

UNIVERSITE DU QUEBEC A RIMOUSKI

MEMOIRE

PRESENTE A

L'UNIVERSITE DU QUEBEC A TROIS-RIVIERES

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

par

LUCIE MICHAUD

L'AILLEURS LU PAR L'ICI

LECTURE DE L'OUTRE-VIE DE MARIE UGUAY

MARS 1989

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RESUME

Ce mémoire propose une lecture de l'outre-vie de Marie Uguay. Ce recueil est le deuxième d'une série de trois (signe et rumeur, 1976, l'outre-vie, 1979 et autoportraits, oeuvre posthume, 1982) que la jeune poète québécoise a publiés aux Editions du Noroît.

Notre lecture part du fragment pour, ensuite, mieux s'orienter dans la totalité du recueil. D'emblée thématique mais aussi attentive aux aspects structurels et formels de l'oeuvre, elle se concentre donc d'abord sur le poème quasi central du recueil: "Des femmes au banquet rigide". Ce point d'ancrage textuel nous donne accès à la totalité de l'outre-vie parce qu'il apparaît en être, à bien des égards, le microcosme. La lecture du mot à mot et de l'organisation de ce poème embrayeur révèle les tangentes de l'univers poétique évoqué dans le recueil.

Ainsi, nous constatons que la poésie de l'outre-vie participe à la fois du romantisme et de l'écriture féminine contemporaine. On accorde une place privilégiée au corps et à la nature mais on revendique aussi la libération des corps féminins. De même, on dissémine le thème du "voyage", de "l'ailleurs" à travers tout le recueil par le biais des motifs de l'"oiseau" et de l'"île" mais aussi par une réflexion sur l'écriture et la liberté textuelle. Ainsi, chez Marie Uguay, comme chez nombre d'auteurs contemporains, l'écriture se réfléchit et se présente comme un jalon important dans la poursuite de la vie.

REMERCIEMENTS

Nous désirons remercier, de façon toute spéciale, monsieur Paul Chanel Malenfant qui, avec beaucoup de générosité, a dirigé ce mémoire. Nous remercions également madame Louise Cotnoir et monsieur Gilles Lamontagne pour leurs lectures attentives et leurs commentaires judicieux.

TABLE DES MATIERES

Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
INTRODUCTION.....p.	1
Chapitre I: HALTES DE LECTURE.....p.	11
1.1. Le poème-cible ou l'"itinéraire" suivi à la ligne.p.	12
1.2. Des sons prémonitoires.....p.	15
1.3. Deux poèmes en un.....p.	17
1.4. Poème "A".....p.	24
1.5. Le temps s'enfle et se fragmente.....p.	26
1.6. On visite en surface.....p.	29
1.7. Si le fil était Ariane.....p.	32
1.8. Remontons le temps.....p.	35
1.9. Chronos, logos et cosmos.....p.	40
1.10. L'arrêt marque le changement.....p.	45
1.11. On reconnaît la différence.....p.	47
1.12. Des voyages sans départs.....p.	50
1.13. Poème "B".....p.	52
Chapitre II: ITINERAIRES DE LECTURES.....p.	62
2.1. Le poème-cible irradie.....p.	66
2.2. Double descente.....p.	77
2.3. Deux corps en un.....p.	81
2.4. Lieux limitrophes.....p.	85
Chapitre III: LECTURES INSULAIRES.....p.	88
3.1. LE VOYAGE.....p.	89
3.1.1. Chaises magiques.....p.	90
3.1.2. La vitre se fait voie.....p.	95
3.1.3. L'outre-vitre.....p.	97
3.2. L'ECRITURE.....p.	102
3.2.1. Tout s'encre dans l'ouverture.....p.	103
3.2.2. L'écriture s'inscrit dans l'écrit.....p.	104
3.2.3. Silences et blancs.....p.	112
3.2.4. Tressage - tissage - tissu: texte.....p.	116
CONCLUSION.....p.	124
BIBLIOGRAPHIE.....p.	135

INTRODUCTION

Proposer un itinéraire de lecture de l'outre-vie de Marie Uguay, voilà où se situe le projet de cette étude. Peu analysée jusqu'à maintenant, cette oeuvre comprend trois recueils: signe et rumeur (1976), l'outre-vie (1979)¹ et autoporraits (oeuvre posthume, 1982). En 1986, les Editions du Noroît publient les trois recueils en un même volume intitulé Poèmes en y ajoutant quelques textes inédits.

Nous avons choisi d'analyser l'outre-vie spécialement à cause de sa situation de recueil "central" par rapport à l'ensemble de l'oeuvre. Cette position privilégiée confère au livre un caractère tout à fait particulier. En effet, l'outre-vie nous semble être la "plaque tournante" de l'univers poétique de Marie Uguay. Ce recueil réussit à la fois à développer les thématiques présentes dans signe et rumeur et à annoncer celles qu'autoporraits reprendra. Par exemple, nous verrons comment la dichotomie "nature/culture" traverse l'ensemble de l'oeuvre tout en "mûrissant" constamment de recueil en recueil.

¹ Marie Uguay, L'outre-vie, Montréal, Ed. du Noroît, 1979. A moins d'indication contraire, les citations renvoient à cette édition de l'outre-vie. Lorsque nous citerons cet ouvrage, nous indiquerons la référence (le numéro de la page) immédiatement après la citation.

Pour appréhender l'outre-vie, nous avons choisi la méthode qu'adopte Paul Chanel Malenfant dans La Partie et le tout²: l'auteur part d'abord de l'étude du fragment du poème, pour ensuite (mieux) s'orienter dans une lecture de la totalité de l'oeuvre. Dans son étude, Paul Chanel Malenfant fait des poèmes "Et nous aimions" de Fernand Ouellette et "Roses et Ronces" de Roland Giguère les embrayeurs de sa lecture des "mondes" poétiques particuliers à chacun des deux poètes. Le critique précise ainsi son point de vue:

Chacun de ces poèmes est appréhendé comme un phare dont le faisceau lumineux projeté sur l'ensemble de l'oeuvre permet ensuite d'en dévoiler, par touches successives, par cercles concentriques, les diverses configurations thématiques. Poème clef pour ouvrir l'oeuvre. Poème pivot pour en soutenir la complexité architecturale. Poème charme ou talisman pour en présenter la "magie évocatoire"³

Le poème-cible, grâce auquel nous aurons accès à l'ensemble de l'outre-vie, sera le long poème intitulé "Des femmes au banquet rigide". La densité, à la fois thématique et formelle, de ce poème⁴ nous apparaissait telle que nous y avons reconnu un point d'ancrage solide et substantiel pour notre lecture.

² Paul Chanel Malenfant, La Partie et le tout, Québec, P.U.L., (Coll. "Vie des lettres québécoises"), 1983. Bien sûr, Malenfant reconnaît les emprunts que sa perspective doit aux travaux de Jean-Pierre Richard.

³ Ibid., p. 9.

⁴ Dont nous justifierons le choix subséquemment.

Dans un premier temps, nous verrons comment l'organisation structurelle de ce poème-cible autorise une certaine "réécriture" de son texte. La mise en page⁵, au même titre que les "mots" du texte, sera "lue" en tant que signifiant, en tant que "clef" de lecture. A ce sujet, nous entérinons tout à fait la vision du Groupe Mu pour qui "...le poème, non seulement charrie les significations que portent les mots qu'il assemble, mais encore les organise en un sujet, nous dirons même en une scène, au niveau pictural de l'un et l'autre terme⁶."

Pour avoir prise sur ce texte central nous avons aussi été guidée par l'"expérience richardienne". Dans le sillage de ce critique et parce que notre texte s'y prêtait fort bien, nous nous sommes "engagée dans une analyse séquentielle". Redonnons-lui préséance en le laissant expliquer sa méthode:

Ces petits espaces de texte, ma lecture a choisi dès lors de les découper, arbitrairement sans doute, en une suite de scènes, possédant chacune son homogénéité. Le texte me semblait se dérouler sur un certain nombre de positions, ou peut-être de postures (thématiques/formelles/ passion-

⁵ Nous avons préféré travailler à partir des éditions originales de chacun des trois recueils de Marie Uguay plutôt qu'à partir de leur réédition posthume dans Poèmes. Parce qu'elle a calligraphié les textes et dessiné les illustrations de signe et rumeur, on peut déceler chez Marie Uguay un souci de la mise en page, de la présentation matérielle de ses oeuvres. Si les dispositions textuelles "parlent", on se doit de respecter celles que l'auteure a (probablement) supervisées.

⁶ Groupe Mu, Rhétorique de la poésie, Paris, P.U.F., Ed. Complexe, 1977, p.p. 79-80.

nelles) qu'il remodelait et dépassait sans cesse vers de nouvelles figures de sens et d'écriture⁷.

La lecture du poème-cible mettra à jour ces "postures". Elle exhibera la résurgence des thèmes, des motifs et des tangentes prises par l'imaginaire de l'auteure.

Dans un deuxième temps, nous proposerons certains "itinéraires de lecture", diverses pistes d'interprétations possibles s'échelonnant sur un territoire plus vaste, soit sur l'ensemble de l'outre-vie. A ce stade, nous verrons comment la partie (le poème-cible) s'insinue dans le tout⁸ (le recueil). A ce stade, à la façon de Jean-Pierre Richard, "il [nous] fallait tenter de lire l'écrit [...] dans la ligne même de sa suite, dans l'aimantation de son ensemble⁹." C'est donc par une lecture "irradiante" que nous montrerons comment le poème-cible sollicite sans cesse les autres textes qui l'entourent.

Finalement, notre lecture, grâce aux "expériences du texte" progressivement acquises, tentera d'exhiber ce que nous croyons être deux dynamiques fondamentales de l'imaginaire uruguayien soit: les thèmes du "voyage" et de l'"écriture". Face à

⁷Jean-Pierre Richard, Microlectures, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1979, pp. 10-11.

⁸ Nous empruntons ici la terminologie utilisée par Paul Chanel Malenfant dans le titre de son essai sur Fernand Ouellette et Roland Giguère: La Partie et le tout.

⁹ Jean-Pierre Richard, Microlectures, p. 10.

ces "conclusions" de lecture, précisons que, bien entendu, nous n'avons aucune prétention à l'exhaustivité. Comme André Brochu, nous savons que

...la connaissance objective de l'oeuvre n'implique pas une connaissance absolue et définitive. Le critique sérieux est dans un rapport personnel de lui-même à l'oeuvre, et non pas subjectif. Toute connaissance objective est personnelle, puisqu'elle s'opère par une conscience singulière dotée de caractéristiques propres¹⁰.

Plus spécifiquement, précisons que le chapitre I sera consacré à la lecture linéaire de notre poème-cible: "Des femmes au banquet rigide (pp.44-46)". Procédant du haut vers le bas, de la gauche vers la droite du texte, notre lecture optera délibérément pour une certaine myopie. Elle sera attentive au grain à la fois du signifiant et du signifié textuel. Ce faisant, elle rétrogradera à l'occasion pour mieux (ré)évaluer ses positions. Les aspects formels du poème-cible seront aussi considérés. Ils s'avéreront des "jalons" importants dans la compréhension du texte. Premièrement donc, nos "HALTES DE LECTURE" se feront exclusivement sur le texte pivot que nous avons choisi ("Des femmes au banquet rigide") afin d'en faire ressortir les motifs et les thèmes générateurs. A la façon de Jean-Pierre Richard dans Microlectures, nous tenterons de "déceler [...] dans la successivité la plus exacte du texte les formes génératrices d'une forme, et de sa rupture, c'est-à-dire de son passage conti-

¹⁰André Brochu, L'Instance critique (1961-1973), Montréal, Ed. Leméac, (Coll. "Indépendances"), 1974, p. 26. (C'est l'auteur qui souligne.)

nuel en d'autres formes, elles-mêmes liées à toute une suite attendue¹¹."

Cette "suite attendue" se révélera dans le chapitre II qui, globalement, élargira les pistes ouvertes par l'analyse du poème-cible effectuée au chapitre précédent. Concrètement, nous irons vérifier quels sont les thèmes et motifs ressortissant de notre première "microlecture", qui se répercutent dans l'ensemble de l'outre-vie. Ainsi, des constellations thématiques s'établiront. Nous verrons aussi comment un motif, par exemple celui de l'"île", peut être présenté différemment selon le "climat" du moment où il paraît. Ces diverses variations seront analysées. A ce stade, les travaux de Gilbert Durand, en particulier Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, nous seront fort utiles. Nous nous référerons aussi aux analyses d'André Brochu dans L'instance critique qui, bien avant nous, a pratiqué ce type de lecture progressive qui part de l'étude du fragment pour s'étendre à celle du tout en un mouvement alternatif que nous tenterons de rejoindre dans notre chapitre II.

Les conclusions analytiques du deuxième chapitre mettront donc à jour certaines tangentes de l'imaginaire de l'outre-vie. Ces dernières feront l'objet du chapitre III qui les isolera délibérément de façon à voir comment les différents thèmes (par exemple, de "l'écriture" et du "voyage") se croisent et s'alimen-

¹¹Jean-Pierre Richard, Microlectures, p. 11.

tent les uns les autres pour se multiplier. Le troisième chapitre porte le nom de "LECTURES INSULAIRES" parce que nous considérons que chacun des "foyers" thématiques présentés agit, en quelque sorte, telle une station du parcours de l'outre-vie. Lequel parcours fait connaître sa direction un peu plus au fur et à mesure que notre lecture progresse, graduellement, au fil de chacun des trois chapitres.

Cet essai propose donc une lecture de l'outre-vie. Nous sommes tout à fait consciente que le recueil, virtuellement, en recèle plusieurs autres. Par exemple, il serait intéressant d'effectuer sa lecture en parallèle avec celle de l'oeuvre d'Alain Grandbois. Nous nous contenterons toutefois de souligner, au passage, un des points communs entre ces deux oeuvres. De même, nous noterons les parentés littéraires que l'auteure de l'outre-vie entretient avec d'autres écrivain(e)s québécois(es) dont Roland Giguère, Denise Boucher, Fernand Ouellette et St-Denys Garneau.

A notre connaissance, aucune étude substantielle n'a été publiée sur l'outre-vie ni, plus globalement, sur toute l'oeuvre poétique de Marie Uguay. Bien sûr, il y eut quelques articles dont celui écrit par Monique Benoît dans Livres et auteurs québécois (1979). Dans cet article, l'auteure identifie quelques-uns des thèmes directeurs de l'outre-vie ("le climat d'attente", "le pouvoir des yeux", "le souci bien féministe de se dé-marquer des

clichés de femmes mythiques", "la désintégration"etc.¹²) mais, en deux pages, on ne peut qu'énumérer...

Telle une piste inaugurale, un premier tracé de parcours, nous proposons donc ici notre lecture de l'outre-vie. Voici le texte qui nous servira constamment de point d'ancrage; voici notre poème-cible:

¹²Monique Benoît, "Marie Uguay l'outre-vie", Livres et auteurs québécois (1979), Québec, P.U.L., 1980, pp. 176-178.

IX 29 HALTE

X 30 Maintenant se forment dans nos corps
31 la force et l'âcre nuit des sources
32 la parole des hautes routes nos quêtes réunies

XI 33 Sur les vitres le front soyeux des mers
34 la familière saveur des migrations

XII 35 L'été immortel plonge dans nos veines
36 Il sourd avec le désir soutenant le paysage de sa respi-
ration
37 Notre halte est pareille à ces blés mythiques
38 ces lances de lumière sur la paix de certaines routes
39 et les collines aux joncs tressés
40 où dorment les perdrix

XIII 41 Nos solitudes charnelles à la table blanche de juin
42 s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'univers

CHAPITRE I

HALTES DE LECTURE

LE POEME-CIBLE OU L'"ITINERAIRE" SUIVI A LA LIGNE

Par son aspect, notre poème-cible rappelle la dentelle. Matériellement, il évoque ce "tissu très ajouré sans trame ni chaîne, orné de dessins opaques variés, et qui présente généralement un bord en forme de dents¹."

Par une lecture linéaire, essayons de voir ce que renferme ce tissu, cette dentelle poétique. Travaillons justement à la façon de ces "femmes au banquet rigide/ [qui] défont maintenant leurs dentelles pures/ (p. 44)". Ainsi, se donnera à voir le fil d'Ariane, la trame du texte, le canevas de cet imaginaire particulier.

- 1 Des femmes au banquet rigide
- 2 défont maintenant leurs dentelles pures

Ce distique pourrait se lire telle une phrase régulière: "Des femmes au banquet rigide défont maintenant leurs dentelles pures". Tous les éléments d'une phrase correctement structurée s'y trouvent: sujet, verbe et complément. Ces deux vers font office d'incipit. Au plan narratif, dès l'ouverture, un sujet se présente. Il est féminin et pluriel: "des femmes". Le premier vers indique aussi un "lieu-événement": "au banquet" et une atmosphère "rigide".

¹ Paul Robert, Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Ed. Le Robert, 1983, p. 495.

Dans le second vers, un geste s'engage, les femmes "défont". Il est important de noter le caractère particulier de cette action. On pourrait parler d'action involutive. Le fait de "défaire" implique une action antérieure. Pour justifier l'emploi de ce verbe, il faut nécessairement qu'au préalable "quelque chose" ait été fait. Pourtant, notre poème-cible ne nous dit rien de cette phase antérieure à celle qu'il nous donne à lire dès son ouverture ². Tout se passe comme si l'action d'annihiler devenait, dans le présent ("maintenant"), plus importante que celle de produire ou d'engendrer. Ici, on accorde à la phase de destruction une telle valeur qu'on va jusqu'à taire la phase de construction qui, logiquement, a dû la précéder.

Qu'est-ce que ces femmes défont? "Leurs dentelles". Et pourquoi les défaire? Ne sont-elles pas "pures"? Sommes-nous en présence d'une évocation du mythe de Pénélope qui inlassablement faisait et défaisait son ouvrage? La suite du poème devrait nous suggérer des réponses possibles.

Ce "détissement" de la dentelle se déroule dans un lieu fort peu orthodoxe pour une telle action: à un banquet, lors

²La même tactique d'ouverture se présente dans l'incipit du troisième recueil de Marie Uguay: autoportraits. Le premier vers se lit ainsi: "mais seulement la lampe". Dans la langue française, la conjonction "mais" vient toujours pour nuancer une affirmation antérieure. Pourtant ce "mais" figure en tête du recueil...

donc d'un repas d'apparat où normalement sont conviées de nombreuses personnes. La situation se révèle d'autant plus inusitée qu'il s'agit d'un "banquet rigide". L'épithète "rigide" confère au festin un aspect protocolaire. Imaginons la scène: des femmes ont osé défaire leurs dentelles lors d'un banquet protocolaire! Et si ces dentelles étaient plus que de simples ouvrages d'aiguille? Supposons que ces dentelles soient celles de leurs corsages. Cette situation peut s'avérer plausible car ces dentelles n'étaient-elles pas "pures", donc déjà achevées, parfaites et prêtes à être portées?

Lu sous cet éclairage, le distique incipit du poème met en scène un scandale, un précédent: des femmes se mettent à nu ou encore elles défont leurs ouvrages de dentelle. Dans les deux cas, il faut noter qu'il s'agit d'une part d'elles-mêmes que ces femmes audacieuses déconstruisent.

Ce pourrait être aussi à un démantèlement de la carcasse des valeurs traditionnelles auquel ces femmes procèdent... Le choix du lieu, le "banquet rigide", peut nous le laisser supposer car il implique la présence d'une société, de gens. Ainsi, en chahutant ce banquet au protocole solidement établi depuis des générations, en brisant les lois ancestrales, les conventions, ces femmes se placent à l'avant-scène (comme les vers qui parlent d'elles se trouvent à l'ouverture du poème) et, contre toute attente, elles protestent. Ainsi, les dentelles ne seraient plus

qu'une image, qu'un prétexte. Après tout, ces "dentelles" cachent aussi ces "dents "à elles"", les dents de ces femmes revendicatrices. Ultérieurement, nous verrons comment le poème exhibe d'autres motifs (dont "l'oiseau" et les "naufrages") qui autorisent une telle lecture au féminin.

DES SONS PREMONITOIRES

A partir de cette résonance des "dentelles" aux "dents", attachons-nous maintenant au fonctionnement interne et technique de cette première strophe.

Des femmes au banquet rigide
défont maintenant leurs dentelles pures

Dès le début, notons l'écho sonore qui régit l'ouverture de chacun des deux vers: "Des femmes défont". Pour surenchérir, l'épithète "rigide" clôt le vers 1 et "leurs dentelles" ferment la strophe.

Cette strophe agit tel un incipit parce qu'elle se situe avant les deux parties du poème qui sont clairement découpées par les "mots-titres" "ITINERAIRE" et "HALTE". Ces "mots-strophes" acquièrent une valeur titulaire de par leur graphie. Tous deux (et seulement eux) sont inscrits en lettres majuscules de caractères gras dans le poème. Ainsi, le quatuor sonore [d] vient marquer l'ouverture du texte. Au niveau graphique, cette

quadruple résonance se situe aux abords limitrophes des vers (au début et à la fin).

En écho à cette rythmique sonore notée à l'intérieur des deux vers, on retrouve le son [ã] qui résonne en chiasme. Le [ã] de "banquet" et le [ã] de "maintenant" sont presque en exacte superposition au centre de chacun des deux vers tandis que le [ã] de "femmes" et le [ã] de "dentelles" s'appellent mutuellement. Cette strophe marque sa primauté par la symétrie du réseau sonore qu'elle exhibe. L'orchestration rigoureuse des sons ([ã] et [d]) redondants de cet incipit reflète l'autonomie de ce distique et nous autorise davantage à lire les "dents" dans les "dentelles". De plus, les sons [d] et [ã] peuvent se fusionner pour créer, à l'oral, les "dents"; motif sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

Notons aussi que les deux mots terminaux de chacun des vers de cette strophe sont des adjectifs qualificatifs: "rigides" et "pures". Au plan du signifié, ces deux épithètes suggèrent la même idée: la perfection. Parce qu'elles encadrent l'immédiat, le temps présent ("maintenant"), elles confèrent un aspect particulier au temps de l'ouverture. "Maintenant" nous sommes dans un temps parfait, un temps consacré. La perfection associée au temps du rite pointe. Ne sommes-nous pas à un banquet? N'assistons-nous pas à un événement où le rituel prédomine?

Ce distique annonciateur d'un changement, d'un bouleversement de l'ordre établi précède douze autres strophes. Deux de ces douze strophes (II et IX) font office de titres parce que, comme nous l'avons déjà mentionné, elles se réduisent toutes deux à un seul mot écrit en lettres majuscules de caractères gras et, qui plus est, elles se situent en retrait de la marge, au centre de la page. Ces deux "mots-strophes" divisent donc le poème en deux parties distinctes; l'une "ITINERAIRE" et l'autre "HALTE". La première ("ITINERAIRE") contient sept strophes et la seconde ("HALTE"), cinq.

DEUX POEMES EN UN

La rythmique imposée dès l'incipit par la résurgence du son [d] se prolonge au long de l'"ITINERAIRE". Toutefois, la fonction du [d] se transforme. Le rythme n'est plus sonore mais plutôt graphique. Au plan structurel, nous retrouvons trois strophes disposées en retrait du texte de l'"ITINERAIRE". Trois fois, la marge se décale à mi-page en nous donnant à lire trois strophes commençant par les vers suivants: "nul retour", "le quai arctique" et "Un village de sablons de bruines" (III, VI et VIII). Tout se passe comme si, à trois reprises, un renforcement intérieur (à mi-page) venait, tel un court choc électrique, stimuler le texte en cours. Dans la partie "HALTE" le même phénomène se produit à deux reprises. Les strophes commençant

par "sur les vitres le front soyeux des mers" et "les collines aux joncs tressés" (XI et XII) se démarquent par leur marge à mi-page du texte de la "HALTE".

Ces cinq strophes en retrait de la marge "traditionnelle" deviennent des "accidents" dans la texture du poème. A l'abri, gardées par le pourtour des marges du poème, ces cinq strophes développent leur propre marge en créant des "blancs" textuels. Tels des "trous" de mémoire ou "trous" pour la méditation, ces "blancs" textuels brisent le rythme de la linéarité du poème et, par le fait même, de la lecture. Parce qu'elles sont en retrait par rapport aux autres, ces cinq strophes agissent tels des moments de "halte" dans l'"itinéraire" textuel du poème.

Puisqu'il est non ponctué, on peut imaginer notre poème-cible telle une longue phrase qui donnerait à voir ses deux axes: le syntagmatique et le paradigmatique. D'emblée, le premier est exhibé par la marge "traditionnelle" qui rassure le lecteur quant à la continuité de la "phrase". Le second, l'axe paradigmatique (et toutes les permutations possibles qu'il recèle) se rend visible grâce à la marge à mi-page qui, rappelons-le, est respectée par cinq strophes dans le poème-cible. En d'autres mots, le Groupe Mu redit cette double "vérité" du texte:

La lecture [ici celle du poème-cible] est l'opération par quoi se réalise une dismutation, si l'on peut emprunter ce terme à la chimie. La dismutation poétique suppose une séparation provoquée à l'intérieur du poème selon deux

axes, l'axe linéaire et l'axe tabulaire: la lecture distingue et reconnaît deux composantes dans le texte. [...]. Le poème ne prend forme qu'au [...] niveau de sa composition générale³.

Nous savons bien qu'a priori les définitions et rôles des axes syntagmatique et paradigmatique ou linéaire et tabulaire ne semblent pas être en rapport immédiat avec la stratégie structurale de notre poème-cible. Toutefois, cette mise en rapport entre ce point de théorie et la structure de notre poème-cible nous semble susciter un possible de lecture. Il ne faut pas oublier que Marie Uguay appartient à une modernité soucieuse que "l'écriture s'écrive" livrant ainsi d'elle-même à la fois sa primauté, ses recherches, ses hésitations et, pourquoi pas, sa théorie, ses "axes de lecture". Ultérieurement, nous verrons comment elle inscrit dans l'outre-vie une thématique de l'écriture.

S'il n'apparaît pas encore d'évidence que "l'écriture s'écrit" à travers la lecture du poème-cible, on ne peut nier que la disposition des strophes selon deux marges distinctes crée sans cesse une scission dans la poursuite du discours. Une telle disposition peut suggérer un enchâssement de deux poèmes. Ainsi, il y aurait deux parties dans le poème (l'une "ITINERAIRE" et l'autre "HALTE") et deux poèmes superposés qui respecteraient les deux parties et les deux marges. Nous appellerons le premier

³ Groupe Mu, Rhétorique de la poésie, p. 171.

"poème "A"" et le second "poème "B"". En les différenciant ainsi nous éliminons les "difficultés" de lecture causées par les "blancs" des marges à mi-page. Redistribuer de cette manière notre poème-cible équivaut en quelque sorte à remettre en question sa "fin" et la "finitude". Selon Philippe Hamon, nous sommes autorisée à "réécrire" ainsi le texte car, comme il le dit:

Faut-il entendre par clause [...] les modes de terminaison du texte dans son ensemble, ou bien les modes de terminaison de n'importe quelle séquence intérieure au texte relativement autonome, comme une [...] strophe? Ce dernier sens serait sans doute préférable, la terminaison du texte dans son ensemble n'étant probablement qu'un cas particulier "d'effet de cadre" très général, réitérable en n'importe quel endroit du texte⁴.

Dans cette perspective, les strophes de notre poème-cible deviennent libres et autonomes. Elles peuvent donc être déplacées, isolées, considérées en elles-mêmes.

⁴ Philippe Hamon, "Clausules", Poétique, VI, 1975, p. 504.

32 la parole des hautes routes nos quêtes réunies

XII 35 L'été immortel plonge dans nos veines
36 Il sourd avec le désir le paysage soutenant de sa respi
ration
37 Notre halte est pareille à ces blés mythiques
38 ces lances de lumière sur la paix de certaines routes

XIII 41 Nos solitudes charnelles à la table blanche de juin
42 s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'univers

POEME "B"

(selon la marge à mi-page)

- II 3 ITINERAIRE
- III 7 nul retour
8 mais le feu vert des arbres
- VI 16 le quai arctique
17 l'iode des brises
- VIII 23 Un village de sablons de bruines
24 un village accosté vidé dépossédé
25 est resté endormi sous le mauve
26 matinal de ses vents
27 avec la chaîne noire de son silence
28 insulaire
- IX 29 HALTE
- XI 33 Sur les vitres le front soyeux des mers
34 la familière saveur des migrations
- XII 39 et les collines aux joncs tressés
40 où dorment les perdrix

POEME "A"

Dans les pages qui vont suivre nous nous attarderons exclusivement à faire la lecture du "poème "A"" obtenu selon le découpage textuel expliqué précédemment. Après tout, comme l'a déjà souligné Octavio Paz, "le plaisir poétique n'est pas donné sans que souvent soient vaincues certaines difficultés analogues à celles de la création. La participation implique une recréation⁶." L'étude de l'incipit nous ayant ouvert la voie, amorçons la lecture du "poème "A"" par le début de sa partie "ITINERAIRE".

II 3 ITINERAIRE

III 4 Il y a tous ces lieux
 5 aux crevasses des saisons
 6 immémoriaux

Sous le titre "ITINERAIRE" nous nous serions attendue à lire une succession d'espaces, à suivre un chemin nous amenant d'un lieu à un autre selon le sens littéral du mot "itinéraire". Pourtant, il semble que dans l'univers poétique de Marie Uguay ce mot ait des connotations différentes du parcours traditionnel.

Bien sûr, l'itinéraire commence par le constat: "il y a tous ces lieux" mais bien vite ces lieux se dissolvent dans la

⁶ Octavio Paz, L'arc et la lyre, Paris, Gallimard, (Coll. "Les Essais CXLX"), 1965, p. 51.

mémoire: "il y a tous ces lieux/ [...] immémoriaux/". L'itinéraire représente "un endroit criblé de lieux, mais où il n'y a pas d'espace, car l'espace est la relation entre les lieux et il n'y a pas de relation⁷." D'emblée se manifeste l'emprise annihilatrice du temps sur l'espace. "Tous ces lieux" s'abrogent "aux crevasses des saisons". Le creux, le repli de la nature devient un point de repère du chemin. Outre les lieux, l'itinéraire nous révèle un parcours d'expériences: l'épithète "immémoriaux" témoigne du taux de fréquence élevé de la pratique du parcours. Si l'itinéraire est singulier, s'il n'y a qu'un chemin, cette strophe nous apprend qu'il a été suivi maintes et maintes fois. Ainsi présenté, l'itinéraire devient celui d'une vie. A plusieurs reprises on a essayé la même piste. Sous les éclairages variés des différentes saisons, des époques, des moments particuliers on a parcouru cet itinéraire. Toutes ces expérimentations à la fois pareilles ("ces lieux" particuliers) et différentes ("aux crevasses des saisons" - en différents temps) font qu'aujourd'hui ("maintenant") la succession de "tous ces lieux" concrets se perd dans la mémoire ("lieux immémoriaux"). Pourtant, comme dans le bilan d'une vie, certains temps forts demeurent. On se souvient qu'il y avait "tous ces lieux". L'ordre de leur succession (leur itinéraire) peut être englouti par la défaillance de la mémoire, le souvenir de certains lieux de pointe persistera et s'ancrera dans la mémoire du rythme

⁷ Georges Poulet, Les Métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961, p. 398.

journalier. Dans la strophe suivante, "tous ces lieux", ces espaces d'antan survivront par le ponctuel rappel du temps quotidien.

LE TEMPS S'ENFLE ET SE FRAGMENTE

IV 9 Sur tout l'abord quotidien des hâtes

Le temps se concrétise. Il devient celui du quotidien. Si, précédemment, le passage du temps (des saisons) contribuait à faire oublier le tracé de l'itinéraire, ici, le rôle du chronos change. Le temps ne dilue plus les espaces mais il devient plutôt un élément constituant de l'itinéraire. Dans ce vers, le temps, celui du quotidien, se fait lieu. Fragmenter ainsi le temps s'avère nécessaire afin de le saisir, de le nommer. On divise le temporel afin d'avoir une prise sur lui. Symboliquement, on scande le temps afin de freiner momentanément son cours. Le quotidien signifie une parcelle de temps découpé, régulier et répétitif. Précédemment, au rythme du temps (des saisons) on suivait l'itinéraire en se déplaçant entre "tous ces lieux". Ici, la fonction du chronos s'élargit jusqu'à devenir partie intégrante de l'itinéraire. On suit le "chemin" du temps (quotidien). Le chronos s'apparente ainsi au spatial. La cadence du temps commande le rythme de croisière de l'"ITINERAIRE".

On aborde au quotidien comme on aborde à une île: "Sur tout l'abord quotidien des hâtes". Tout se passe comme si le chemin fondamental et premier, celui auquel aucun individu ne peut passer outre devenait celui du chronos. Marie Uguay rejoint ici la conception du Temps de Gaston Bachelard lorsqu'il affirme que:

Tout revient toujours à utiliser un nombre croissant des instants qu'offre le Temps. L'atome qui en utilise, semble-t-il, le plus grand nombre, y trouve des habitudes si solides, si durables, si régulières, que nous finissons par prendre justement ses habitudes pour des propriétés⁸.

Les fragmentations multiples du chronos créent divers itinéraires (et sous-itinéraires). Ainsi, le vers 9 "sur tout l'abord quotidien des hâtes" peut se lire comme l'enchâssement de deux itinéraires. Pour commencer, il y a celui du quotidien. On n'y échappe pas, il faut suivre le rythme journalier. Ensuite, le quotidien, ce fragment temporel, se subdivise en "hâtes": l'agenda journalier, la course contre la montre en sont quelques exemples possibles. Ici, on découpe le quotidien en moments: "chaque chose en son temps". Plus l'itinéraire est fragmenté, plus le temps pour chaque lieu est court. "C'est [l']attention à saisir tous les instants du temps qui [fait la] permanence⁹" de cet itinéraire de la "HALTE".

⁸ Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, Paris, Ed. Gonthier, (Coll. "Médiations"), 1966, p. 69.

⁹ Ibid.

Ces sous-divisions (du chemin) de la journée entraînent une accélération du chronos. Dans cette course, le lieu où il faut aller importe mais important aussi le temps qu'il faut pour s'y rendre et le temps qu'on y demeurera. Bachelard note que les "caractères qui sont faits avec du temps bien utilisé, avec des instants bien ordonnés, passent pour des attributs d'une substance¹⁰."

"Sur tout l'abord quotidien des hâtes": l'espace est complètement annihilé par les courtes périodes de temps qu'il faut consacrer à chaque lieu. Mais, parce qu'on "aborde" aux "hâtes", on redécouvre la notion spatiale: le temps se fait lieu.

Outre les lieux et le temps, le vers 9 fait apparaître un troisième terme, un autre maillon de la chaîne: la hâte. De l'espace ("il y a tous ces lieux"), nous sommes passés à l'espace-temps ("tous ces lieux/ aux crevasses des saisons/ immémoriaux/", III, 4-5-6) pour finalement glisser à une concentration du temps, à ce qu'on pourrait appeler un temps-espace ("Sur tout l'abord [...] des hâtes", IV, 9). Bref, "le temps avait tout capturé dans son haleine" dira un vers ultérieur, même l'espace!

¹⁰ Ibid.

à toucher qu'à la superficialité des aspirations: "nous avons connu la [sur]face des rêves". Devant ce constat, il est juste de dire que la double présence du "sur" en amorce de cette "strophe-itinéraire" avait une valeur prémonitoire quant à l'aboutissement du chemin. Si le "sur" jalonne le parcours, il en marque aussi la futilité et, implicitement, il en colore l'aboutissement. Tout au long, l'itinéraire demeurera en "[sur]face". A la limite, nous pouvons parler d'une triple présence du "sur". Sa troisième manifestation (non-dite mais suggérée par contamination acoustique) a double valeur parce qu'elle agit à l'inverse de son étymologie. Par définition, le "sur" garde toute chose en surface à la vue et au su de tous. Le troisième "sur" de la strophe IV ne se révèle que par décalque sonore (en tant que possible préfixe de "face") comme nous l'avons suggéré précédemment. Par cette discrétion textuelle, la présence du troisième "sur" prend valeur et force. "Nous avons connu la [sur]face des rêves" en suivant le côté superficiel de l'itinéraire textuel proposé: sur la superficie du texte nous avons connu la [sous]-face des rêves (des vers).

Cette volonté de répéter (même implicitement) le "sur" attire notre attention sur un autre bégaiement du texte. Trois fois le son [b] apparaît à raison d'une fois dans chacun des trois vers (9, 10 et 12) qui marquent les trois stations du parcours proposé par la strophe IV. Ici, un lien doit être établi entre la strophe d'ouverture du poème ("Des femmes au banquet

rigide") et la strophe IV ("Sur tout l'abord quotidien des hâtes"). Par aimantation consonantique, ces deux strophes s'appellent mutuellement. Dans la première strophe on a noté la résonance du son [d]. Ici, dans la strophe V, un phénomène quasi similaire (à peine modifié) se reproduit. La boucle du "d" (I) bascule à droite pour créer le "b" (IV) qui, à l'instar du "d", ponctue lui aussi la strophe qui le contient. Tout se passe comme si les deux strophes se regardaient dans un miroir et que leurs contours étaient réfléchis et inversés.

Au début de la strophe IV, il y a "l'abord" puis nous passons aux "berges" pour finalement nous arrêter aux "bancs". L'étymologie de ces "mots en b" redit autrement la qualité superficielle de l'itinéraire. Outre le fait que ces trois termes s'appellent au niveau sonore par le [b], notons, sur le plan étymologique, que tous rappellent le lieu limitrophe. On suit le parcours seulement en effleurant chaque station. On aborde aux "berges" en constatant les "bancs" de sable mais on ne s'y assoit pas.

Par cette triple résonance en [b], la strophe IV balbutie l'itinéraire insulaire. Seuls les "abords" limitrophes seront visités. Bien sûr, "l'abord", les "berges" et les "bancs de naufrages" relèvent du langage marin. Cette commune appartenance à une thématique maritime et leurs significations communes (ca-

ractère limitrophe) font que ces trois mots proposent un itinéraire qui peut visuellement rappeler la grappe: d'île en île l'itinéraire se trace. "Les racines des grands appels (IV, 10)" servent d'agents liants entre chacune des stations insulaires. Elles sont le lien qui rend possible le parcours maritime.

Si la strophe IV montre le caractère particulier de l'itinéraire, soulignons que l'incipit et la clause de la partie "ITINERAIRE" du poème originel avouent explicitement l'insularité de l'itinéraire: "Il y a tous ces lieux (III, 4)" qui se colorent et se précisent par l'épithète finale "insulaire (VIII, 28)". Notons de plus que la première partie du poème s'ouvre par le "mot-titre" "ITINERAIRE (II, 3)" et se ferme par un vers qui prend toute sa valeur dans l'unicité de son contenu: "insulaire (VIII, 28)". La rime en [er] entre chacun des termes ("itinéraire" et "insulaire") permet d'effectuer pareil rapprochement. Ainsi, la lecture "erre" dans l'"aire" de la disposition spatiale du poème où l'"air" marin ponctue l'"erre" d'aller de l'"itinéraire insulaire". En partie, c'est donc par la sonorité du poème que "l'itinéraire insulaire" se dessine.

SI LE FIL ETAIT ARIANE...

Mais, très vite, il se précise car, bien au-delà de l'itinéraire du marin qui se déplace d'île en île, la strophe IV nous livre les motivations de ce voyage. Tout doucement, sans éclat,

le vers 12 révèle les raisons des déplacements. On apprend qu'à cette recherche de l'ailleurs en correspond une autre, beaucoup plus intimiste celle-là. "Et cherché les mêmes oiseaux" peut être lu comme une recherche des "eaux" matricielles, des "eaux" originelles. Ainsi, nous assistons à une quête de "soi". Une telle lecture se justifie, en partie, par la présence conjointe des "eaux" et du "soi" en l'"oiseaux". De même, l'utilisation fréquente du vocabulaire marin et la place privilégiée accordée au corps humain dans le poème nous autorisent à lire les "eaux" et le "soi" en ces "oiseaux". Ces constatations faites, une question se pose: sommes-nous face à un voyage initiatique effectué par le "nous" (ce "soi" pluriel)? Voyage qui se solderait bien au-delà de la constatation d'un échec (comme une première lecture peut le laisser supposer) mais plutôt qui serait une tentative d'épuration psychologique. Un voyage intérieur jusqu'aux "eaux" matricielles afin d'exorciser "nos(nau)(f) rages de femmes"?

C'est la première fois ici que la consonne "f" est utilisée depuis le "f" de "femmes" en début de poème¹¹. Cet indice consolide un possible de lecture énoncé précédemment lorsque nous lisions les "dentelles" comme les "dent(à)elles". Grâce à la réapparition du "f" (des "femmes") on peut dire que "nos(nau)(f)-

¹¹Selon le découpage du poème-cible que nous avons précédemment effectué d'après les deux marges du poème. Cette découpe élimine donc pour l'instant le "f" des "feux verts" qui fait partie de ce que nous avons appelé le "poème "B"" découpé selon la marge à mi-page. Rappelons, une fois de plus, que dans cette partie de notre analyse nous limitons exclusivement notre lecture au "poème "A"".

rages" (IV, 12) reprend les "dent(à)elles" du début. Pour surenchérir et créer un lien supplémentaire entre ces deux moments de revendications féminines notons que le "banc" (V, 12) où s'avouent "nos rages de femmes" est phonétiquement et lexicalement inclus dans le "banquet" (I,1) lors duquel, au début, le discours féminin pointait.

Sous cet éclairage de la quête féminine de l'identité, on pourrait entendre dans "tout l'abord quotidien des hâtes (IV, 9)" une allusion à toutes les urgences domestiques et quotidiennes auxquelles les femmes, par une aberrante tradition, ont souvent été confrontées. En ce sens, "la face des rêves (IV, 11)" pourrait agir tel un palliatif à ce "quotidien" fébrile fait de tâches banales. Comme quoi la servitude peut basculer, s'inverser pour se détruire et se recréer: "serve" = "rêves". Elles servent mais savent aussi verser dans les rêves.

Les "racines" qui, comme nous l'avons souligné précédemment, peuvent servir "d'agents liants" acquièrent une valeur supplémentaire dans le contexte d'une lecture féminine de la strophe IV. Ici, les "racines des grands appels" font figure de but à atteindre. Dans la perspective d'un discours féminin, les "racines" pourraient devenir un mot-valise qui cacherait les "origines de la race". Ainsi, il faudrait suivre l'itinéraire en

criant "nos rages de femmes" afin de pouvoir remonter aux sources, là où le malaise est né¹².

REMONTONS LE TEMPS

Pareille lecture nous présente le chemin comme un itinéraire à rebours: partir du présent ("maintenant") pour retourner aux origines de la race féminine. La recherche des eaux matricielles marquerait l'histoire des femmes d'aujourd'hui qui ten-

¹²Ailleurs dans l'outre-vie, le poème "Saisir" (précédant immédiatement le poème-cible) prépare le terrain pour cet itinéraire rétrospectif féminin:

Le sol sous nous
à l'exacte béatitude des fenêtres
Dépouillées de voiles
Nos origines colmatées
Méandres de découvertes
Hanches-terrasses
Centre des sources
(p. 38)

"à l'exacte béatitude des fenêtres" peut correspondre, dans le poème-cible, les "crevasses des saisons". Ces deux vers rappellent l'idée de l'"ouverture". De même, les femmes "dépouillées de voiles" annoncent les "femmes [qui] défont [...] leurs dentelles pures". (Le verbe "dépouiller" est conjugué au féminin pluriel. Nous ne croyons pas que "dépouillées" doit être lu en tant qu'adjectif qualificatif se rapportant à "fenêtres" à cause du jeu de lettres majuscules qui ouvrent presque chacun des vers de la strophe. Ainsi les deux premiers vers peuvent signifier une "phrase"; le "à" ouvrant le deuxième vers étant inscrit en lettres minuscules. Dès lors, on note une "rupture" entre "fenêtres" et "Dépouillées" à cause du "d" majuscule de ce dernier mot). La lecture des "eaux à soi", des "eaux matricielles" que nous avons faite des "oiseaux" pourrait trouver un écho signifiant dans le "centre des sources". De même, la recherche poursuivie dans l'"ITINERAIRE" et "nos quêtes réunies" qui s'avouent dans la "HALTE" étaient prophétisées par les "méandres de découvertes".

tent d'entrer en communication avec leurs mères ancestrales¹³. L'emprise presque annihilatrice du temps sur l'espace notée précédemment dès le début de la partie "ITINERAIRE" du poème trouve son explication ici dans cet itinéraire à rebours effectué par les femmes. Au-delà des lieux, il s'agit surtout du temps qu'il faut remonter. Dans cette perspective, les lieux ne deviennent qu'accessoires, que balises, que points de repère auxquels la mémoire peut se rattacher pour suivre la piste.

¹³Cette recherche, cette volonté de connaître les mères (les femmes) ancestrales se manifeste avant le poème-cible dans les poèmes commençant par les vers suivants: "Je suis l'amphore (p. 31)", "Regarde venir l'autre visage du monde (p. 32-33)", "Il y a d'abord cette abstraction blanche (p. 34-35)", "Paravents des chambres (p. 36-37)", "Saisir (p. 38-39)", "Aux matins d'eau morte (p. 40-41)", "C'est une nuit blanche de statues (p. 42)", "Devant l'océan (p.43)." Notre poème-cible est le dernier poème de cette partie du recueil clairement délimitée en son début et sa fin par deux photographies de Stephan Kovacs. Le "nous" drainé tout au long de cette partie est féminin. Il s'agit du "nous" de "nous sommes nouvellement dansantes (p. 39)". Le "je" se détache parfois de ce "nous" afin de s'en faire le porte-parole, afin d'établir le lien entre les femmes d'hier et celles d'aujourd'hui: "Je suis ce bond/ qui transperce les pendules (p. 39)". Le "je" se veut aussi le modèle de l'héritage du passé:

Je suis l'amphore
 je vous porte dans vos silences historiques
 dans vos cloîtres dans vos fenêtres d'inquiétude
 dans vos gestes séculiers
 sur le lustre de vos tâches secondaires et pratiques
 dans votre démarche tropique
 ou lorsque vous êtes assises sur les paliers
 incises enflées mutilées
 seules
 privées du monde et du corps
 (p. 31)

Ici, le "je" se dit le produit des femmes d'antan d'ici et de partout.

Cette lecture féminine des strophes I et IV expliquerait aussi un autre phénomène du poème: les changements de temps des verbes. Ici, avec l'itinéraire à rebours, il apparaît logique que le poème s'ouvre dans le temps présent: "Des femmes [...] / défont maintenant leurs dentelles (I, 1)" pour se continuer ensuite dans le temps passé. Avec le mot-strophe "ITINERAIRE" c'est le processus rétrospectif de la quête des racines qui s'amorce. Notons que le passé sera le temps verbal utilisé tout au long de l'"ITINERAIRE" (de la recherche). Les verbes "nous avons connu", "[nous avons] cherché", "avait capturé" et "était assise" témoignent du temps passé nécessaire au retour introspectif. En fin de trajectoire, la catharsis est réalisée. La "HALTE" arrive et, avec elle, s'effectue le retour au temps présent. La "HALTE" nous ramène au temps de l'ouverture du poème par son premier mot "maintenant". Pourtant, à cause des actions qui s'y déroulent, on sent que ce "présent" n'est pas celui du début. En effet, dès l'incipit "maintenant [elles] défont", tandis que dans la "HALTE", "maintenant se forme [quelque chose]". Ces deux moments présents marquent l'envers et l'endroit (la thèse et l'antithèse) d'une même réalité. Nous reviendrons sur la mise en parallèle de ces deux actions qui se déroulent "maintenant". Pour l'instant, notons seulement que l'itinéraire rétrospectif et ce retour au temps passé ont porté fruit: "maintenant" nous ne détruirons plus ("défont"), nous bâtirons ("se forment"). Notons aussi le dynamisme débordant que les verbes (au temps présent) de la "HALTE" drainent avec eux: "se forment", "plonge", "sourd" et

"s'enfoncent" connotent tous une force et une pulsion dynamique contrairement, par exemple, aux verbes "connaître" et "asseoir" de l'"ITINERAIRE" qui manifestent une certaine passivité d'autant plus qu'ils sont (comme c'est le cas ici) conjugués au passé¹⁴.

¹⁴Cette volte-face temporelle, ce jeu entre le passé et le présent ont déjà été effectués par Marie Uguay, avant notre poème-cible, dans la partie "féminine" du recueil (délimitée précédemment). Les deux dernières strophes du poème "Regarde venir l'autre visage du monde" reprennent respectivement le temps passé et le temps présent. Elles disent le problème de l'aliénation féminine (vers 1 à 9) mais aussi l'espoir, le renouveau (amené par le "maintenant" qui ouvre la dernière strophe). Voici le texte:

1 Il nous est revenu un matin
 2 l'idée des anciennes cérémonies de feu et d'éther
 3 les mythologies ancestrales et les haines
 4 qui ont brûlé nos corps
 5 pour qu'il n'en reste plus qu'une permanente souffrance
 6 Et tous les livres de prières
 7 et les statues sans bras debout
 8 triomphantes
 9 ont vanté notre mort trop longtemps

10 Maintenant tout ce monde à finir
 11 attend de naître
 12 par le métal d'attente de nos veines
 13 notre plaisir
 14 et les étreintes à notre poulx vainqueur
 (p. 33)

A la lecture de ces vers, on croirait être face à un extrait du texte de la pièce de théâtre de Denise Boucher Les fées ont soif. Rappelons que cette pièce a fait scandale au Québec lors de sa création en 1978. Selon les termes de son metteur en scène Jean-Luc Bastien, elle se voulait "une réflexion sur l'histoire de la prise de conscience des femmes". Le poème de Marie Uguay dont il est question ici pourrait être dit par les trois personnages de la pièce: la prostituée, la mère et la statue (de la Vierge). Les deux textes reprennent sensiblement le même discours traitant du désir, du lynchage, de la religion, bref, de l'aliénation quotidienne des femmes qui décident "maintenant" de lever le voile sur ce joug social qui pèse sur elles. (Voir: Denise Boucher, Les Fées ont soif, Montréal, Ed. Intermède, 1978.)

Mentionnons que cette strophe IV, marquée par le chronos parce qu'elle parle "sur tout [...] des hâtes", devient un indice prémonitoire de la partie terminale du poème. Dans l'édition originale de l'outre-vie, à laquelle nous nous référons, "hâtes" est placé en exacte symétrie vis-à-vis du "halte" de la page suivante. Ainsi la pliure du recueil amenée par la reliure du livre agit tel un miroir déformant. En fermant le recueil, "hâtes" et "halte" se superposent. De même, aux niveaux sémantique et phonique, les deux mots s'appellent. Au repos et au temps d'arrêt bienheureux de la "HALTE" correspond, dans l'"ITINÉRAIRE", la fébrile quête, le mouvement et le dynamisme des "hâtes". En seconde partie du recueil, lorsque le trépidant parcours de la course aux trésors s'achève, lorsque la maturité s'installe, "elles" trouvent enfin leur place tel que le fait le "l" entre le "a" et le "t" de "hâte": hâte = halte. Mais, pour que s'effectue ce passage de la "hâte" à la "halte", il faut du temps; du temps pour parcourir le chemin initiatique (l'itinéraire). Les vers suivants soulignent cette nécessité.

Au début, la lecture d'"il y a tous ces lieux/[...]/ immémoriaux/(III, 4 et 6)" nous a fait croire que le temps pouvait engloutir l'espace dans l'"ITINERAIRE". Pourtant, avec "l'expérience" du texte, on peut dire que la relation dominant/dominé notée préalablement entre le temps et l'espace fait plutôt place à une relation d'interdépendance. Ainsi les deux thèmes parviendraient à s'unir pour créer un troisième terme oxymorique qui les contiendrait tous deux: le spatio-temporel. A la strophe précédente nous sentions déjà par l'itinéraire (on parcourt différents lieux) rétrospectif (on "remonte le temps") des femmes qu'on ne pouvait dissocier le temps de l'espace. La première partie du poème-cible ("ITINERAIRE") relate donc un itinéraire spatio-temporel.

Si le "temps" et le "champ" peuvent être pris indifféremment l'un pour l'autre, ils peuvent aussi se conjuguer. Ainsi, nous pourrions lire "le temps et le champ avaient tout capturé dans leurs haleines". Ici, une question se pose: qu'est-ce qu'une vie sinon l'expérience d'un langage (logos), d'un univers (cosmos) et d'un temps (chronos)? Dans cette perspective, cette strophe met en présence les trois composantes fondamentales de la vie: le cosmos ("le champ solaire") et le chronos ("le temps") s'unissent pour s'approprier l'expérience humaine ("les confidences"), le logos: "Le temps et le champ solaire avaient tout capturé dans leurs haleines/ jusqu'aux confidences

des après-midi sur la véranda/". En ce sens, Georges Poulet affirme:

Dans une même profondeur le temps, l'étendue et le sentiment se confondent. A l'extrême de leurs limites, s'ils ont des limites, le temps et l'espace apparaissent identiques à la vie¹⁶.

Ces constatations nous renvoient directement à la dernière strophe de la partie "ITINERAIRE" du "poème "A"":

VII 21 La vie était assise sous la palme incendiée de l'été
22 dans un royaume artificiel et suranné

D'un coup, "la vie" telle que nous l'avons lue précédemment, c'est-à-dire en tant que réunion du logos, du cosmos et du chronos, s'humanise à la façon du "temps qui avait une haleine". La vie devient un acteur faisant partie intégrante du décor: on lui assigne un espace "sous la palme" et un temps "l'été". Si on s'étonne de l'association entre la vie et l'été, on se souviendra de la définition que Jean Ricardou, dans "La population des miroirs" donne de l'"été": "L'été c'est la saison où l'être se met au passé¹⁷." Avec une telle lecture de l'"été", l'itinéraire rétrospectif se prolonge et se redit encore une fois dans le vers 21 de la strophe VIII: "La vie était [...] l'été" (l'être au passé). Il faut suivre l'itinéraire, retourner à "l'été" (au passé) de la vie pour trouver (ce qui arrivera dans la "HALTE") "la force et l'âcre nuit des sources (X, 31)".

¹⁶Georges Poulet, Les Métamorphoses du cercle, p. 407.

¹⁷Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil, (Coll. "Poétique"), 1978, p. 177.

Ces deux constituants fondamentaux de l'itinéraire rétrospectif (la vie et le temps passé) s'avouent, se répètent et se multiplient pour mieux affirmer leur caractère impérieux. Ainsi, les deux dernières strophes de l'"ITINERAIRE" s'appellent et se répondent mutuellement. A leur façon, la "rive" et l'envie" répètent la "vie". De même, le "voyage", l'"été" et "suranné(e)" redisent la primauté du temps. A la fin de la première partie si le caractère de l'itinéraire se précise en avouant son aspect rétrospectif et en marquant sa volonté d'effectuer le compte à rebours de la vie, si on comprend mieux le parcours, il faut bien noter qu'à cette quête fructueuse correspond une amorce de descente. En début de poème (IV), la recherche (encore "floue") s'effectuait en "[sur]face des rêves", "sur tout l'abord quotidien" et "sur les berges". En fin d'"ITINERAIRE", lorsque la nature de la fouille est avouée, on commence lentement à ingérer les fruits de la quête. On retrouve "la vie [...] sous la palme (VII, 21)". Cette amorce d'intériorisation annonce la partie "HALTE" où le repli se manifeste explicitement: "Nos quêtes [de l'itinéraire] réunies [s'intériorisent] dans nos corps (X)". Gilbert Durand explique ce chemin en pente descendante qui correspond, selon nous, à la descente de la "halte" chez Marie Uguay: "La descente est un chemin vers l'absolu [...] L'on descend pour remonter le temps et retrouver les quiétudes préna-

placer à mi-chemin entre l'"ITINERAIRE" (et ses verbes au temps passé) et la "HALTE" (avec ses verbes conjugués au présent).

La position "assise" apparaît, dans la strophe finale de l'"ITINERAIRE" du "poème "A"" (VII), comme pour marquer l'arrivée prochaine d'un revirement de situation qui s'effectue avec la "HALTE". Cette position "assise" peut être lue comme un symptôme du changement de direction de l'imaginaire parce qu'elle s'oppose à l'"ITINERAIRE", au départ et au voyage, à tous ces motifs de la mobilité dynamique que met en scène la première partie du poème. En cela, elle annonce la partie suivante, celle de la "HALTE".

L'ARRET MARQUE LE CHANGEMENT

IX 29 HALTE

X 30 Maintenant se forment dans nos corps
 31 la force et l'âcre nuit des sources
 32 la parole des hautes routes nos quêtes réunies

Pour marquer avec insistance son caractère novateur, la "HALTE" s'ouvre avec l'adverbe "maintenant". Le propos quitte définitivement le temps passé dévolu à l'"ITINERAIRE". On retrouve ici le temps présent de l'ouverture du poème, du distique précédant la partie "ITINERAIRE": "Des femmes au banquet rigide/ défont maintenant leurs dentelles pures (I, 1-2)".

Un rapprochement s'impose entre l'incipit du poème: "défont maintenant leurs dentelles pures (I, 1)" et l'ouverture de la "HALTE": "Maintenant se forment dans nos corps (X, 30)". Dans les deux cas, l'émergence du temps présent est soulignée par l'adverbe "maintenant". Les verbes de ces deux vers méritent aussi d'être confrontés l'un à l'autre. "Défont" et "forment", par leur antonymie, rappellent des pulsions dynamiques inversées.

Précédemment, nous avons souligné la possibilité de lire dans le distique incipit du poème un "strip-tease"! Un des possibles de lecture nous montrait des femmes qui, symboliquement, manifestaient leur volonté de se départir des mythes et de la lourde tradition sociale qui les enfermaient dans une image avec laquelle elles ne pouvaient pas s'épanouir et vivre librement en tant qu'individus. Elles ont défait l'étau afin de libérer leur identité, leur corps. Nous avons aussi montré comment l'"ITINERAIRE" disait le chemin qu'elles ont suivi afin de réaliser l'exorcisme. Avec le début de la "HALTE" nous comprenons que cette première partie s'avérait nécessaire: il fallait "défaire" (dans l'"ITINERAIRE") pour mieux "refaire" (dans la "HALTE"), afin de se bâtir une identité. Pour en arriver là, il faut reconnaître les différences entre individus. La différence isole l'être et lui confère un caractère exclusif. La strophe XIII, dernière strophe du poème exhibe la réussite finale.

ON RECONNAIT LA DIFFERENCE

XIII 41 Nos solitudes charnelles à la table blanche de juin
 42 s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'uni
 vers

Ce distique, clausule du poème, marque l'étape finale de la métamorphose des femmes. D'abord, elles ont défait ("défont") l'image qui leur était imposée. Ensuite, elles ont cherché leur identité jusqu'aux "eaux matricielles" afin de se "refaire" ("se forment") en tant qu'individus. Finalement, la reconquête d'elles-mêmes effectuée, elles peuvent "plonger" ("s'enfoncent") dans la vie. A cette dernière étape, en fin de poème, le poids social des traditions a fini de peser sur les femmes. Symboliquement cette libération se manifeste par le lieu, par le passage du "banquet rigide" (début du poème) à un endroit similaire d'où toute trace de lourd protocole a disparu: "à la table blanche de juin" (fin de poème).

En suivant la trace du "nous" dans le poème, on remarque la gradation des étapes de la libération féminine. Ce "nous", sujet pluriel et indéterminé est sans doute féminin car, mis à part ce pronom, il n'y a que le groupe "des femmes" qui fait figure de sujet "humain" dans tout le poème. Dans la chronologie du texte le sujet, "des femmes", apparaît en premier (I, 1) et le "nous" lui est substitué par la suite. Au début de l'"ITINERAIRE", les femmes constatent tout ce qu'elles ont manqué: "nous

[n'] avons connu [que] la face des rêves (IV, 11)". Avec la fin de la partie "ITINERAIRE", leur parcours initiatique se termine et "le voyage se peint sur nos rétines (VI, 20)". Dans la "HALTE", "nos quêtes réunies (X, 32)" s'intériorisent et "se forment dans nos corps (X, 30)". Tel le sang, ces quêtes coulent "dans nos veines (XII, 35)". A la fin du poème, on apprend que "notre halte est pareille (XII, 37)" à la naissance d'individus aux caractères particuliers, à l'éclosion de différentes personnalités dont "nos solitudes charnelles (XIII, 41)" témoignent. En effet, il semble que la multiplication des solitudes corresponde à la reconnaissance de la différence des femmes entre elles. Maintenant, elles ne sont plus ce "troupeau" informe, cette "masse" impersonnelle, on ne peut plus toutes les regrouper ensemble et, sans distinction, les appeler "des femmes (I, 1)"

XIII 41 Nos solitudes charnelles à la table blanche de juin
 42 s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'uni-
 vers

Comme pour mimer cette transformation, cette reprise d'identité, la dernière strophe de la "HALTE" (et du poème) marque les phases "avant" et "après" de la situation des femmes que nous lisons dans le poème. Ainsi, la disposition de certaines lettres, comme, par exemple, celles de "table", et leur réaménagement dans "blanche" pourraient symboliser le changement intervenu dans la situation des "femmes du début" et des femmes de la fin du poème. Rappelons-nous qu'avant d'amorcer l'"ITINERAIRE", dans le distique incipit (I) nous avons noté un écho sonore en [d]. Par la

suite, nous avons souligné la reprise de cet écho par la résurgence répétitive du son [b] dans la strophe IV, là où, comme nous l'avons vu, l'itinéraire rétrospectif jusqu'aux eaux matricielles s'avouait. Sur le plan sonore, la présence du son [d] du début était reprise dans la strophe "Sur tout l'abord quotidien des hâtes". Toutefois, un miroitement déformant persistait entre les deux strophes. Nous savons dorénavant qu'entre les deux "maintenant", une étape a été franchie. Les femmes se sont "retrouvées". Pour en témoigner, au réaménagement de certaines lettres (noté précédemment), vient s'ajouter le miroitement consonantique. Souvenons-nous de la consonne "d" du début qui se mute, se transforme pour laisser apparaître, dans la strophe IV, le "b", redondant lui aussi.

Bref, constatons qu'en clausule du poème, le phénomène d'aimantation persiste. Toutefois, il change de registre. L'écho sonore se fait écho lexical. Ce changement de registre dans l'aimantation textuelle est notoire car il confirme en quelque sorte la réussite de l'itinéraire féminin effectué tout au long du poème. Pour illustrer cette affirmation, mentionnons que, comme les femmes, les jeux d'aimantations textuelles passent des rumeurs, des sons (au début) pour se transformer (à la fin) en une aimantation plus "palpable", plus concrète, dans les lettres (la parole) du texte. A la fin, on n'entend plus les rumeurs s'appeler (les sons [d] et [b]), on voit le bouleversement dans le texte même qui a su s'organiser en respectant l'ai-

mantation des lettres ("table = blanche"). A la page précédente, nous avons aussi souligné ces traces de miroitements textuels en citant la strophe XIII. La transformation féminine que la lecture du poème nous a révélée s'ancre donc, à la fin, jusque dans la lettre du texte.

DES VOYAGES SANS DEPARTS

L'analyse de notre poème-cible a démontré que l'on "voyage plus dans la "HALTE" que dans l'"ITINETRAIRE". Il peut apparaître contradictoire que la partie "ITINERAIRE" s'attache beaucoup plus à développer le temporel que le spatial tandis que la partie "HALTE" qui, par définition, relèverait directement du domaine temporel (ré: arrêt du temps), exploite surtout la dimension spatiale (intérieure et extérieure). Pourtant, il faut noter que le cheminement de la partie "HALTE" relève du monde clos de l'intimité. On suit la pente descendante de l'intériorisation. Selon Gilbert Durand, "l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet¹⁹." Chez Marie Uguay, la pause de la "HALTE" donne accès à un itinéraire en profondeur qui s'effectue surtout au sein du corps humain. "On pourrait dire que la prise en considération du corps est le symptôme du changement de régime de

¹⁹Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 229.

l'imaginaire²⁰." Cet itinéraire de la descente intérieure fait figure d'exorcisme. Après la "HALTE", rituellement, l'être se replie sur lui-même. Cette démarche introspective s'avère nécessaire pour que l'individu accède à un niveau supérieur de conscience cosmique. "C'est à une transmutation directe des valeurs d'imagination que nous invite la descente. [Elle] est [...] un chemin vers l'absolu²¹."

L'originalité de la partie "ITINERAIRE" ne fait pas de doute non plus. Il s'agit d'un itinéraire vieilli, passé. Son tracé se perd dans les méandres des mémoires que le temps a amoindries: "Le temps avait tout capturé dans son haleine (V, 13)." Autrefois, il y avait un itinéraire avec "tous ces lieux (III, 4)" mais maintenant que le temps a [trop] passé, le projet d'excursion demeure stagnant: "Cette envie de départ et le voyage peint sur nos rétines (VI, 20)." L'itinérant se sédentarise: "La vie était assise (VII, 21)". Partir ne demeure qu'un projet ou un verbe qu'on ne réussit pas à conjuguer. Le voyage n'est plus synonyme de départ mais plutôt de rêve. Dans ce contexte, le voyageur, loin d'être un nomade, devient un visionnaire.

²⁰Ibid.

²¹Ibid., p. 230.

Ultérieurement, dans le chapitre II, "LECTURES INSULAI-RES", nous montrerons comment, par le biais du motif de la chaise, la thématique du voyage se précise pour devenir celle du voyage-assis que la rêverie vient déclencher. Pour le moment, voyons comment le "poème "B"" vient, telle une phrase contrapuntique, "illustrer" le "poème "A"" par les courtes séquences de paysages extérieurs qu'il propose.

POEME "B"

Il est maintenant temps de concentrer notre lecture sur les sept strophes que nous avons mises de côté en les regroupant sous l'appellation de "poème "B"". Rappelons que cinq de ces strophes (sept, en comptant les deux "mots-strophes" "ITINERAIRE" et "HALTE") se démarquent d'elles-mêmes des autres strophes du poème à cause de leur position en retrait de la marge principale du texte.

Si le style - c'est-à-dire l'emploi de chaque mot dans la phrase en regard de la notion purement intellectuelle qu'il désigne, et la façon même dont les mots sont agencés entre eux pour obtenir ce qu'on appelle des "effets de style" [...] - est significatif de l'oeuvre, les structures plus générales de cette dernière le sont tout autant²².

Ces "structures générales" peuvent être, pensons-nous, les strophes d'un poème. Voilà pourquoi, précédemment nous avons divisé le texte du poème-cible de façon à créer deux poèmes ("A" et

²²André Brochu, L'Instance critique, p. 36.

"B"). Ainsi, les blancs textuels qui, ponctuellement (à cinq reprises), brisaient le rythme de lecture étaient éliminés. Par contre, nous avons suggéré l'idée que les cinq strophes placées selon la marge à mi-page pouvaient agir tels de courts chocs électriques en stimulant le texte du poème ("A"). Voyons en quoi le "poème "B"" peut "répondre" au "poème "A"" tout en s'en démarquant largement, puisqu'il évoque une réalité différente.

POEME "B"

(selon la marge à mi-page)

II 3 ITINERAIRE

III 7 ~~est~~ retour
8 ~~mais~~ le feu vert des arbres

VI 16 le quai arctique
17 l'iode des brises

VIII 23 Un village de sablons de bruines
24 un village accosté vidé dépossédé
25 est resté endormi sous le mauve
26 matinal de ses vents
27 avec la chaîne noire de son silence
28 insulaire

IX 29

HALTE

XI 33 Sur les vitres le front soyeux des mers
 34 la familière saveur des migrations

XII 39 et les collines aux joncs tressés
 40 où dorment les perdrix

Tout d'abord, au niveau structurel, notons que les divisions des parties "ITINERAIRE" et "HALTE" persistent dans le "poème B". Chaque partie compte respectivement trois et deux strophes. Quatre des cinq strophes comportent seulement deux vers. Dernière de la partie "ITINERAIRE", la strophe VIII ("Un village de sablons de bruines") exhibe sa situation centrale et son rôle percutant par le nombre imposant de vers qu'elle contient: six.

Nous avons souligné le caractère particulier de l'"ITINERAIRE" du "poème A" en ce qu'il s'attachait d'abord à remonter le temps plutôt que les espaces le constituant. Ici, dans le "poème B", on exploite le sens littéral du mot "itinéraire": on "voyage". Divers lieux extérieurs sont nommés: "le quai arctique", "un village", l'île ("insulaire"). "L'exotisme" de la

randonnée à la campagne se manifeste par "les arbres", "l'iode des brises", les "sablons", les "bruines" et les "vents". Si le "poème "A"" ne faisait que constater la présence de "tous ces lieux", le "poème "B"" inscrit une pulsion dynamique nous encourageant, dès son ouverture, à aller de l'avant et à suivre le chemin:

III 7 nul retour
8 mais le feu vert des arbres

La strophe III stimule la poursuite de l'itinéraire du "poème "A"" en ce qu'elle annonce l'atteinte d'un point de non retour. Plantés sur le chemin de l'"ITINERAIRE", les arbres répètent cet encouragement à aller de l'avant en donnant "le feu vert", en actualisant le coup d'envoi du voyage.

De la terre ferme, de ces arbres "motivateurs", la seconde strophe VI nous transporte au coeur d'un paysage maritime où nous sentons "l'iode des brises". Il est intéressant de noter que la strophe IV (du "poème "A'") exploite les mêmes genres de territoires que la strophe VI (du "poème "B'"). En effet, si la première (strophe IV) évoquait trois lieux limitrophes ("l'abord", "les berges" et les bancs [de sable] de[s] naufrages"), la seconde (VI), continue sur la même lancée en s'ouvrant sur "le quai".

Un lien supplémentaire peut être créé entre les deux phases contrapuntiques du poème. Pour ce faire, rappelons-nous le miroitement consonantique noté dans le "poème "A'" qui nous

faisait passer de la strophe incipit ("Des femmes [...]") à la quatrième ("Sur tout l'abord [...]") par le glissement du "d" au "b". La strophe VI du "poème "B"" fait basculer la "barre" du "d" de haut en bas pour faire apparaître le "q" se manifestant dans le "quai arctique". Cette strophe résume l'ensemble de ce jeu consonantique car elle reprend, dans ses deux vers, chacune des réalisations du miroitement. On retrouve le "q", le "d" et le "b" à l'intérieur des cinq mots suivants "quai arctique" et "iode des brises".

Ces jeux de miroirs et de dédoublements dans les lettres de la strophe en préfigurent un autre beaucoup plus évident. En effet, la strophe VIII s'ouvre sur un autre lieu: "Un village de sablons de bruines". En écho au vers 23, le vers 24 répète cet espace: "un village accosté vidé dépossédé". Même si cette tactique d'ouverture répétitive s'est présentée à deux reprises dans le "poème "A"" soit dans la strophe IV ("Sur tout l'abord") et "sur les berges") et dans la strophe VI ("Noire la rive" et "noire") ici, dans cette strophe centrale du "poème "B"" (VIII), la répétition, pour la première fois, insiste sur un syntagme nominal. La répétition de ce sujet marque la primauté de cet espace particulier (qui, implicitement, indique aussi un temps négatif et révolu: "vil âge"), de ce maillon de la chaîne de l'"ITINERAIRE". Dans le chapitre III, nous reviendrons sur cette longue strophe du poème. Pour l'instant, contentons-nous

de souligner qu'elle marque la station finale de l'"ITINERAIRE" proposé dans le "poème "B"".

Chacune des trois strophes de la partie "ITINERAIRE" du "poème "B"" (III, VI et VIII) exploite un lieu privilégié du parcours. Ainsi nous oscillons entre la terre ferme (III) et l'eau (VI et VIII). Les strophes VI et VIII rappellent sans cesse la coexistence de ces deux éléments (terre et eau) en ce qu'ils présentent des lieux limitrophes à savoir le "quai" et le "village [...] insulaire".

Rappelons que dans le "poème "A"", la "HALTE" annonçait le passage de l'extérieur (de l'"ITINERAIRE") vers l'intérieur (lors de la "HALTE"). Sur ce plan, la juxtaposition des parties "ITINERAIRE" et "HALTE" du "poème "B"" montre, elle aussi, clairement l'opposition "intérieur/extérieur". En effet, la partie "HALTE" du "poème "B"" s'ouvre en révélant un filtre: "les vitres (XI, 33)", grâce auquel, de l'intérieur, l'itinéraire extérieur se poursuit. Ici, le sujet (non-nommé mais omniprésent) "accède au rôle de témoin: s'exposant à tous les regards, il regarde à son tour la collectivité entière, où rien ne lui est caché²³."

²³Jean Starobinski, L'Oeil vivant, Paris, Gallimard, (Coll. "Le Chemin"), 1961, p. 136.

En d'autres mots, la "HALTE" du "poème "B"" n'est qu'un changement de point de vue. De l'intérieur, à travers "les vitres", on continue de visiter l'eau ("le front soyeux des mers", XI, 33) et la terre ("les collines", XII, 39). Donc, dans le "poème "B"", si la venue de la "HALTE" ne marque qu'un changement de point de vue (terre/eau) dans la poursuite de l'"ITINÉRAIRE", on peut dire qu'elle diffère de la "HALTE" du "poème "A"". Rappelons que dans le "poème "A"", le repli intérieur ne poursuivait plus l'"ITINÉRAIRE" (comme dans le "poème "B"") mais plutôt, il ouvrait la voie à un changement de direction, à un cheminement intrinsèque du corps humain. On "voyageait" introspectivement "dans nos corps (X, 30)" en "plonge[ant] dans nos veines (XII, 35)".

Notons aussi que la "HALTE" du "poème "B"" récupère la thématique de la quête féminine proposée par l'"ITINÉRAIRE" du "poème "A"". La présence du "front soyeux des mers [mères] (XI, 33)" peut témoigner de la réussite de la quête féminine évoquée précédemment lors de la lecture du "poème "A"". De même, on peut lire en la "familiale saveur" et "les perdrix" une certaine forme de "réconciliation familiale" car au niveau sonore ces mots appellent les mères (les "mers"), les pères (les "perdrix"), les femmes et la famille ("familière").

Cette réunion demeurerait à l'état de souhait, d'aspiration dans la "HALTE" du "poème "A"": "Notre halte est pareille à ces

blés mythiques/ ces lances de lumière sur la paix de certaines routes/(XII, 37-38)". Ces vers doivent être lus en parallèle avec ceux de la "HALTE" du "poème "B"" qui donnent à voir "les collines aux joncs tressés/(XII, 39)". Ce faisant, on remarque que les "blés" inaccessibles, les "blés" utopiques, ces "blés" couronnés de la mystérieuse aura du mythe se transmutent, dans le "poème "B"", en "joncs tressés". Cette transposition suggère, entre autres, l'idée sous-jacente du passage de la terre ("blés") à l'eau ("joncs"). De plus, les "blés" connotent la notion alimentaire (rappelons qu'ils apparaissent dans la "HALTE" du "poème "A"" là où le corps est privilégié) tandis que les "joncs" ne peuvent se dissocier de leur fonction d'agents liants. Considérés ainsi en tant que liens, les "joncs" contribuent à la réunion des "familières saveurs", "des mers" et des "perdrix". Ces "retrouvailles" s'effectuent sur un promontoir, à la vue et au su de tous, sur "les collines (XII, 39)". Elles s'amorçaient discrètement dans la "HALTE" du "poème "A"", plus bas, "sur la paix de certaines routes (XII, 38)".

La "HALTE" du "poème "B"" propose donc un tableau final où nous voyons, dans un premier temps, s'effectuer la réunification de la terre ("les collines"(XII, 39)), de l'eau ("le front soyeux des mers"(XI, 33)) et du ciel ("la familière saveur des migrations"(XI, 34)). Cette vision d'un "monde meilleur" se renchérit d'une autre réunion (suggérée à l'oral); celle que nous avons précédemment qualifiée de "familiale". Cette dernière marque

donc la réussite de la recherche des "eaux matricielles" qui se tramait dans le "poème "A"". .

Au-delà de cette partie finale (celle de la "HALTE"), c'est tout le "poème "B"" qui se présente tel un constat visuel, telle une photographie. La stagnation est évidente, car le verbe d'action est absent de cette section du poème. Seul le verbe "dormir" laisse sa trace. A deux reprises, on étale la passivité. Le vers 25 "est resté endormi/" marque la stagnation du "village [...] insulaire" de la strophe VIII qui le contient. En parallèle, l'immobilité ferme la "HALTE" en donnant à voir, dans la strophe XII, "les collines [...] où dorment les perdrix". Le "poème "B"" baigne dans un climat de latence. La multiplicité des adjectifs²⁴ et la précision des couleurs "mauve" et "noire" participent à ce "poème-tableau" qui se donne à voir. Sans cesse, l'imagination est suscitée afin de recréer ce tableau statique, cette nature morte.

Pour bien comprendre le fonctionnement du "poème "B"" il faut le comparer à un casse-tête. Ainsi, chacune de ses strophes serait en quelque sorte une pièce du jeu. Elles ont été disséminées, comme un contrepoint textuel, à travers le "poème "A"". Pour reconstituer l'image, il fallait nécessairement dissocier le

²⁴Treize adjectifs qualificatifs parsèment le texte du "poème "B"": "vert", "arctique", "accosté", "vidé", "dépossédé", "mauve", "matinal", "noire"(deux fois), "insulaire", "soyeux", "familiale" et "tressés".

"poème "A"" du "poème "B"". Rassembler de la sorte chacune des strophes dont la marge se décalait à mi-page équivalait à façonner l'image complète du "casse-tête" ou encore à "recoller" les composantes de la photographie. Ainsi l'"ITINERAIRE" et la "HALTE" du "poème "A"" se colorent ponctuellement des bribes de texte (des motifs des pièces du "casse-tête") du "poème "B"". L'évolution de l'histoire féminine ("poème "A'") se ressource continuellement au paysage marin proposé par les cinq strophes en retrait ("poème "B'"). Tel un leitmotiv, la nature vient donc cadencer la prise de conscience féminine annoncée dans le poème-cible.

CHAPITRE II

ITINERAIRES DE LECTURE

Maintenant, voyons comment notre poème-cible, par les thèmes et motifs qu'il développe (le voyage statique, la quête, l'introspection, l'île), se répercute et se redit ailleurs dans l'ensemble de l'outre-vie. Rappelons que les recoupements qu'autorise notre poème-cible sont facilités par sa position quasi centrale dans le recueil. L'étude thématique et formelle qui suivra aura donc une saveur plus "globalisante" que celle amorcée dans la partie "HALTES DE LECTURE" où nous faisons exclusivement l'analyse du poème-cible. Cette dernière avait surtout pour but d'ouvrir la voie, d'orienter les pistes vers certaines dynamiques fondamentales de l'oeuvre.

C'est à travers le détail que le critique pourra remonter à la totalité et inférer ainsi les liens qui rattachent l'une à l'autre. D'où l'utilité d'un commentaire, c'est-à-dire d'une étude synchronique des thèmes [...] Mais cette étude, axée sur quelques passages choisis pour leur "densité thématique" [ici, il s'agit entre autres, et surtout, de notre "poème-cible"], n'exclut aucunement la possibilité d'une étude diachronique des thèmes (menée à travers toute l'oeuvre)¹.

Selon nous, ces "passages à haute densité thématique" se situent surtout dans notre poème-cible. Cette étude "diachronique" s'amorcera dans ce chapitre mais deviendra beaucoup plus évidente dans le chapitre suivant: "LECTURES INSULAIRES". Dans ce chapitre final, les thèmes seront considérés isolément tandis que dans ce deuxième chapitre, nous procéderons à la façon d'André Brochu: "nous tenterons d'analyser [les thèmes] dans leurs relations,

¹André Brochu, L'instance critique, p. 37.

dans la structure qui les sous-tend, bref dans leur totalité²." Ici, nous verrons comment les thématiques qui ressortent de l'analyse systématique du poème-cible pratiquée dans le chapitre I se retrouvent et se développent ailleurs dans l'ensemble de l'outre-vie. Avant d'amorcer pareille lecture, quelques constatations d'ordre technique s'imposent.

Sur le plan formel notons qu'aucun des quarante-deux poèmes de l'outre-vie n'est titré. A une exception près, la ponctuation est inexistante. Les vers et les strophes demeurent libres. D'inégales longueurs, celles-ci sont souvent en retrait de la marge. Tantôt la strophe se réduit à un seul vers; tantôt, elle constitue un poème. A deux occasions elle se concentre en un seul mot. Seuls ces deux "mots-strophes" ("ITINERAIRE" et "HALTE") sont inscrits en lettres majuscules dans l'outre-vie, voire dans toute l'oeuvre de Marie Uguay. Leur importance s'accroît à cause de la position presque centrale qu'ils occupent dans la structure du recueil et, plus globalement, dans l'oeuvre de l'auteure. Ces "mots-strophes" se localisent tous deux dans notre poème-cible.

Six photographies de Stéphan Kovacs divisent l'outre-vie en cinq parties de longueurs relativement égales. Chacune de ces parties contient respectivement: dix, neuf, huit, huit et sept poèmes. Dernier de la deuxième partie, le poème-cible est

²Ibid., p. 50.

le dix-neuvième du recueil qui en compte quarante-deux. Effet signifiant ou simple coïncidence, notre poème-cible que l'on qualifie de "microcosme" du recueil, compte quarante-deux vers...

Loin d'être continu, l'itinéraire de l'outre-vie est parcellaire, analogue à celui du photographe qui, se promenant, s'arrête ici et là pour focaliser telle scène ou telle autre. Dans le titre du recueil, nous lisons l'en-dehors de la vie, de l'itinéraire ("l'outre-vie"). Hors la vie règne la mort. Si la vie symbolise le parcours, outre celui-ci, c'est l'arrêt, la halte. Dans l'outre-vie, l'itinéraire se poursuit mais, opposant la fragmentation à la continuité, il annonce la halte, la mort. Précédemment, nous avons souligné la place que prend le temps marqué, le temps délimité dans le texte du poème-cible. Cette volonté répétée de prise sur le temps ne sera pas sans nous rappeler une multiplication de haltes. Marquer le temps peut devenir un moyen de l'arrêter momentanément. Métaphoriquement, la scansion appelle la halte. Arrêtons-nous maintenant sur la dernière "halte" (strophe VIII) de l'"ITINERAIRE" parce qu'elle est la scansion la plus marquée du poème, la plus longue strophe.

LE POÈME-CIBLE IRRADIE

Entrons maintenant au coeur de l'outre-vie par le poème-cible qui reflète bien le recueil à cause des thèmes générateurs qu'il contient. Notre méthode d'analyse s'inspire ici de celle pratiquée par Jean-Pierre Richard dans Microlectures.

Chacun de ces petits bouts de texte [ceux du poème-cible] y est regardé (écouté, palpé, flairé) à ses divers niveaux possibles d'expression, et dans l'ordre, aussi, de sa modification successive, dans la poussée qui le fait s'étendre et comme s'engendrer lui-même sous l'oeil de la lecture³.

Si, après analyse, nous pouvons affirmer que le poème-cible semble être, sous bien des aspects, un microcosme de l'outre-vie c'est qu'il nous apparaît que chez Marie Uguay tout se passe selon un procédé que le critique Jean-Pierre Richard a, avant nous, constaté dans ses Microlectures: "chacune [des scènes] paraissait en même temps constituer une répétition et une transformation: une réécriture, modifiée, des précédentes⁴."

Rappelons-le: de toute l'oeuvre poétique de Marie Uguay, l'outre-vie est le seul recueil à regrouper aussi "clairement" les thématiques de la halte et de l'itinéraire de façon à en faire les matrices de son univers poétique particulier. Petit miroir du recueil, le poème-cible est le seul à nommer à la fois l'"itinéraire" et la "halte". Un premier regard au plan du

³Jean-Pierre Richard, Microlectures, p. 10.

⁴Ibid.

signifiant matériel du texte nous révèle une organisation spatiale peu orthodoxe. Le poème se compose de treize strophes. Trois d'entre elles sont en retrait. A trois endroits (III, VI et XII), deux vers qui ouvrent ou ferment une strophe sont placés en retrait⁵. A cause des blancs textuels qui les délimitent, les mots "ITINERAIRE" et "HALTE" font office de strophes. Ecrits en lettres majuscules, ils divisent (visuellement d'abord) le poème. Ce coup d'oeil premier nous indique donc une prolifération de petits îlots asymétriques de sens. Cette insularisation typographique de l'itinéraire textuel nous incite à entrer dans le poème-cible par l'un de ses îlots.

Cette fois, arrêtons-nous sur la strophe VIII car elle s'inscrit dans un moment "charnière" du poème soit à la fin de la partie "ITINERAIRE", juste avant la "HALTE".

VIII 23 Un village de sablons de bruines
 24 un village accosté vidé dépossédé
 25 est resté endormi sous le mauve
 26 matinal de ses vents
 27 avec la chaîne noire de son silence
 28 insulaire

Voici une description métaphorique qui pourrait être celle d'une photographie (un lieu figé dans le temps par la pellicule, ici, il se cristallise par l'écriture). On "voit" un village fantôme, insulaire, balayé par le vent et la pluie. Nous sommes incités à

⁵ Dans notre étude, nous considérons ces trois distiques telles des strophes autonomes parce qu'ils respectent une marge bien à eux.

lire ce tableau, cette "nature morte" en regard de la notion de "culture".

En effet, le village n'est-il pas le pendant "naturel" de la ville? Le poème-cible nous indique que, chez Marie Uguay, le doublet "nature/culture" désigne deux réalités qui, loin d'être en opposition, s'unissent continuellement et créent une tension poétique. Le poème-cible nous donne à lire un tel alliage du fabriqué et du naturel par "les feux verts des arbres (III, 8)". Ailleurs dans le recueil, il existe une "artificielle et vibrante forêt de la ville (p. 15)." La nature peut aussi devenir le réceptacle d'une certaine marque de la culture comme lorsque l'on voit ces "plages immaculées/ où viennent mourir tous les pays (p. 36)." Ou encore quand on lance un cri pour "urbaniser" la nature: "Amarrez les maisons au coeur de chaque plaine (p. 51)."

Précédemment, dans le chapitre I "HALTES DE LECTURE", nous avons imaginé le "poème "B"" comme un tableau. En fait, cette "nature morte" actualisait, en son sujet, la représentation de la coexistence de la "nature" et de la "culture". L'exemple le plus percutant se retrouve certainement dans la strophe VIII qui exhibe "un village" (donc une manifestation culturelle) laissé pour compte et envahi par une nature aride. Rappelons que la morphologie naturelle du lieu (l'île) contribue à l'émiettement de cette société, de ce village en le gardant "naturellement" coupé du reste du monde par la nappe d'eau qui l'entoure. Cette

coexistence "difficile" des concepts de "nature" et de "culture" apparaît, dans le poème-cible, simultanément à la recherche de l'identité féminine proposée par le "poème "A"". L'avènement de ces deux "réconciliations souhaitées" n'est pas fortuit. Leur concomitance indiquerait-elle leur égale urgence à se réaliser? Quoi qu'il en soit, on peut en déduire que l'outre-vie, comme nous le verrons, dénonce également les deux situations.

Cette dichotomie "nature/ culture" (ou village/ ville) était absente de signe et rumeur où la nature envahissante dominait le verbe: "tu diras pourtant toute matière/ terre, eau, fleuve, pierres, îles/ neige surtout⁶." Tel un credo, le recueil s'ouvre en appelant les

intimes sollicitudes
scissions végétales des givres
aux amples vibrations des arbres
au travers l'écorce se voyaient
les rivières embâclées⁷.

Les préoccupations féminines pointent timidement mais sont vite récupérées au profit d'"images naturelles": "Je me sens femme et vallée lointaine/ et nuit à venir⁸" clame le "je" depuis la "profondeur sombre des forêts⁹."

⁶ Marie Uguay, signe et rumeur, Montréal, Ed. du Noroît, 1976, (recueil non paginé), dix-neuvième poème.

⁷ Ibid., premier poème.

⁸ Ibid., trente-et-unième poème.

⁹ Ibid.

La double réalité "nature/ culture" paraît dans l'univers poétique de Marie Uguay avec l'outre-vie. Elle sera l'une des dynamiques fondamentales de autoportraits où l'auteure ira même jusqu'à préciser certaines villes en les nommant: "cette floraison de pierres/ devant cette campagne fugitive [...]/ [...]/ (n'as-tu pas parlé d'aller à sherbrooke)¹⁰." Nommer ainsi les lieux (les villes) équivaut à abolir la tension entre "nature" et "culture". Chacun des concepts trouve sa place. De même, autoportraits nommera des sujets en les différenciant sexuellement. Le "il" et le "elle" apparaîtront éliminant ainsi les situations conflictuelles dénoncées dans l'outre-vie.

Souvent, l'outre-vie exploite les vocables "ville" et "village" pour présenter la dichotomie "nature/culture". Dans l'un et l'autre mot, sur le plan sonore, "l'île" se manifeste. Le substantif "village" ouvre la strophe VIII et l'épithète "insulaire" la ferme. Le village se situe sur une île mais, parce qu'il est entouré de "la chaîne noire de son silence", il devient, en quelque sorte, une île intérieure, une île dans l'île.

L'île est sans contredit le motif privilégié de l'outre-vie. Non seulement à cause de la circularité qu'elle suggère

¹⁰Marie Uguay, autoportraits, Montréal, Ed. du Noroît, 1982, (recueil non paginé), douzième poème.

mais aussi (et surtout) à cause de sa symbolique notion d'unicité.

L'analyse moderne a particulièrement mis en relief un des traits essentiels de l'île: l'île évoque le refuge. La recherche de l'île déserte, ou de l'île inconnue, ou de l'île riche en surprises, est un des thèmes fondamentaux de la littérature, des rêves, des désirs [...] L'île est aussi un monde en réduction, une image du cosmos, complète et parfaite, parce qu'elle présente une valeur sacrée concentrée¹¹.

Dans le poème-cible, on pourrait retrouver la symbolique de l'île par la disposition morcelée des strophes d'inégales longueurs. Cette fragmentation du texte fait naître une prolifération "d'îles". La page se couvre d'ilôts de sens. De plus, le mot "insulaire" est presque vis-à-vis d'"ITINERAIRE" avec lequel il rime. De façon transversale, on peut donc lire l'"itinéraire insulaire". La partie "ITINERAIRE" du poème commence par: "Il y a tous ces lieux (III, 4)" et Marie Uguay, comme tout "poète sait que tout ce qui s'isole s'arrondit"¹². Ici, l'isolement se traduit par la prolifération du motif de l'"île". Voilà le chemin! Il se compose d'une profusion d'ilôts, d'une multitude d'espaces délimités.

¹¹J. Chevalier et A. Greerbrant, Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1969, p.419.

¹²Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, Paris, P.U.F., (Coll. "Quadrige"), 1983, p. 214.

Le texte de l'outre-vie est ponctué du mot "île" qu'on retrouve cinq fois¹³. Soulignons un moment de pointe dans le recueil: à trois reprises l'"île" s'écrit au pluriel ("îles)(p.52 (2 fois) et p. 53). Cette triple insistance appelle la multiplication de l'île. Le substantif pluriel "îles" ouvre le vingt-troisième poème ("Iles dans les tristes débarquements d'août/") et le ponctue régulièrement en son milieu (douzième vers: "Iles dans le sel adouci des averses/") et sa fin (vingtième vers: "Iles bâillonnées à la porte des villes/"). Telle une prière, une litanie, toutes les "îles" sont implorées tandis que le texte du poème les explore en exhibant les "côtes décharnées [...]"/, en disséquant "une à une les rives lacérées [...]"/ et finalement, en avouant qu'elles ne sont rien d'autre que des "patries d'aumône et [des] rages du silence/". Cette multitude d'îles apparaît donc comme autant de refuges (de "patries") permettant l'isolement (le "silence"). Grâce aux échos sonores, l'île, par l'ouïe, prolifère. A soixante reprises le son [il] enrichit la musicalité du recueil par sa présence dans les finales (sonores) de certains mots¹⁴. Et l'"île" ne pourrait-

¹³Rappelons que, par les photographies, le recueil se divise en cinq parties.

¹⁴"nubiles" (p. 83), "immobiles" (pp. 85, 89, 93, 104, 107), "faciles" (p. 88), "inutile" (p. 89), "difficiles" (pp. 120, 142), "files" (pp. 120, 134), "défilent" (p. 61), "subtiles" (p. 141), "huile" (p. 151), "fils" (p. 86), "avril" (pp. 91, 93, 100), "cils" (p. 104), "exils" (p. 130), "il[s]" (pp. 92, 95 (7 fois), 101 (3 fois), 102, 112, 113, 129, 131, 134 (6 fois), 135 (2 fois), 140).

elle pas être, dans l'univers onirique de l'outre-vie, un "il" mis au féminin par interférence entre anthropos et cosmos?

Le village-île de la strophe VIII est aussi un "village accosté (VIII, 24)." Il répète l'image des "îles bâillonnées à la porte des villes (p.53)." De la chaîne au bâillon, s'effectue un lien. Ici, l'île, comme le village, est associée à un autre lieu résidentiel devenant ainsi un des maillons (à cause de l'idée de "rondeur" sous-jacente) de la "chaîne noire (vers 27)" qui entoure le village de la strophe VIII. Lorsqu'elle était cette "île qui dérive (p.55)", l'auteure note que "nous étions seuls et seuls sous les maisons navigantes (p.54)."

Cachée sous des apparences de forteresse, l'île n'en demeure pas moins vulnérable. Parfois nous voyons "une île [qui] glisse de sa faiblesse obscure (p.69)." L'image du "village insulaire vidé et dépossédé" du poème-cible se multiplie et se reflète. Ailleurs dans le recueil, "une à une les rives lacérées s'en vont vers l'oubli (p.52)." L'île devient désertique lorsqu'on constate "l'immense abandon des plages (p. 54)." Elle se momifie par ses "plages figées de leur abandon (p. 53)." Elle peut aussi porter les marques négatives du passage de l'homme qui n'a laissé que "des plages tournées en marécages (p.61)." Une constante toutefois, demeure évidente: "l'île saigne de trop d'exodes accumulés (p.55)." Maintenant, il n'y a que la "finitude de chaque île qui dérive (p.55)" comme le faisait le "corps-

île" féminin en quête de son identité dans l'"ITINERAIRE" du poème-cible.

C'est d'ailleurs dans cette dernière partie que nous nous retrouvons "sur les berges glissées aux racines des grands appels (IV, 10)". Ces "appels" qui attirent sont ceux de l'eau. Pour évoquer le déplacement, Marie Uguay utilise souvent le vocabulaire marin: "accosté", "dérive", "navigante", "glisse" etc. Notre poème-cible nous donne à lire "sur les vitres le front soyeux des mers/ la familière saveur des migrations (XI)". Dans cet extrait, à l'idée de l'eau mouvante, vient se greffer celle des migrations. Avec l'eau et l'île, les oiseaux bougent. Ces derniers évoquent un mouvement vers le haut car, comme le dit Bachelard¹⁵, ce qui importe dans la symbolique de l'oiseau ce n'est pas l'animal mais plutôt l'aile. "L'outil ascensionnel par excellence, c'est bien l'aile" ajoute Durand¹⁶. Si l'"itinéraire" peut représenter le chemin du désir de l'Absolu, d'île en île, il faut "chercher les mêmes oiseaux par bancs de naufrages (IV, 12)." En cela, Marie Uguay rejoint un aspect de la poésie de Fernand Ouellette, "de l'oiseau ennobli aux sapins hauts de lune s'équilibre l'altitude/ Cette liturgie pure d'une lointaine

¹⁵Cité dans Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 145.

¹⁶Ibid., p. 144.

étape du soleil¹⁷." Chez Fernand Ouellette, le motif de l'oiseau (et, par extension, celui de l'aile) vient souvent se greffer à celui de la quête de l'Absolu qu'il nomme la Fulgurance¹⁸.

Chez Marie Uguay, cette mouvance s'humanise parfois. Les appels de l'eau et des oiseaux entrent dans le corps ainsi que "le désir migratoire [s'infiltrer] sous le passage du sang (p.34)." Cette eau "voyageuse" s'insinuait dans le corps de l'"ITINERAIRE" du poème-cible: "la secousse du fleuve/ noire/ cette envie de départ et le voyage peint sur nos rétines (VI, 18-19-20)." Ailleurs, le corps se transforme et devient médiateur aquatique lorsque "nos poignets de saule étaient des racines flottantes/ entre les élans des rivières (p. 32)." Parfois, il se fige et l'eau ne nourrit que les illusions: "Tout un voyage est resté en nous/ et notre rêve dérive/ vers le reste du monde (p.40)." Le "je" lui aussi peut se laisser bercer malgré son apparente stagnation: "Je suis immobile mon corps tendu sous le crépitement des foules/ houle toujours recommencée (p.15)." On peut aussi lire le vers: "je sors de l'océan en silence (p.34)" comme une délivrance à la façon de l'enfant quittant les "eaux" de sa mère à sa naissance. Tous ces passages donnent à voir

¹⁷Fernand Ouellette, Séquences de l'aile dans Poésie. poèmes 1953-1971, Montréal, Ed. de l'Hexagone, (Coll. "Rétrospectives"), 1979, p. 47.

¹⁸Voir Paul Chanel Malenfant, La Partie et le tout, p. 29 à 207.

l'eau en tant qu'outil de passage. Grâce à l'eau, le corps et l'île peuvent se déplacer.

Comme l'île, le corps bouge. Sur l'eau, imprégné et entouré de celle-ci, il se meut. Il y a l'"île glissée (p.15)", les "berges glissées (IV, 10)" et les deux solitudes distinctes qui, lorsqu'elles "glissent" l'une vers l'autre, deviennent métaphoriquement synonymes des îles:

nous avons parcouru les pieds liés
dans des barques aveugles
les façades rivales de nos solitudes
(p.79)

Ces solitudes "glissent" aussi dans le poème-cible: "Nos solitudes charnelles à la table blanche du juin/ s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'univers (XIII)." Parce qu'il est scuterrain (et non à la surface), ce glissement du "corps-île" se transforme en une rencontre avec le destin mortel. "Au sein du symbolisme de l'intimité [on trouve] l'isomorphisme du retour, de la mort et de la demeure ¹⁹." A la fois introspection et marche vers la mort, cette descente intérieure du "corps-île" se dédouble. En outre, deux descentes interviennent dans la partie "HALTE" du poème-cible.

¹⁹Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 269.

DOUBLE DESCENTE

En effet, après le mot-strophe "HALTE", on se réfugie à l'intérieur du corps. Après avoir constaté dans l'"ITINERAIRE" qu'"il y a tous ces lieux (III, 4)" et que, dans un autre poème, "tous les lieux de la terre nous ignorent (p.25)", c'est le repli, la descente dans le lieu privilégié: le corps. Par "la force [de] l'âcre nuit des sources (X, 31), le régime nocturne vient colorer la descente. "C'est alors au sein de la nuit même que l'esprit quête sa lumière et la chute s'euphémise en descente et le gouffre se minimise en coupe²⁰." Toutes les "îles" de l'"ITINERAIRE" ont été explorées; "maintenant (dans la "HALTE") se forment dans nos corps/ la force et l'âcre nuit des sources/ la parole des hautes routes nos quêtes réunies/(X)." A cette étape d'intériorisation, la thématique de l'insularité se précise: des îles multiples on passe à l'île dont l'ultime représentant devient le corps. Si l'île de l'"ITINERAIRE" était entourée par "la chaîne noire de son silence (VIII, 27)", le "corps-île" de la "HALTE" se protège et se délimite par son enveloppe "charnelle (XIII, 41)." L'île extérieure du jour devient, après la "HALTE", l'île intérieure de la nuit. En cela, le "corps-île" de la "HALTE" s'apparente au "je" qu'Alain Grandbois met en scène dans Les îles de la nuit. Enfermés à l'intérieur de leurs corps,

²⁰Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p.224.

les sujets de la "HALTE" chez Maire Uguay pourraient faire leurs
ces vers de Grandbois:

et moi sous mes seuls cheveux

.....
Et moi cherchant la clarté comme un homme de faim
moi cherchant parmi la chevelure des larmes mon propre
jour²¹.

L'"ITINERAIRE", cette succession d'espaces, était mesuré
par le temps des "saisons", du "quotidien", de "l'après-midi" et
du "matin" (III, IV, V et VIII). La "HALTE" n'est pas cadencée
ainsi car "le règne de la nuit ne connaît ni le temps ni l'espace
[...] La nuit devient [...] le royaume même de la substance, de
l'intimité de l'être²²." Dans la "HALTE", tous les lieux et les
temps de l'"ITINERAIRE" se retrouvent et se dissolvent dans le
corps: "Il n'y a pas de circonstances pour nous/ Son corps est
un point fixe/ une multiplication de paysages/(p. 27)." Le
couple de la "HALTE" pourrait dire: "Je me découvre non seule-
ment dans ma profondeur, mais dans ma multiplicité²³." C'est
après la "HALTE" que le corps apparaît et qu'il amorce la descen-
te. "On pourrait dire que la prise en considération du corps est

²¹Alain Grandbois, Poèmes, Montréal, Ed. de l'Hexagone,
1973, pp. 54-55.

²²Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'ima-
ginaire, p. 250.

²³Georges Poulet, Les Métamorphoses du cercle, p. 409.

le symptôme du changement de régime de l'imaginaire²⁴." Ce repli, signifié dans le passage de "tous les lieux (III, 4)" de l'"ITINERAIRE" à celui, plus concentré, de la "HALTE" ("dans nos corps (X, 30)"), nous indique bien que nous sommes face au phénomène de la "descente" tel que le décrit Gilbert Durand:

La descente risque à tout instant de se confondre et de se transformer en chute. Elle doit sans cesse se doubler, comme pour se rassurer, des symboles de l'intimité. Il existe même dans les précautions prises dans la descente [...] une surdétermination des protections: on se protège pour pénétrer au coeur de l'intimité protectrice²⁵.

Chez Marie Uguay, la protection est pressentie par la marque du pluriel. Le "je" devient "nous". Le couple protecteur se crée. Notons aussi, comme le souligne Durand, que la descente est, le plus souvent, doublée de la chaleur: "l'intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant... Par la chaleur tout est profond, la chaleur est le signe d'une profondeur²⁶." Dans le poème-cible, après la "HALTE", "l'été immortel plonge dans nos veines (XII, 35)" et vient réchauffer les amants.

Soulignons le caractère double de cette descente. La première, celle manifestée par le passage du jour à la nuit, de l'"ITINERAIRE" à la "HALTE", s'avère créatrice. Les entités corporelles du couple l'ont effectuée et "maintenant se forment

²⁴Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 229.

²⁵Ibid., p. 227.

²⁶Ibid., p. 228.

dans [leurs] corps/ la force et l'âcre nuit des sources/ la parole des hautes routes nos quêtes réunies/ (X)." Ici, se manifeste l'intériorisation des expériences acquises tout au long de l'"ITINERAIRE". Par contre, la descente de second niveau semble dangereuse parce que circonscrite par le destin: "Nos solitudes charnelles [...]/ s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'univers (XIII)." Ces "noces charnelles et fatidiques" soulèvent la question de la précarité du corps. Le corps est mortel. Pourtant, comme le dit l'auteure en avant-propos de son recueil, "l'outre-vie [c'est] comme l'outre-mer ou l'outre-tombe (p.9)". Nommer ainsi la mort semble être une façon de la défier, de passer outre à celle-ci. Encore une fois ici, Marie Uguay rejoint Alain Grandbois chez qui la mort est explicitement valorisée, en même temps que le crépuscule et la nuit. Par exemple, dans Les Iles de la nuit, le grand poète québécois privilégie ce double archétype de la mort et de la nuit par des vers comme ceux-ci:

Ah si le flux de la mer balaie ses larmes mortelles
Ah si l'éclair aveugle jusqu'au sable de la nuit²⁷.

Chez Uguay, rappelons que c'est sous la coloration de "la force et l'âcre nuit des sources (X, 31)" que ces "noces fatidiques" arrivent. "C'est dans la tombe même que joue l'inversion euphémisante: le rituel mortuaire est antiphrase de la mort²⁸" souligne Durand.

²⁷Alain Grandbois, Poèmes, pp. 52-53.

²⁸Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 271.

Ailleurs dans l'outre-vie, cette descente de second niveau appelle le spectre mortuaire:

Je dors sous des lacs souterrains
 je suis ivre de tant de nuits accumulées
 de tant d'étoiles reculées dispersées mortes
 je dors sous des souches de granit et de marbre
 (p. 69).

Dans cette citation, la mort est évoquée par l'image de l'épithèque, par les "souches de granit et de marbre". Elle apparaît dans le contexte d'une descente de deuxième niveau d'abord à cause de la multiplication des "sou-s" (tantôt préposition; tantôt signifiant inaugural) et, ensuite, par un subtil jeu d'écriture que nous percevons à l'oral: "sous des souches". Le "je" dort "sous" et, plus bas encore, le "je" dort "dessous"... Dans ce contexte, la descente au second niveau devient comme "un précipice une écorce vive et noire (p.74)."

DEUX CORPS EN UN

Dans le poème-cible, la "chair" qui s'enfonce porte la marque du pluriel. Dans l'"ITINERAIRE", "nous avons connu la face des rêves (IV,11)" et, après la "HALTE", "maintenant [les rêves] se forment dans nos corps (X, 30)." On peut fournir deux explications à ce corps pluriel. D'abord, on distingue le corps du "je" et le corps du "il" (aussi nommé "toi" ou "tu"). Ces

corps envahissent littéralement le recueil. A plus de quatre-vingt-dix reprises le corps du "il" intervient. Un peu plus discret, celui du "je" se manifeste environ soixante-dix fois. La réunion de ces deux corps s'effectue relativement souvent soit une trentaine de fois. Ces chiffres apparaissent d'autant plus élevés si on considère la relative brièveté de l'outre-vie. Le corps, les "corps-îles" de l'outre-vie s'insinuent partout. Tels l'île, ils glissent entre les lignes. Ces deux corps distincts sont souvent associés à deux solitudes. "Nos solitudes charnelles" du poème-cible appellent "les façades rivales de nos solitudes (p. 79)." Il y a "mon corps" qui est confronté à "ta solitude (p. 68)." Par le miroir de la répétition sémantique, les deux "corps-solitudes" se différencient: "nous étions seuls et seuls (p. 54)."

Ensuite, et seconde explication du corps pluriel, notons que le corps se dédouble (se multipliant) aussi grâce au phénomène de l'androgynie. Dans l'outre-vie, certains vers montrent que

parfois des désirs dialoguent en nous [...] Un homme et une femme parlent dans la solitude de notre être. Et dans la libre rêverie, ils parlent pour s'avouer leurs désirs, pour communier dans la tranquillité d'une double nature bien accordée²⁹.

²⁹Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie, Paris, P.U.F., (Coll. "Quadrige"), 1984, p. 50.

Des vers comme ceux-ci illustrent l'androgynie:

Dans les battures anticipées où tu te lies à moi
je te songe
Parfois je suis le graveur ivre de ton corps
parfois le scribe de tes désirs

Du même amour
je me sens tantôt l'homme
et tantôt la femme
(p. 43)

Tirailé entre le féminin et le masculin, on sent que le "je" ne peut se résoudre à opter pour l'un ou pour l'autre. Parce qu'ils sont situés juste avant le poème-cible, ces vers nous proposent de lire, dans le "nous" et dans "nos corps", une fusion androgyne d'un seul et même corps. Dans un film tourné quelques mois avant sa mort³⁰, Marie Uguay révélait que dans ses écrits d'adolescence elle ne pouvait se résoudre à utiliser le modèle du héros mâle prescrit par les coutumes de l'époque. Ses héros étaient toujours un couple de jumeaux dont l'un était garçon et l'autre fille. Dans l'outre-vie, ce double héros pourrait être le couple "je-tu" qui s'amalgame volontairement dans le désir:

que tu me couches en toi
que je m'endorme à tes épaules
sous tes regards abrupts
que je sommeille dans ta gorge
(p.73)

Dans cet exemple, on voit l'entremêlement "je-tu" se tisser à mesure que l'état de veille décroît. L'incessante alternance entre "moi" et "toi" encadre (jusqu'à presque masquer) la grada-

³⁰MARIE UGUAY, film de Jean-Claude Labrecque, production de l'Office national du film du Canada en collaboration avec la Société Radio-Canada, 1982.

tion ternaire ("couches", "endorme", "sommeille") que nous proposent les trois verbes d'action de ces quatre vers. Comme les "îles", le corps se multiplie.

Si l'"ITINERAIRE" apparaît morcelé, si le paysage structurel des pages du recueil nous fait penser à celui des Mille Îles à cause des petites touches de textes disposées ici et là, nous pouvons dire que le corps fait écho à cette volonté de fragmentation. Dans sa globalité, vingt fois le corps est nommé tandis que cinquante-trois de ses parties apparaissent disséminées dans chacun des poèmes. Plus encore, cet "envahissement corporel" s'élargit car, des cinquante-trois parties du corps nommées, plusieurs sont répétées. Le "visage", le "coeur" et les "yeux" dominent avec respectivement huit, sept et six occurrences chacun. L'ultime multiplication du corps passe donc par le démembrement de celui-ci. Disséquer ainsi le corps démontre une volonté d'outre-passer son ultime destin: la mort. Ici, Marie Uguay rejoint un autre grand poète québécois, Saint-Denys Garneau qui a lui aussi rêvé le démembrement corporel en tant qu'anti-phrase de la mort:

Nous allons détacher nos membres et les mettre
en rang pour en faire un inventaire

Afin de voir ce qui manque
De trouver le joint qui ne va pas
Car il est impossible de recevoir assis tranquillement
la mort grandissante³¹

³¹ Saint-Denys Garneau, Oeuvres, Edition critique dirigée par Jacques Brault et Benoit Lacroix, Montréal, P.U.M., 1971, p. 177.

Notons aussi que, par rapport au corps (dans sa globalité), chacune de ses parties disséminées dans le texte fait figure "d'abord limitrophe". Par exemple, dans le poème "Subitement avril aux forêts d'attente", on voit les yeux avant d'accéder au corps entier:

Subitement avril aux forêts d'attente
des galeries dans leur pignon d'accueil
les paupières plissées
les heures se détendent
et toutes les briques ont des ruisseaux dans leurs failles
(p. 23)

De même, les yeux peuvent signifier le corps: "Tu n'es plus seul à vieillir/ il y a près de toi des yeux immobiles/(p. 25)".

LIEUX LIMITROPHES

Vue en tant que fragmentation du spatial, l'île reprend le rôle limitrophe octroyé précédemment aux différentes parties corporelles. En effet, cette île du poème-cible sur laquelle le village a accosté fait figure de lieu limitrophe. Ce genre de lieux abonde dans l'"ITINÉRAIRE" du poème-cible. De "l'abord quotidien" aux "berges glissées" en passant par "les bancs de naufrages" et "la véranda" (IV, V) nous arrivons au "quai arctique" du "village accosté" (VI, VIII). L'itinéraire est parcellaire. Nous nous promenons d'un îlot à un autre. Une représentation graphique de cet itinéraire pourrait ressembler à une grappe où chaque "cercle" est relié par une racine: les racines des grands appels (IV, 10)". Cet itinéraire morcelé se poursuit

tout au long du recueil dans lequel de nombreux lieux limitrophes sont nommés. Tantôt ils sont positifs comme "les plages [qui] ont fleuri durant la nuit (p.27)", tantôt ils sont négatifs lorsque "une à une les rives lacérées s'en vont vers l'oubli (p.52)". Même la lumière (l'éclairage) contribue à délimiter un territoire: "sur tes plafonds creux le cerne des veilleuses (p.63)". La délimitation entre l'ombre et la lumière vient, "comme une grille de jardin (p. 81)", marquer une frontière. Le silence agit de la même façon que l'intensité de la clarté. Dans le poème-cible, le village était isolé par "la chaîne noire de son silence/ insulaire (VIII, 27-28)". Le silence se fait souvent partage "arrondissant": "le seuil limbé de nos silences (p.19)" répète "vos doux encerclements de silence (p. 18)".

Dans la longue strophe VIII du poème-cible, le silence s'avère négatif parce qu'il prend la forme d'une "chaîne noire (VIII, 27)". Le village devient comme "la ville articulée de chaînes bleues (p. 82)". Le bleu et le noir des chaînes marquent une dégradation comme le mauve recouvrant le village dévasté. Bleu, mauve et noir sont des couleurs froides; dans la symbolique de la palette du peintre, elles se classent parmi les couleurs à connotations mortuaires. Il semble bien que l'imaginaire de Marie Uguay reprenne cette symbolique. Le village se trouve doublement "enfermé" car la chaîne qui bloque son horizon est noire.

Ailleurs dans le recueil, l'image de la chaîne est reprise et transformée. Tantôt le "je" (son corps) crée la chaîne: "Citée divisée en tranchées étanches/ mes bras se ferment sur toi (p. 63)"; tantôt, l'objet fabrique lui-même sa propre chaîne comme par exemple "les villes [qui] se referment sur elles (p. 74)". Chez Marie Uguay, dans l'outre-vie, le silence est positif lorsqu'il fait figure d'espace libre. Les "blancs [sont là] pour la parfaite représentation du silence (p. 57)". L'image négative de la chaîne est reproduite dans le recueil par des "îles" qui se touchent. Métaphoriquement, qu'est-ce qu'une chaîne sinon un alignement de cercles reliés les uns aux autres? Dans l'outre-vie, lorsque deux symboles limitrophes se rencontrent, on constate, et les exemples suivants l'illustrent bien, la dégradation du contenu de l'un par l'autre. Le village, en accostant à une "île", est vidé et dépossédé (VIII, 24)". Il répète l'image de ces "îles bâillonnées à la porte des villes (p. 53)". Mais, constatons que ce type de rencontres entre lieux limitrophes se produit surtout dans des paysages aquatiques, en des lieux où la mer est omniprésente. Ainsi, nous retrouvons des "plages immaculées/ où viennent mourir tous les pays/(p. 36)".

CHAPITRE III

LECTURES INSULAIRES

1. LE VOYAGE

CHAISES MAGIQUES

Les lectures insulaires pratiquées dans ce chapitre nous permettront, un peu à la façon des îles du poème-cible, de quitter le mot à mot de notre texte pivot pour dériver dans l'ensemble de l'outre-vie. Nous verrons comment les résurgences thématiques et formelles notées précédemment se répercutent ailleurs dans le recueil.

Commençons ce "voyage" au départ, soit dans la partie "ITINERAIRE" de notre poème-cible, en constatant que le segment "cette envie de départ" se trouve en exacte superposition avec "la vie était assise". De plus, le mot "envie" inclut le mot "vie" avec lequel il rime. Ces deux parties de vers se répondent. La vie sédentaire et ce départ qui demeure à l'état de désir rappellent métaphoriquement le voyage stagnant. L'unique élément qui rend possible ce voyage tant désiré, c'est l'œil. Voilà pourquoi "le voyage se peint sur nos rétines (VI, 20)" Confortablement assis tel un parfait sédentaire, le voyageur "sclérosé" ne peut satisfaire sa pulsion pour le voyage qu'en devenant visionnaire.

Ailleurs dans l'oeuvre, la position assise revient par le biais du motif de la chaise. A la fin du recueil surgit "une chaise pliante pour un souvenir/ un tableau de vacances/(p. 81)". Pour évoquer l'exotisme et l'ailleurs, on décrit une chaise.

Ici, notons la particularité de cette chaise: elle est pliante. Imaginons l'ensemble du recueil et cette chaise en tant que deux "formes-sens". Conférons la qualité "pliante" de la première chaise au recueil. Ainsi, en "pliant" l'outre-vie, nous faisons automatiquement basculer la chaise pliante (symbole de l'ailleurs, p. 81) sur, curieusement, une citation où il est question d'une autre chaise qui évoque, elle aussi, le voyage.

Dans l'ordre chronologique du recueil, cette chaise arrive la première. Elle apparaît entre parenthèses, comme pour s'avouer sur le ton discret du secret et de la confidence:

(Derrière une fenêtre le dos détendu
d'une chaise de paille
évoque le tressage heureux
d'un quelconque voyage au soleil)
(p. 21)

Le plissement de l'outre-vie (suggéré par cette chaise particulière de fin de recueil, p. 81) prend donc tout son sens car il nous renvoie directement au début du recueil à une autre version de la chaise rêvée elle aussi en tant que muse du voyage, de l'ailleurs. Ces deux citations de "chaises" (p. 21 et p. 81) encadrent donc notre poème-cible (là où "la vie s'assoit (VI, 21)" et rêve de départ (VII, 20). De plus, elles sont les seules où il est explicitement question de "chaises".

Ainsi nous découvrons que notre poème-cible qui, rappelons-le, se situe presque au centre du recueil, est symétriquement encadré par deux images de chaises aux potentiels évocateurs

similaires. De plus, pour renchérir la véracité du pliage textuel suggéré par la chaise pliante, notons que les deux vers évoquant le voyage-assis dans le poème-cible (20-21) se trouvent exactement au centre du poème. "Cette envie de départ et le voyage peint sur nos rétines" de même que "la vie était assise" constituent respectivement les vingtième et vingt-et-unième vers du poème qui en compte quarante-deux.

Mais, ces deux images de "chaises" (pp. 21 et 81) qui entourent et rappellent le voyage-assis évoqué dans le poème-cible sont beaucoup plus que symétriques et thématiquement semblables. En scrutant un peu leurs descriptions respectives, on constate vite que la fenêtre qui entoure l'une et la qualité pliante de l'autre nous renvoient aux deux types particuliers de voyages: celui du monde extérieur effectué dans l'"ITINERAIRE" et celui du monde intérieur que propose la "HALTE".

Par la première chaise (p. 21), nous avons constaté que

La fenêtre traversée
la pupille s'oublie éclats et brisures
nous sommes entrés dans la matière
dans le vif argent du sujet
dans l'histoire
nous avons goûté enfin aux choses et aux visages
(p. 84)

Et, grâce à la seconde (p. 81), on peut noter la concordance entre la fonction pliante (de la chaise) et l'itinéraire particulier qui s'effectue après la "HALTE". La chaise pliante vient donc en quelque sorte rappeler le repli qu'effectue le couple de

la "HALTE" par rapport à lui-même. Dès l'amorce de la "HALTE", le couple se tourne vers lui-même de façon à ce que la descente à l'intérieur du corps devienne l'itinéraire à suivre.

Bref, le recueil renferme uniquement deux images de chaises qui, à un premier niveau, renforcent l'idée, amorcée dans le poème-cible, du voyage-assis. Nous constatons que notre poème-cible contient deux parties qui évoquent deux types différents de "voyages". Dans les deux cas, il s'agit de voyages peu réalistes car aucun n'implique un déplacement géographique du voyageur. Les deux "voyages" s'effectuent par le biais de la rêverie.

Le premier "voyage" se fait en rêvant l'univers extérieur, en le contemplant à travers la féconde transparence de la vitre et/ou de la fenêtre. Ici, la vitre s'apparente à celle rêvée par Baudelaire à propos duquel Jean-Pierre Richard constate: "dans la limpidité défendue de la vitre Baudelaire va découvrir un milieu vivant, une épaisseur créatrice¹." Dans le second "voyage" de notre poème, l'être refuse mentalement toute entrée du monde extérieur. Cette attitude lui permet de concentrer exclusivement tous ses pouvoirs psychiques sur lui-même. Ainsi se trame le "voyage corporel". Ce "voyage" intérieur fait figure de réflexion spirituelle. Symboliquement, la "halte est pareille à ces blés mythiques (XII, 37)".

¹ Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, Paris, Seuil (Coll. "Points"), no. 71, 1970, p. 113.

Ces deux types de "voyages" (extérieur et intérieur) sont métaphoriquement repris par les deux images de chaises particulières. Rappelons que selon la chronologie du recueil, la chaise à la fenêtre apparaît la première comme la partie "ITINERAIRE" (qu'elle symbolise) arrive d'abord dans le poème-cible. Quant à la chaise pliante, elle surgit en partie terminale du recueil comme la partie "HALTE" le fait dans notre poème-pivot.

Schématiquement, rappelons que notre poème-cible compte deux parties: l'une "ITINERAIRE" et l'autre "HALTE"; que chacune évoque un type particulier de voyage; que ces deux voyages sont métaphoriquement repris par deux types de chaises différentes qui les encadrent parfaitement. Mais, pour que ces "voyages" puissent se réaliser pleinement, il fallait faire intervenir un "moyen terme", c'est-à-dire un médium facilitant l'éclosion de la rêverie, un médiateur entre la chaise et l'extérieur. Entre l'"ITINERAIRE" et la "HALTE", on le voit se profiler dans l'image de la vitre.

LA VITRE SE FAIT VOIE

Attardons-nous d'abord à la situation géographique de la première chaise. Elle est "derrière une fenêtre (p. 21)". Cette position cadre bien avec la thématique du voyage-assis. La strophe nous présente l'image d'une chaise postée comme un guetteur devant une fenêtre c'est-à-dire face à un univers extérieur, face à un ailleurs. La fenêtre devient donc l'outil par excellence, le chemin entre l'ici et l'ailleurs.

Marcel Rioux note qu'à cause de la rigueur du climat hivernal, les Québécois sont souvent confinés à l'intérieur de leurs demeures. "Le logement du Québécois n'a pas échappé non plus à ce mouvement qui passe de l'adaptation à la nature à une affirmation violente contre les nécessités que la nature lui avait imposées²." C'est ainsi que pour adoucir ses périodes de réclusion, le Québécois pare sa maison de larges fenêtres. Plusieurs résidences comportent, en façade, une véranda. Face à ces paroles d'une chanson de Gilles Vigneault: "Ah que l'hiver tarde à passer quand on le passe à la fenêtre", on peut répondre que l'hiver serait encore bien plus long s'il n'y avait pas de "fenêtres" pour accéder au "spectacle blanc" de l'"extérieur". Ces vitres protectrices permettent aux habitants de "visiter"

² Marcel Rioux, Les Québécois, Paris, Seuil, (Coll. "Microcosme Le temps qui court"), 1974, p. 80.

l'extérieur en demeurant bien au chaud à l'intérieur. Marie Uguay reprend dans l'oultre-vie cette "habitude de vivre", cette façon de "voyager" en exploitant conjointement les images de la chaise et de la vitre.

La vision de cette chaise presque secrète (à cause des parenthèses qui l'entourent), posée derrière une fenêtre, se répercute implicitement dans le poème-cible par le vers qui relate les "confidences des après-midi sur la véranda (V, 15)". Encore ici, on baigne dans une atmosphère secrète. On peut supposer que les auteurs des confidences se trouvent sur la véranda car généralement il s'agit d'un lieu où l'on s'assoit pour voir l'extérieur et se protéger du froid. La véranda cadre bien avec l'idée du voyage-assis car elle représente une galerie vitrée, souvent aménagée en petit salon, annexée à la façade d'une maison. A mi-chemin entre un ici clos (la maison) et un ailleurs (l'extérieur), la véranda, à cause de ses murs vitrés, donne visuellement accès au monde extérieur. Le fait de sortir de la maison pour s'y asseoir devient un simulacre de départ. A cause de ses vitres, la véranda permet de "visiter" l'extérieur. Ainsi, le voyage peut se "peindre sur les rétines (VI, 20)".

L'OUTRE-VITRE

La présence de la vitre et de ses dérivés hante le recueil. Tout se passe comme si l'oeuvre était le compte rendu d'un voyage assis que les pouvoirs filtreurs et déformants de la vitre autorisaient. "L'oiseau [qui] chante dans le store (p.13)" dès l'ouverture du recueil semble enclencher le processus. Au début, l'attention se porte sur le lieu qui sert de lien entre l'intérieur (ici) et l'extérieur (ailleurs), sur le store. Un simple regard par la fenêtre équivaut à ouvrir la porte au monde de l'imaginaire et de l'écriture à venir: "Quelle p[er]lage parfaite au sortir des ardentes persiennes (p. 65)" nous demande-t-on. La fenêtre symbolise beaucoup plus la muse que le mur. En fin de recueil lorsque toutes les facettes de la muse ont été expérimentées, les effets imaginatifs déclinent. Toutefois, la notion de "témoin" demeure et ouvre la voie aux pulsions vitales du désir:

Je n'ai plus d'imagination
ni de souvenirs forcément
je regarde finir le monde

et naître mes désirs
(p. 86)

On ne nomme pas la fenêtre en clausule parce que le filtre (en tant qu'agent étranger) n'est plus nécessaire. Désormais, on ne regardera plus le monde extérieur. Le regard se tournera vers

les tensions intérieures de l'être. A la fin, la fenêtre de la maison est mise de côté au profit de la fenêtre du corps humain. Le substantif "fenêtre" se dépouille et se réduit. De la fenê- tre, on passe à l'être. L'oeil devient la vitre du corps. Dans l'"ITINERAIRE", "le voyage [était] peint sur [les] rétines" mais dans la "HALTE" l'"oeil-fenêtre" ne fera plus figure de support reflétant. "La fenêtre [...] ce [n'] est [plus] une huile un dessin un film (p. 84)". Dans la "HALTE", comme à la fin du recueil, l'oeil devient le médium grâce auquel l'être peut s'au- to-regarder dans son intérieur. Un peu comme dans le poème- cible lorsque la partie "ITINERAIRE" (de l'extérieur) se termine et que la partie "HALTE" s'ouvre en plongeant à l'intérieur du corps:

Maintenant se forment dans nos corps
la force et l'âcre nuit des sources
la parole des hautes routes nos quêtes réunies
(p. 45)

Tel la fenêtre du corps humain, l'oeil devient ce "châssis d'a- bîme aux labours des mois" [du Moi] (p. 40). Mais, "quoi qu'il en soit, oeil ou regard sont toujours liés à la transcendance³." Le mot "fenêtre" pourrait aussi être lu "fe-naître". Ainsi, nous retrouverions la problématique des femmes (de l'"itinéraire" du poème-cible) qui tentent de se bâtir une nouvelle identité, de "re-naître".

³Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imagi- naire, p. 170.

Bien avant d'accéder à cette phase d'auto-investigation, la fenêtre⁴, tel un leitmotiv, relancera sans cesse le discours de l'imaginaire. A un premier niveau, elle sera rêvée en tant que "passage vers" mais bien vite, ses images se multiplieront, s'entrecroiseront pour en arriver à se donner mutuellement accès l'une à l'autre. "Les persiennes coulent vers le dehors (p. 16)" pour permettre de voir les "gratte-ciel aux vitres magiciennes (p. 21)" ou encore toute la "cité reflétée dans les ravins des vitrines (p. 63)".

Parfois, la vitre se fait miroir reflétant et alors elle devient un outil de communication pour le couple: "Nous nous relançons nos sourires/ dans les vitres simultanées du froid/ (p. 17)". Ici, on retrouve chez Marie Uguay une interprétation de l'image de la vitre similaire à celle de Baudelaire. Chez ce dernier, Jean-Pierre Richard a observé que lorsqu'elle se fait filtre

"la vitre rassure. Elle met le monde sous glace. Elle transforme la réalité en un spectacle, l'absurdité en une énigme, la platitude en une profondeur, et nous devenons nous-mêmes, derrière elle et par elle, des spectateurs⁵."

Le phénomène est le même dans l'univers onirique de Marie Uguay. Grâce à ce filtre protecteur servant d'armure sécurisante, l'être a accès à l'étranger. Il peut voir que "derrière une vitre

⁴ Et tous ses dérivés synonymiques: la vitre, la vitrine, le store, les persiennes, les carreaux, la verrière, la véranda.

⁵ Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, p. 112.

quelqu'un sourit avec précaution (p. 24)". L'étranger, le "regardé", celui qui se situe du côté extérieur de la vitre doit faire preuve de prudence et agir avec circonspection parce qu'il sent bien que le "regardant" a "l'arme de la vitre" en main, l'armure protectrice pour lui. Ainsi, pour Marie Uguay, comme l'affirme Jean-Pierre Richard pour Baudelaire, "le spectateur n'a rien à craindre. La vitre ne voile pas le gouffre, mais elle fait mieux: elle le signale et l'interdit⁶." Même "quand le sommeil s'agite/ et que la fenêtre devient un précipice (p. 69)", dans le rêve, il faut bien constater qu'en réalité toujours "la fenêtre [agit] comme l'écran (p. 84)" protecteur.

Dans le poème-cible, au début de la partie "HALTE", dès que commence la prise en considération du corps, on jette un dernier regard sur le monde extérieur: "Sur les vitres le front soyeux des mers/ la familière saveur des migrations (XI)". Ce bref regard ne peut faire basculer l'irrévocable décision de parcourir maintenant l'itinéraire "intérieur". Cette dernière vision renforce la motivation du changement de direction car on constate que plus le temps passe, plus l'itinéraire extérieur est pareil. L'éternel recommencement de l'immuable mer qui toujours se ressemble, qui toujours monte et descend. De même, inlassablement, au gré des saisons les oiseaux arrivent et partent. Cet ultime regard à la vitre donne à lire une grande monotonie car on constate vite que "la fenêtre [est] comme l'écran/ où des exis-

⁶ Jean-Pierre Richard, Poésie et Profondeur, p. 112.

tences passent", une éternelle "toile sans fond des averses" et que "la fenêtre/[...]/ tendue/ c'est une huile un dessin un film" où la "géométrie des plaines et des températures (p. 84)" est trop parfaite et peut devenir aliénante. Le "je" se rend compte maintenant de la nécessité vitale de changer de trajectoire: "J'ai sommeillé [trop] longtemps au fond d'une verrière (p. 79)" avouera-t-il.

A ce stade, la vitre se fait mur entre le monde et l'être qui constate que "tout l'univers est resté de l'autre côté du regard (p. 84)". Si, auparavant, la vitre était rêvée comme accès, ici, juste avant le repli intérieur, elle symbolise plutôt une barrière. Elle a perdu ses pouvoirs magiques. Elle devient uniquement un mur de prison supplémentaire. A ce point de non-retour, la vitre devient un élément déclencheur qui motive davantage l'être à poursuivre son itinéraire (à peine amorcé) de la descente intérieure. Donc, dans les deux itinéraires (extérieur et intérieur), la vitre sert d'"outil médiateur" nécessaire au voyage.

2.L'ECRITURE

TOUT S'ENCRE DANS L'OUVERTURE

Tout simplement, entre un végétal et un support à forger, s'ouvre l'outre-vie: "Une plante posée sur l'enclume (p. 13)". Si l'écriture de Marie Uguay fait preuve d'économie, de concision c'est que chaque mot à sa place, contribue à générer les suivants. Il est donc fort important de s'arrêter aux prémisses du recueil car elles pourraient s'avérer des embryons à la fois d'un fonctionnement textuel et de constellations thématiques déterminantes.

Le vers inaugural de l'outre-vie contient deux substantifs: "plante" et "enclume". A cause de leur position privilégiée dans le recueil, ces deux mots peuvent être lus comme les germes de l'univers poétique qui leur succédera. Voyons d'abord ce que suggère l'"enclume".

Au sens littéral, selon le Petit Robert, le mot "enclume" signifie une "masse de fer acéré, montée sur un billot, sur laquelle on forge les métaux⁷." Mais, outre ce sens de "support", il faut lire dans "enclume": l'"encre" et la "plume". Cette lecture, d'emblée, fait appel à l'écriture. L'"enclume" donne aussi à lire l'"ancre" et la "plume". L'ancre du bateau et la plume de l'oiseau proposent un paysage marin. Précédemment,

⁷ Paul Robert, Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, p. 569.

nous avons souligné comment s'instaurait ce décor au centre de notre poème-cible. Pour l'instant, concentrons-nous sur notre première lecture de l'"enclume" et voyons comment s'établit dans l'outre-vie une constellation de mots, de vers, évoquant la thématique de l'écriture. Notons ici que le premier vers prophétisait déjà la venue future de ce thème par la présence, au niveau sonore de l'"encre" et de la "plume".

L'ÉCRITURE S'INSCRIT DANS L'ÉCRIT

L'aventure [...] était [...] celle des mots, de leur pluralité significative. Les mots ont fait surface [...] Tous les éclairages du jour m'encharmaient. Je pensais alors échapper à la virtualité du réel par l'écriture. [...] J'éprouvais le désir d'un livre parfait, celui qu'aucune lecture ne pourrait épuiser et dont la densité mouvante mais saisissable puiserait à tous les aspects de la vie [...] Ce désir-là fut définitif⁸.

Ces paroles de Marie Uguay nous révèlent à quel point elle était consciente du travail d'écriture. Elle associe volontiers le travail d'écriture à celui de la lecture tout en sachant qu'"aucune lecture ne peut épuiser le livre parfait à cause de ses densités plurielles et mouvantes". Pour cette auteure, travailler les mots devient une activité ludique. Tantôt, le jeu

⁸Propos de Marie Uguay cités dans: Kéro, Au Fond des yeux. 25 québécoises qui écrivent, photographies de Kéro, Nouvelle Optique, 1981, p. 98.

s'attache au grain du texte, à la surface, à ses matériaux, aux niveaux technique et structurel: "l'aventure était celle des mots, de leur texture visuelle et sonore, de leur pluralité significative. Les mots ont fait surface". Tantôt, l'acte d'écrire agit telle une échappatoire: "Je pensais alors échapper à la virtualité du réel par l'écriture". Echapper ainsi au réel n'est-ce pas une tentative pour "outrer la vie"?

Pour donner forme à l'écriture, Marie Uguay avoue qu'il y eut des lectures. A ce sujet, elle raconte:

Adolescente, je passais l'été à lire lorsqu'il y eut un déplacement dans ma perception de la lecture et du plaisir qu'elle me donnait [...] Je me suis mise à chercher quelque chose: la phrase qui colle au parcours d'une sensation, d'une pensée. Lorsque je me promenais dans la campagne j'en poursuivais intérieurement la lecture. Mais cette fois elle était alimentée de mes propres perceptions⁹.

La lecture génère l'écriture qui, à son tour, appelle la lecture ainsi de suite, en alternance, dans une chaîne créatrice d'abord attentive aux mots, au grain du texte. "L'écrit répondant à l'écrit, on commencera le texte pluriel, inépuisable [...] Non, jamais plus il n'y aura de dernière phrase¹⁰."

Mais, en est-il de même pour le texte poétique? Sûrement, car il y a écriture d'un texte fait de mots et, par le fait même,

⁹ Kéro, Au Fond des yeux. 25 québécoises qui écrivent, p. 98.

¹⁰G.-André Vachon, Esthétique pour Patricia suivi d'un écrit de Patricia B., Montréal, P.U.M., 1980, p. 122.

qui appelle la lecture, l'écriture. Sûrement, mais différemment à la fois car le texte poétique s'élève à un niveau second où le mot, à cause de son contexte, a le pouvoir de se multiplier. La signification originelle peut éclater, s'enfler, s'accroître et, par le fait même, se complexifier. Au niveau formel, le mot peut aussi être libéré de ses barrières. Par exemple, les mots-valises adviennent. Rappelons l'"épormyable" de Claude Gauvreau¹¹ où les sens premiers de "épouvantable" et de "formidable" s'unissent pour créer un mot dont les impacts, à la fois au niveau du signifiant et du signifié, sont énormes (dans leur contexte) car décuplés par la fusion. Le mot poétique peut aussi se jouer complètement des lois de la grammaire et de la syntaxe. Bref, le mot poétique possède des droits, des pouvoirs et des possibilités qui surpassent infiniment ceux du mot de la prose. Ainsi, Marie Uguay avoue qu'elle

aime la poésie parce qu'elle retourne les mots à l'envers, qu'elle invente et devient un chant, elle nomme ce qui dormait dans l'ombre. Elle remet tout le réel en question. Elle donne plus qu'à voir mais à sentir, à comprendre, à découvrir. C'est en cela qu'elle n'est pas facile, d'abord pour celui qui écrit et ensuite pour celui qui lit¹².

Chez Marie Uguay, cet amour de la poésie, du jeu, du travail poétique devient une activité qui prend une place importante dans son quotidien. Et, parce qu'elle écrit le quotidien,

¹¹Voir Claude Gauvreau, La Charge de l'original épormyable dans Oeuvres Créatrices complètes, Montréal, Ed. Parti Pris, (Coll. "du Chien d'Or"), 1977, pp. 637-753.

¹²"La poésie, les poètes et les possibles", Possibles, vol. 3, no. 2, hiver 1979, pp. 147-149.

la nature et l'homme, l'auteure de l'outre-vie ne peut passer outre au thème du travail d'écriture dans sa poésie. Ici et là, dans son oeuvre, par petites touches successives semblables à des coups de pinceau, on décèle, parfois entre les lignes, des résurgences d'une écriture qui parle d'elle-même, qui se réfléchit. Dans nombre d'oeuvres contemporaines, cette thématique est reprise. A ce sujet, le Groupe Mu constate que "le langage sous toutes ses formes jouit d'un statut particulier et l'on comprend que dans son évolution réflexive la poésie contemporaine mette en oeuvre aussi fréquemment ce thème¹³."

Dans l'outre-vie, l'écriture s'écrit. L'écriture s'inscrit dans le recueil sans toutefois en être le thème fondamental, sans verser dans le miroitement narcissique. Marie Uguay livre ses perceptions des différentes étapes du travail d'écrivain et ce, par bribes disséminées ici et là sur le parcours de son oeuvre. Tout naturellement, tel un acte quotidien, s'asseoir à une table devant une feuille de papier, une plume à la main, semble équivaloir au travail des "hommes qui luttent dans les mines (p. 62)" ou encore à celui "des femmes [qui] n'en finissent plus de coudre des hommes (p. 62)". L'écriture devient parole. "Les hommes debout sur les quais prédisent l'avenir/ et les femmes [écoutent] les rumeurs des meubles (p. 52)" alors que l'écrivain rêve les mots, inscrit ses désirs et imagine le monde.

¹³Groupe Mu, Rhétorique de la poésie, p. 98.

Le rêve est bien le contraire de l'écriture, mais la nourrit. C'est le rêve, non la réalité, qui est l'image de l'écriture. Dès que celle-ci devient réalité, elle est illisible. Elle reproduit le déjà vécu: elle est sans intérêt. Mais elle devient matière à lecture dès qu'elle transcrit le non-vécu: le rêvé¹⁴.

Le rêve, le désir, l'imagination, l'envie et la volonté, voilà autant d'affects déclencheurs de l'univers poétique de Marie Uguay. Tour à tour, ils nous sont avoués comme, par exemple, lorsque "viennent s'abattre sur moi les plantes digitales du désir/[...]/ je veux refaire le pouvoir des saisons/[...]/ dans les inclinaisons d'un feuillage/(p. 71)". Ici, le désir déclenche le processus d'écriture mais il faut bien noter que ce désir est à son tour stimulé par la nature. Les plantes, les saisons et le feuillage semblent aider à propulser le désir. La constante opposition nature/culture (ou campagne/ville) se manifeste aussi à travers les éléments déclencheurs de l'écriture. Si "j'imagine les griffes alarmées des boulevards (p. 15)", je ne peux que constater le pouvoir de l'imagination lorsque surgissent tant "de rues dissoutes par mon désir (p. 18)". Sous le régime nocturne, la ville devient fertile: "la nuit citadine sera cette digue/ ponctuée de paillettes fléchissantes/ une danse appelant l'autre un geste invitant l'autre/ d'un même propos continu/(p. 16)". Continuons la chaîne: un mot en appelant un autre, un vers en évoquant un autre dans un poème aux images réfléchissantes...

¹⁴G.-André Vachon, Esthétique pour Patricia suivi d'un écrit de Patricia B., p. 117.

Outre l'opposition nature/culture, il en existe une autre chez Marie Uguay, elle aussi fort stimulante pour l'imagination: celle du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres. Le temps de la nuit s'avère positif et prolifique pour la plume parce que "les p[l]ages ont fleuri durant la nuit (p. 27)". Sur un ton très intimiste, l'auteure de l'outre-vie nous livre un secret: "Tu ne peux imaginer la puissance de toute cette nuit (p. 69)". Nous avons volontairement mis entre parenthèses le "l" de "plage" afin de suggérer la "page". Cette contagion "plage/page" est assez fréquente dans la poésie. Maints poètes y ont eut recours dont Roland Giguère¹⁵. De façon originale, Marie Uguay l'actualise. Mais, elle avoue très honnêtement que "la plage la feuille/ [voilà] une route usée par des exodes millénaires/(p. 34)". Toutefois, elle persiste à jouer sur ce glissement scriptural car il cadre parfaitement dans l'univers marin qu'elle évoque.

¹⁵Giguère utilise le vocabulaire marin pour parler de l'écriture dans le texte intitulé "Dialogue entre l'immobile et l'éphémère". Son personnage "L'éphémère" dit: "Les coquillages racontent des histoires salées [...] La mer est vieille et usée." Par comparaison, il se décrit ainsi: "Je suis une figure de proue devant son miroir [...] Ma voix est perchée sur le grand hunier".

(Voir: Roland Giguère, Dialogue entre l'Immobile et l'Ephémère, dans La Main au feu (1949-1968), Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1973, pp. 101-111.)

Quant à l'archétype du jour, il se présente, par rapport à celui de la nuit, comme étant plus lucide, moins euphorique. Le jour, le quotidien peut menacer la plume. Par exemple, sous le soleil, "dans cette moisissure d'or/[...]/ je n'ai plus d'imagination/(p. 86)". Si le "je" se ferme au jour, il faut rappeler qu'"il ne rêve jamais en plein soleil (p. 27)". La couleur or du soleil, du jour, sert d'élément liant entre le régime diurne et le régime nocturne. L'or rappelle la richesse du temps de la nuit: "Voilà un temps irrégulier/ en trajectoire d'or et de rose/ indispensable à ma rêverie accoutumée/ un temps inégal et baroque/[...]/ lors des nuits édentées de juillet/(p. 19)". Tel l'or, le rose teinte le fertile temps de la rêverie. De même, il colore l'histoire: "Des labyrinthes d'histoires nous séparent/ des roses peut-être.../(p. 76)".

Lorsque le blanc et le noir s'unissent et se superposent, il y a conjoncture positive: "Sur le noir le bouleau est un signe amoureux/[...]/ sa blancheur semble fendre une nuit lucide (p. 21)". Lorsque ces "accords brefs et mon rêve/ (p. 18)" se conjuguent, l'écriture jaillit. Ici, l'image de l'écriture se lit par inversion. Le bouleau blanc sur la nuit noire "est un signe amoureux" mais, à l'inverse, le noir (encre) sur le blanc (feuille) symbolise l'écriture. Nous pouvons imaginer une nuit noire couleur d'encre sur la feuille d'écorce blanche du bouleau. Cela n'est pas sans nous rappeler l'image de l'écrivain aux prises avec l'angoisse de la page blanche qui, après maintes

hésitations et tentatives trace le premier mot sur la page.
Reprenant le symbole du bouleau, Marie Uguay évoque une telle
angoisse:

Il y a d'abord cette abstraction blanche
[...]
la plage la feuille
[...]
Blanc la source ou l'éclair souple du bouleau
ou le verbe inscrit dans l'hésitation
un moment premier où la vie monte
(p. 34)

Cette "hantise" de la page blanche, cette "hésitation du
verbe" qu'on décrit doit ici être comparée à la "HALTE" du poème-
cible. En effet, le vers "Blanc la source ou l'éclair souple du
bouleau/(p. 36)" relate ces fragiles et derniers instants de la
"page blanche" encore intachée par le "noir" du texte en utili-
sant le symbole de "l'éclair" et la luminosité du "blanc". A son
tour, le poème-cible avoue que "Notre halte est pareille à [...]
ces lances de lumière (XIII, 37-38)". Il n'y a que "l'éclair de
génie" pour pourfendre la "blancheur" de la page à écrire.
Ultérieurement, nous verrons comment le vers "les collines aux
joncs tressés/(XII, 39)" réitère la place de l'écriture dans ce
moment de "HALTE".

SILENCES ET BLANCS

L'écriture est une technique du vide. Ecrire c'est disposer des mots de manière à ce qu'ils découpent des segments de vide qui deviendront solubles dans l'esprit. Tout se passe comme si le vide absolu et tout cru, il n'y avait pas moyen de l'absorber. Il faut qu'il soit découpé par des mots¹⁶.

Le vide, le silence, l'absence, autant de mots relatant un concept difficilement saisissable parce que, par définition, tous appellent le néant. L'oeuvre poétique de Marie Uguay compose avec ces réalités. Le travail du silence s'avoue particulièrement dans l'outre-vie et ce autant sur le plan matériel qu'au niveau interne de sa thématique. La poésie du second recueil se lit autant dans ses "blancs" que dans le "noir" de l'écriture de son texte. A cet égard, notre poème-cible reflète bien l'ensemble des autres poèmes de l'outre-vie. Un simple regard nous révèle une organisation spatiale peu orthodoxe. Treize strophes relativement courtes (variant de un mot à six vers) sont, de prime abord, disposées ici et là telles des taches d'encre. Opter pour une disposition textuelle semblable démontre une grande volonté de faire "parler" le silence. Rappelons que "Le silence était ces [...] blancs pour la parfaite représentation du silence (p. 57)". Dans le poème-cible, comme fréquemment ailleurs dans le recueil, la rythmique interne du vers se voit parfois brisée par des blancs: "Noire la rive forte et nue

¹⁶G.-André Vachon, Esthétique pour Patricia suivi d'un écrit d'un écrit de Patricia B., p. 141.

la secousse du fleuve/(VI, 18)". Telle la pause de l'orateur, le blanc vient marquer et renforcer l'impact du vers ainsi découpé.

Ces "accords brefs [...] et [ces] doux encerclements de silence (p. 18)" notés au niveau matériel du texte ont des répercussions similaires au niveau thématique. Par exemple, dans le poème-cible, l'image du village "vidé et dépossédé" est reprise au niveau structurel par le choix de l'auteure qui a entouré ce village de blancs textuels. L'isolement textuel rappelle l'isolement (le village est insulaire) et le dépouillement du village. Ce "silence" du blanc textuel qui isole la strophe du village répète "la chaîne noire de [...] silence (VIII, 27)" qui, dans la strophe, entoure le village insulaire.

A la limite, l'image du village (et de sa condition particulière d'isolement) est reprise et renforcée par la structure du poème. Ainsi, le village insulaire délimité par sa chaîne de silence pourrait se refléter dans l'image de cette strophe particulière isolée du reste du poème par une auréole de blancs textuels. Au niveau structurel, le blanc textuel fait figure de "seuil limbé [des] silences (p. 19)". Il entoure les îlots de sens (les vers, les strophes, les poèmes) du recueil.

Des blancs textuels dans le poème, ce sont "des failles pour la vie toutes ses pulsations tous ses soubresauts/[...]/ sous le fléau blanc du silence (p. 35)". Encore ici dans cet

exemple, l'écriture se réfléchit. On place des blancs à l'intérieur du vers, on apprend que le blanc est là pour le rythme, pour le souffle, la vie de l'écriture. Ainsi le blanc devient la pulsion vitale du texte. Souvent, le "non-dit", plus que le "dit", enrichit le vers. "L'écriture ne fait que moduler le silence [...] Mais l'absence, la bienheureuse absence, voilà le royaume de l'écriture¹⁷."

Il n'est pas innocent que la seule résurgence du code de la ponctuation dans l'outre-vie soit des points de suspension car ils sont, dans la langue française, la seule marque de ponctuation qui appelle le "non-dit".

Il tire les rideaux graves sur ma peine
Des labyrinthes d'histoire nous séparent

des roses peut-être...
(p. 76)

Les points de suspension tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement. A l'inverse de la prose, dans la poésie, et, particulièrement chez Marie Uguay, le silence se nomme, s'ancre (souvent par l'absence d'"encre") dans la thématique. Les blancs textuels ponctuent et la ponctuation (les points de suspension) réduit au silence une partie potentielle du texte. Les rôles sont inversés. Cette façon de taire s'avère aussi une façon de dire, de laisser place au pouvoir dire. En taisant, on pique la curiosité du lecteur, on l'incite à écrire lui-même sa

¹⁷G.-André Vachon, Esthétique pour Patricia suivi d'un écrit de Patricia B., p. 144.

propre suite. Par la suspension, on stimule directement le travail d'écriture, on force le lecteur à continuer la chaîne créatrice du travail textuel: lecture - écriture - lecture-écriture.

L'incitation à la continuité est d'autant plus grande si nous juxtaposons le vers "des roses peut-être..." à l'ouverture du cinquième poème du recueil où là aussi le rose apparaît:

Voilà un temps irrégulier
 en trajectoires d'or et de rose
 indispensable à ma rêverie accoutumée
 (p. 19)

Déjà, en début de recueil, il était inscrit que le temps rose était celui de la rêverie. En fin de recueil, le vers se terminant par des points de suspension ne pouvait se teindre que de rose... Les rideaux sont tirés sur la peine du "je", son travail est terminé mais, par le rose (et en partie à cause de lui), l'histoire peut se continuer. En tous cas, le support de la rêverie est installé.

"Notre univers est au silence des pierres fines et des joncs/(p. 56)" dira un vers subséquent en associant le "silence" aux "pierres" et aux "joncs". Pourtant, ces "joncs" développent parallèlement une symbolique antithétique. Ici, ils se font "silence"; ailleurs, ils seront parole. Nous le démontrerons dans la partie suivante.

TRESSAGE – TISSAGE – TISSU: TEXTE

Si les deux images de chaises nous ont menés à une meilleure compréhension textuelle, nous nous devons d'exploiter à fond ces citations révélatrices. Volontairement, nous n'avons retenu jusqu'ici que la qualité de la seconde chaise, sa propriété pliante. Nous avons temporairement mis de côté l'aspect de la première chaise. Rappelons le contexte dans lequel elle apparaît:

(Derrière une fenêtre le dos détendu
d'une chaise de paille
évoque le tressage heureux
d'un quelconque voyage au soleil)
(p. 21)

Si la qualité "pliante" de la seconde chaise nous a suggéré l'idée de "plier" le recueil et a ainsi contribué à nous faire découvrir la parfaite symétrie qui existe entre les deux "citations de chaises" en considérant comme pivot notre poème-cible, cette "chaise de paille" peut, à son tour, nous guider dans la découverte de réseaux textuels intéressants. Ici, la chaise est faite de "paille tressée". A cause de cette texture particulière, elle suggère, comme la qualité "pliante" de la chaise, la continuité. En effet, selon Gilbert Durand, "l'isomorphisme du végétal et du tissu, inclus dans le schème de la continuité, est

[...] flagrant et s'oppose au séparatisme de la cellule¹⁸." Tresser de la paille équivaut à tisser du fil. Dans les deux cas, il s'agit d'une fibre naturelle simple qui devient "tissu" complexe à cause des nombreux entrecroisements qu'on lui fait subir. En cela, le tressage rejoint "les instruments et les produits du tissage et du filage [qui] sont universellement symboles du devenir¹⁹." Nous avons vu la réalisation de ce "devenir" prophétisé par cette chaise tressée du début du recueil. Elle se métamorphose, à la fin, en une chaise pliante qui, à son tour, en suggérant la "pliure du recueil", nous laisse entrevoir, entre les deux symboles de la station assise, "la vie assise". Grâce au support de la rêverie, le "devenir" symbolique de la chaise de paille s'avère donc ce "voyage-assis" dont parle le poème-cible.

Cette chaise de paille tressée au caractère symbolique particulier ne peut se dissocier du symbolisme de l'ailleurs. En début de recueil, elle évoque "un quelconque voyage au soleil (p. 21)" et, à la fin, elle représente "un souvenir/ un tableau de vacances (p. 81)". Au centre de l'oeuvre, dans le poème-cible, nous retrouvons la symbolique de la chaise de la fin qui "a dérivé comme une île (p. 81)". Sans nommer explicitement la chaise, le poème-cible propose l'itinéraire d'un "voyage-assis".

¹⁸Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 371.

¹⁹Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 369.

Outre ce sens de "devenir" que propose le tressage de la première chaise, il faut aussi y voir l'annonce d'un réseau thématique (et parfois structurel) important. Comme nous l'avons suggéré précédemment, le tressage peut être lu comme un synonyme du tissage. De même, on peut associer la "paille tressée" aux blés, aux joncs et aux racines mais aussi aux tissus. A cause de l'idée de stagnation qu'elle suggère d'emblée et de son recouvrement de paille, la chaise du début du recueil peut être lue en tant que motif annonciateur du poème-cible qui révèle que "notre halte est pareille à ces blés mythiques (XII, 37)". D'ailleurs, "les collines aux joncs tressés (XII, 39)" peuvent devenir, grâce au "pliement textuel" que propose la seconde chaise, le monticule sur lequel vient se poser cette chaise de paille tressée. Par superposition, l'image du voyageur assis sur un promontoir tel un guetteur, se tisse donc.

Les pailles, les blés ou les joncs tressés évoquent tous l'exotisme des pays tropicaux ou, du moins, la chaleur de l'été. Rappelons que dans le poème-cible, avec la "HALTE", c'est "l'été immortel [qui] plonge dans nos veines (XII, 35)". En fin de recueil, dans un cadre similaire, souffle un vent de fraîcheur et de bien-être:

Je voudrais éclabousser mes jambes de tous les vents
ceux écaillés de l'été
rêches avec des céréales tressées
(p. 85)

De même, on peut supposer que le "mystère du verre d'alcool/ posé sur la table tressée/ (p. 36)" se dessine sous le soleil.

Avant l'itinéraire féminin effectué dans le poème-cible lors duquel les femmes se sont prises en mains afin de remonter aux "origines du mal", l'image du mythe de Pénélope se profile:

et les plus belles aussi
qui ont gravé leur visage dans l'argile
dans vos coquillages à tisser des toiles
et toujours à naître dehors sur l'océan
(p. 31)

On apprend que ces "Pénélope" remettaient sans cesse la date de leur prise en charge. Rappelons que "Pénélope est une tisseuse cyclique qui chaque nuit défait le travail journalier afin d'éternellement renvoyer l'échéance²⁰." A l'ouverture du poème-cible ces "Pénélope" "défont" pour la dernière fois leurs ouvrages: "Des femmes [...] / défont leurs dentelles pures/(I)". Le "maintenant" marquant le temps présent indique la primauté de cette action: longtemps on a fait et défait mais "maintenant" c'est important car, comme le souligne Gilbert Durand, "les mots qui signifient "inaugurer", "commencer" [...] sont des termes relatifs à l'art du tissage²¹."

Ces dentelles qu'elles défont symbolisent, en quelque sorte, la chaîne de l'aliénation qu'elles brisent. Si elles n'avaient pas "défait" dans le temps "sacré" ("maintenant"(I,2))

²⁰Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 371.

²¹Ibid., pp. 370-371.

afin de montrer le caractère ultime de ce "détissement" ("défont maintenant" (I,2)) plutôt qu'un autre déjà effectué, les phases régénératrices de l'"ITINERAIRE" et de la "HALTE" n'auraient pu avoir lieu. Elles auraient éternellement été enfermées, comme Pénélope, sous le couvert de la résignation là où "Ophélie glisse/ encore ses longs voiles/(p. 37)". Ce "détissement" final effectué, elles pourront s'ouvrir au monde. Ainsi, elles se découvrent (elles se défont des tissus qui recouvrent leurs corps) pour être semblables "à l'exacte béatitude des fenêtres/ dépouillées de voiles/(p. 38)". Désormais, après l'"ITINERAIRE", les femmes ne sont plus ces "images/ gouffres attrayants/ [...] ces fées d'euphorie/ conquistadors immobiles dans leur draperie/(p. 36)". Leur image neutralisante et totalisante a été défaite au profit d'une autre plus permissive où la richesse de l'individualisation a sa place.

La relation synonymique établie dans le poème-cible entre la "halte"(en tant qu'arrêt temporel), les "blés mythiques" et les "joncs tressés" se répercute par la suite dans le recueil lorsqu'on apprend que "notre univers est au silence des pierres fines et des joncs/(p. 56)". Après la "HALTE", ce ne sont plus les "dentelles" qui se décousent mais bien le "temps": "Lente retraite des paysages où la mémoire/ est la seule attache aux rives décousues du temps/(p. 55)". L'être (grâce à sa mémoire) est assez fort pour pallier les défaillances, pour "recoudre" les liens défaits. De même, l'inlassable travail de Pénélope n'accu-

pare plus les journées entières: c'est "sur la marge de leur journée/ [qu'elles] ont tissé tous leurs ouvrages/ (p. 66)". Le tissage ne représente plus l'aliénation du travail sans cesse avorté mais plutôt, il devient un loisir, un plaisir. Le tissage du fil laisse entrevoir le tissage des mots. Le produit fini sera le tissu du texte.

La citation ci-haut donne aussi à lire l'amorce du travail d'écrivain. La "marge" et le "tissu" sont les éléments-clés qui autorisent pareille lecture. La symbolique moderne associe volontiers le texte et le tissu. Après la "HALTE", l'écriture s'avère donc possible. Les mots pourraient être "ces racines sonores (p. 71)". Les "racines" peuvent être rêvées en tant que liens qu'il suffit de tisser pour produire le tissu (du texte).

On peut même envisager une revalorisation complète du lien comme ce qui "rattache" deux parties séparées, ce qui "répare" un hiatus [...] Le tissu, comme le "tissulaire" [ou le texte], est l'image d'une continuité où toute interruption est arbitraire, où le produit procède d'une activité toujours ouverte sur la continuation²².

Telles le texte qui défie la mort et passe à l'histoire, "ces racines au puits traverseront les pierres/(p. 35)". Avant la prise de conscience de l'"ITINERAIRE", l'écriture s'avérait impossible car "nos poignets de saule étaient ces racines flottantes/(p. 32)". Pendant l'"ITINERAIRE", les "racines des grands appels/(IV, 10)" incitent à l'écriture et, après la "HALTE" nous

²²Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 372.

puisons "aux signes indéchiffrables des herbes (p. 51)" pour dire, pour écrire, "le tendre scintillement des herbes d'eau (p. 54)". Par "ces algues subtiles entortillées à mes poignets (p. 73)" on constate que l'écriture est "entrée dans le corps" et devient, au même titre que la respiration, un besoin vital. A partir du tissu d'"un drap blanc (p. 61)" ou d'une page blanche, on pourra dorénavant écrire des mots et créer des "blancs entre les signes des seigles de mer (p. 57)".

Au niveau structurel, le texte porte la marque du "tressage". Pensons aux jeux de dispositions des différentes strophes du recueil. Certaines strophes (ou certains vers) placés en retrait de la marge "traditionnelle", agissent comme le fil de trame le fait sur le fil de chaîne lors du tissage: "chaîne et trame [...] croisent symboliquement leurs intentions contraires et [...] sont comparés pour cela [...] au va-et-vient de la navette sur le métier à tisser cosmique²³." Par la disposition particulière de certains de ses passages, le texte se tisse donc. Rappelons ici une remarque antérieure par laquelle nous supposions que le poème-cible se présentait comme porteur de deux poèmes enchâssés que nous avons "démêlés" afin de découvrir leurs fils conducteurs.

²³Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 372.

Le tressage donc, d'une part, s'effectue aux niveaux de l'histoire (ces femmes (ex-Pénélope) "défont leurs dentelles" une dernière fois avant d'amorcer l'itinéraire introspectif qui les renouvellera) et du texte (dans l'enchevêtrement des "poèmes "A" et "B"). Par les images de la "chaise de paille tressée", des "joncs" et des "racines", le "textuel" et le "structurel" de l'outre-vie se tissent et se révèlent. Parallèlement à l'Histoire et à la trame narrative des poèmes, il y a, dans l'outre-vie, l'acte d'écrire qui s'actualise.

CONCLUSION

Un peu à la manière de la thématique de l'écriture se reflétant qui s'insinue un peu partout, à différents niveaux, dans l'outre-vie, nous avons voulu présenter dans cette étude une lecture diversifiée et pluridimensionnelle du recueil. C'est pourquoi, tout au long des trois chapitres, notre propos a commenté en alternance et parfois en concomitance différents aspects signifiants. Nous avons choisi de pratiquer une lecture attentive à la fois à la thématique, à la structure, à la trame narrative, à la sonorité des mots, aux échos sémantiques, aux formes-sens et aux jeux lettristes. Nous avons préféré présenter un éventail des possibles de lecture qui soit le plus large possible car, à notre connaissance, cette oeuvre de Marie Uguay n'avait, jusqu'ici, fait l'objet d'aucune étude approfondie.

Comme nous ne voulions pas restreindre nos "clés de lecture", nous devons nous fixer des balises quant à l'étendue du texte à analyser. Pour appréhender l'outre-vie, nous avons donc choisi d'analyser le poème "Des femmes au banquet rigide". Il nous semblait être le poème qui renfermait la plus grande densité à la fois thématique et formelle en regard de la totalité de l'oeuvre. De plus, sa situation quasi centrale dans le recueil et dans l'oeuvre de Marie Uguay nous permettait d'aller vérifier nos "découvertes" ailleurs dans les autres poèmes du recueil voire, à l'occasion, dans signe et rumeur et autoportraits.

Le chapitre I a été consacré à l'étude du poème-cible. Pour en faire ressortir le maximum de signifiante nous l'avons découpé de façon à créer deux poèmes: "poème "A"" et "poème "B"". Rappelons que cette division était motivée par la double marge du texte. Nous avons concentré notre lecture en majeure partie sur le "poème "A"" car il nous est vite apparu que le "poème "B"" devait être considéré telle une phrase contrapuntique du "poème "A"". Nous avons montré qu'intercalé dans le texte du "poème "A"", le "poème "B"" n'était pas autre chose qu'un renfort complémentaire. Après analyse, il s'est présenté tel un constat final, telle une photographie d'un paysage marin dans lequel baignait la trame narrative du texte principal du poème, soit celle du "poème "A"". Les poèmes "A" et "B" ont été considérés en tant que deux "phrases" distinctes du poème. De même, les deux "mots-strophes" "ITINERAIRE" et "HALTE" sont apparus comme des sous-titres thématiques par rapport à la trame narrative. Dans notre poème-cible, nous avons donc reconnu deux parties et deux "poèmes".

La lecture linéaire de notre poème-cible a fait ressortir, dès la strophe I, un possible de lecture féminine. En regardant les mots de plus près, certains jeux lettristes ont confirmé une telle lecture. Souvenons-nous des "dent(à)elles",

des "nau(f)rages" et des "ois(eaux)". De plus, nous avons découvert que cette trace féminine n'était pas l'apanage exclusif de notre poème-cible. A cet effet, nous avons montré comment les poèmes précédant le poème-cible (et compris, eux aussi, dans la première partie du recueil délimitée par des photographies) exploitaient la thématique féminine. Certains passages ont même été mis en rapport avec le texte de la pièce Les Fées ont soif de Denise Boucher.

Dans notre poème-cible, nous avons aussi relevé un paradoxe. En effet, contre toute attente, la partie "ITINERAIRE" s'attache plus à développer le temporel tandis que la partie "HALTE" agit, à l'encontre de la définition de son mot-titre, en exploitant le spatial. Dans l'"ITINERAIRE" ce n'est pas le chemin à suivre que l'on décrit mais plutôt le temps qu'il faut remonter que l'on est amené à suivre. Certains lieux de l'itinéraire sont nommés mais leur importance est minime car ce qui importe avant tout, c'est le temps qu'il faut pour se déplacer entre chacun de ces lieux. Nous avons parlé de l'itinéraire en grappe, de "l'itinéraire insulaire" en montrant que chacune des stations n'est pas autre chose qu'un lieu limithrophe. On n'a pas sitôt abordé à un lieu, qu'on doit vite aller à un autre: "l'abord quotidien des hâtes". On divise le temps pour essayer d'avoir prise sur lui. En ce sens, l'outre-vie, c'est aussi l'outre-temps et l'outre-lieu.

De son côté, la partie "HALTE" marque un changement de registre. De l'extérieur, on entre à l'intérieur. C'est la descente, le repli dans le lieu privilégié: le corps. Cette phase est marquée par l'apaisement des activités. Elle signifie la réconciliation et l'aboutissement positif des quêtes de l'"ITINERAIRE". Avec elle s'effectue le retour au temps présent. Pourtant, comme nous l'avons montré, le "maintenant" de la strophe I et le "maintenant" de la strophe X ne correspondent pas exactement à la même réalité temporelle. L'itinéraire temporel de notre poème-cible comprend donc trois stations: le présent de l'ouverture (avant l'"ITINERAIRE"), le passé de l'"ITINERAIRE" et le présent de la "HALTE".

Les verbes d'action de chacune de ces étapes nous autorisaient à mettre en parallèle la lecture féminine et le cheminement temporel. En effet, le "maintenant" de l'ouverture est un moment très bref (une strophe de deux vers) marqué par une involution ("défont"). Il se présente comme un moment de crise. On tait l'action antérieure qui a dû se produire avant l'involution. Un sujet bien précis, le seul de tout le poème, y est présent: "des femmes". Dans le temps présent de l'ouverture, des femmes manifestent donc leur désaccord. Ensuite, le temps passé qui jalonne l'"ITINERAIRE" se présente comme un long retour dans le temps (le retour aux eaux matricielles). Finalement, la "HALTE" marque le retour à un présent positif car "maintenant se

forment dans [leurs] corps/ la force et l'âcre nuit des sources/
la parole des hautes routes nos quêtes réunies (strophe X)".

Le chapitre I s'est attaché à bien positionner notre poème-cible de façon à installer des assises solides pour effectuer certains "itinéraires de lecture" dans le chapitre II. C'est ainsi, par exemple, que nous avons suivi la trace du motif de l'île (qui était ressorti comme le motif principal du poème-cible) à travers le recueil. Nous avons tôt fait de constater que l'île, tant au niveau structurel qu'au niveau thématique, hantait l'outre-vie. Parce que chez Marie Uguay l'île est d'abord pensée en tant que lieu limitrophe, elle nous renvoie constamment à deux oppositions, soit celle de la "terre/eau" et celle de l'"intérieur/extérieur". L'île, ce lieu terrestre et fermé, dérive sans cesse sur l'eau. Parfois elle se fait "lieu sauvage" et vient s'accoler à un autre lieu clos mais civilisé, la ville. En effet, l'image du "village insulaire" de notre poème-cible se redit, comme nous l'avons vu, à plusieurs reprises dans l'outre-vie. Naît alors une autre opposition typique de la rêverie poétique de l'auteure: "nature/culture". Au passage, nous avons souligné que ce concept bivalent apparaît pour la première fois dans l'oeuvre de Marie Uguay avec l'outre-vie. Il était absent de signe et rumeur où seule la nature colorait la trame narrative. Il sera l'une des thématiques principale du dernier recueil, autoportraits.

Dans l'outre-vie, de l'"île" découle un autre motif obsessionnel, celui du "corps-île". La lecture du poème-cible effectuée au chapitre I a montré comment, après la "HALTE", le corps se faisait lieu. Ce dernier n'est jamais considéré comme un lieu commun. En aucun temps il ne s'agit d'un corps universel. Le "corps-île" est une façon d'isoler et de différencier un corps d'un autre. Il n'est donc pas fortuit que l'aboutissement de la quête effectuée par les femmes au long de l'"ITINERAIRE" se fasse "dans nos corps (X, 30)". "Identité" et "corps" apparaissent comme des synonymes. Avoir une identité, c'est d'abord être en possession d'un corps.

Cette vérité est amère car, par son corps, l'être est confronté à son destin, à la mort. Rappelons-nous les "solitudes charnelles [...] / [qui] s'enfoncent pour des noces fatidiques avec l'univers (XII)" à la fin de la "HALTE" de notre poème-cible. Sans cesse la mort est là qui menace. Par tous les moyens on tente d'y échapper; voilà qui explique pourquoi on ne la nomme jamais. Voilà peut-être aussi pourquoi, tout au long du recueil, on protège la vulnérabilité du corps en le multipliant constamment, en le considérant via chacune de ses parties plutôt que dans sa globalité. En avant-propos, Marie Uguay dit que "l'outre-vie c'est comme l'outre-tombe". Si elle nomme tellement de parties du corps tout au long des poèmes du recueil c'est peut-

être, pour elle, une façon de passer outre à la mort. Prise isolément, chacune des parties du corps devient comme un abord limitrophe de celui-ci. Ainsi fragmenté, le "corps-île" se multiplie en une multitude d'"îlots" sur lesquels il est difficile, voire impossible, d'avoir prise tout à la fois. A ce sujet, nous avons souligné la parenté que Marie Uguay entretient avec Saint-Denys Garneau. Tous deux aiment à démembrer le corps pour empêcher l'emprise de la mort sur lui.

Toutes ces tentatives pour défier la mort agissent tel un couteau à double tranchant. A tant vouloir taire et défier la mort, on en vient à la valoriser. C'est le cas dans l'outre-vie où implicitement la mort est omniprésente. Le titre illustre bien cette omniprésence: qui a-t-il outre la vie sinon la mort? Cette oeuvre parle de la vie mais aussi de la mort; du quotidien mais aussi du destin. A sa façon, Marie Uguay valorise donc, comme Alain Grandbois, la mort. Il serait d'ailleurs intéressant, croyons-nous, d'étudier de façon approfondie la mise en parallèle de ces deux poètes¹. Si les "lectures insulaires" pratiquées dans le chapitre III tournent autour des thèmes du voyage et de l'écriture c'est que tous deux semblent être des

¹ De même, à la lumière du rapprochement titulaire suggéré par Danielle Fournier dans un court article intitulé "Urgent: life and Marie Uguay", il pourrait s'avérer signifiant de lire en parallèle les Mémoires d'outre tombe de Chateaubriand et l'outre-vie.

(Voir: Danielle Fournier, "Urgent: life and Marie Uguay", Ellipse, no. 31, 1983, p. 34.)

moyens privilégiés, dans l'univers onirique de l'auteure, pour défier la mort.

Nous avons choisi de suivre isolément la trace de ces deux grands thèmes de l'outre-vie dans notre chapitre III. Pourtant, il nous apparaît important de souligner qu'ils ne sont pas si distants l'un de l'autre. Au contraire, on peut même affirmer qu'ils se complètent. Rappelons-nous le genre particulier de voyage que nous proposait l'"ITINERAIRE" de notre poème-cible. Il s'agissait d'un "voyage-assis", d'un "voyage peint sur nos rétines (VI, 20)". Le "voyage" ne pouvait avoir lieu que par le biais du désir et du rêve, que grâce à la pulsion de "cette envie de départ (VI, 20)". A quelques reprises aussi nous avons souligné comment certaines strophes (spécialement la strophe VIII), isolées et bien encadrées par les blancs textuels, advenaient telles des photographies plaquées sur le texte. Mais, si on ne "voyage" pas physiquement, si on ne se déplace pas réellement d'un lieu à un autre, on ne peut se servir de la pellicule photographique pour garder en mémoire le parcours de l'itinéraire. Dans ce type de voyage onirique, l'écriture peut se porter garante des souvenirs. Si le désir est le médium permettant le voyage, l'écriture peut en être le support.

En suivant l'indice suggéré par le vers relatant "la vie [...] assise (VII, 21)" au centre de notre poème-cible, nous avons eu la confirmation du voyage sédentaire. Rappelons-nous

que par cette position "assise" nous avons découvert, dans l'outre-vie, deux images de chaises qui, symétriquement, encadraient le texte central du recueil en l'occurrence notre poème-cible. La dernière (p. 81), de par sa propriété "pliant", nous suggérerait de "plier" le recueil. Ce faisant, elle venait s'accoler directement à l'image de la première chaise (p. 21) qui, elle, s'est avérée fort révélatrice en regard du réseau thématique de l'oeuvre. Celle-ci se présentait, en effet, comme un guetteur posé derrière une fenêtre. Nous avons alors porté une attention particulière à toutes les images de fenêtres ou de vitres qui advenaient dans le texte de l'outre-vie. A chaque fois, nous avons constaté que la vitre (ou ses dérivés synonymiques) avait la fonction de "passage". Des "vitres magiciennes" parsemées sur le parcours sollicitaient sans cesse un ailleurs.

La lecture de notre poème-cible a révélé que cet ailleurs était souvent imaginé tel un paysage marin. L'outre-vie recèle de nombreuses allusions à l'univers maritime. Sur le parcours insulaire, apparaissent les blés, les joncs et les pailles tressés qui, selon la symbolique moderne, renvoient à l'écriture. Nous avons aussi montré comment Marie Uguay, à la façon de Roland Giguère, a recours au langage marin pour parler de l'écriture. Pour ces deux poètes, l'hésitation devant la p(1)age blanche est la même. Dès l'ouverture de l'outre-vie, le mot "enclume" annonçait ce continuel glissement entre les deux concepts par ses deux possibles de lecture: l'encre et la plume

(écriture) et l'ancre et la plume (paysage marin). On peut parler d'un "itinéraire insulaire", entre autres, à cause de la trame narrative et des mots "itinéraire" et "insulaire" qui, respectivement, ouvre et ferme la partie "ITINERAIRE" du poème-cible mais aussi, au niveau structurel, à cause de la disposition désordonnée des courtes strophes qui visuellement rappellent une prolifération d'îles. Nous avons vu comment, chez Marie Uguay, l'écriture s'écrivait aussi dans le silence des blancs textuels.

Face à toutes ces constatations, nous pouvons dire que la poésie de l'outre-vie participe à la fois de l'époque romantique et des préoccupations actuelles telle l'écriture féminine. En effet, l'auteure accorde une place privilégiée au corps et à la nature et, parallèlement, entre les lignes, revendique la libération du corps féminin. De même, le thème du "voyage", de "l'ailleurs" puise au paysage insulaire mais s'inscrit aussi dans la modernité par l'écriture qui se réfléchit et se propose comme un moyen d'évasion en drainant avec elle tous ses possibles de création.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de Marie Uguay

Uguay, Marie, signe et rumeur, Montréal, Ed. du Noroît, 1976.

_____, l'outre-vie, Montréal, Ed. du Noroît, 1979.

_____, autoportraits, Montréal, Ed. du Noroît, 1982.

_____, Poèmes. signe et rumeur. l'outre-vie. autoportraits. poèmes inédits, Montréal, Ed. du Noroît, 1986.

Ouvrages généraux

Bachelard, Gaston, L'Intuition de l'instant, Paris, Ed. Gonthier, (Coll. "Médiations"), 1966.

_____, La Poétique de l'espace, Paris, P.U.F., (Coll. "Quadrige"), 1983.

_____, La Poétique de la rêverie, Paris, P.U.F., (Coll. "Quadrige"), 1984.

Brochu, André, L'instance critique (1961-1973), Montréal, Ed. Leméac, (Coll. "Indépendances"), 1974.

Chevalier, J. et Gheerbrant, A., Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1969.

Durand, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Dunod, 1969.

Groupe Mu, Rhétorique de la poésie, Paris, P.U.F., Ed. Complexe, 1977.

Kéro, Au Fond des yeux. Vingt-cinq Québécoises qui écrivent, Montréal, Ed. Nouvelle Optique, 1981.

Malenfant, Paul Chanel, La Partie et le tout, Québec, P.U.L., (Coll. "Vie des lettres québécoises"), 1983.

Paz, Octavio, L'Arc et la lyre, Paris, Gallimard, (Coll. "Les Essais CXLX"), 1965.

Poulet, Georges, Les Métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961.

Ricardou, Jean, Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil, (Coll. "Poétique"), 1978.

Richard, Jean-Pierre, Microlectures, Paris, Seuil, Coll. ("Poétique"), 1979.

_____, Poésie et profondeur, Paris, Seuil, (Coll. "Points"), no. 71, 1970.

Rioux, Marcel, Les Québécois, Paris, Seuil, (Coll. "Microcosme Le temps qui court"), 1974.

Robert, Paul, Petit Robert I. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Ed. Le Robert, 1983.

Starobinski, Jean, L'Oeil vivant, Paris, Gallimard, (Coll. "Le Chemin"), 1961.

Vachon, G.-André, Esthétique pour Patricia suivi d'un écrit de Patricia B., Montréal, P.U.M., 1980.

Filmographie

Marie Uguay, film de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, production de l'Office national du film du Canada, 1980.

Périodiques

Benoît, Monique, "Marie Uguay, l'outre-vie", Livres et auteurs québécois (1979), pp. 176-178, 1979.

Fournier, Danielle, "Urgent: life and Marie Uguay", translated by Rod Willmot, Ellipse, no. 31, 1983, pp. 26-34.

Hamon, Philippe, "Clausules", Poétique, VI, 1975.

Uguay, Marie, "La Poésie, les poètes et les possibles", Possibles, vol. 3, no. 2, hiver 1979.

Poésie

Garneau, Saint-Denys, Oeuvres, Montréal, P.U.M., édition critique dirigée par Jacques Brault et Benoît Lacroix, 1971.

Giguère, Roland, La Main au feu (1949-1969), Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1973.

Grandbois, Alain, Poèmes, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1973.

Ouellette, Fernand, Poésie. poèmes 1953-1971, Montréal, Ed. de l'Hexagone, (Coll. "Rétrospectives"), 1979.

Théâtre

Boucher, Denise, Les Fées ont soif, Montréal, Ed. Intermède, 1978.

Gauvreau, Claude, La Charge de l'original épormyable dans Oeuvres créatrices complètes, Montréal, Ed. Parti Pris, (Coll. "du Chien d'or"), 1977.
