narrateur repart pour Montréal au printemps), dans *Le jour est noir*, la communion retrouve son plein sens : *union parfaite*. Bien que la fusion physique par la décomposition n'ait lieu qu'après la fonte des neiges, la fusion spirituelle est évoquée dès les premiers rayons de soleil. La tempête est terminée et la mort de Raphaël, constatée : « Le soleil a immolé un homme pour faire refleurir un arbre », lit-on à la ligne suivante, comme si son corps avait été ravagé par le feu et ses cendres faisaient revivre l'arbre (*ibid.*). Cette communion avec les forces de la nature permet à Raphaël et à Jessy d'arrêter le temps, de résoudre ainsi le conflit dans lequel ils se trouvent, entre le passé et l'avenir, et enfin de rejoindre leur Dieu, loin des temples institutionnalisés. Que les noces entre soi et l'autre se célèbrent encore une fois dans la forêt enneigée confirme la métamorphose à laquelle invite la saison hivernale, que celle-ci les mène vers une nouvelle vie terrestre ou vers une vie éternelle.

Il existe d'ailleurs un parallèle intéressant entre le symbolisme associé à l'hiver dans les textes étudiés et la récupération de ce symbole par des auteurs issus d'autres contextes. Daniel Chartier a relevé l'importance du passage du *premier hiver* comme rite d'initiation et d'enracinement dans l'écriture des auteurs immigrés au Québec, depuis le début du

14. La précision de son état *sans mémoire* suggère sa libération de l'influence du passé. Par analogie, on peut lire dans cette expérience l'émancipation collective de son peuple par la dissociation du poids de son histoire.

XXe siècle mais surtout depuis les années 1960[15]. Dans leurs textes, l'hiver est la métaphore par excellence de l'expérience d'étrangeté, d'altérité et de souffrance qu'éprouve un immigrant issu d'un climat plus tempéré à la recherche d'un nouvel ancrage social, culturel et identitaire[16]. Que l'hiver puisse assumer un symbolisme analogue dans des textes d'auteurs « de souche », exempts de l'expérience de déracinement au sens strict, confirme la justesse du concept de *migrance du soi* développé par Ouellet. Au-delà des frontières culturelles, cette saison constitue une métaphore de première importance pour toute rupture, transition et transformation spirituelle, le seuil symbolique d'un processus d'identification. La projection du sujet dans ce désert blanc qui anéantit ses sens et efface le connu provoque une expérience spirituelle : « [L']appel du désert retentit, tel un écho à la parole divine, et invite à la méditation, à l'épreuve spirituelle, à la quête du sens, de la révélation[17] », rappelle Rachel Bouvet. La mort symbolique imposée par l'hiver sert ainsi de catharsis, de purification psychologique et spirituelle. De plus, l'appel de la neige que ressentent les personnages mentionnés suggère une voie toute particulière pour compenser la disparition de l'héritage catholique de la société canadienne-française : au lieu de tendre vers le ciel et le salut chrétiens, le sujet est appelé par la terre enneigée et les forces de la nature. Par conséquent, l'américanité de leur expérience entretient un lien direct avec la nordicité, car en suggérant un retour de l'homme vers la terre, ces textes renouent avec la mythologie païenne toujours vivante dans les communautés nordiques et proposent un nouveau cadre d'ancrage identitaire, le Nord.

Ces deux récits contribuent à illustrer la transformation du symbolisme traditionnel associé aux saisons, et à l'hiver en particulier, dans le roman québécois moderne : au lieu de s'en servir comme de simples balises temporelles de l'intrigue (phénomène propre au roman

15. Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains immigrés du Québec », Daniel Chartier [dir.], *Le(s) nord(s) imaginaire(s)*, *op. cit.*, p. 240.

16. *Ibid.*, p. 242.

17. Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 64.

du terroir), ces textes réservent à l'hiver le rôle d'un rite initiatique. L'hiver y incarne l'angoisse temporelle propre à la mutation de la société québécoise dans les années 1960, à la recherche d'une nouvelle voie entre le passé canadien-français et l'avenir américain. Bien que ce soit le corps des personnages qui, en premier, subisse les effets de la neige, l'impact de cette dernière sur leur psyché est encore plus puissant. Dans *Le couteau sur la table*, l'hiver est révélateur d'une crise identitaire et culturelle dans une société qui se débat entre un passé désuet et un avenir incertain, alors que, dans *Le jour est noir*, il dévoile la crise psychologique et spirituelle d'un sujet, et par analogie de son peuple, devant l'effondrement des piliers catholiques de leur société. En raison de son caractère charnière parmi les saisons, entre deux états d'un même paysage, l'hiver se prête bien à ce type de symbolisme. La métamorphose de la nature, son cheminement d'une mort partielle vers une renaissance, appelle la métamorphose du sujet : dans les deux textes, la paralysie initiale imposée par les conditions climatiques se transforme en une union corporelle qui mène finalement vers une nouvelle forme de communion spirituelle. Ainsi, des *limbes* culturels et identitaires émerge un être transformé, enrobé d'un *linceul* de neige.

Andrée Mercier
Université Laval

L'œuvre de chair. Sexualité, quête de sens et religieux dans *La nuit*, *Le ciel de Québec* et *Le Saint-Élias* de Jacques Ferron

Dans une fort belle étude qu'il consacre au « Farouest » dans l'œuvre de Jacques Ferron, Pierre Nepveu montre bien la présence d'une « conscience spatiale ou topologique très aiguë[1] » qui anime les récits et plus largement l'ensemble de la production ferronienne. Cette conscience se manifeste tant par les déplacements des personnages, par une grande attention à l'architecture et à l'état des lieux physiques, que par l'importance des toponymes et des figures spatiales. C'est ainsi que le Farouest lointain, plus exactement l'Ouest canadien et le projet d'une Amérique française et métisse, se voit mis en scène au sein de la riche topographie ferronienne, le plus souvent sous le mode de l'échec ou

1. Pierre Nepveu, « Le petit Farouest de Jacques Ferron », Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier [dir.], *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2002, p. 28.

du renoncement. S'« il fallait rentrer du Farouest, sans doute pour de bon[2] », ce retour, comme le souligne Nepveu, ne se vit toutefois pas chez Ferron comme « un pur repli, une rentrée résignée ou piteuse dans un espace paroissial et provincial fermé sur lui-même[3] » qui viendrait mettre un terme à la conquête ou à l'exploration du territoire. Le cas auquel s'attache l'étude de Nepveu, celui du « petit Farouest », c'est-à-dire du faubourg ou de la banlieue nouvelle mais encore anarchique que représente bien Ville Jacques-Cartier, est un bon exemple de ces lieux à la fois excentriques et transitoires, de ces mondes neufs et précaires qui accueillent toute une faune de pionniers et de marginaux. Le petit Farouest fait partie de ces frontières proches qu'affectionne l'œuvre de Ferron et qui, en quelque sorte, ouvrent le territoire de l'intérieur et donnent lieu à de nouvelles migrations et de nouveaux échanges.

La conscience topologique atteint aussi des dimensions intimes chez Ferron. Le corps, par exemple, se trouve investi des mêmes enjeux que les grands espaces : il importe qu'il ne soit pas refermé sur lui-même et qu'il permette une véritable expérience de l'altérité. Il constitue ainsi le lieu d'une aventure intérieure qui, tel que le propose Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, élabore une culture et une manière d'habiter l'espace[4]. Condamné à son for intérieur, le personnage de François dans *Les confitures de coings* se sent pris au-dedans de lui-même, « tout opaque en dessous de [sa] peau[5] » et incapable de se livrer autant à l'introspection qu'à la connaissance des autres. L'abbé Armour Lupien du *Saint-Élias* se sent également « pris dans une enveloppe de

2. *Ibid.*, p. 30.

3. *Ibid.*

4. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 7-8.

5. Jacques Ferron, *Les confitures de coings, nouvelle version de La nuit*, suivi de *L'appendice aux Confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1990 [1972], p. 13.

peau, prisonnier de soi pour toujours[6] » et voit la mort prochaine comme une délivrance. De façon moins tragique, Frank-Anacharcis Scot du *Ciel de Québec* n'en est pas moins éloigné de tous par sa grande taille, sorte d'« espace aérien » qui, dans l'intimité, prend des « dimensions infranchissables » : « Je ne me sentirais pas capable de le chatouiller, même au-dessus de la ceinture[7] », dit-on autour de lui. Il arrive cependant que le corps ne soit plus une prison et agisse plutôt telle une frontière — au sens où l'entend Nepveu — qui, bien qu'elle délimite les espaces, en forme également le point de contact.

Revenant à quelques reprises dans l'œuvre de Ferron, une scène se montre tout à fait exemplaire d'une rencontre des corps dotée d'un fort pouvoir de transformation. Dans *La nuit*, *Le ciel de Québec* et *Le Saint-Élias*, un personnage en quête de sens trouve dans l'acte sexuel une étrange résolution; étrange, dans la mesure où le changement radical de la situation est manifeste mais sans que les causes exactes n'en soient explicitées. Cette scène est, par ailleurs, toujours associée d'une manière ou d'une autre au religieux. Dans *La nuit*, c'est la perte de l'âme qui s'y voit engagée. Dans *Le ciel de Québec*, l'épisode sexuel est lié à un passage de la Bible, plus exactement à l'Évangile de saint Luc. Dans *Le Saint-Élias*, c'est un prêtre qui couche avec une femme et en sortira transformé. L'objectif de cette étude sera donc de chercher sur quoi repose le caractère transformateur de cette scène particulière et en quoi l'œuvre de chair constitue une expérience identitaire qui engage le corps, le religieux et la quête de sens. Les romans seront abordés suivant l'ordre de leur publication : *La nuit* (1965), *Le ciel de Québec* (1969) et *Le Saint-Élias* (1972). Il est entendu que si chaque récit offre en soi un monde d'une grande complexité où interfèrent de nombreux éléments historiques et mythologiques, l'analyse laissera de

6. Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, nouvelle édition corrigée, Montréal, Typo, 1993 [1972], p. 78. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SE*.

7. Jacques Ferron, *Le ciel de Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2009 [1969], p. 122. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *CQ*.

côté la richesse et la singularité de chacun des romans pour s'intéresser à la reprise de la scène et à ses constantes.

La nuit

Si, dans les romans étudiés, l'acte sexuel est doté d'un véritable pouvoir de transformation, on ne lui reconnaît pourtant pas toujours une telle valeur dans l'œuvre de Ferron. Dans *La charrette*, par exemple, le narrateur semble plutôt réduire la sexualité à un malentendu décevant, pouvant mener à une possible procréation comparée par ailleurs à un cancer :

> L'œuvre de chair avec ses rites et simplicités, en mariage, autrement concertée, à l'improviste, au naturel, sophistiquée, n'a jamais eu et n'aura qu'une unique tenancière, c'est la nuit, où que soit le bordel. Comme on fait son lit on se couche, mais après on est bien avancé : ce lit, on finit qu'on l'a défait, qu'on reste mal couvert, déçu par le tumultueux passage de chacun à soi, de soi à l'autre et de l'autre à la chacune dans les bras d'une hydre où chacun se perd sans retrouver l'autre selon l'équivoque du couple qui ne se conjoint qu'en pâture à l'espèce déjà répandue, proliférant comme un cancer d'astre. Le lendemain, quand la tenancière ferme ses volets, l'aube se répand sur la ville, fumée jaune sur mine grise… Les saints et les saintes n'ont jamais été les partisans de la chair; soit l'évitant soit la dépassant, ils se sont sauvés sans elle[8].

On le voit, ici, l'œuvre de chair n'apporte rien : « chacun se perd sans retrouver l'autre » et les saints arrivent bien à se sauver sans elle… Le roman *Les confitures de coings* n'offre pas un portrait plus reluisant de l'acte sexuel, ramené à des ajustements anatomiques quelque peu dérisoires :

> On a beau faire, chacun reste soi, l'autre reste l'autre. Qu'on abdique par complaisance ou veulerie, on ne connaît jamais autrui, assez du moins pour établir une comparaison de lui à soi. On réussit tout au plus quelques petits ajustements

8. Jacques Ferron, *La charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1968], p. 37.

> anatomiques, d'une accointance plutôt superficielle qu'on ne peut pousser plus loin et à laquelle, tout en sueur, navrés comme les chevaux qui, pour avoir couru côte à côte, n'en sont pas moins restés chacun à leur place, hors de celle de l'autre, on ne tarde pas à mettre fin[9].

L'image des chevaux en sueur courant côte à côte sans jamais se rejoindre dit assez le peu de valeur accordée à l'œuvre de chair, plus exactement à sa capacité de modifier l'existence et de sortir l'être de sa solitude.

Cette faible considération pour l'acte sexuel est également présente, au tout début du roman *La nuit*, alors que le narrateur et personnage principal, dénommé François, souffre d'insomnie mais résiste à l'envie de réveiller sa femme pour « jouer à saute-mouton ». Sachant qu'il n'est plus qu'une épave de l'homme qu'il a déjà été, il reste ainsi « sans bouger, seul à ses côtés, flottant à la dérive[10] ». Cela n'empêchera pourtant pas l'acte sexuel de transformer le destin de François. Pendant cette même nuit, François rencontrera en effet un mystérieux personnage aux allures de policier, de banquier, de diable et de double inversé (il s'appelle Frank et est anglophone), qui lui a donné rendez-vous à la morgue et le conduira ensuite à un cabaret, l'Alcazar. Si François se sent disponible et prêt à tout (*N,* p. 31) et paraît somme toute un homme satisfait de son sort, lui qui franchit les échelons professionnels au sein de la « Banque » pour laquelle il travaille, il n'en a pas moins perdu son âme, ce qu'il réalise cette nuit-là précisément. Or, cette âme, il la retrouvera finalement après avoir couché avec Barbara, une prostituée noire, originaire de Sydney, Nouvelle-Écosse, rencontrée à l'Alcazar. « J'avais retrouvé mon âme perdue », affirmera François (*N,* p. 122), après avoir senti que sa vie s'est enfin raccordée et que ce « petit instant du miracle » (*N,* p. 101) fait qu'il est maintenant au cœur de lui-même et au cœur de tout (*N,* p. 102). Rien dans la suite du récit ne viendra

9. Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, *op. cit.*, p. 12.

10. Jacques Ferron, *La nuit*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 22. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *N*.

remettre en question ce constat de François : la transformation semble bel et bien acquise.

En quoi consiste ce miracle? Comment François a-t-il pu retrouver son âme? La description de la scène n'en dévoile pas vraiment les causes, mais elle montre bien qu'un changement a eu lieu :

> [C]ontre mes billets de cinq j'eus droit au grand remboursement. Je ne me croyais pas si riche. Je ne comprenais pas, j'étais balbutiant et ému. O Barbara, douce et humble de corps, tu as bien essayé de rendre mon cœur semblable au tien. Et j'ai fait de mon mieux malgré mon âge et mon inexpérience. Les engoulevents de Frank n'étaient rien auprès de tes cris... Barbara! Non, Barbara, ce n'est pas possible! Ta peau noire n'est pas l'uniforme des Dames Ursulines du couvent des Trois-Rivières. Comment se fait-il que d'un détour à l'autre de la rivière je te retrouve toujours cachée, mutine, infatigable? Barbara, nous allons rouler dans la longue cascade des chutes et, partis du bout du monde, nous retrouver, tu verras, en bas de Saint-Léon. Serais-tu ma mère cadette? Et serais-tu en même temps Marguerite enfin accomplie, au visage radieux de sueurs? Je criai : « Marguerite! » Alors tu me regardas avec le sourire d'une mère que son grand garçon quitte. C'était fini. (*N*, p. 99-100)

Contrairement au « devoir conjugal » tel que présenté au début du récit et qui ressemble assez à l'image des deux chevaux courant côte à côte sans jamais se rejoindre rencontrée dans *Les confitures de coings*[11], François se retrouve « balbutiant et ému » alors que Barbara fera entendre des cris de plaisir. Bien plus, elle regardera François avec un sourire radieux. Ce regard est important, car il montre qu'une véritable rencontre des êtres a eu lieu et que l'on ne s'est pas limité à de simples ajustements anatomiques.

Extrêmement complexe, la scène convoque plusieurs figures féminines : celle de la mère, morte lorsque François était enfant et

11. Le roman *Les confitures de coings* est une version revue de *La nuit*, dont il reprend la trame narrative. On note toutefois, au nombre des ajouts, quelques pages au début du récit qui décrivent l'acte sexuel avec l'image des chevaux et qui accentuent la solitude initiale du personnage. La transformation et ses effets n'en sont donc que plus manifestes.

appelée la mère cadette, et celle de l'épouse prénommée Marguerite (renvoi explicite au mythe de Faust), qui viennent se superposer à Barbara et se réunir en elle. La peau noire de Barbara permet d'ailleurs d'évoquer l'uniforme noir des Ursulines où la mère a été pensionnaire. Il y aurait donc là réalisation d'un deuil (Barbara conduit François à faire ses adieux à sa mère, car il revit en quelque sorte le souvenir de sa mort), mais aussi la rencontre de Marguerite, dont François prononce le prénom au moment de jouir. À la fois nourrice et maîtresse, Barbara conjoindrait donc le corps maternel et le corps érotique et entraînerait une forme d'accomplissement : François vient de renouer avec lui-même et ses origines, figurées par la mère, mais aussi de façon plus large, il vient de renouer avec l'autre. Plus exactement, François vient de se retrouver, car il a réussi à entrer en relation avec l'autre, ici féminin.

La figure de la complicité prendra d'ailleurs place dans la suite du récit et montre à quel point la situation de François a changé. Lui qui constatait, avant de vivre cette nuit singulière, la « solitude de plus en plus grande » (*N,* p. 11) de son existence, aura désormais droit au sourire et à la connivence de Marguerite. Bien plus, Alfredo Carone, le chauffeur de taxi qui a conduit François à son rendez-vous et le ramène ensuite à la maison, devient lui aussi son complice, et doublement; d'abord en ce qu'il participe à un délit, puisque François croit avoir empoisonné Frank avec les confitures de coings qu'il lui a offertes et l'avouera à Alfredo, mais aussi en ce qu'il développe avec François une entente profonde et réelle. Les deux hommes continueront ainsi de se voir, de faire certaines nuits « une petite tournée » et « de goûter au plaisir de l'amitié » (*N,* p. 126). « Je commence à connaître l'Italie » (*N,* p. 127), précisera François au terme du récit, ajoutant qu'il a laissé entendre à Alfredo que sa mère était Romaine, leur donnant de la sorte des origines communes.

Si, pendant un bref moment, François a cru que la nuit est « le monde qui redevient sacré » (*N,* p. 105), il échappera toutefois à l'extase qui aurait pu le tirer hors de l'espace et du temps, faisant de lui un cénobite. Alors qu'il sort de la maison de passe où il a connu ce « petit instant du miracle » avec Barbara, François constate en effet que la rue s'est arrêtée; toutefois il se secoue et reprend place dans le cours du temps

et dans le monde. L'extase sexuelle de François ne conduit donc pas au sacré et à l'expérience mystique. Elle mène plutôt à la complicité humaine et à un véritable ancrage dans le monde. Le traitement de la figure de l'âme montre d'ailleurs bien que ce qui aurait pu prendre l'apparence d'une quête spirituelle échappe aussi à une conception trop éthérée de l'être. La scène qui relate la perte de l'âme lui donne en fait une réalité toute concrète : c'est littéralement par terre qu'elle se retrouve lorsque François la perd et celui qui la récupère la mettra dans sa poche... (*N*, p. 73) D'ailleurs, quand, au début du récit, François est ébranlé, ce sera pour avoir heurté une porte... Il semble qu'il y ait donc refus dans le récit d'endosser une vision abstraite ou spiritualiste de la quête de François. Trouver son âme, c'est retrouver sa conscience, c'est-à-dire sa capacité à se connaître et à connaître l'autre; il ne s'agit donc pas d'échapper à son corps et au monde, mais de prendre place au centre de soi et au centre de tout.

Le ciel de Québec

Alors que *La nuit* se déroule à une époque contemporaine de celle de sa parution (c'est-à-dire les années 1960) et se déroule à Montréal et dans une banlieue de la rive sud, *Le ciel de Québec* se situe en 1937 dans la ville de Québec et ses environs. Le clergé catholique y occupe une place centrale, et l'un de ses personnages principaux, Frank-Anacharcis Scot, est le fils cadet de l'archidiacre de l'Église anglicane de Québec. Cette différence d'époque explique le rôle important que le clergé est amené à jouer dans le récit : la religion est une institution majeure et elle sera d'ailleurs représentée dans ses différentes tendances, conservatrices, pragmatiques et même innovatrices. La trame principale du récit est d'ailleurs celle de la fondation d'une nouvelle paroisse.

Si les différences entre les deux romans sont nombreuses (*Le ciel de Québec* est d'ailleurs un roman d'une grande complexité narrative où s'entrecroisent une multiplicité de personnages), on y retrouve néanmoins cette fameuse scène où, encore une fois, l'acte sexuel entraîne une transformation significative du personnage. Cette fois, c'est Frank Scot, anglophone d'origine écossaise et natif de Québec, qui trouvera

là un moyen efficace de s'enquébecquoiser. En pleine quête identitaire, Frank a défroqué de l'Église anglicane et désire devenir Québécois. Il a déjà changé de prénom (il demande qu'on l'appelle désormais François) et cherche de quelle façon réaliser pleinement sa quête. Peu d'avenues semblent cependant se présenter : Frank est conscient qu'en épousant une Québécoise, celle-ci se laissera assimiler, et il refuse, d'autre part, de se convertir au catholicisme. L'abbé Surprenant, un ethnologue qu'il ira consulter, lui affirme qu'il devra s'enquébecquoiser par le bas... Frank se rend donc dans la Basse-Ville de Québec (c'est ainsi qu'il interprète les propos de l'abbé Surprenant, lui qui a toujours habité la Haute-Ville) et s'installe à l'Hôtel des voyageurs. L'hôtelier met à sa disposition un homme « sourd comme un pot », dénommé Eugénio, à qui Frank pourra demander de menus services. La seule façon de se faire comprendre d'Eugénio, c'est de trouver un passage de la Bible correspondant à ses besoins. Afin de mettre à l'épreuve le curieux personnage, Frank prend un passage tiré au hasard de l'Évangile de Luc, chapitre 11, versets 24-26. C'est une prostituée québécoise, Georgette, que lui ramènera Eugénio et qui lui fera passer une nuit mémorable au terme de laquelle, précisera le narrateur, Frank sera enquébecquoisé. Diablesse et « Vierge-Enfant », dont les seins étonnants sont « deux auréoles de sainteté » (*CQ*, p. 440) mais aussi « deux grands yeux roses » (*CQ*, p. 441), Georgette verra doublement à l'intérieur de Frank.

La première nuit québécoise de Frank sera narrée en partie seulement dans le récit. En effet, pour l'essentiel, c'est par un poème que l'acte sexuel sera évoqué :

> Vois de tout mon corps l'arc obscène
> Tendre à se rompre pour darder
> Comme son trait le plus infâme
> Implacable au ciel l'âme
> Que mon sein ne peut plus garder. (*CQ*, p. 438-439)

Ce texte dont l'identité n'est pas précisée dans le récit est en réalité un extrait du poème de Paul Valéry, « La Pythie », tiré de son recueil *Charmes*[12]. Le poème en question met en scène, comme son titre

12. L'édition la plus récente du *Ciel de Québec* (Bibliothèque québécoise) indique la source des vers.

l'indique, la prophétesse chargée de transmettre les oracles. La transe de la prophétesse se voit toutefois ramenée dans le contexte du récit de Ferron à une transe sexuelle. Si, dans le poème de Valéry, la Pythie sert d'instrument pour entrer en communication avec les dieux (d'ailleurs elle doit pour ce faire perdre son âme pour laisser toute la place à la parole divine), dans *Le ciel de Québec*, l'extrait traduit tout autre chose : Frank ne s'est pas tourné vers les dieux pour obtenir une réponse à sa quête mais bien vers les hommes. D'ailleurs c'est en tant qu'ethnologue et non en tant que prêtre que l'abbé Surprenant a été consulté, et celui-ci prend soin de dire à Frank que son rôle n'est pas de lui dire la bonne aventure. Ce n'est donc pas du ciel que Frank reçoit une réponse à ses questions existentielles mais de l'homme, et c'est par la femme, et plus précisément par son corps, qu'il réalise sa transformation. On constatera, par ailleurs, qu'alors que la Pythie doit sacrifier son âme et son identité pour servir les dieux et faire entendre leur parole, Frank au contraire vivra une expérience qui lui donnera une identité nouvelle et désirée. Enfin, s'étant enquébecquoisé bel et bien par le bas, Frank attrapera une chaude-pisse et aura besoin de 49 jours pour se rétablir, allusion ironique aux 40 jours de tentation dans le désert qu'aura dû affronter Jésus, mais signe surtout de la dimension toute humaine de sa nuit d'extase.

L'œuvre de chair permet donc encore une fois au personnage de subir une transformation identitaire positive. Comme le constate Frank : « [J']ai cru remarquer que depuis le paradis terrestre on ne changeait d'état que par la femme, pour le pire ou pour le mieux. » (*CQ*, p. 426) On ne saurait mieux signifier le rôle de premier plan accordé à l'humain plutôt qu'aux dieux. Il ne faudrait pas en conclure pour autant au rejet de la religion, car Frank choisit d'être un athée respectueux et il participera à la fondation de la nouvelle paroisse de Sainte-Eulalie. Cette paroisse sera toutefois issue du métissage des personnes et des croyances. On trouvera ainsi dans la nouvelle église du mobilier volé à une chapelle anglicane abandonnée et, dans la crypte, le corps d'une vieille métis honorée par les villageois. Fondée avec les moyens du bord, cette paroisse témoigne du pragmatisme et d'une foi bigarrée : Eulalie est officiellement le nom d'une sainte lointaine du Moyen Âge chrétien,

vierge et martyre, mais il est aussi celui de la vieille métis enterrée dans la crypte, et celui également de la fondatrice d'une communauté religieuse canadienne-française vouée à l'enseignement, Eulalie Durocher[13]. Le corps mortifère de la sainte martyre ne sert au fond que de prétexte à la rencontre des mondes et des cultures. Tout comme Frank s'enquébecquoisera par la chair, il ressort du *Ciel de Québec* que la religion doit aussi s'incarner dans le monde, en ne s'éloignant pas du bas. C'est pourquoi les représentants d'un zèle religieux excessif ou les tenants d'un discours mortifère et d'une forme d'absolu sont, dans le récit, les victimes toutes désignées des événements et de l'ironie du narrateur.

Le Saint-Élias

Le Saint-Élias poursuit la remontée dans le temps. L'action s'y déroule dans le village de Batiscan à la fin du XIXe siècle. Seules les dernières pages du roman rejoignent l'époque contemporaine, car, comme le précise le narrateur, « on ne saurait finir dans le passé » (*SE,* p. 147). Encore une fois, la religion et plus exactement le clergé catholique occupent une place centrale. Si le curé Tourigny constitue une figure majeure et très attachante d'une Église nationale capable d'innovation et d'ouverture, l'autocratie épiscopale et sa soumission à la diplomatie vaticane se voient pour leur part fortement critiquées. C'est d'ailleurs un prêtre abstrait et livresque, l'abbé Armour Lupien, qui vivra ici l'œuvre de chair avec une femme mariée, prénommée Marguerite, issue du métissage de six nations, amérindiennes (par quatre souches différentes), irlandaise et canadienne-française.

En regard des romans précédents, la scène apparaît à première vue beaucoup moins bénéfique. Si elle permet à Marguerite d'avoir un enfant (son mari est stérile) et de poursuivre ainsi la lignée des Mithridate, l'abbé Lupien en retirera quant à lui une forte culpabilité et tentera même de s'enlever la vie le jour du baptême de l'enfant. De

13. Il s'agit de la communauté des religieuses des Saints Noms de Jésus et de Marie. Voir Jacques Ferron, *Le ciel de Québec, op. cit.*, p. 490, note 20.

fait, il semble que l'abbé Lupien ait été ni plus ni moins instrumentalisé et utilisé par Marguerite à titre de strict géniteur, avec la complicité du docteur du village. On constate, de plus, que la scène en question n'est aucunement décrite dans le roman ni même représentée, comme dans *Le ciel de Québec*, par la voie indirecte d'un poème. Bref, rien ne paraît évoquer une rencontre des corps capable de fonder l'identité et de sortir l'être de sa solitude. Si l'abbé Lupien a changé d'état par la femme, il semble que ce soit pour le pire... D'ailleurs, il mourra de pneumonie quelques années plus tard sans avoir vraiment réussi à devenir un curé éloquent, capable de se mettre à la portée de ses ouailles, et sans avoir pu devenir professeur de lettres à l'Université Laval comme il l'espérait.

Une lecture plus attentive montre toutefois qu'au moment de son agonie, l'abbé Lupien revivra sa nuit avec Marguerite. À ce moment, l'abbé Lupien réussit vraiment à s'abandonner à la douceur de sa peau (*SE,* p. 79), ce qui ne s'était pas produit quelques années plus tôt. L'œuvre de chair constituera ici une vraie rencontre qui ne suscite plus le remords mais qui, au contraire, vient apaiser l'agonisant (*SE,* p. 82). Armour Lupien entre d'ailleurs littéralement en dialogue avec Marguerite vers laquelle il se tourne, plutôt que vers Dieu, pour obtenir le réconfort. Comme dans le roman *La nuit*, la figure de la mère morte très jeune vient se conjoindre à celle de Marguerite et à celle également de la Vierge Marie; le corps érotisé permettant encore une fois de rejoindre le corps maternel et de lui donner une substance.

Si l'abbé Lupien meurt, il aura néanmoins consenti ultimement à l'amour et à sa condition humaine. Lui qui faisait partie de ces membres du clergé portés par un besoin d'absolu, de ces êtres abstraits à distance des simples (lors de ses sermons, ses paroissiens peinent à le comprendre et suent à grosses gouttes, ce qui rend l'abbé Lupien malheureux), il vivra sa mort comme une réconciliation avec Marguerite, mais plus fondamentalement avec sa nature humaine. La mort ne se présente donc pas comme une façon de se détacher de son corps et de s'élever vers Dieu mais, au contraire, comme l'occasion de recevoir enfin une ultime caresse. La scène sera d'ailleurs décrite en adoptant cette perspective : si Marguerite figure d'abord au-dessus du mourant, occupant ainsi une

posture céleste, elle s'abaissera jusqu'à lui et posera sa main sur son front. Pour l'abbé Lupien, le corps ne sera plus désormais un risque de péché, une prison dont il faut tenter de s'échapper et qui emprisonne l'âme, mais un véritable moyen de rejoindre l'autre, de le toucher et d'être touché par lui.

L'espace intime de la frontière

L'acte sexuel n'est pas toujours investi d'un pouvoir salvateur dans l'œuvre de Ferron, loin s'en faut. Assez souvent il consiste en « petits ajustements anatomiques » qui aident à traverser le chaos de la nuit : « parce que vous avez peur d'y mourir et qu'à deux vous espérez survivre, quitte à vous aveugler sur votre compagnon ou votre compagne d'infortune[14] ». Il arrive cependant que l'œuvre de chair entraîne une transformation radicale de l'être et permette de se réconcilier avec soi et avec l'autre. Pourquoi? La traversée des trois romans de Ferron n'offre pas de réponse assurée à une telle question. Elle conduit toutefois à dégager quelques traits qui caractérisent cette scène singulière au fil de ses reprises.

On constate, tout d'abord, qu'à chaque occurrence la scène se présente comme une très nette expérience de l'altérité. Si, au terme du récit *La nuit*, François est devenu complice de son épouse Marguerite, c'est bien par l'entremise de Barbara, à l'« allure continentale » (*N*, p. 86) et à l'altérité multiple, que le changement a eu lieu : noire de peau, originaire de Sydney, Nouvelle-Écosse, mais ayant fait un détour de quelques années par Buffalo, Barbara tient de la nourrice et, à l'Alcazar, elle joue la Parisienne. Son identité est on ne peut plus bigarrée. Frank-Anacharcis Scot, Anglais d'origine écossaise, athée, fils de l'archidiacre de l'Église anglicane de Québec et résident de la Haute-Ville, réussira à s'enquébecquoiser par l'entremise de Georgette, petite prostituée québécoise catholique et pieuse, quoiqu'aussi diablesse, qui officie dans la Basse-Ville. Quant à l'abstrait abbé Lupien qui s'est éloigné

14. Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, *op. cit.*, p. 12.

de ses origines villageoises, fils d'un sellier de Saint-Justin et de la famille Saint-Cyr par sa mère, c'est la belle et charnelle Marguerite à l'œil bridé, femme de six nations, fière de ses origines incertaines et diversifiées, qui l'amènera finalement à rejoindre sa condition humaine. L'acte sexuel met donc en scène un espace où se confrontent mais où, surtout, se rencontrent des identités tout à fait contrastées. La femme, par qui la transformation advient, se présente ainsi comme une figure d'altérité particulièrement complexe et riche.

Chacune de ces rencontres transformatrices constitue, par ailleurs, une forme de dérèglement. En effet, toutes se situent en dehors de la loi et de l'ordre social, que ce soit par la prostitution, l'adultère ou la transgression du célibat ecclésiastique. À cela s'ajoute le fait que les femmes sont également des exclues ou des dominées, soit par le métier qu'elles pratiquent, soit par le groupe social ou ethnique auquel elles appartiennent : Barbara est putain mais également noire (comme le précise le narrateur, l'Alcazar compte « quelques négresses qui donnaient à la boîte une allure continentale propre à rassurer les clients anglais, tous plus ou moins esclavagistes » [*N*, p. 86]); Georgette est de la même profession mais elle est aussi fille-mère[15] et québécoise (ce qui la situe en bas de l'échelle sociale par rapport à Frank [*CQ*, p. 423]); quant à Marguerite, elle est métisse et considérée comme une intruse par les gens de Batiscan, car ne venant pas d'une vieille famille canadienne-française[16].

La femme constitue également une figure charnelle, à la fois érotique et maternelle. C'est son corps qui offre une réponse à la quête de sens des personnages, la conscience de soi devant passer par la connaissance sensible et affective de l'autre. Si l'isotopie du religieux accompagne chaque fois la scène sexuelle, ce n'est donc pas pour lui donner une

15. Le récit précise qu'elle a séjourné au Bon-Pasteur, donc chez les sœurs qui administraient l'hôpital de la Miséricorde et accueillaient les filles-mères. Voir *CQ*, note 251, p. 523-524.

16. Cependant Marguerite épousera Philippe Cossette, qui grâce à elle s'enrichira, et elle deviendra la « première dame de Batiscan » (*SE*, p. 132).

dimension spirituelle ou en faire une expérience de l'absolu. L'extase qu'a connue François n'est pas mystique, pas plus que celle de Frank ou de l'abbé Lupien : elle vise à les inscrire dans le monde et non à les en retirer. Les figures du texte prennent d'ailleurs soin de signifier ce refus du sacré par un ancrage dans le réel, souvent le plus commun : dans *La nuit*, l'âme se voit dotée d'une réalité toute concrète (elle tombe par terre en pleine gare), dans *Le ciel de Québec*, l'extase aura pour résultat une chaude-pisse et, dans *Le Saint-Élias*, c'est la main d'une femme, et non la foi en Dieu, qui apaise la souffrance de l'agonisant.

Quand elle se montre opérante, l'œuvre de chair reprend donc les caractéristiques topologiques de la frontière, telles qu'observées par Pierre Nepveu dans son étude du petit Farouest. S'y retrouve sous le mode de l'intime un même espace de l'entre-deux, espace ouvert et impur « où se joue l'expérience même de la limite entre société et asocialité, entre loi et transgression, entre raison et déraison[17] ». Il est significatif d'ailleurs que la scène se produise chaque fois dans un lieu excentrique, extérieur à l'espace familier, et plus exactement dans un lieu de passage, que ce soit un bordel (*La nuit* et *Le ciel de Québec*) ou une maison située en dehors du village à la jonction d'un pont péager (*Le Saint-Élias*). L'œuvre de chair se situe non seulement dans un espace excentrique, mais constitue elle-même un tel espace limite de confrontation des valeurs. Elle permet ainsi de redéfinir les règles et de réinventer les identités, comme l'illustrent la mère romaine que se donnera François ou l'enquébecquoisement de Frank.

En ce qu'elle est impure et réside dans l'entre-deux, la frontière ne saurait convenir aux formes instituées. Elle est bien davantage un espace transitoire destiné à disparaître dès lors que la loi et l'ordre viennent le fixer; c'est le cas de la banlieue civilisée et anonyme qui risque d'effacer le petit Farouest. Il peut dès lors paraître singulier que la scène étudiée dans les trois romans de Ferron accueille les signes du religieux. On sait que l'institution elle-même, qu'elle soit catholique ou protestante, ne manque pas d'être fortement critiquée. Si le curé

17. Pierre Nepveu, « Le petit Farouest de Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 34.

Tourigny dans *Le Saint-Élias* est un ecclésiastique attachant et ouvert, il reste que le récit se moque de l'épiscopat et de la diplomatie vaticane : le pape y est d'ailleurs présenté, par le curé lui-même, comme un « ennemi du progrès et de l'histoire » (*SE,* p. 54). *Le ciel de Québec* mettra aussi en scène des excessifs, tels l'abbé Bessette, l'incendiaire qui tente d'anéantir un petit village jugé honteux, ou Mgr Cyrille, prêchant les « décrets vengeurs de l'Éternel » (*CQ*, p. 246), représentants ridicules d'une Église réactionnaire. Le religieux serait-il donc convoqué et ses figures intégrées à l'acte sexuel pour mieux subir l'ironie du narrateur? L'examen de la scène en question incite plutôt à y voir une forme d'épreuve, une occasion de soumettre le religieux au dérèglement. C'est dire que, si le sacré est refusé, la religion se verrait, quant à elle, accorder la chance de se réinventer, de courir le risque de vivre l'expérience de la frontière et de s'ancrer ainsi plus profondément dans le monde et le réel, tout comme François, Frank et l'abbé Lupien.

Candy Hoffmann
Université de Montréal /
Université Paris IV Sorbonne

L'expérience extatique du corps vouée à l'échec dans *Trou de mémoire* et *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin

Les personnages d'Hubert Aquin se déplacent beaucoup au Québec et aux États-Unis, notamment dans *Trou de mémoire* et dans *L'antiphonaire*. Nomades des temps modernes, souvent en fuite ou dans l'errance, ils vont de ville en ville. Cette extrême mobilité physique semble matérialiser et traduire les multiples pérégrinations de l'âme des personnages en « quête de la vérité intérieure[1] ». Ceux-ci ressentent en effet le besoin d'explorer, non pas tant l'espace géographique dans lequel ils se meuvent (les grands espaces et les villes nord-américaines), que leur « paysage intérieur[2] ». Le corps, en

1. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 300.

2. Hubert Aquin, *L'antiphonaire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005 [1969], p. 8. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *L'a*.

particulier, apparaît comme le moyen permettant d'atteindre une forme d'au-delà sur terre. Les personnages aquiniens cherchent, semble-t-il, à parvenir à la « jouissance permanente sans après-orgasme[3] », à éterniser le sentiment de plénitude éprouvé lors d'expériences transgressives relevant de ce que Georges Bataille nomme le « sacré noir[4] ». La drogue, la sexualité et le sacrifice constituent, dans les deux romans d'Aquin, autant de voies de mise à l'épreuve corporelle, de soi-même et de l'autre, comme nous allons le voir dans un premier temps. Nous étudierons ensuite la façon dont la foi dans l'accessibilité de l'au-delà sur terre se démantèle à la suite de cette mise à l'épreuve.

Les paradis artificiels : une élévation possible

Dans *Trou de mémoire*, P.X. Magnant atteint un niveau de conscience supérieur par le biais d'une expérience corporelle provoquée par l'absorption de drogues. En effet, le personnage dit faire « l'expérience savoureuse » de la gloire chaque fois qu'il a recours aux « dragées totales[5] ». Le motif de l'élévation est récurrent dans la première partie du récit :

> [J]e me sens comme hissé graduellement au-dessus de la crête des effets toxiques. Je suis propulsé vers mon apogée silencieuse. [...] La poussée me déporte à une vitesse incomptable. [...] [J]e risque de faire une grande trouée dans le plafond. [...] [J]e me sens décoller comme un immense Néanderthal à trois étages à peine ficelé à son appui-coude. C'est vertigineux. (*TM*, p. 18-19)

Grâce à l'ingurgitation de cinq barbituriques, le personnage *s'extasie*, c'est-à-dire qu'il sort de ses balises corporelles habituelles, tel que le rappelle l'acception étymologique du terme, et se dilate. Cette dilatation

3. Jean-Pierre Martel, « Trou de mémoire : œuvre baroque. Essai sur le dédoublement et le décor », *Voix et images du pays*, vol. 8, nº 1, 1974, p. 72.

4. Georges Bataille, *L'érotisme, Œuvres complètes*, t. 10, Paris, Gallimard, 1987, p. 123.

5. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998 [1968], p. 20. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *TM*.

ne se fait pas pour autant aux dépens du corps, car l'extase ici est assimilée à une éjaculation infinie :

> le liquide archi-pyrétique de la vie m'inonde avec une violence qui me fait jaillir tout à coup [...] la magie m'agite et me fait déplafonner de jouissance. [...] [L]a gloire, c'est une plénitude qui dure, l'orgasme qui n'en finit plus de me faire éclore dans une mousse mentale absolue. (*TM*, p. 18-20)

La drogue met le personnage dans un état de volupté sans fin. La lecture que fait Jean-Pierre Martel de *Trou de mémoire* à cet égard est tout à fait justifiée :

> C'est ce qu'il faut atteindre, cet état de surexistence d'où la lassitude et le désenchantement sont absents. [...] *Trou de mémoire* traduit un désir et un besoin effrénés de nous (et de se) maintenir dans un état permanent de jouissance pré-orgastique. Cette jouissance permanente exige une exceptionnelle présence au monde, une sensibilité débordante, qu'accentuent, plus que toute autre chose, les drogues[6].

Sous l'effet de la drogue, P.X. Magnant transcende l'espace-temps dans lequel se situe son corps mortel. Celui qui n'en finit plus « de soleiller dans tous les sens » (*TM*, p. 22), s'érige en dieu solaire : « Le soleil, c'est moi! Oui, moi, moi, moi et seulement moi! Oui, c'est moi le pur flambeau astral. » (*TM*, p. 24) Cette volonté de puissance nietzschéenne que procurent les drogues se voit confortée par le métier même du personnage (pharmacien), lequel l'investit du même pouvoir occulte sur le temps et la matière que l'alchimiste :

> Pharmacien, fils et petit-fils d'alchimiste, je suis capable de tout : je peux [...] hâter ou amortir le choc fou du plaisir [...]. Le pharmacien opère de mille façons, selon une infinité d'ordonnances [...] il agit, agent pur, sur le corps [...] parce que son mode d'être est justement cette action continuelle [...] sur ce qui vit le plus à ses yeux. (*TM*, p. 70)

Le métier de pharmacien ne fait pas que procurer à P.X. Magnant un accès personnel aux pouvoirs des drogues; il lui permet d'avoir sur le

6. Jean-Pierre Martel, *op. cit.*, p. 72.

corps de l'autre (Joan en l'occurrence) un droit de vie ou de mort. Par le poison, P.X. Magnant prend véritablement possession du corps de la jeune femme : « par cette poudre, en elle et scellé moi aussi par l'ampoule, je me suis introduit secrètement, sous les espèces poudreuses de la mort, dans le corps rassasié de Joan. » (*TM*, p. 30) La connaissance et la maîtrise des substances pharmacologiques et de leurs effets confèrent au personnage un très grand pouvoir. C'est ce que relève également Jarryd Desmeules :

> C'est presque un pouvoir divin qui est [...] associé à la substance psychotrope, un pouvoir d'autant plus puissant qu'il est occulte et s'exerce rapidement. Le pharmacien est celui qui maîtrise ce pouvoir des substances; il a donc, par extension, un statut qui le place au-dessus des hommes ordinaires. Aux yeux de Magnant, sa connaissance et sa maîtrise de la pharmacologie lui accorde un statut presque divin. D'ailleurs, le discours de Magnant, lorsqu'il parle du penthotal, fait presque penser à celui d'un sorcier ou d'un alchimiste qui aurait découvert une formule secrète[7].

La drogue est « une excellente façon de manipuler les gens[8] », déclare Hubert Aquin lors d'un entretien avec Yvon Boucher. En effet, la drogue permet l'appropriation totale du corps de l'autre, une « transsubstantiation sacrilège » (TM, p. 220) dont témoigne également l'épisode de *L'antiphonaire* dans lequel Christine se fait violer par le pharmacien (*L'a,* p. 72-76).

L'érotisme ou l'expérience jouissive du corps

L'érotisme constitue, dans *Trou de mémoire* et *L'antiphonaire*, une expérience permettant au personnage un accès surhumain (pour reprendre le vocabulaire nietzschéen) au corps de l'autre, en même

7. Jarryd Desmeules, « Le miroir brisé : le délire à l'œuvre dans *Trou de mémoire* et *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin », mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, Université de Montréal, 2009, f. 32.

8. Hubert Aquin, cité par Yvon Boucher, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire 2. Hubert Aquin* (ouvrage en collaboration), Montréal, Guérin, 1976, p. 137.

temps qu'il lui permet de vivre la transcendance dont parle Bataille dans sa thèse sur l'érotisme. À l'instar de ce dernier qui confère à l'érotisme le sens d'« approbation de la vie jusque dans la mort[9] », Aquin corrèle intimement dans son œuvre instinct de vie et instinct de mort. L'érotisme, tel qu'il est représenté dans ses romans, est un domaine chargé de violence[10]. Aquin rejoint l'auteur français sur ce point. La possession brutale du corps de la femme est source de jouissance pour les personnages masculins. Dans *Trou de mémoire*, P.X. Magnant fait figure de terroriste sexuel : il dit « perforer la grille humide d[u] ventre » (*TM*, p. 29) de Joan, il affirme par ailleurs « transpercer doucement le ventre blanc de [sa partenaire] » (*TM*, p. 100). La scène à Londres illustre bien le despotisme sexuel exercé par le personnage :

> Joan était réticente, je l'ai vite compris; je lui ai dit de s'approcher de moi. Elle m'a regardé longuement de ses grands yeux terrifiés de petite Anglaise perdue; j'ai répété mon ordre, elle a obéi enfin. […] [N]ous nous sommes livrés à la subversion la plus basse, très basse oh! oui; j'ai déboutonné l'imperméable de Joan, afin de trouver l'agrafe latérale de sa robe et, ma foi, j'ai été victorieux partout à la fois […]. N'eût été le cri étouffé de Joan (à l'apogée de son orgasme), aucun promeneur solitaire n'aurait pu deviner le commerce tyrannique et psalmodié que voilait notre silhouette imperméable. (*TM*, p. 67)

Comme l'écrit Lori Saint-Martin, « [l]e narrateur éprouvera le besoin de se voir comme un être tout-puissant à qui obéissent, fascinées, les femmes[11] ». Notons que dans *Trou de mémoire* et dans *L'antiphonaire*, les femmes prennent plaisir à être violentées. Joan finit par jouir de l'usage forcé qui est fait de son corps, de son sexe. Dans les romans d'Aquin, conformément à ce que dit Bataille, l'expérience de l'érotisme est « la cruauté provoquant la jouissance[12] ». Le mécanisme liant interdit et

9. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 17.

10. *Ibid.*, p. 191.

11. Lori Saint-Martin, « Mise à mort de la femme et libération de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et Images*, vol. X, nº 1, automne 1984, p. 112.

12. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 53.

transgression, théorisé par Georges Bataille dans *L'érotisme*, se retrouve dans les œuvres romanesques d'Aquin. La transgression n'apparaît pas comme un attribut inhérent au sacré, elle en est le principe même. Pour Bataille, l'érotisme est le domaine maudit par excellence, il relève du « sacré noir[13] » : « [L']érotisme n'englobe [...] qu'un domaine délimité par *l'infraction aux règles*. [...] [L]a vie sexuelle de l'homme a pris forme à partir du domaine maudit, interdit, non du domaine licite[14]. » L'accès au sacré est précisément donné par la violence de l'infraction. Ainsi, le viol est extatique, tant pour l'homme que pour la femme. Dans *L'antiphonaire*, Christine atteint une extase divine lors d'un viol dont elle est victime :

> [V]oilà que j'étais partie pour le septième ciel, enivrée, emplie de ce petit pharmacien modeste dont la lame en acier traité au tungsten me transperçait comme les flèches des cupidons transpercent le cœur extatique de la Sainte-Thérèse du Bernin. J'étais irriguée par les petites rigoles qui forment un filet divin autour de mon propre corps : la douleur avait disparu du coup sous l'impulsion de toute cette entreprise d'hallucination et de viol! (*L'a,* p. 74-75)

La porosité entre mysticisme et érotisme est inhérente à *Trou de mémoire* et à *L'antiphonaire*. L'érotisme est objet de culte, comme en témoigne la scène dans laquelle l'abbé Chigi, tel un incube, possède Renata, scène nimbée de l'aura religieuse du texte biblique du *Cantique des cantiques* (*L'a,* p. 98-100). Les personnages rendent véritablement honneur à la « copulation la plus violente » (*L'a,* p. 100), qui se trouve ainsi divinisée. Cette scène de *L'antiphonaire* illustre bien le fait que la plénitude ne peut se savourer qu'entachée de sacrilège. Le corps de l'autre est une source de délices inestimables, d'autant plus lorsque son accès est défendu.

13. *Ibid.*, p. 123.

14. Georges Bataille, « L'histoire de l'érotisme », *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, Gallimard, 1976, p. 108.

Eros et Thanatos

Le sacrifice constitue la troisième expérience extatique explorée par Aquin dans son œuvre romanesque. En tuant Joan, P.X. Magnant s'érige en Dieu du Mal. Le personnage a, pour le corps de la jeune femme, un désir obsessionnel : « l'éloquence du corps nu de Joan » (*TM*, p. 26) serait le motif de l'assassinat. « J'ai tué Joan; je l'ai bel et bien tuée avec une préméditation proportionnelle au désir qui me hantait [...]. Meurtre qualifié par le désir qui l'a honteusement précédé... Joan! » (*TM*, p. 29). Le personnage suit jusqu'au bout la violence qui constitue l'essence de son désir pour la jeune femme. Le cadavre de Joan agit sur P.X. Magnant comme une véritable drogue : « Chimie au second degré, l'obsession du crime est un transcendantal : ce qui est fini transforme et le cadavre, impliqué dans le processus mortuaire, devient le stupéfiant qui permet l'idéation euphorique. » (*TM*, p. 90) L'« immobilité blafarde » (*TM*, p. 97) du corps de la défunte, « son cou indemne », tiennent lieu de victoire pour le personnage, ils témoignent de la perfection de son acte meurtrier. Le personnage dit être parvenu à un niveau de conscience supérieur par le fait d'avoir tué (*TM*, p. 92). La vie souveraine, c'est-à-dire affranchie de toute limite, serait du côté du Mal, conformément à la thèse défendue par Bataille dans *Sur Nietzsche*[15].

Les personnages masculins aquiniens cherchent à excéder les limites de leur corps et celles du corps de la femme désirée pour atteindre la « totalité », la « plénitude mystique » (*L'a,* p. 234). La transgression impliquée dans les expériences liées à la drogue, ainsi que dans les expériences érotiques et sacrificielles, est extatique. Toutefois, l'expérience de P.X. Magnant occasionnée par l'absorption de barbituriques est vite avortée, le personnage se retrouvant rapidement confronté à la peur à la suite de trois coups inopinés frappés à la porte. L'acte sacrificiel s'avère tout autant dépressif en ce qu'il fait de P.X. Magnant un être entièrement habité par le fantôme de sa victime. Contrairement à ce que nous pouvons lire dans *Sur Nietzsche*[16], le

15. Georges Bataille, « Sur Nietzsche », *Œuvres complètes*, t. 6, Paris, Gallimard, 1973, p. 16, 18, 24, 42 et 49.

16. *Ibid.*, p. 24.

parti pris du mal n'est pas celui de la souveraineté, mais bien celui de la dépossession de soi : « Joan m'habitait déjà » (*TM*, p. 77), « j'étais possédé. Suzanne [...] ne pouvait rien pour m'exorciser. » (*ibid.*)

L'expérience dépressive du corps : de l'aliénation à la maladie

Chez Aquin, l'épilepsie est loin d'être une expérience corporelle extatique : elle entraîne bien au contraire ses personnages dans la déchéance. Le motif de la chute du corps est omniprésent dans *L'antiphonaire* : « il [Jean-William] s'écroula sur le lit en travers », « il semblait descendre au fond d'un gouffre comateux » (*L'a*, p. 9), etc. Les nombreuses chutes du personnage pourraient s'assimiler à la Chute, c'est-à-dire à l'expulsion de l'homme du paradis. Dans son *Journal*, Aquin évoque la corrélation entre chute et culpabilité, il fait notamment référence, pour appuyer ses propos, à *L'air et les songes* de Gaston Bachelard. Dans cet ouvrage, l'auteur évoque l'idée d'une chute « *fautive*[17] » « dont nous portons en nous-mêmes la cause, la responsabilité, dans une psychologie complexe de l'être déchu[18] ». Aquin fait souvent référence dans son *Journal* à une faute sans pour autant la déterminer précisément, cette faute serait d'ordre ontologique :

> [L]es remords d'un jour sont les formes d'une culpabilité insondable qui, toute la vie, vient déranger la conscience et lui refuser la paix. C'est toujours le même remords qu'on traîne toute sa vie qui s'empare de la conscience à la moindre occasion et lui gâte son plaisir. C'est une maladie sournoise qui laisse des répits trompeurs, mais qui ne quitte jamais l'organisme. On la traîne partout avec soi [...]. On naît avec le remords et c'est de lui qu'on meurt[19].

Les crises épileptiques de Jean-William semblent avoir pour fonction d'expier le péché originel. Descendante d'Eve, Christine apparaît dans

17. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1962, p. 109.

18. *Ibid.*

19. Hubert Aquin, *Journal 1947-1971*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999 [1992], p. 164-165.

le roman comme étant essentiellement fautive, elle serait la cause de l'épilepsie de son mari, en témoigne le plan partiel de *L'antiphonaire* :

> J.-William sait tout, tout de son affreux passé… ses amours inutiles, ses rencontres perverses… et même à propos de sa liaison avec Robert… Le jour où ils ont reçu les Bernatchez à dîner, J.-W. venait tout juste de comprendre… Et alors, cela explique peut-être que Jean-William ait eu sa première crise initiale en présence de sa propre femme et de l'ancien amant de sa femme… (*L'a,* p. 374)

La maladie de Jean-William prend « l'allure animale et obscène d'une tempête de violence » (*L'a,* p. 46) qui déferle sur Christine. La bestialité du personnage lors de ses crises pourrait bien être la réponse à la bestialité de sa femme, qui se livre à tous les hommes qu'elle rencontre. Elle le reconnaît elle-même :

> Je n'ai plus de morale dans mon comportement avec les autres hommes. Plus ça va, plus je me dis que Jean-William m'a frappée avec violence parce qu'il me méprisait sans mesure soudain… À ses yeux, j'étais déjà une putain, une chienne, un être indigne de respect. (*L'a,* p. 256)

La violence du personnage serait motivée par le désir de supprimer Christine. Comme le note Anne-Marie Dardigna, aux yeux de l'homme, la femme est essentiellement coupable, étant aliénée par la faiblesse de son sexe[20]. Cette fatalité serait, à ses yeux, inhérente à sa nature[21]. La trahison des femmes serait partout en elles, il s'agirait là d'une structure de leur personnalité et de leur corps[22]. Culpabilité, faiblesse de la chair, trahison : l'ensemble de ces traits caractéristiques soi-disant propres à la femme conviennent tout à fait au personnage de Christine. La vision masculine de la femme est cependant remise en question par

20. Anne-Marie Dardigna, *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe féminin*, Paris, Maspero, 1980, p. 150-151.

21. Octave, dans *La Révocation de l'édit de Nantes* de Klossowki, évoque « le sourd besoin de se livrer qui habite toute femme ». (Voir Anne-Marie Dardigna, *op. cit.*, p. 153.)

22. *Ibid.*, p. 159.

Anne-Marie Dardigna : le désir masculin ne projetterait-il pas sa propre culpabilité sur le sexe féminin tentateur?[23]

Des personnages féminins damnés

Dans les romans d'Aquin, les femmes doivent payer le prix de leur présumée culpabilité. La violence qui leur est infligée concourt à la désintégration de leur corps et à la pulvérisation de leur identité. Dans *Trou de mémoire*, la « déchéance physique » et le « délabrement » (*TM*, p. 224) caractérisent RR à la suite du viol perpétré par P.X. Magnant et du « traitement » d'Olympe. Voici ce que nous lisons dans le journal de Ghezzo-Quénum :

> Elle est en train de se désintégrer complètement : c'est une loque, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même. [...] Je dis : dépression parce que je ne saurais qualifier autrement cet affaissement dépressif : il s'agit d'un déficit organique et psychique vraiment terrible. RR a soudain basculé dans une sorte de krach intérieur — véritable chute dans le vide, banqueroute totale, absolue, terrifiante... (*TM*, p. 223-224)

Les actes d'agression physique sont très nombreux dans *L'antiphonaire*. Jean-William est, aux yeux de Christine, un « ennemi » (*L'a,* p. 45), un « adversaire insensé » (*L'a,* p. 48). Les crises d'épilepsie de son mari représentent une vraie menace pour sa survie. Tout comme RR, Christine devient une « pauvre loque » après la scène de violence figurant au début du roman. L'accent est mis sur la dislocation du corps du personnage féminin à la suite des coups et blessures :

> Jean-William, en pleine crise, était devenu follement agressif contre moi : il voulait me tuer, me détruire, me broyer les os... À quatre pattes par terre, accablée, râlant sans arrêt, je ne lui inspirais plus la moindre pitié. Il me piétinait avec une fureur insensée. [...] En me redressant, j'eus le pénible sentiment d'être disloquée. (*L'a,* p. 45-46)

Christine est littéralement « en morceaux »; c'est précisément ce morcellement qui barre au personnage féminin l'accès à la « totalité » :

23. *Ibid.*, p. 158.

> Je suis fragmentaliste..., si l'on peut dire, et nullement encline à la représentation sphériciste de la réalité. Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, autosuffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité. En fait, la totalité (cette plénitude mystique dont la fonction est sans doute d'apaiser plus ou moins le désordre et l'insatisfaction de la non-plénitude — du vide...) n'existe pas autrement que comme schéma préformé dans l'esprit [...]; moi, par ailleurs, je conçois que je suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et que, procédant par fragments, je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude (pis encore : je m'en éloigne, j'en diverge, je m'en détache...). (*L'a,* p. 234)

En définitive, chez Aquin, le corps est source de jouissance; malgré cela, à cause de cela, il est essentiellement maudit. Et l'élévation ne saurait être que temporaire, lorsqu'elle n'est pas condamnée d'avance. La quête d'un au-delà sur terre mène donc irrémédiablement à l'impasse. Chacune des expériences corporelles explorées par les personnages finissent par avorter. Se délivrer de l'enveloppe corporelle et se mouvoir dans la sphère de l'esprit, telle semble être l'aspiration profonde des personnages et d'Aquin lui-même. Voici ce que déclare effectivement Andrée Yanacopoulo à ce propos : « Chose certaine, depuis novembre 1976 il [Hubert Aquin] est allé en s'affaiblissant, physiquement parlant. Il était complètement détaché de la vie, il me disait : "Je rêve de me désincarner, je ne veux plus habiter mon corps[24]". » S'exiler de la condition animale et s'évaporer de toute incarnation, faire que sa chair ne constitue pas un obstacle à la spiritualité, telle serait la seule possibilité de salut pour les personnages et l'auteur lui-même semble-t-il, un salut qui, cependant, ne peut s'atteindre que dans la mort.

24. Gordon Sheppard et Andrée Yanacopoulo, *Signé Hubert Aquin. Enquête sur le suicide d'un écrivain*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 119.

Table ronde

Aborder l'Amérique. De l'expérience au savoir.

[Isabelle Miron] Je souhaiterais ouvrir ce débat sur la problématique au cœur de notre réflexion avec trois questions. La première concerne l'héritage de la pauvreté. Cette dernière, notamment selon le sens qui lui est accordé dans l'œuvre de Saint-Denys Garneau, a constitué un moteur pour l'avènement de la littérature québécoise. Considérant l'importance du corps dans le corpus québécois moderne, pourrait-on affirmer que cet héritage de la pauvreté s'articule *a priori* dans un rapport au corps? La deuxième question découle directement de la première : Comment s'effectue le retournement de la pauvreté symbolique du corps en une richesse qui le lie au sens, voire au sacré? Autrement dit, comment le rapport à la mort, lorsqu'il s'ancre dans le corps, peut-il finalement devenir créateur de sens? Et, finalement, y a-t-il un lien à faire entre ce retournement et l'américanité québécoise?

[Élise Lepage] Je pourrais, à ce sujet, lancer une première idée en ce qui concerne la pauvreté du corps, conception qui me paraît intéressante. Dans mes lectures de la poésie de cette période, je suis particulièrement sensible à la pauvreté du paysage, à son aridité. On a vu que le paysage était constamment anthropomorphisé dans cette poésie; cette médiation du paysage pourrait répondre partiellement à l'hypothèse suggérée. Il me semble que la plupart des paysages ont été décrits en des termes très durs, par des métaphores de la pétrification ou du durcissement, notamment chez Chamberland et Lasnier. Ce rapport à un paysage impénétrable, opaque, nous mène directement à l'américanité. Je crois que c'est entre autres ce que Pierre Nepveu avait en tête en écrivant *Intérieurs du Nouveau Monde* : comment écrire à partir de ce paysage vide.

[Marie Parent] L'américanité serait intimement liée à la relation du sujet avec le territoire. L'américanité est basée sur la rencontre d'une subjectivité avec ce vide, cette terre immense aussi difficile à appréhender sur le plan du langage que sur le plan de l'exploration physique. Il ne faut pas oublier qu'au moment de la découverte, ce nouveau continent apparaît pratiquement indéfinissable, le lexique et les connaissances se trouvant en décalage permanent avec cette réalité « sur-réelle », si pleine, si nouvelle. La représentation de l'aridité du paysage, pourtant riche et démesuré du point de vue de sa nature, montre à quel point le sujet se trouve démuni face à ce territoire qui résiste à se laisser nommer, à se laisser habiter. Il s'agirait plutôt de représenter la « sécheresse » du soi, la pauvreté de l'être devant ce monde insaisissable, inembrassable. À ce moment, le repli dans le corps ou même dans des lieux clos, auxquels je me suis intéressée, peut devenir une façon de compenser pour un langage qui ne suffit pas, un mode d'appréhension intellectuelle qui rencontre ses limites. Ce repli fournit une forme de savoir presque incontestable puisqu'il provient des sens, du corps.

[Jacques Paquin] Je suis tout à fait d'accord. C'est un peu à cette idée que je pensais quand la question a été lancée; lorsqu'on mentionne le « mauvais pauvre » de Saint-Denys Garneau, on peut rappeler que ce

personnage, dans le texte, est « réduit à ses os ». Quand on perd le langage, on est en quelque sorte réduit. Ce qui reste, tout ce qu'on a, c'est le corps, auquel on fait alors confiance. Quand on ne « sait » plus sur le plan intellectuel, on doit se retourner vers le corps, qui devrait savoir. Ce dernier peut échapper à la trahison potentielle du langage. On se rabat donc sur l'existence physique et non pas intellectuelle. À partir de ce moment, l'idée de genèse, ou de renaissance par le corps peut être envisagée. Chez Lapointe par exemple, le mot devient charnel, donne existence au sujet qui parle. Il y a une espèce de fusion entre le langage et le corps.

[Élise Lepage] La pauvreté langagière conduit à un repliement sur le corps. Il y a dans la mentalité française toute une tradition philosophique, issue de Descartes, incitant à une méfiance à l'égard des sens, du sensible et des perceptions qui, me semble-t-il, n'existe pas ici. Bien que la langue soit la même, il y a là une différence fondamentale dans l'expérience du monde et dans la pensée. Ici, on fait effectivement confiance aux sens, on valorise les perceptions; peut-être parce que c'était tout ce qui nous restait, à certains moments de l'Histoire.

[Andrée Mercier] Je rebondis sur cette idée en évoquant les travaux d'Esther Trépanier et Yvan Lamonde sur la modernité. Ce dernier en particulier aborde la question de la modernité dans le domaine de la philosophie en mentionnant qu'au Québec, la philosophie des Lumières a été refusée. Descartes, chez nous, aurait ainsi été exclu. Cette rationalité, potentiellement dangereuse étant donné la présence accrue du clergé catholique, aurait été vue comme quelque chose de négatif. Cela a empêché l'entrée au Canada français d'une autre vision du monde, d'une manière différente de réfléchir. Le résultat en est cependant l'ouverture à une autre pensée.

[Jacques Paquin] Et ce refus débouche sur l'américanité. Pensons par exemple à Walt Whitman : « I sing the body electric ». Je chante mon propre corps. Il y a dans ce long poème une expression du corps et une découverte du monde par la sensation. Sentir et savoir sont associés.

[Élise Lepage] Il est intéressant de réinvestir ici cette idéologie des Lumières, puisque ce sont principalement les philosophes britanniques,

notamment Locke, qui les premiers, ont valorisé l'expérience. Ce rapport au sens peut avoir été transféré en Amérique, ce qui corrobore l'hypothèse qu'il soit effectivement lié à l'américanité telle que nous l'appréhendons dans notre réflexion.

[Isabelle Miron] Expérimenter le monde avant de se savoir soi-même. Lucie Picard, ceci serait également à mettre en relation avec certains poèmes de Rina Lasnier, non?

[Lucie Picard] Oui. Avant de se connaître comme sujet, il faut atteindre le monde, mais le monde avant toute différenciation : « [j]e descendrai jusque sous la malemer où la nuit jouxte la nuit », lit-on dans le célèbre poème « La Malemer ». Il s'agit de retourner dans l'indifférencié, en amont de toute division, car la division est, chez Lasnier, une blessure, une amputation de la dimension instinctive, chaotique, physique du monde. Une perte, donc. La « haute mer », dans le même poème, représente la multiplicité comme beauté mensongère, puisque l'eau aux mille aspects (chute, lac, vagues, glace, etc.) n'est qu'une. Le symbolisme maternel/matriciel véhicule, dans ce texte emblématique de l'œuvre lasniéenne, cette valorisation du monde comme totalité à retrouver (« [t]oute salive refoulée de silence — je regoûterai aux eaux condamnées de ma naissance ») et à réinvestir. Car ce retour à une origine indifférenciée ne doit pas se solder par une fusion, voire un anéantissement du sujet dans l'altérité du monde, il vise à faire émerger une symbolique qui ne serait pas détachée de cette base commune, à trouver en quelque sorte une individuation qui se réaliserait par un processus de filiation plutôt que par une rupture.

[Isabelle Miron] Et c'est là que le corps entre en jeu.

[Lucie Picard] Oui, la descente s'effectue au risque du corps, de l'individualité. Chez Lasnier, cela se termine par une réussite : la « nativité du feu ». On réussit à obtenir le feu, emblème de la venue de la civilisation. Voilà donc ce que cette symbolique évoque : recommençons, oui, mais sans faire l'économie de passer par notre silence collectif, « les eaux condamnées de notre naissance ». Sortons du péché originel, en remontant en amont pour aller ailleurs.

[David Courtemanche] C'est peut-être pour cette raison que ce type de cheminement poétique — et spirituel — prend fréquemment la forme d'un rituel, d'une incantation. Il semble presque toujours y avoir une espèce de rite de passage afin que non seulement la traversée vers un « ailleurs » soit possible, mais qu'un retour à « l'ici » soit envisageable. Il y a un terme qui revient fréquemment dans *Terre Québec* : survivre. Lorsque vivre devient presque impossible, comme c'est le cas pour nombre de poètes québécois des années 1960 aux prises avec une identité et un rapport au territoire problématiques, l'expérience, bien qu'elle soit risquée et souvent douloureuse, devient nécessaire. Et cette dernière, pour reprendre l'expression que vient d'employer Lucie Picard, est bien une *descente* à l'intérieur du corps, une prise en charge de ses mystères et ses possibilités, qui comprennent le danger de la mort. En ce sens, survivre, c'est vivre en portant cette expérience de la mort.

[Lucie Picard] Il me semble qu'il y a cette idée chez Paul Chamberland : on passe par la mort pour une naissance autre. Chez Lasnier, il y a recherche d'une parole, et il semble que la seule qui soit véritable, c'est celle qui porte le silence derrière elle. Elle écrit notamment : « [j]'ai enfanté ma chair adossée à la mort ». Rina Lasnier pensait sa poésie comme un accouchement : le poème prend forme en s'appuyant sur cette mort et ce silence. Ce qui se retrouve aussi chez Préfontaine et Chamberland : le poète prend la parole en amenant avec soi ce peuple silencieux, en s'y appuyant, en quelque sorte. Le silence de ce peuple comprend alors son rapport au corps, mais aussi ce chant hérité de la tradition religieuse, cette litanie qui est récupérée et transportée ailleurs.

[Jacques Paquin] La question de l'authenticité pourrait être rattachée à ceci. Je détourne l'expression de son sens initial, mais Pierre Nepveu a notamment parlé de « l'ère de la sensation vraie ». Chez Chamberland, c'est tout à fait ça : se dégager de ce qui n'est pas lui, de ce qui n'est pas authentique. Retrouver le vrai soi en passant par le corps. Je ne pense pas qu'en France, il y ait cette obsession d'un dire, d'une parole authentique, telle que celle qui faisait pression sur le discours poétique d'ici, à cette époque.

[Lucie Picard] Le corps serait ainsi un garant d'authenticité.

[Isabelle Miron] Michel Biron en a parlé dans *L'absence du maître*, à propos de Ferron, de Saint-Denys Garneau et de Ducharme : l'authenticité passe par l'expérience vécue, immédiate. Dans ce cas, s'il faut comprendre que l'expérience doit se vivre à partir du corps et non en en faisant abstraction, cela voudrait dire qu'au fondement de l'authenticité se trouverait une expérience corporelle, faite d'intimité autant que d'altérité.

[Jacques Paquin] Un autre défi se présente lorsque l'on porte attention au corps, en le sacralisant d'une certaine manière. J'ouvre une parenthèse au sujet de Gatien Lapointe : il était conscient que ses problèmes cardiaques le mèneraient éventuellement à la mort, mais n'a jamais voulu qu'on ouvre son corps. Pour lui, c'était sacré. La sacralisation du corps peut devenir une entreprise narcissique. Alors, comment se fait le passage entre une surdétermination du corps et une forme de partage, c'est-à-dire un rapport aux autres qui reste fondamental?

[Andrée Mercier] Je me demande si le sacré peut permettre ce lien avec l'autre. Le rapport au corps est différent lorsqu'il est meurtri, humilié. Par exemple dans *Le ciel de Québec* de Ferron, où Saint-Denys Garneau (« Orphée ») est un personnage important, il y a une réaction à cette figure du pauvre. On en présente alors d'autres, des gens qui ont vraiment été humiliés. Mais il y a toujours le refus du sacré, d'une sanctification de la souffrance. Le rapport au corps se présente d'une manière différente de celle qui a été évoquée dans d'autres textes qui ont été abordés ici. Le corps peut mener au sacré, parfois presque sous la forme du martyr, mais est-ce que cela permet d'aboutir au partage, est-ce que la dimension collective est présente? Le mouvement vertical, l'attirance vers le haut, la transcendance est bien là, mais qu'en est-il de l'horizon?

[David Courtemanche] Du côté de Chamberland, on peut d'emblée avoir l'impression qu'il y a un désir d'aller chercher ce sacré « vers le haut », mais certaines images laissent deviner une transcendance qui va à la fois en hauteur et en profondeur, une verticalité qui va simultanément

dans ces deux sens. La terre, le corps et le cosmos sont tous liés par cet abîme. Ce qui est intéressant, c'est que le rapport à cet abîme est constamment articulé à partir du corps. Le sujet doit d'abord investir son propre corps pour que sa parole puisse se déployer et donner voix à la collectivité. L'attirance vers le sacré provient ainsi d'un besoin qui ne concerne pas qu'un seul individu, mais tout un peuple.

[Élise Lepage] Ce qui est paradoxal, c'est que nous nous intéressons à une période où il y a une nécessité de fonder un discours collectif, mais que cela passe notamment par cette expérience du corps, qui est ce qu'on a de plus personnel, de plus irréductible. Une de mes hypothèses serait que, pour apprivoiser ce paysage pauvre dont nous avons fait mention, et qui n'a pas été vraiment formulé autrement que par les romans du terroir, on va trouver des formes fondamentales, anthropologiques, comme la maison chez Mavis Gallant, mais aussi celle du corps. Je trouve intéressant de ce point de vue que Gatien Lapointe n'ait pas voulu se faire opérer; la peau est bien ce qui garantit l'intégrité physique, et est aussi cet organe de la sensation. On peut observer ceci chez d'autres poètes de cette période. Le corps, la maison, sont en quelque sorte des figures en réduction du paysage qui permettent de mieux l'apprivoiser, d'approcher son altérité.

[Marie Parent] J'ai mentionné qu'on sent chez Mavis Gallant à la fois le désir et la peur de la claustration. Le corps et la maison deviennent les lieux d'où il est possible de fonder le soi, tout en constituant des lieux où ces mêmes fondations sont constamment ébranlées. Ce qui est en jeu, c'est la porosité de la frontière entre le soi et l'Autre, entre le dehors et le dedans. L'américanité, c'est peut-être faire l'expérience de ce seuil intérieur. En arrivant sur le continent, le colon délimite son territoire, trace une ligne entre la nature sauvage et son espace propre, et pourtant l'intégrité du chez-soi est constamment remise en question. Le « sauvage », l'étrange ressurgit au cœur de la ville, de la maison, au sein même de son propre corps (dans le contexte de la souffrance, par exemple). Le sujet peut ainsi développer une conscience aiguë de cette altérité présente à l'intérieur des frontières. Comme le montre Gallant, il peut soit en développer une crainte, un sentiment d'étouffement, soit

en tirer un apprentissage, arriver à apprivoiser cette altérité qui marque le rapport à l'espace en Amérique.

[Élise Lepage] Le rapport entre ces lieux d'échelles fort différentes est à la fois analogique et gigogne : le continent > la ville > la maison > le corps. Chacun est délimité par une fine zone de contact : frontière, limite, mur, peau, etc. C'est la mise à jour de ces zones de contact qui permet de déterminer où est l'altérité, de cerner ce qui est séparé de soi.

[Isabelle Miron] En fait, cette structure gigogne résume bien les principales avenues de notre réflexion. Du corps, au corps de l'autre, à la maison, à la ville, à l'espace du voyage, à l'espace intérieur, et à la collectivité; chaque expérience corporelle tend, pour le sujet, à problématiser d'une façon spécifique la question du sens avec celle de l'altérité. Et la relation avec le territoire nord-américain, qui est au fondement de chacune de ces expériences, serait ce qui fait voir le mieux la pauvreté du sujet. On revient aux conclusions de Nepveu, certes, mais avec une précision supplémentaire : celle que le corps, même le plus dénué ou dénudé, même excessivement problématique et porteur d'une altérité incontournable, s'offre comme richesse dans cette ontologie de la pauvreté. Richesse qu'il faut comprendre tant dans son rapport avec l'authenticité, si chère aux écrivains canadiens-français, que dans le renouvellement ou l'appropriation d'un sens peut-être typiquement américain.

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, nº 1, 2000.

Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, nº 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, nº 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, nº 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, nº 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, nº 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, nº 7, 2002.

Anne Élaine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, nº 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, nº 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, nº 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, nº 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Élaine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, nº 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, nº 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, nº 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVIe siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Jósef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
http://www.figura.uqam.ca

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8