



Université d'Ottawa • University of Ottawa



# Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

LABROSSE, Claudia

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Étude de l'écriture du corps dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand

Lucie Hotte

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

Dominique Lafon

Pierre-Louis Vaillancourt

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES  
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE  
AND POSTDOCTORAL STUDIES

Étude de l'écriture du corps dans l'oeuvre  
d'Alain Bernard Marchand

par

Claudia Labrosse

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 2003

© Claudia Labrosse, Ottawa, Canada, 2003



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisitions et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 0-612-90100-9*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 0-612-90100-9*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

**Canada**

Claudia Labrosse

**Étude de l'écriture du corps dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand**

M.A. Lettres françaises

D'aucuns s'accordent à dire que l'écriture correspond à la mise en discours des idées d'un auteur. Or, nous ne pouvons que constater que le corps écrit et vit lui aussi à travers les romans, la poésie, les essais et le théâtre. À l'occasion, nous pouvons parler «d'écriture du corps» pour certains de ces textes dans lesquels la chair, plus qu'un simple thème, se fait langage et devient littérature. C'est le cas notamment de l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand. Chez cet écrivain, il apparaît que le corps constitue à la fois l'objet et le sujet de l'écriture – constat qui forme le noeud de notre étude. C'est ce que nous révèle notre analyse du mode de construction du corps dans les textes, analyse qui nous montre que celui-ci s'inscrit dans l'interaction qu'il entretient avec autrui. Cette révélation nous transmet l'image d'un corps en situation. Les corps ludique, lecteur, amoureux et malade qu'il nous est possible d'observer dévoilent une enveloppe charnelle en constante évolution qui trouve son ultime transformation dans le voyage initiatique qu'entreprennent certains personnages. Bref, il apparaît que le corps, tant par son rôle de médiateur que par la place qu'il occupe dans l'écriture, constitue véritablement le pivot de l'oeuvre.

### Remerciements

Je tiens d'abord à remercier tous ceux et celles qui, de près ou de loin, ont participé à ce projet: monsieur Christian Vandendorpe qui m'a offert son aide lorsque j'étais aux prises avec une «énigme» d'ordre rhétorique; madame Jocelyne Gaumont qui n'a cessé de répondre à mes questions de nature pratique au secrétariat; madame Nicole Bourbonnais et madame Dominique Lafon qui, à un moment ou un autre au cours des deux dernières années, m'ont suggéré certaines pistes de lecture relatives à mon sujet de recherche.

Enfin, il me tient à coeur de remercier chaleureusement madame Lucie Hotte, ma directrice de thèse, qui a non seulement su me prodiguer de nombreux conseils tout au long du processus de rédaction, mais qui m'a également fourni un support moral de tous les instants sans lequel le produit final de mes analyses n'aurait sans doute pas vu le jour.

À mes parents, qui m'ont légué leur goût de la lecture;  
À Paul, qui a su m'encourager dans ce projet;  
À Kamila, qui n'a jamais cessé de croire en moi.

«[...] livres et corps, tout est texte d'égale dignité.  
Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit, [...]»

(Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris,  
Seuil, coll. «Pierres vives», 1968, p. 7.)

## Introduction

De tout temps, une tendance s'est manifestée à l'égard de la littérature qu'on a voulu élever au-dessus des vicissitudes du monde matériel, prétextant que l'univers des idées était de loin supérieur aux bas appétits charnels synonymes de péché. Bien sûr, nous reconnaissons ici le thème judéo-chrétien de la bipartition de l'être en un corps et un esprit, une position ontologique des plus prégnantes en Occident. En fait, c'est bien avant la venue du *Discours de la méthode* de René Descartes et de sa méfiance à l'égard des sens<sup>1</sup> que la philosophie grecque est venue suggérer l'existence d'une bipartition chez l'humain. Scindé en un corps matériel et un esprit, l'être issu de cette culture apprendra dès lors à dominer les pulsions de sa chair dans le but de magnifier son âme, aspiration qu'il a transcrite dans la littérature en refusant d'y voir une quelconque influence du corps, ce qui n'a pas empêché l'érotisme de trouver sa voie – sa voix – entre les lignes du texte. Certes, nous ne pouvons nier que la littérature suppose l'activité cérébrale, mais la réduire à l'univers exclusif de l'intellect ne revient-il pas à l'amputer d'une partie de son essence, soit de sa dimension physique ? Car à l'origine de tout texte se trouve l'humain fait de sang, d'os et de muscles doué de cinq sens lui permettant non seulement de vivre et de souffrir dans un monde concret, mais aussi d'y jouir de toute sa chair. Bien qu'un nombre toujours considérable de professionnels du monde littéraire continuent à ne voir dans cet art de l'écriture qu'une mise en discours des idées d'un auteur, qu'une transcription en mots de son imaginaire, nous croyons que le texte, de par ses origines, n'est pas qu'une « affaire de tête ». En effet, plus que l'esprit d'un individu,

c'est tout le corps qui lit, écrit et vit à travers les romans, la poésie, les essais et le théâtre. À l'occasion, nous pouvons parler «d'écriture du corps» pour certains de ces textes dans lesquels la chair, plus qu'un simple thème, se fait langage et devient littérature. C'est le cas notamment de l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand, écrivain que l'on dit québécois ou franco-ontarien selon la province, et chez lequel nous nous proposons d'étudier cette «écriture du corps». Encore faut-il définir ce qu'est ce concept qui guidera notre parcours et qui en ce début du vingt-et-unième siècle constitue toujours un territoire relativement inexploré.

Le corps qui nous intéresse d'abord dans le cadre de notre recherche correspond en fait au «corps romanesque» de Roger Kempf, c'est-à-dire qu'il appartient aux «êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...], le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman [...]»<sup>2</sup>. Définition en somme toute simple, mais combien révélatrice de la position de Kempf – et de la nôtre – en regard du corps dans la littérature. En effet, nous sommes ici devant une approche qui se refuse de théoriser la psychologie du personnage popularisée par les romantiques et longtemps défendue par leurs successeurs, ces derniers faisant de l'être de fiction un individu «réel» s'exprimant et prenant vie à travers l'écriture d'un auteur. Loin de partager le point de vue de certains écrivains célèbres – comme Stendhal – qui affirment être devenus les «serviteurs» de leurs propres personnages, Kempf refuse également d'endosser les vues de la sociologie

traditionnelle qui prétend expliquer le texte par le biais du personnage, reflet de l'auteur lui-même. Ce jeu de miroir entre le personnage et son créateur, entre le corps de l'un et le corps de l'autre ne trouve pas en Kempf un ardent défenseur non plus que dans le cadre de cette recherche pour la bonne raison qu'il fait obstacle à la connaissance intime du texte. Ce jeu d'associations aléatoires entre un auteur et son personnage n'arrive qu'à gommer le portrait de l'être de fiction pour ne favoriser en somme qu'un travail de nature psychologique sur l'écrivain. Il ne sera donc pas question d'Alain Bernard Marchand dans ce travail: nous ne nous intéressons qu'à ses narrateurs et personnages ainsi qu'à leur corps. S'éloigner de la sociologie de la littérature implique par conséquent un mouvement vers les théories structuralistes et, pour nous, vers l'une de ses disciples qui s'est penchée sur le rôle et la représentation du corps dans l'oeuvre de Colette: Yannick Resch. S'inspirant elle-même de l'ouvrage de Roger Kempf, Resch définit de manière encore plus explicite ce qu'est le personnage, donnant du coup à sa corporéité un rôle jusqu'alors sous-estimé dans l'analyse littéraire. Pour les structuralistes tels que Resch, «il ne peut exister dans un texte littéraire une réalité vivante qui ne soit d'abord un système de signes. [...] Un personnage, avant d'être une «âme» ou un «caractère», est forcément d'abord un certain nombre de traits, de lignes, de formes, de gestes, tracés dans un espace textuel bien circonscrit<sup>3</sup>». Non plus relégué à un rôle secondaire, le corps du personnage se place au centre même de la définition du protagoniste. Ce corps «existant pour lui-même» est véritablement un corps fictif que

l'auteur a su constituer et que le lecteur doit recomposer<sup>4</sup>, travail qui sera le nôtre. Toutefois, il nous appartient de préciser que nous ne suivrons pas l'exemple de Resch qui s'est appuyée, dans la dernière partie de son ouvrage, sur des méthodes de calcul statistique afin de dégager des romans de Colette un archétype, défini par la «distribution théorique des éléments qui décrivent le personnage féminin<sup>5</sup>». Nous nous tiendrons par conséquent à une certaine distance du structuralisme pur afin de mieux saisir l'essence même de l'écriture du corps dans l'oeuvre de Marchand.

Mais si nous sommes parvenus à une définition du corps que nous nous proposons d'observer, force est de constater que le concept global d'«écriture du corps» reste étranger à Kempf et à Resch. Carmen Boustani, pour sa part, semble le retenir lorsqu'elle fait référence à l'«écriture-corps» de Colette qui n'est autre que le «geste sexué variable en ses caractéristiques, parfois spécifiques, parfois indéterminées. Geste qui marque tout texte, et qui est celui par lequel s'oriente la lecture<sup>6</sup>». Boustani remarque que chez Colette, ce n'est pas seulement le corps en tant que système de signes qui est représenté, mais c'est encore lui qui imprègne également l'écriture de ses désirs et de sa spécificité. Or, le corps auquel fait référence Boustani dans l'élaboration de son concept d'«écriture-corps» est bien celui de l'auteure qui produit le texte et qui pose ce «geste sexué» qu'est l'écriture, soit le corps féminin de Colette elle-même. En dépit de l'intérêt que représente pour nous la démarche de Boustani, visiblement inspirée par le mouvement féministe de la fin des années soixante, il nous faut donc nous en éloigner

quelque peu, n'ayant pas pour objet d'étude le corps de Marchand et son influence dans son oeuvre, mais bien le corps écrit des personnages et le corps écrivant des narrateurs. L'expression d'«écriture du corps» telle que développée par Anne Deneys-Tunney dans sa réflexion semble mieux convenir au projet que nous nous sommes donné. Elle nous rappelle d'abord qu'en français, l'article défini «du» peut remplir la fonction d'un génitif – comme dans «le livre du professeur» où il constitue un génitif d'appartenance– ou celle d'un partitif – comme dans «il mange du pain» qui signifie une portion du pain et non pas tout le pain. Si le «du» est compris dans son sens partitif, «est inscrite [alors] la limite de l'écriture, la faillite de l'écriture à se saisir de l'objet corps dans sa totalité<sup>7</sup>», donnant lieu à la «fétichisation-dissection» du corps. Toutefois, il peut également y avoir renversement dû à cette polysémie de l'expression «écriture du corps» faisant passer le corps de la position d'objet qu'il occupait à celle de sujet de l'écriture, comme s'il s'appropriait les mots et le langage. Dès lors, «c'est toute la question de la place de l'objet, ou plutôt de son évidence comme objet qui se joue<sup>8</sup>» dans le terme d'«écriture du corps». Ainsi, dans les quatre ouvrages que nous nous proposons d'examiner, soit *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, *L'Homme qui pleure*, *Tintin au pays de la ferveur* et *Le Dernier voyage*<sup>9</sup>, il convient de parler d'une écriture du corps et non pas seulement de la représentation du corps dans l'écriture, ou du corps-objet auquel se réfère Deneys-Tunney. Nous n'avons pas affaire ici à une écriture de la tête qui transcrit ses fantasmes à la manière du Marquis de Sade qui jouit à la seule pensée des corps en

mouvement qu'il met en scène dans ses textes. Dans ce cas, nous pourrions effectivement discuter sur la représentation du corps dans l'écriture. Chez Alain Bernard Marchand, plus qu'une simple représentation de la chair c'est le corps tout entier du personnage qui écrit sa rencontre avec le monde et l'Autre, c'est le corps qui s'écrit lui-même à l'extérieur de tout fantasme et c'est là le phénomène qui nous intéresse et qui a su captiver Anne Deneys-Tunney. Cette écriture correspond à l'inscription textuelle de la langue du corps et de sa propre vie faite de pulsions, de désirs et de sensations. En somme, le corps y est à la fois le sujet et l'objet de l'écriture, dualité qui s'exprime par la «sémiotisation du corps» dans le texte, c'est-à-dire sa construction en un système de signes, qui se voit toujours accompagnée, selon Deneys-Tunney, par une «somatisation» de l'écriture<sup>10</sup>, c'est-à-dire une écriture investie par la corporéité même de ses protagonistes.

Dans les quatre ouvrages que nous entendons étudier, il nous apparaît évident que le texte transite par le corps des personnages et des narrateurs de l'oeuvre: c'est par lui que le rapport de l'individu au monde et à l'Autre nous est rendu perceptible, d'où l'importance qu'il occupe chez Marchand. Afin d'entreprendre l'analyse de cette écriture «charnelle», nous tâcherons d'observer dans un premier temps le mode de construction du corps dans les textes. S'attarder à examiner de près la manière dont le corps se construit dans un roman tel que *L'Homme qui pleure* ou un essai à caractère autobiographique comme *Tintin au pays de la ferveur* nous permettra de saisir une

première image globale de la corporéité des personnages d'Alain Bernard Marchand. Nous pourrions ainsi observer les différences régissant la construction du corps objet de l'écriture et du corps sujet de l'écriture qui repose sur des procédés distincts. Nous serons ainsi à même de déterminer si le corps se construit généralement de manière directe – quand le portrait physique des personnages est donné au lecteur par le biais d'une description, par exemple – ou indirecte – lorsqu'il est nécessaire pour le lecteur de tirer les conclusions qui s'imposent en ce qui regarde les attributs du corps des protagonistes. Bref, en arriver à déterminer la façon dont le lecteur a accès au corps des personnages, parvenir à en saisir le mode de construction dans l'écriture, soulève une question fondamentale pour qui souhaite explorer en profondeur l'univers charnel d'une oeuvre: le corps existe-t-il avant d'entrer en contact avec la nature, le monde et l'Autre ? En réponse à cette question, l'image d'un corps en situation nous apparaît, image que nous entendons analyser dans la deuxième partie de notre travail. C'est-à-dire que le corps, dans l'oeuvre de Marchand, s'écrit dans l'interaction qu'il entretient avec ce qui l'entoure. Cette révélation est capitale en ce qu'elle met en évidence la pluralité du corps: non pas uniforme, la chair des personnages se transforme au contact de son environnement. De là la présence d'un corps ludique qui se révèle par les jeux physiques de l'enfant, image d'un corps en mouvement et en apprentissage qui préfigure déjà l'adulte. À l'inverse, la chair capable aussi de la plus grande immobilité devient le corps lecteur du petit garçon qui s'isole du monde pour lire *Les Aventures de Tintin*

et voyager avec lui au-delà des limites de son univers physique. Un corps amoureux, bientôt, se découvre au contact de l'Autre qui le fait naître au désir et à son homosexualité, le plaçant dès lors dans la position de l'amant en perpétuelle attente de son âme soeur que supposent les sentiments amoureux. De la perte de cet amour surgit enfin le corps malade qui nous instruit sur un aspect essentiel de la chair dans les récits de l'auteur: elle est indissociable de la vie intérieure du personnage. La dichotomie cartésienne du corps et de l'esprit est inexistante dans la fiction d'Alain Bernard Marchand. Un malaise émotif, par exemple, entraîne un malaise psychologique qui provoque à son tour un malaise physique desquels le personnage tente invariablement de se guérir. Cette révélation nous amène à accorder une attention particulière au thème du voyage dans le troisième et dernier chapitre de notre recherche. C'est que le voyage s'avère être l'instrument de la quête des personnages, quête qui se veut à la fois purification, mort et renaissance de l'individu. Bref, le voyage devient le moyen privilégié de la guérison du corps et de l'âme. Il apparaît que la structure même du voyage, que nous entendons analyser en profondeur, calque le schéma des initiations à caractère religieux, transformant le périple des personnages en une véritable quête initiatique qui, tout comme le texte lui-même, transite par la chair des protagonistes. Sous cet angle, le voyage devient l'occasion d'une déprise du corps grâce au mouvement qu'il suppose et qui permet la recherche de l'Autre de même que le retour à Soi – aux origines premières de l'être. Enfin, la thématique du voyage nous permet de constater

à quel point le corps occupe une place centrale dans l'oeuvre, se faisant le miroir des rapports qu'entretient le personnage avec l'univers et illustrant du même coup la nature «charnelle» de l'écriture de Marchand.

Or, si le corps constitue pour nous la clé de l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand tant par sa nature de sujet que d'objet de l'écriture, nous ne pouvons que déplorer le manque d'intérêt de la critique ou son aveuglement à cet égard. Certes, l'oeuvre de Marchand est encore jeune, mais il n'existe toujours aucune étude sérieuse des écrits de cet auteur pourtant récipiendaire d'un prix prestigieux au Canada. Seul un court article de Stéphane Gauthier<sup>11</sup> ose s'arrêter – plutôt superficiellement – sur le thème du voyage dans *L'Homme qui pleure*, thème qu'il ne relie d'aucune façon au corps qui en est pourtant l'origine première. Il n'y a que Paul-François Sylvestre<sup>12</sup> et Suzanne Côté<sup>13</sup>, dans leurs comptes rendus de lecture, pour pressentir le rôle décisif que joue la corporéité des personnages dans les écrits de Marchand, mais encore là, la portée réelle du corps et son omniprésence dans le texte semble difficile, voire même impossible à expliquer ouvertement pour ces critiques. Il nous revient donc de jeter les bases d'une étude du corps et de son langage dans l'oeuvre de Marchand. Il existe à l'heure actuelle plusieurs ouvrages portant sur la représentation du corps dans la littérature française. En effet, plusieurs spécialistes se sont penchés sur les oeuvres d'auteurs de tous les siècles tels que Pierre de Marbeuf<sup>14</sup>, Descartes<sup>15</sup>, Sade<sup>16</sup>, Balzac<sup>17</sup>, Marguerite Yourcenar<sup>18</sup> et bien sûr Colette<sup>19</sup>. Deux mots d'ordre reviennent incessamment dans les

études du corps qu'ont menées les critiques jusqu'à présent: la fonction de médiation de la chair – entre le Moi et le monde, entre le Moi et l'Autre – et sa capacité de mettre en lumière la communication du personnage avec son environnement. De médiation et de communication il sera également question chez Marchand. Autre fait digne de mention, la plupart des écrivains ci-nommés, qu'ils soient hommes ou femmes, se sont intéressés à la mise en scène du corps féminin et par conséquent, les analyses subséquentes de leurs textes n'étudient bien souvent qu'un seul objet: le corps de la femme. Nous savons que depuis l'avènement du féminisme, une attention particulière a été portée à la place qu'occupe le corps – féminin – dans l'écriture des femmes, ouvrant toutes grandes les portes de l'analyse littéraire à l'univers sensoriel du corps dans les oeuvres d'auteurs féminins et masculins. Cet intérêt croissant pour le «corps textuel» s'est également fait ressentir à l'égard de quelques auteures canadiennes dont Gabrielle Roy<sup>20</sup>. Toutefois, si le corps féminin a su interpeller les critiques et théoriciens pendant un certain temps, nous constatons que la recherche au Canada français s'est, somme toute, bien peu intéressée à la thématique du corps dans la littérature. Ce manque d'intérêt se fait particulièrement sentir en ce qui concerne l'écriture masculine, d'autant plus s'il s'agit d'une écriture homosexuelle qui met en scène le corps masculin. Les spécialistes, tellement occupés à rechercher la présence du corps féminin dans les textes, semblent avoir oublié que les hommes ne sont pas dépourvus d'une enveloppe charnelle et que celle-ci, forcément, doit se révéler quelque part entre les lignes d'un récit ou d'un

poème. À la lumière de cette observation, il semble qu'encore aujourd'hui, l'esprit et la raison sont l'apanage des hommes tandis que le corps et sa sensualité sont volontiers dévolus à la femme. Alain Bernard Marchand, comme l'a fait Colette avant lui, dément une telle bipartition de l'être humain pour s'épanouir pleinement, corps et âme, dans l'écriture: «C'est mon corps qui écrit, et la tête, où l'on enferme encore trop souvent la littérature, en est le prolongement, aussi faite de chair qui frémit, de sang qui court, de nerfs qui vibrent et d'os qui craquent. Je suis un corps qui parle de son intérieur, qui est aussi mon corps vivant<sup>21</sup>».

## Notes

1. «La nature du corps pour Descartes c'est essentiellement d'effectuer un travail de simulacre: un brouillage des distinctions, des différences réelles (vrai/faux). Dès les premières parties du *Discours de la méthode*, comme dans les *Méditations*, le corps est en effet assimilé à l'erreur, aux délires de l'imagination [...] au rêve, voire à la folie, dans tous les cas au non-sens: c'est-à-dire à tout ce dont le sujet en quête de la vérité doit préalablement se débarrasser, pour s'atteindre lui-même et avoir quelque chance d'atteindre des vérités claires et distinctes», Anne, DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1992, p. 40-41.
2. Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1968, p. 5.
3. Raymond Jean, «Préface», Yannick, RESCH, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 7.
4. *Ibid.*, p. 8.
5. Yannick Resch, *op. cit.*, p. 16.
6. Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Villenave-D'Ormon, Fus-Art, coll. «Bibliothèque d'études féminines», 1993, p. 1.
7. Anne Deneys-Tunney, *op.cit.*, p. 7.
8. *Ibid.*, p. 6.
9. Toutes les références subséquentes à ces oeuvres seront désignées par ces sigles suivis du numéro de la page: pour *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés* (Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 48 p.): EH ; pour *L'Homme qui pleure* (Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 111 p.): HP ; pour *Tintin au pays de la ferveur* (Montréal, Les Herbes rouges, 1996, 124 p.): TP ; pour *Le Dernier voyage* (Montréal, Les Herbes rouges, 1997, 57 p.): DV.
10. Anne Deneys-Tunney, *op.cit.*, p. 11.
11. Stéphane Gauthier, «Romans: l'espace hors-les-murs», dans *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 21, 1997, p. 171-179.
12. Paul-François Sylvestre, «Roman né du regard posé sur l'autre», *Liaison*, n° 87, 15 mai 1996, p. 25 et «Alain Bernard Marchand récidive», *Liaison*, n° 93, 15 septembre 1997, p. 35.
13. Suzanne Côté, «Des mots dans la tête, d'autres derrière la cravate», *Lettres québécoises*, n° 68, Hiver 1992, p. 22.
14. Voir Véronique Adam, «Le corps-gigogne: la représentation du corps dans la poésie du début du dix-septième siècle», Claude, FINTZ (coord.), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris,

- L'Harmattan, coll. «Littérature», tome 1, 2000, p. 53-73.
15. Voir Anne Deneys-Tunney, «Le corps et les signes ou les fantômes de la philosophie», *op.cit.*, p. 31-70.
  16. Voir Jacques Poirier, «La mise en scène du corps sadien», Jean-Claude BAUNE *et al.*, *Écritures du corps: séminaires de l'année 1987-1988*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. «Cahiers du Centre de recherches sur l'image, le symbole et le mythe», n° 3, 1988, p. 51-57.
  17. Voir Robert Smadja, «Balzac, *Louis Lambert*», *Corps et roman: Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, coll. «Bibliothèque de littérature générale et comparée», 1998, p. 37-47.
  18. Voir *Ibid.*, «Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au noir*», p. 199-215.
  19. Voir Carmen Boustani, *op.cit.*, 253 p. et Yannick Resch, *op.cit.*, 203 p.
  20. Voir Nicole Bourbonnais, «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», *Voix et images*, vol. 14, n° 1, automne 1988, p. 72-89 ainsi que «Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix», *Voix et images*, vol. 16, n° 1, automne 1990, p. 95-109.
  21. Alain Bernard Marchand, «C'est mon corps qui écrit», Pierre, SALDUCCI (dir.), *Écrire gai*, Montréal, Stanké, coll. «L'Heure de la sortie», 1999, p. 46.

## Chapitre 1: La construction du corps

Dans une étude qui prétend s'intéresser à l'écriture du corps dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand, la nécessité de dégager le mode de construction du corps – qu'il soit objet ou sujet de l'écriture – est incontournable. Or, un tel défi se heurte à un obstacle de taille: il faut parvenir à faire la distinction entre la construction du corps et la construction du personnage (ou du narrateur) auquel ce corps appartient. Il convient donc dans notre démarche de faire abstraction des éléments venant composer le profil psychologique des personnages pour ne nous arrêter qu'aux multiples signes d'une corporéité s'inscrivant dans la charpente même de l'écriture. Ce faisant, il nous vient cette impression qu'à la lecture de l'oeuvre de Marchand nous «sentons» la présence de la chair bien plus que nous ne la «voyons». Cette impression, loin d'être fortuite, vient rejoindre le concept d'écriture du corps que nous avons élaboré et trace le parcours que prendra notre analyse de la construction de cette corporéité. Ainsi, lorsque nous «voyons» le corps – par le biais de descriptions, du procédé de l'opposition entre deux corps et par l'entremise de gestes que nous étudierons – c'est qu'il se trouve être objet de l'écriture, état correspondant au concept du «corps objectif» défini par Maurice Merleau-Ponty<sup>22</sup> sur lequel nous nous attarderons dans un premier temps. Au contraire, lorsque nous «sentons» la présence du corps sans le voir de manière concrète, c'est qu'il est sujet de l'écriture et qu'il est alors ce que Merleau-Ponty nomme le «corps phénoménal», d'où la présence d'un lexique du corps et la manifestation d'une sensualité inhérente aux personnages que nous tâcherons d'explorer en dernière partie

de ce chapitre.

### *Le corps objet de l'écriture*

La construction du corps objet de l'écriture, c'est-à-dire du «corps objectif» que nous sommes en mesure d'imaginer en tant que lecteurs s'effectue d'une part grâce aux descriptions corporelles qui ponctuent l'oeuvre de Marchand. Ces descriptions physiques ont la particularité d'être régies par le thème de l'altérité qui est à la fois synonyme de fascination et source de souffrance pour les narrateurs qui font le récit de leurs expériences personnelles. Le «corps objectif» dans les divers textes de Marchand correspond donc essentiellement au corps de l'Autre que regardent les narrateurs captivés, d'où la rareté des apparitions de leur propre «corps objectif» par le biais de la description. Il apparaît bientôt que les descriptions physiques des personnages, très peu nombreuses, sont réduites au minimum: souvent un seul épithète vient caractériser le corps dans son ensemble ou l'une de ses parties. Cet emploi d'un seul adjectif globalisant participe plus de la suggestion d'une image du corps que de la traditionnelle caractérisation zolienne venant s'appuyer sur de multiples détails tels la couleur des yeux, des cheveux, le grain de la peau, le jeu d'ombre et de lumière sur le visage... Dans les textes de Marchand, la concision des descriptions relatives au corps vient créer un halo flou autour de l'enveloppe charnelle des personnages comme en témoignent ces extraits:

Elle est si maigre contre le tableau noir. Elle passe une main lente dans ses cheveux défaits. (*DV*, p. 47)

J'essaie un peu de m'y voir. Là, les pieds flageolants, les fesses ramassées sur la chaise, la tête oblique, j'ai l'air d'attendre. (*TP*, p. 78)

Contribuant à offrir du corps un portrait sommaire, les descriptions que fait l'auteur du physique de ses personnages portent principalement sur la tête, le visage et les mains de ces derniers, reléguant au deuxième rang le reste du corps lorsque celui-ci n'est pas simplement retranché du texte. En effet, ce sont les yeux, les lèvres, les cheveux et les doigts qui nous sont les plus accessibles dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand en dépit du fait que ces parties du corps soient, elles aussi, dépeintes par un minimum de détails dans la majorité des cas. La corporéité dite «objective» chez Marchand consiste donc souvent en des yeux baissés, des lèvres crispées, une tête échevelée, un sourire capiteux, des mains suspendues au-dessus de cartes à jouer ou des doigts à la chair rongée et toujours sanglants. Il est à noter que l'auteur semble privilégier ici les parties du corps les plus expressives, c'est-à-dire les plus aptes à exprimer des émotions ou un état d'esprit susceptibles d'être interprétés par autrui. S'attarder volontairement sur les traits du visage ou sur l'apparence des mains d'un individu vient en fait remplir une fonction tout à fait élémentaire dans la narration d'une oeuvre qui n'identifie que rarement les protagonistes par un nom ou une appellation, soit celle d'identifier les personnages par la caractérisation. La description du visage et des mains, aussi brève soit-elle, rejoint l'identité profonde des personnages qu'il nous est alors possible de

connaître par le biais du corps. Ainsi, l'amant du narrateur de *L'Homme qui pleure* est-il essentiellement caractérisé par son visage souriant et rieur et ses doigts rongés, deux traits lui étant propres et dénotant chez lui un naturel enthousiaste quoique nerveux. De son nom le lecteur ne sait rien puisque le narrateur le désigne presque toujours par le pronom personnel «il», mais la description d'une partie de sa physionomie suffit à quiconque lit le texte pour reconnaître en ce jeune homme souriant la figure de l'amant omniprésente tout au long du roman.

De fait, pour tracer le portrait des amants et des étrangers qui peuplent son oeuvre, l'auteur n'hésite pas à gonfler ses descriptions de quelques détails supplémentaires, leur accordant du coup une plus grande «visibilité» au sein des textes. Cette «visibilité» accrue dont bénéficient plusieurs personnages découle d'une altérité qui est fascinante pour les quatre narrateurs de Marchand qui s'attachent à regarder les Autres que sont les étrangers – doublement différents de par leur culture, leur ethnie et leur physionomie – et les amants – ceux-là dont le corps ressemble à celui des narrateurs tant au niveau des traits physiques que de leur orientation sexuelle, mais dont l'identité reste distincte. Ils ont ainsi le privilège d'être dépeints par plus d'un épithète: «J'y mange pour la première fois avec des baguettes, sous le regard amusé des convives dont les trois quarts ont le visage lisse, pas du tout jaune comme on le prétend, et la fente des yeux mince, arquée et ténébreuse» (*TP*, p. 19). Cette description du visage des clients d'un restaurant chinois se démarque par les détails que l'auteur nous fournit à la fois sur

la texture «lisse» et la carnation «pas du tout jaune» de leur figure, ce qui, en soi, fournit une image plus précise du corps de ces étrangers que ne le fait habituellement Marchand avec le corps de ses narrateurs. À cela viennent s'ajouter la forme et la couleur des yeux de ces personnages que l'on ne croquera qu'à cette seule occasion dans l'essai, venant ainsi inscrire le corps au centre même d'une dialectique de la différence culturelle que sous-tend le thème plus général de l'altérité. La diversité culturelle, à cet égard, semble bien motiver l'emploi de descriptions détaillées du corps des étrangers que croisent les narrateurs de *Tintin au pays de la ferveur* et de *L'Homme qui pleure*, tous deux grands voyageurs. Nous pouvons remarquer à cet effet l'importance que revêtent les vêtements, ou au contraire la nudité, dans la construction de l'enveloppe charnelle des étrangers, qu'ils soient Népalais, Indiens ou Thaïlandais. Le vêtement qui vient recouvrir le corps et qui devient lui-même une partie de ce corps peut se faire le reflet de la condition socio-économique du personnage comme c'est le cas du vélo-pousse qui «portait un maillot sans couleur, troué jusqu'à mi-dos et [qui] allait pieds nus» (*HP*, p. 42) ou alors devenir le porte-étendard d'une culture qui diffère des standards nord-américains comme le découvre avec éblouissement le voyageur débarquant à Delhi et voyant tout autour de lui «des corps par milliers, couverts d'étoffes flottantes ou à demi nus, certains immobiles au milieu de la chaussée, affaissés sur leurs jambes depuis la nuit des temps, d'autres errants par grappes dans la chaleur du jour» (*HP*, p. 18)... Dans un cas comme dans l'autre, la diversité culturelle s'exprime d'abord par le biais du corps. Mais encore,

la différence ethnique des personnages n'est pas le seul prétexte auquel a recours l'auteur pour décrire plus abondamment l'enveloppe charnelle de ceux qu'il met en scène. Le premier amour du narrateur de *L'Homme qui pleure*, celui-là même dont le souvenir hante le voyageur tout au long du roman, est pourtant d'origine canadienne et partage le même prénom et les mêmes initiales que le narrateur<sup>23</sup>. L'argument de la différence culturelle ne tient donc plus ici, bien que l'altérité du personnage soit évidemment toujours existante. C'est plutôt le désir qui sous-tend le recours à divers adjectifs pour caractériser une ou plusieurs parties de l'anatomie des hommes dont le narrateur s'éprend. Nous donner à voir ces corps aimés en quelques traits successifs, c'est raviver le souvenir de cette chair à la fois semblable et dissemblable à laquelle le narrateur a déjà goûté: «Je réinvente ses yeux emplis de larmes, les plis multipliés sur son visage, sa poitrine haletante, cette image de son rire» (*HP*, p. 104). C'est également pour nous, lecteurs, un indice qui vient expliquer la quasi absence de la corporéité des deux femmes qui viennent former l'entourage immédiat du narrateur de *L'Homme qui pleure*, corporéité qui rejoint pourtant l'altérité fondamentale qui scinde l'humanité en deux genres distincts. En effet, du corps de la mère ne nous parvient que l'image fugace de sa main qu'elle agite pour rappeler son fils à la maison. Aucune allusion aux traits de son visage n'est faite: sa chair relève du non-dit. Quant à Clara der Tod, la confidente du narrateur, elle n'a pour nous que l'apparence d'un revenant avec son teint pâle et ses yeux de jais. Outre ces quelques détails, le corps de la jeune femme reste dans l'ombre

lui aussi. Ce constat de l'éviction du corps de ces deux personnages pourtant chéris par le narrateur et foncièrement différents de lui peut sembler curieux au premier abord. Toutefois, en regard du thème du désir qui structure l'ensemble du roman, ce choix – qu'il soit conscient ou non – s'avère logique. En effet, l'anonymat du corps féminin qui, dans ce cas-ci, ne participe pas à la représentation de la diversité culturelle peut s'expliquer par le manque de désir qu'il suscite au sein d'un roman homosexuel qui explore l'amour d'un homme pour un autre. De ce point de vue, nous pouvons avancer que le corps des narrateurs – de même que les pulsions qui motivent ses actes – participe activement à la construction du corps textuel des autres personnages.

Le rôle prépondérant que joue l'enveloppe charnelle des narrateurs dans la construction du corps des personnages s'affirme également dans l'utilisation de procédés littéraires qui reposent sur la perception qu'a le narrateur des corps qui l'entourent. Ces procédés, tels la métaphore, l'analogie et la comparaison, se rencontrent relativement peu souvent dans l'écriture de Marchand, mais leur apparition au sein d'une description du corps d'un personnage n'en est que plus marquante et révélatrice. Ils donnent au narrateur l'occasion d'apporter à l'image textuelle du corps une interprétation qui aurait pu échapper au lecteur. Ainsi en va-t-il du corps de l'amant de *L'Homme qui pleure*, cet homme dont «le regard [...] court à chaque clignement, ne sachant où se poser, et [au] sourire qui fait tout son visage se tendre de la bouche à la paupière et lui donne cet air d'angelot moqueur» (*HP*, p. 17). La métaphore, soit celle de comparer le visage de

l'être aimé à celui d'un angelot, informe le lecteur à la fois sur l'apparence de l'amant et sur les sentiments qu'éprouve à son égard celui qui le dépeint sous les traits d'un chérubin qui personnifie dans notre culture Cupidon, le dieu de l'amour. C'est également le même principe qui régit l'analogie entre l'amant et la nature dans cet extrait où l'amoureux possède des caractéristiques liées à la campagne, rejoignant ainsi l'enfance du narrateur, un thème lié au bonheur dans l'ensemble des textes d'Alain Bernard Marchand: «Son visage d'abord, ce sourire capiteux, cette tête d'herbes folles et son corps ruisselant de pluie qui se perdait dans l'ombre» (*HP*, p. 34). De même, une comparaison comme celle de «Claude Goulet [qui] est monté sur ses jambes comme sur des échasses» (*DV*, p. 30), en plus de rendre «visible» le corps du protagoniste, vient confirmer le soupçon de menace qu'a le lecteur devant ce jeune garçon en insistant sur la taille supérieure de Claude vis-à-vis le narrateur enfant qui subit ses attaques verbales. Encore ne faut-il pas passer sous silence le recours à la photographie pour décrire l'apparence physique d'un personnage, technique que nous retrouverons également dans la construction du «corps objectif» des narrateurs et qui leur permet de poser ici un jugement rétrospectif sur l'individu qu'ils dépeignent et sur son corps: «Prenons l'une des dernières photos publiques d'Hergé où son visage triangulaire, un peu oriental, encore juvénile malgré son âge avancé, me paraît de la même pureté inhumaine que celle de son héros» (*TP*, p. 68). L'apport du narrateur à la construction du corps d'Hergé comme de celui de plusieurs autres personnages apparaît décisif à la lumière de procédés

tels la photographie qui viennent ajouter un élément subjectif («la pureté inhumaine») à l'apparence «réelle» des protagonistes. Une description plus complète du corps des personnages résulte d'un tel emploi des différents procédés littéraires au sein même de la narration, mais la métaphore, l'analogie et la comparaison contribuent également à mettre en valeur la chair du narrateur qui se révèle elle-même – «phénoménale» – à travers l'interprétation qu'elle fait des diverses parties du corps de l'autre.

En ce qui à trait cette fois au «corps objectif» des narrateurs, nous avons signalé que leur chair est moins décrite que le corps de leurs amoureux et des étrangers qu'ils croisent. Autrement dit, elle nous est moins «visible». Les détails venant construire le portrait des Autres disparaissent ici au profit d'éléments de caractérisation généraux. L'enveloppe charnelle des narrateurs, le plus souvent, se résume à un corps «tendu de tous ses muscles, allongé sur le lit, un corps sans âme» (*HP*, p. 67) ou encore à ce petit corps de l'enfant qui «ramène les bras contre les hanches et avance les yeux ouverts» (*DV*, p. 35). Le corps des narrateurs conserve, somme toute, un certain anonymat qui ne le distingue en rien de tout autre corps humain lorsqu'il s'offre à la vue du lecteur. La phénoménologie du regard nous donne une première explication de cette particularité de l'écriture chez cet auteur. Comme nous le savons, la notion littéraire de «narrateur» est employée pour désigner la voix par laquelle le récit est raconté au narrataire. Le narrateur est par conséquent celui qui raconte et bien souvent, celui qui voit l'action et les protagonistes qui y participent. Chez Marchand, les narrateurs constituent

effectivement le foyer de la focalisation dans une très large part du texte, ce qui fait d'eux des «corps phénoménaux» qui sentent et voient leur entourage et qui témoignent de ces sensations qu'ils récoltent. Or, si un corps narrateur est par définition logique «voyant» et «sentant» – telles sont ses fonctions –, il ne peut en même temps être vu, et à plus forte raison se voir lui-même, autre que dans sa capacité à sentir et à percevoir le monde puisque son regard constitue justement la médiation entre le récit et le lecteur qui y a accès. Le corps du narrateur ne peut donc être à la fois «voyant» et «vu», une réalité que tente d'illustrer Maurice Merleau-Ponty en expliquant la cause «physique» d'un tel phénomène:

Cette déroboade incessante, cette impuissance où je suis de superposer exactement l'un à l'autre, le toucher des choses par ma main droite et le toucher des choses par ma main gauche de cette même main droite, [...] ce n'est pas un échec: car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, si elles échappent au moment de se rejoindre, s'il y a toujours entre elles du «bougé», un «écart», c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée<sup>24</sup>.

Robert Smadja, qui s'est inspiré des travaux de Merleau-Ponty pour mener ses propres recherches, résume clairement les explications du philosophe à savoir que «les différentes parties et expériences du corps s'intègrent dans une synthèse parfaitement originale qui enracine l'espace dans l'existence<sup>25</sup>», cette synthèse étant précisément ce «même corp» unique et polyvalent auquel appartiennent à la fois les mains-objets et les

yeux-sujets de l'exemple donné par Merleau-Ponty. C'est donc la double essence de sujet et d'objet du corps réunie en un seul organisme vivant qui vient expliquer d'une part le relatif anonymat et l'absence plus ou moins marquée de la chair «objective» des narrateurs d'Alain Bernard Marchand: ils ne peuvent correspondre à la fois à l'état de sujet qui cesse de se voir pour s'attarder plutôt à ce qu'il voit, de même qu'à l'état d'objet qui est vu par autrui ou qui devient visible par un jeu de miroir. Ou le narrateur voit et sent l'autre, ou il est vu lui-même par le biais du corps de son vis-à-vis qui le touche et le rend dès lors «objectif». En effet, c'est par ce premier procédé que le corps des narrateurs se révèle dans l'oeuvre de Marchand comme dans cet épisode où le narrateur de *L'Homme qui pleure* reçoit un massage: «Il me pinça les mollets, s'écrasa de tout son poids sur mon bassin, me replia les jambes sur le front, fit craquer chacun de mes doigts, rentra les siens dans l'orbite de mes yeux, me marcha partout sur le dos et me frictionna vigoureusement le crâne» (*HP*, p. 66). Notons dans un premier temps que le corps du narrateur ne nous est pas donné à voir dans le cadre d'une véritable description, mais se dévoile plutôt dans la simple énumération de ses membres, le déposédant en quelque sorte de son identité que nous ne pouvons lui donner en l'absence de précisions sur ses attributs physiques. Plus importante encore est l'image d'un corps maltraité que nous offre l'auteur lorsqu'il s'agit de représenter le «corps objectif» des narrateurs. Le massage que subit le narrateur plus qu'il ne le reçoit n'est en fait que pincements, craquements et étirements s'éloignant de la douceur et de la

relaxation que suppose habituellement un massage. À la douleur physique d'un tel traitement vient s'ajouter la scission marquante de la chair et de l'esprit que le narrateur exprime en se disant être devenu «un corps sans âme» (*HP*, p. 67) au contact des mains «vigoureuses» de l'étranger, illustrant une fois de plus la dépossession dont est victime le corps qui est l'objet du regard d'autrui. Il s'ensuit une chute de tout le corps dans la sphère de la souffrance tant physique que spirituelle qui nous permet d'apporter une seconde explication à la rareté des apparitions du «corps objectif» des quatre narrateurs dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand. C'est que la souffrance du personnage et de son corps est intimement liée à la question de l'altérité qui s'avère être problématique pour lui. En effet, le rapport à l'altérité n'est pas douloureux pour l'homme lorsqu'il s'agit de constater la différence de l'Autre, mais il le devient quand le narrateur est confronté à sa propre marginalité que lui renvoient les regards posés sur lui ou que lui révèlent ses propres photographies, réalité qui est difficilement supportable pour l'individu.

La photographie qui constitue le second procédé par lequel la chair des narrateurs devient «objective» et que nous retrouvons dans *L'Homme qui pleure* ainsi que dans *Tintin au pays de la ferveur*, vient effectivement éclairer les raisons motivant l'absence relative du «corps objectif» des narrateurs en ce qu'elle oblige l'individu à se regarder sans artifices.

La photo rend du vrai. Ce qui est là a été, dirait Barthes, avant que d'être cadré,

irradié, ouvert à la pluralité des sens. Ce que l'on y voit est du réel, et s'y tient ferme, parfois contre mon désir d'une autre vue. [...] Ce serait presque le contraire de l'écriture qui me permet de tout inventer sans jamais m'imposer la caution du réel (*TP*, p. 68)

affirme d'emblée l'un des narrateurs. Mis devant son image «réelle», l'individu se voit forcé d'admettre contre son gré sa propre altérité que nous ne pouvons vérifier *de visu*, mais qu'il nous est possible de deviner à la «peur sourde» (*HP*, p. 20) que lui inspiraient les autres lorsqu'il était enfant et au fait qu'il n'aimait pas être vu. Cette peur à l'égard des autres se dévoile tout à fait dans le commentaire qu'apporte le narrateur adulte à la photo qui le représente encore tout jeune lors de son premier voyage sans ses parents. Nous y voyons l'image heureuse d'un garçon «grimpé sur une dune, les jambes légèrement écartées, les bras tendus, les cheveux en bataille, comme [s'il] revenai[t] de conquérir le monde» et surtout «le regard de cet enfant, rivé sur l'objectif, illuminé» (*HP*, p. 53) que vient assombrir aussitôt l'évocation de «la peur d'être vu» qui viendra bientôt hanter l'enfant de la photo et qui lui fera rêver d'une «invisibilité totale». Cette dernière précision qui jouxte l'image de la photographie montre la douleur qui est rattachée au regard de l'autre posé sur soi et «l'outrage», «la honte» et «l'irrépressible rage» (*HP*, p. 53) qu'il y a à être ainsi regardé. Le lecteur peut déduire de telles affirmations que le regard de l'autre vient étiqueter le narrateur comme étant lui-même l'Autre, bien que cette différence ne soit jamais représentée concrètement dans le cadre de la construction du «corps objectif» des narrateurs dans l'oeuvre de Marchand. De

fait, l'auteur procède à la mise en scène de la disparition de ce corps dans *L'Homme qui pleure* par le recours à la photographie blanche, soit le cliché que l'amant n'a jamais pris du narrateur, son amoureux. Étant photographe de profession ou étudiant en photographie, l'amant se voit campé dans le rôle de celui qui regarde, curieuse coïncidence lorsque l'on songe au narrateur qui fuit justement le regard d'autrui. Pour qui s'interroge sur l'union improbable de ces deux hommes, nous nous empressons de faire remarquer que le regard de l'amoureux a ceci de particulier: il ne s'attaque pas au narrateur en lui renvoyant l'image de son altérité. Tout comme son ami, l'amant possède un corps qui s'émeut de la présence masculine à ses côtés, un corps semblable à la chair du narrateur qui n'est plus l'Autre, mais le Même. Or, «jamais il ne l'aurait prise. Cette photo de moi ne serait au mieux qu'un souvenir, du temps mort pour lui. Il avait toujours évité les portraits, n'aurait pas su quoi en faire. [...] Il ne recherchait ni les êtres ni les choses...» (*HP*, p. 51) Tout procède comme si le «corps objectif» du narrateur n'existait pas aux yeux de son amant, venant ainsi circonscrire «le trou de l'indicible, [et] cern[er] le point de fuite qui échappe à l'écriture<sup>26</sup>», que symbolise la photo absente et qui est l'évidement de soi survenant à la suite de la perte de l'amour, évidement autour duquel se construit toute l'intrigue du roman. Cette absence du «corps objectif» du narrateur là même où il devrait apparaître vient faire écho aux rares descriptions de cette chair qui esquivent subtilement son identité (son altérité ?), liant ainsi la forme – l'absence du «corps objectif» – au contenu – la souffrance de ce corps

engendrée par l'altérité. Le rôle d'observateur qu'occupent les narrateurs de Marchand est par conséquent mis de l'avant dans ses textes, laissant voir au lecteur toute l'ampleur qu'occupe au sein de l'écriture le «corps phénoménal» de ceux dont l'enveloppe charnelle nous échappe.

À la lecture des divers textes d'Alain Bernard Marchand, il nous apparaît que la corporéité des protagonistes ne se construit pas exclusivement par la description que peut en faire l'auteur (et le narrateur). Les corps se définissent également les uns par rapport aux autres dans un rapport d'opposition qui les rend dès lors uniques, différents. Ce procédé de l'opposition-comparaison entre deux corps, qui se place au centre même de la notion d'identité chez l'humain, touche principalement trois personnages dans le roman *L'Homme qui pleure*. En effet, le narrateur, son amant et le guide thaï (qui devient le second amant du narrateur) sont les trois hommes dont l'enveloppe charnelle vient s'édifier au fil des mots par le biais de caractéristiques contradictoires qui leurs sont respectivement attribuées. Ce processus de construction du corps peut s'effectuer à l'intérieur d'un seul épisode qui trace un parallèle entre deux individus ou s'échelonner sur tout le texte comme c'est le cas entre l'amant et le guide thaï. L'opposition entre l'enveloppe charnelle des deux hommes se fait des plus évidentes en raison du portrait que le narrateur nous offre de chacune d'elles. C'est que le corps des amoureux est construit autour des mêmes axes par le narrateur, ce qui rend leurs différences – leur altérité – des plus frappantes. Ainsi, à la «tête d'herbes folles» et à

la gerbe hirsute de l'amant s'opposent les cheveux ras du jeune guide thaï. Au visage rieur de l'un correspond la figure impassible de l'autre, cet homme que le narrateur nous présente à plus d'une reprise en méditation ou en prière, soumettant de ce fait son corps à l'inaction. Au contraire, le corps de l'amant nous apparaît être en constante action, toujours prêt à s'agiter et friand d'activités telles la danse. Des mains, partie du corps importante chez Marchand, semble se dégager une distinction capitale non seulement entre le corps de l'amant et celui du guide thaï, mais aussi entre la spiritualité et les valeurs de ces deux hommes, aspects de leur vie intérieure qui viennent directement influencer la relation qu'ils entretiennent tour à tour avec le narrateur. Si les mains du jeune Thaïlandais se joignent pour se recueillir dans la prière, pour saluer le narrateur en signe de respect ou pour le toucher, les mains de l'amant montrent une chair rongée et à vif qui fait frissonner le narrateur lorsqu'il les regarde. Mais plus que les mains de l'amant, le souvenir que conserve le narrateur de ces mains nous révèle la véritable nature de son ancien amoureux et les attentes «matérielles» et sentimentales qu'il avait à son égard:

Elles étaient comme ça, ses mains, fuyantes dans mon souvenir, pas faites pour être tendues, encore moins pour vous prendre en elles. [...] D'elles, plutôt, le geste de porter à sa bouche les doigts toujours sanglants ou de remplacer, aussitôt éteintes, des cigarettes qui semblaient tenir toutes seules dans l'espace. Ses mains, pourtant là, inaccessibles à la mémoire; dans leur totalité, une énigme. Je les avais tant espérées. J'attendais encore qu'elles m'apparaissent et qu'elles m'empoignent sans retenue. Peut-être était-ce dans l'attente d'être touché par elles que j'en avais un jour perdu la mémoire. (*HP*, p. 94)

Ces mains, non pas offertes à l'autre en gage d'amitié et d'amour, se font plutôt le synonyme du rejet parce qu'incapables de s'arrêter, elles ne peuvent ainsi donner au narrateur les marques d'affection dont il rêve et qui doivent s'exprimer par le biais du toucher, ce repos momentané d'une main qui s'appuie sur le corps de l'autre pour l'embrasser à sa manière. Ce repos du corps, ou à tout le moins des mains, le guide thaï sait l'expérimenter dans le but de se rapprocher du narrateur ainsi que de son dieu, traduisant ainsi la foi spirituelle et les valeurs d'accueil à l'égard des autres: c'est par le geste de saisir la main du narrateur que le jeune guide thaï l'invite à s'agenouiller avec lui pour recevoir la bénédiction d'un moine (*HP*, p. 58). Le corps de ce personnage, une fois de plus, s'oppose à celui de l'amant en ce qu'il est relativement silencieux. D'une voix flûtée, le jeune guide rit ou échange quelques mots avec le narrateur, mais la parole ne lui est pas nécessaire. Au contraire, l'amant du narrateur se fait «étourdissant de paroles» et ne cesse de noyer son interlocuteur sous un flot de propos divers qu'il débite d'une voix fébrile. Ce dernier détail venant construire les corps de l'amant et du guide thaï souligne l'opposition globale qui existe entre les deux personnages, soit le mouvement (et la vitesse) versus l'immobilité (et la lenteur). Cette opposition que nous retrouvons également entre les activités du corps tels la danse et la méditation, ainsi que dans l'apparence et les gestes des mains régit aussi la mise en parallèle des corps de l'amant et du narrateur.

Dans un premier épisode (*HP*, p. 16-17), l'opposition entre le mouvement qui

anime l'amant et l'immobilité du narrateur est mise en évidence grâce aux épithètes que l'auteur emploie pour décrire l'amoureux et qui viennent suggérer l'agitation constante de ce dernier. La mauvaise habitude qu'a le jeune homme de se ronger la chair des doigts en plus de combler le silence par une parole qui n'a pas de fin s'ajoutent à son «regard qui court» pour donner du personnage l'image d'un corps qui remplit le monde – de sa présence, de sa voix –, mais qui n'est pas attentif à ce qui l'entoure. Suivant immédiatement cette présentation du corps de l'amant, le narrateur nous est montré dans une position immobile: il est «cloué sur le lit, les mains tournées à plat contre le matelas à écouter les bruits monter de la rue [...]» (*HP*, p. 17). Comme nous sommes en mesure de le constater dans ce passage, l'inertie du corps, que nous sommes à même d'observer à plus d'une reprise dans le roman, est ici liée à la sensualité du personnage. De même, cette immobilité peut révéler la souffrance morale du narrateur qui prend soudain la mesure de l'écart qui le sépare de celui qu'il aime dans cet épisode placé en aval de l'extrait précédent: «Je regardais la foule s'agiter sous le clignotement des lumières, lui aussi parfois. Il bougeait dans tous les sens, se brisait en une suite de mouvements syncopés pendant que je m'engourdissais et devenais de plus en plus immobile sur mon tabouret» (*HP*, p. 61-62). Provoquant un parallèle saisissant entre le corps des deux protagonistes, ces quelques lignes de l'écriture de Marchand viennent illustrer la «nature» contraire de ces deux corps au sein du texte. D'une part, il est manifeste que la chair du narrateur est avant tout attentive aux stimuli qui s'offrent à elle, cantonnant

de ce fait le personnage dans l'image d'un «corps phénoménal» qui «regarde la foule». D'autre part, c'est le «corps objectif» de l'amant qui nous est montré en train de danser, mais non en train de regarder les danseurs comme le fait le narrateur. Ce constat d'opposition entre le narrateur et l'amant, soit entre l'immobilité et le mouvement, constitue l'un des moyens auquel a recours l'auteur pour construire le corps de ses personnages. Toutefois, au-delà de la simple opposition à laquelle il participe, le thème du mouvement se révèle être fondamental dans le processus de construction de la corporéité chez Alain Bernard Marchand.

C'est en effet par le biais du geste plus que de tout autre procédé que le corps des protagonistes arrive à se tailler une place de choix dans le texte au point d'en imprégner chacune de ses pages, un phénomène dont Anne Deneys-Tunney a remarqué les premières manifestations dans les romans français du dix-huitième siècle<sup>27</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment, dépeindre l'apparence du corps par l'emploi de la description et de l'opposition, c'est toucher à l'identité de cette chair, à ce qui fait d'elle une enveloppe unique et reconnaissable à ses caractéristiques propres. Mais c'est aussi faire d'elle un portrait, ce qui cantonne bien souvent le personnage dans une position passive<sup>28</sup>. Toutefois, lorsqu'il est question des gestes et du mouvement qu'ils supposent, nous semblons toucher à autre chose. «Avec le mouvement, c'est tout l'espace du langage et du sens – avec celui du récit et du tableau – qui se réorganise autour du corps<sup>29</sup>». Certes, le geste du corps, comme ses traits physiques, peut se faire le reflet de

la psychologie des personnages, mais comme l'évoque Deneys-Tunney, c'est aussi la «vie» du corps, son histoire, qui s'exprime dans le geste. L'esprit d'un individu a pour moyen d'expression la parole et tout ce qui relève du langage écrit, mais le corps a pour sa part une langue bien à lui qui est le mouvement. Ce langage, Marchand en fait la transcription dans son oeuvre, dévoilant ainsi la véritable nature d'actant de ses personnages et narrateurs. Or, il est à noter que la physionomie des protagonistes ne nous est que rarement révélée par le moyen des divers gestes qu'ils posent. Tout au plus, la posture du corps nous est perceptible et montre ces corps dans toute leur souplesse et leur polyvalence comme cette enfant – la mère du narrateur – qui se balance: «elle s'agrippe, pointe les pieds vers le ciel, renverse la tête. Un coup de reins et le vide est juste au-dessous. Un autre coup et les nuages sont tout près» (*DV*, p. 19). L'importance que revêt la construction du corps par l'entremise des gestes qui font se mouvoir l'individu vient souligner l'appartenance de la chair, chez Marchand, au monde qui la compose et qui l'entoure. Autrement dit – et sans mauvais jeu de mots –, la chair fait corps avec son univers. C'est-à-dire qu'elle agit à l'intérieur de cet univers et réagit aux divers stimuli qu'il contient et qui interpellent le mouvement du corps. Dans les textes d'Alain Bernard Marchand, le lecteur est à même de constater le pouvoir d'action que possède le corps au sein de son entourage qu'il parvient ainsi à influencer et à transformer au contact de ses membres: le crayon que rabat Juliette Lachance sur la cuisse du jeune narrateur laisse sur sa peau une marque de plomb (*DV*, p. 31). Or, le

mouvement du corps ne peut être envisagé sans le concept d'interaction de ce même corps avec son milieu. De là la présence de gestes tels la course effrénée des petits garçons qui vient répondre au coucher de soleil qui les attire de manière irrésistible (*EH*, p. 32) ou encore l'acte de tirer les rideaux que pose le narrateur sous l'influence de la curiosité qu'il ressent face à une ville étrangère (*HP*, p. 18). Ce troisième processus de construction du corps qu'est le geste par lequel la chair des personnages devient «visible» dans le texte laisse entrevoir le rôle essentiel que joue le lecteur dans la reconstitution de cette corporéité. C'est que le geste, au contraire de la description qui donne au lecteur l'information sur l'apparence d'un personnage, n'offre pas à priori les détails relatifs à la forme et aux diverses qualités du corps. C'est au lecteur à tirer les conclusions qui s'imposent. Ce type de construction indirecte du corps qui vient en partie former le «corps objectif» du texte de Marchand est également utilisé dans l'édification du «corps phénoménal», soit du corps sujet de l'écriture dont nous avons déjà brièvement évoqué la nature.

### *Le corps sujet de l'écriture*

Le mode de construction du corps sujet de l'écriture, soit du «corps phénoménal» de Maurice Merleau-Ponty, ne peut logiquement ressembler en tout point au mode de construction du corps objet de l'écriture, puisque leur nature diffère. Le corps sujet de l'écriture, comme nous l'avons soulevé plus tôt, est davantage «senti» par le lecteur

plutôt que «vu» concrètement par ce dernier, car il s'agit essentiellement d'un corps «sentant» qui parvient à s'exprimer par le biais des mots. Il arrive, en effet, qu'un paragraphe nous semble empreint de la corporéité humaine, mais nos yeux ont beau chercher, aucun corps n'y est décrit ni même entrevu. C'est qu'il faut lire le texte avec son propre corps si l'on veut capter les signes de la chair dans l'écriture de Marchand. Dès lors, tout un lexique du corps nous apparaît, tel le palimpseste d'un pré-texte qui sous-tend celui que nous croyions lire. La distillation de ce lexique corporel participe à la formation du corps sujet de l'écriture ou, si l'on préfère, dévoile le rôle que joue la chair dans la création littéraire de l'auteur. L'anthropomorphisation de la nature, à ce titre, constitue l'une des manifestations de ce lexique particulier au sein d'une écriture que nous sentons être charnelle. En effet, nous est-il possible d'observer à quelques occasions dans les textes de Marchand ce phénomène qui consiste à attribuer à la nature, à un pays ou à une ville des qualités ou des comportements qui relèvent du corps humain. Dans ces cas, la géographie terrestre revêt la corporéité du narrateur qui raconte son histoire: «La Chine éructe et crache, embaume et pue, fourmille et saigne, marchande et ergote, en dépit de la doctrine qui passe sur elle comme une nuit trop noire» (*HP*, p. 99). Tout se passe comme si le corps était en fait son propre référent et le référent de toute chose. Par lui, l'oeil transite et va se poser sur le monde environnant qui prend dès lors les attributs physiques du sujet écrivant. L'univers, dès ce moment, n'est plus une donnée abstraite et figée pour le narrateur, mais se transforme en un

organisme vivant qui porte en lui toute vie, qu'elle soit humaine, animale ou naturelle. L'eau se fait «pulsation jusqu'au coeur d'une nature rude», la nuit respire tout comme les villes de l'Inde du Sud que le narrateur sent s'allonger et «touch[er] au poumon avant de rejoindre l'air libre». Bref, le monde est envisagé à l'échelle du corps, comme si le sujet écrivain mesurait cet univers à sa propre image, le rendant semblable à lui pour mieux en saisir l'étincelle de vie. Cette anthropomorphisation des éléments de la nature ou des pays vient soutenir l'idée selon laquelle le corps est véritablement celui qui parle et s'exprime dans l'écriture de l'individu qui n'est ni entièrement esprit, ni uniquement matière, mais qui est formé des deux et que l'on nomme humain.

Le lexique corporel chez Marchand consiste aussi en l'illustration d'idées abstraites par le biais du corps, technique peu commune en littérature et qui se concentre principalement dans l'essai *Tintin au pays de la ferveur*. Ce procédé se présente comme si, spontanément, l'imagerie du corps s'était montrée des plus aptes à servir d'exemple pour expliquer un concept. Serait-ce uniquement parce que le concept que désire illustrer le narrateur soit relatif au corps ? Il semble bien que ce ne soit pas nécessairement le cas. Il apparaît plutôt que la chair dont est composé l'individu constitue la médiation obligée entre ce dernier et le monde, faisant en sorte que le narrateur ne puisse vivre autrement qu'en parfaite union avec son enveloppe charnelle, de là le recours logique mais inaccoutumé au corps dans une explication. Nous pouvons observer ce phénomène dans la réflexion sur l'ennui qu'ouvre en parenthèse le narrateur.

L'ennui, que nous définissons par une «tristesse profonde», par une «mélancolie vague, [une] lassitude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, de plaisir à rien<sup>30</sup>» n'est pas à proprement parlé un concept physique, mais relève généralement du domaine des sentiments. Pourtant, le narrateur n'illustre pas l'ennui en donnant pour exemple une peine qu'il aurait ressentie, une lecture ennuyeuse qu'il aurait fait ou la ritournelle éculée des stéréotypes qu'il aurait entendus prononcer jusqu'à plus soif. Pour lui, l'ennui semble être éminemment physique:

Ce serait comme un engourdissement de tous les sens, la vue souillée de ce qui a été mille fois vu, l'oreille collée aux haut-parleurs et débranchée de la rue, les deux mains rabaissées le long du corps, le nez sec et la bouche pâteuse, qui ne goûte plus rien: l'ennui est pour moi un état d'attente du monde. Comme s'il s'était vidé de lui-même et que je n'en sentais plus le sel. (*HP*, p. 38)

Nous le voyons, l'ennui se place du côté du corps et prend le visage de l'immobilité forcée de cette chair et de la routine fade des stimuli qui s'offrent à elle, mais qui ne la satisfont plus. La notion d'ennui, puisqu'elle est expliquée du point de vue du corps, contribue à nous donner une «image» de ce même corps qui s'exprime ainsi, mais dont les traits nous restent invisibles. Le lecteur peut déduire, d'après le discours que tient le «corps phénoménal» du narrateur, que la chair de l'individu a foncièrement besoin de se sentir appelée par son environnement et de trouver en lui de quoi la tenir en état d'éveil perpétuel, éveil qui ne peut survivre à l'immobilité prolongée, mais qui nécessite au contraire le mouvement continu de tous les membres du corps. Cette révélation du désir d'un personnage d'être stimulé physiquement par son environnement vient éclairer,

par ricochet, la nature intrinsèque de la chair dans l'oeuvre de Marchand: elle est avant tout sensitive et indissociable de l'individu qu'elle construit. Ce faisant, le corps a donc voix au chapitre et s'exprime tout autant que l'intellect à travers les mots qu'il enveloppe de sa chair.

Cette capacité qu'a le corps de s'exprimer et de rejoindre son destinataire par ce qui lui est connu – la chair – se fait également sentir dans le lexique par les diverses occurrences de ce qu'il convient de nommer le «corps poétique». Par corps poétique nous entendons cette fusion du corps physique «réel» du personnage avec la poésie omniprésente dans le recueil de récits intitulé *Le Dernier voyage*, seul texte où nous pouvons observer l'ampleur de ce phénomène lexical. Nous y voyons en effet plusieurs termes évoquant l'anatomie humaine et plus largement la chair être transformés par l'utilisation de mots en une image poétique s'éloignant de la représentation traditionnelle du corps pour s'y enrichir d'attributs irréels, provoquant par le fait même l'émergence d'un sens nouveau destiné à rejoindre le lecteur. Entretenant un lien de ressemblance avec le principe de l'illustration d'idées par le biais du corps, les manifestations du corps poétique dans l'écriture semblent, quant à elles, être dédiées à l'extériorisation de la vie intérieure du personnage, à l'expression d'un état d'esprit sous-jacent: «Ce serait un jour le dernier voyage. [...] Il y aurait dans ma tête comme le dégel, dans mes veines comme la débâcle, sous mes pieds comme la déroute. La glace se briserait et découvrirait une rivière en crue» (*DV*, p. 9). Le dégel, la débâcle et la

déroute qui se font sentir dans le corps viennent souligner l'influence certaine de l'état d'esprit du narrateur sur sa propre chair, un peu comme si les sentiments du personnage étaient aussi affaire de corps, mais nous incitent également à mesurer la place centrale qu'occupe la chair dans l'oeuvre et à interroger, du même coup, la raison d'être du corps poétique. Le besoin qu'a le narrateur de choisir le corps comme figure première lui permettant de s'ouvrir et d'exprimer ce qui appartient en surface à l'ordre des sentiments nous instruit en fait sur la volonté qu'a l'individu de laisser son corps se raconter en toute légitimité. Non pas que le corps vienne pallier à un manque éventuel chez le narrateur. Il complète plutôt son témoignage, car lui aussi se fait perméable à l'environnement et vit diverses expériences. Bref, le recours à l'imagerie du corps dans la poésie n'est pas innocent chez Marchand. Il semble vouloir rejoindre, plus qu'un simple destinataire, le corps du lecteur qui partage avec le corps sujet de l'écriture l'habileté de sentir ce qui l'entoure et de s'en laisser imprégner comme ces corps qui «clignot[ent] à toutes les vitrines» (*DV*, p. 52) tels les néons d'un centre-ville urbain, néons qui viennent effectivement illuminer le regard des personnages – «nous avons des néons dans les yeux et, sous les pieds, de grands courants d'air» (*DV*, p. 43) –, et qui suggèrent de plus l'éblouissement de toute leur personne en ces «années électriques». Cette union entre le corps et l'esprit d'un individu de même qu'entre le sujet écrivant et le corps de ce dernier, bien que déjà dévoilée par la mise en scène d'un corps poétique dans l'écriture, se voit de nouveau mise en évidence par l'emploi d'une figure de

rhétorique chère à Baudelaire.

En effet, nous retrouvons dans l'ensemble des textes d'Alain Bernard Marchand une figure de style des plus singulières que le célèbre auteur a exploité de manière systématique dans son poème «Correspondances», soit la synesthésie. Ce procédé correspond à un «mode de perception selon lequel, chez certains individus, des sensations correspondant à un sens évoquent spontanément des sensations liées à un autre sens<sup>31</sup>». Autrement dit, il est question de synesthésie lorsque l'auteur attribue à un sens une perception qui relève en vérité d'un autre sens, d'où cette impression que le lecteur a d'observer une certaine confusion des sens au sein de l'écriture de Marchand. Il ne s'agit pas d'une erreur de la part de l'auteur ni de la part du lecteur: confusion il y a, mais de cet imbroglio se dégage une signification logique. C'est ici que le corps prend la parole et se dit à l'aide d'un vocabulaire qui lui est propre et qui le rejoint directement, soit le lexique des sens. Régissant ainsi le mode d'écriture, la chair parvient à s'inscrire dans le texte sans pour autant avoir recours à la description. Il en résulte d'ailleurs chez le lecteur un sentiment beaucoup plus fort de la présence du corps entre les lignes et ce, du corps des narrateurs comme de ceux de quelques autres personnages. Dans le cas de la synesthésie, il nous apparaît que la corporéité de la mère dans *Le Dernier voyage* de même que celle de l'amant dans *L'Homme qui pleure* ont le privilège de s'inscrire elles aussi en tant qu'organismes «sentants», les faisant passer du coup d'un «corps objectif» visible à un «corps phénoménal» voyant. Des phrases telles

que «c'est la beauté de l'orange qu'elle avale» (*DV*, p. 17) ou «il aimait par-dessus tout que je lui raconte les films dont j'étais alors si friand. [...] Il disait mieux les voir dans ma voix que sur l'écran lumineux» (*HP*, p. 45) illustrent bien la sensualité latente qui s'exprime à divers degrés chez les personnages et qui fait de leur corps un instrument leur permettant de goûter avec la même insatiabilité aux plaisirs qui s'offrent à lui. Mais le lexique des sens, et plus particulièrement le recours à la synesthésie dans l'écriture, nous permet aussi de constater que le corps n'est jamais bien loin chez Marchand et qu'il est toujours aux aguets, prêt à se révéler à toute occasion pourvu qu'il ait à sa portée un nouveau stimulus susceptible de le faire parler. La synesthésie, plus que tout autre procédé littéraire, montre le corps dans toute son ampleur du fait qu'elle touche à la fois les cinq sens faisant de la chair une enveloppe ouverte à son univers. Nous l'avons vu, ce qui devait s'adresser à la vue est goûté par la bouche et ce qui devait être entendu par l'oreille est vu par les yeux des protagonistes en un semblant de désordre. Ce constat de la confusion des sens chez les personnages nous persuade de ce qu'on ne peut faire appel à un sens sans faire appel à tout le corps dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand. Une affirmation toute simple telle que «c'est un bruit que je sentais par tous les pores et qui s'était accordé à un souvenir d'enfance» (*EH*, p. 16) est la marque d'une indivisibilité des sens du corps chez l'individu. C'est en effet tout le corps qui goûte, qui respire, qui voit, qui entend et qui touche les sons, les aliments et les objets les plus hétéroclites comme si la chair ne faisait qu'une. Bref, c'est ce corps en tant qu'unité

sensuelle qui vient donner à l'écriture sa consistance quasi charnelle en l'imprégnant de ses mots, de sa forme et de ses sensations, éléments venant construire un lexique corporel des plus subtils qui nous donne la mesure de ce qu'est le corps chez Marchand: plus qu'un thème, il est le sujet de l'écriture.

Constituant ce qui est sans doute le langage du corps par excellence, la sensualité inhérente qu'il nous est possible d'observer chez les personnages de Marchand et que nous avons déjà entraperçue dans notre étude du lexique corporel, participe à la construction du corps sujet de l'écriture qu'elle rend des plus passionnantes à découvrir. Omniprésente dans l'oeuvre de l'auteur, la sensualité vient enrichir l'écriture de parfums et de couleurs qui ne cessent de nous éblouir par leur diversité. Pour qui ne s'y arrête pas, la sensualité peut sembler un thème banal dans la narration, puisqu'il est courant de voir, par exemple, un lieu être décrit par le biais des sensations qu'y éprouve le narrateur ou les stimuli qui s'y trouvent et qui interpellent sa sensualité: «Katmandou me prit à la gorge. Ses ruelles étroites, qui s'ouvraient comme des antres, se répandaient en relents de charbon, de fleurs flétries et de suif, ainsi qu'un mauvais encens» (*HP*, p. 41). En vérité, il faut se méfier de conclure trop hâtivement au manque d'originalité de l'écriture de Marchand sur la base de tels extraits. Nous l'avons vu plus tôt, le narrateur a pour fonction de voir, de sentir et d'entendre ce qui l'entoure afin d'en faire le récit, ce qui nous amène à considérer la sensualité comme un mode de caractérisation possible en littérature. Là où réside l'originalité de Marchand, c'est dans la place de choix

qu'occupe la sensualité dans le profil des personnages qu'il met en scène. Il convient de préciser que ces personnages correspondent en fait aux narrateurs des récits à une seule exception près<sup>32</sup>, les autres protagonistes ne faisant preuve que de bien peu d'attention à l'égard de leur potentiel de sensualité. Mais qu'est-ce que la sensualité ? La sensualité que l'on peut définir par une «attirance pour le plaisir des sens», fait de l'individu sensuel un être «porté à rechercher et à goûter tout ce qui flatte les sens<sup>33</sup>». À cette définition viennent s'ajouter deux concepts-clé, soit la modération et la lenteur (ou l'immobilité) du corps. Vivre en état de communion permanente avec l'univers par la médiation des sens est un travail de gourmet: il faut savoir s'arrêter à ce que l'on voit, respire et touche. En effet, l'exercice de la sensualité ne va pas sans une certaine lenteur, un arrêt momentané du corps nécessaire au déploiement des sens, d'où la récurrence de l'état d'immobilité dans laquelle nous surprenons les narrateurs, qu'ils soient adultes ou enfants, et qui vient servir leur sensualité inhérente. La modération, pour sa part, vient régir la quantité de stimuli auxquels le corps peut réagir en conservant vis-à-vis d'eux une attitude sensuelle visant à pleinement goûter la jouissance dont ils sont porteurs. Claudine Nast-Verguet, qui s'est intéressée au phénomène de la gourmandise dans l'oeuvre de Colette, affirme dans son article que «l'apprentissage de la gourmandise doit être surtout, pour le gourmet, l'apprentissage d'un art du choix et de la mesure, [...] et qu'il n'y a de plaisir que dans la retenue, condition d'un raffinement choisi<sup>34</sup>». Les narrateurs de Marchand semblent bien souscrire à cette philosophie et

donc, à la définition de gourmets. Chez eux, l'excès de bruits, d'odeurs ou de tout autre stimulus vient, d'une certaine façon, attaquer le corps sensuel qui n'arrive plus à cette occasion à bien assimiler ce qui s'impose à lui. Ainsi en va-t-il pour le narrateur de *L'Homme qui pleure* qui se sent agressé à Delhi par la cacophonie régnante des klaxons de voiture, des cris de marchands ambulants et du martèlement d'un engin mécanique qu'il qualifie de «magma sonore». Or, si dans sa définition la plus pure la sensualité correspond à la recherche de plaisir, il apparaît qu'elle constitue aussi et surtout une ouverture au monde et à l'Autre chez Marchand. L'individu, non pas avide de jouissance pour ce qu'elle représente de satisfaction, manifeste plutôt le désir de ne faire qu'un avec son environnement. Le corps sensuel est avant tout une enveloppe perméable à l'univers qui l'entoure et qui le pénètre en un mouvement continu de l'extérieur vers l'intérieur, comme le montrent les nombreuses manifestations des sens qu'il convient d'examiner brièvement.

Comme nous l'avons affirmé plus tôt, la sensualité des narrateurs se manifeste de manière constante dans l'écriture, d'où la présence importante de la vue, de l'ouïe et de l'odorat dans les textes. Ce sont là les trois sens que les narrateurs privilégient dans leur définition du monde qui les entoure, bien que les sens du goût et du toucher ne soient pas complètement retranchés de l'écriture. Mais plus encore que les sensations auditives et olfactives, certes exploitées dans l'ensemble des textes de l'auteur, le sens de la vue s'impose à nous comme étant la principale manifestation de la sensualité des

narrateurs. Ce constat vient dévoiler la position d'observateur qu'occupe l'ensemble des narrateurs dans l'oeuvre, position dont se réclame le narrateur de *L'Homme qui pleure* qui s'ingéniait, dans son enfance, à se cacher pour mieux observer son entourage. «Regarder, ne plus faire que cela» (*HP*, p. 80), nous dira-t-il, mais regarder quoi au juste? Il apparaît que l'oeil «sensuel» des narrateurs s'attarde beaucoup plus sur la nature et les gens que sur tout autre objet:

Le désert des plages, le ploïement des palmes dans la brise, la coulée brûlante du ciel sur les flots.[...] Je m'installai dans une hutte sur le versant de l'île le moins fréquenté des vacanciers, et passai mon temps à chercher des yeux la dernière vague que je pusse repérer au loin pour la regarder se dérouler vers la grève en un amas de bulles. C'était une vision faite pour inventer la vie. (*HP*, p. 69-70)

La vie, voilà ce qui importe aux narrateurs qui ne peuvent, et ne veulent pas, résister au plaisir de voir ce qui est vivant comme eux. En effet, regarder voluptueusement ce qui recèle la vie tels la nature et les êtres, c'est parvenir à communiquer avec eux dans un échange réciproque, presque amoureux. C'est s'imprégner de leur existence qui s'écrit dans la couleur de l'écorce d'un arbre et de ses feuilles, dans la rondeur du corps d'un homme ou au contraire dans sa maigreur. La sensualité qui fait regarder longuement le jeu des vagues sur la berge, semble avoir pour but de rejoindre l'origine de toute vie que porte en elle l'eau et qui ne peut que rapprocher le narrateur de sa propre origine, son corps. Le sens de la vue, au-delà de l'observation minutieuse des coloris de la flore et de l'anatomie des êtres pour leur seule beauté et leur fascinante altérité, semble être

régie par le désir des narrateurs de vivre en harmonie avec l'univers physique et sensoriel que représentent les arbres, le vent, les rivières et la lumière du jour. La sensualité florissante du regard constitue le mode d'expression que prend le corps pour signifier son appartenance heureuse à l'univers qu'il habite et à la collectivité humaine.

Ce désir d'une communion harmonieuse avec l'environnement et l'Autre se fait également sentir au sein des manifestations de l'odorat et de l'ouïe du fait que les narrateurs dirigent leur attention sur les parfums et les bruits de la nature et des individus qu'ils côtoient. Ainsi, nous constatons dans *L'Homme qui pleure*, le texte le plus sensuel de Marchand, l'importance que revêtent les odeurs de l'eau – qu'elle soit stagnante ou non – et de l'amant pour le narrateur, ces deux entités qui incarnent la vie et la fin (ou la mort symbolique), soit les deux pôles du roman. Il est à noter que les effluves de l'amant, agréables au nez du narrateur, n'apparaissent que dans l'intimité de la chambre des deux hommes. Lié à la nature affective de leur relation désormais terminée, le parfum de l'amant constitue un vestige du passé, un souvenir de ce qu'il représentait pour son ami et pour nous, l'une des odeurs les plus prégnantes du texte. Par ailleurs, le bruit des moines en prière est de loin le son le plus marquant qu'il nous soit donné «d'entendre» dans l'oeuvre de l'auteur. De plus, les murmures des moines bouddhistes se mêlent au souffle du vent qui propage au loin ces implorations, formant ainsi le doublet parfait de la nature et de l'humain concentrés en un même bruit hypnotisant. Pour le lecteur, il s'agit ici d'un rappel de la ferveur qu'incarne la prière et qu'éprouve

le narrateur dans sa quête d'union avec les éléments de la nature. Le goût, pour sa part, est sans conteste le sens le moins développé dans l'oeuvre de Marchand. Lorsqu'il est question d'ingestion d'aliments ou de boissons – car le goût ne se réfère à aucun autre stimulus –, les narrateurs n'insistent pas sur le goût de leurs mets. La nourriture semble plutôt faire partie de la routine pour eux: ils ne trouvent pas dans l'acte de manger une occasion de jouissance renouvelable à tous les jours. Pourtant, plusieurs mets viennent agrémenter l'écriture de Marchand, mais ceux-ci sont admirés et surtout sentis par les personnages, comme si l'apparence et l'odeur d'un aliment importaient plus au corps que sa saveur. Ce constat de «désintérêt» à l'égard des sensations gustatives qui supposent un contact plus concret avec le monde que ne le font les sensations olfactives, auditives et visuelles se manifeste aussi au niveau du sens du toucher. Au lieu de textures diverses et d'enlacements des corps qui se font rares, nous trouvons dans l'écriture de Marchand un rapport de chaleur-fraîcheur que les narrateurs expérimentent sur leur peau sans pourtant s'y attarder de manière sensuelle. Plus qu'une simple information sur le climat des pays que les narrateurs visitent à tour de rôle, les quelques sensations relatives au toucher contribuent à mettre l'accent sur la place d'observateur qu'occupent les narrateurs en ce qu'elles se font des plus discrètes, ce qui suppose que les personnages n'y accordent pas une attention particulière. Cette observation ne vient toutefois pas remettre en cause la sensualité des narrateurs. Nous pouvons au contraire vérifier celle-ci dans l'amalgame que forment les sens d'un individu devant un même

objet: «Elle trouve l'orange dans son bas de Noël. De ses doigts écartés, elle la palpe, fait un rond dans sa paume. Elle la regarde si longtemps qu'elle pourrit entre ses mains. Son goût suri ne lui fait pas peur. C'est la beauté de l'orange qu'elle avale» (*DV*, p. 17). Comme quoi il est parfois non pertinent de vouloir séparer les manifestations des cinq sens tant ceux-ci forment un tout devant tel ou tel stimulus. Ignorer cette effervescence simultanée des sens ne pourrait que nous éloigner de la nature foncièrement sensuelle du corps chez Marchand. C'est tout le corps qui réagit: il est certes pluriel en ce qu'il est composé de divers sens, mais il forme une seule et même entité vivante qui s'exprime à travers sa sensualité inhérente.

Plus que la simple recherche du plaisir des sens, la sensualité que le lecteur est à même d'observer chez les narrateurs de Marchand remplit divers rôles à l'intérieur de la diégèse tout en s'inscrivant dans des contextes d'apparition bien circonscrits qu'il convient d'examiner dans la mesure où ils nous permettent d'approfondir notre connaissance de la construction du corps sujet de l'écriture. Ainsi, la sensualité paraît être une composante de l'état naturel des narrateurs en ce qu'elle s'exprime lorsque ceux-ci quittent le bureau et cessent d'être à la disposition de leur employeur. C'est donc dans les moments de loisirs des narrateurs que leur sensualité refait surface, ce qui vient inscrire la sensualité à l'encontre du travail et par extension, de la routine et de ce qui éloigne l'individu de lui-même. Nous le voyons dans *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés* (p. 16), le narrateur savoure pleinement la sensation de l'eau chaude

sur sa peau lorsqu'il prend un bain, donnant ainsi l'impression de «rendre les armes» et de se départir du stress lié à son nouvel emploi. Dans cette attitude, nous pouvons observer l'importance de l'abandon de soi sur lequel la sensualité prend appui pour mieux s'épanouir. Cet «abandon de soi» consiste en fait pour le personnage à se retirer du tumulte de la vie professionnelle et des obligations sociales auxquels il est soumis quotidiennement pour se reposer et se ressourcer en paix. Or, s'abandonner au plaisir d'un bon bain chaud ou à la vue d'un coucher de soleil ne signifie pas pour autant que l'être sensuel ait à se perdre et à perdre le contrôle de son corps au profit de la jouissance. Il s'agit au contraire pour lui de reprendre possession de ce corps capable de sentir et de jouir qu'il lui est nécessaire de faire taire le jour alors qu'il se transforme en «scribe de l'État» ou si l'on préfère, en fonctionnaire efficace. De ce point de vue, le recours à la sensualité, cette résurgence du «naturel» chez le personnage, peut également servir à pallier les vicissitudes de la vie du fait qu'elle éloigne l'individu de ses petits problèmes pour le «ré-unir» à son essence profonde qui est sensuelle. C'est en regard de cette nature foncièrement sensuelle des narrateurs que nous arrivons à expliquer le lien existant entre la mémoire et la sensualité. Tout comme le montre l'épisode de la madeleine trempée dans la tasse de thé chez Proust, il arrive qu'un stimuli quelconque engendre chez les narrateurs de Marchand le processus de réminiscences:

Je m'accotai la tête sur le rebord de la baignoire et m'abandonnai à la brise qui

parvenait jusqu'à moi. C'est un bruit que je sentais par tous les pores et qui s'était accordé à un souvenir d'enfance. [...] Une image se précisa, la clairière d'un petit bois où je m'étais arrêté. Je revis le feuillage touffu des arbres et les herbes hautes, balayés par une luminosité sautillante, comme si la lumière bougeait en une échappée de mille et un pointillés diaphanes, verdoyants. Le vent montait de la rivière et se jetait dans la feuillée, laissant dans l'air une longue plainte venue du large. (*EH*, p. 16-17)

Comme nous sommes à même de le constater dans cet extrait, le souvenir qu'engendre la sensation du vent sur la peau du narrateur en est un de sensualité également, ce qui nous incite à voir en la mémoire des personnages une faculté en partie déterminée par les sens de l'individu. Mais bien entendu, si la sensualité vient jouer un rôle au niveau de la mémoire en y imprimant des sensations touchant à tous les sens, c'est dire que le corps en soi ne peut être séparé de l'intellect de l'être. Ainsi parvenons-nous à l'équation selon laquelle la mémoire transite par le corps, équation qui suggère aussi que le corps possède sa propre mémoire et que c'est par le biais de la sensualité qu'elle nous révèle ses souvenirs dans l'écriture de Marchand. Il arrive par ailleurs qu'une expérience sensuelle appartenant au passé, tel un souvenir, vienne refaire surface dans la vie du narrateur, se greffant par le fait même à sa réalité actuelle. Ainsi en va-t-il des «odeurs de nourritures piquantes» qu'a un jour dégustées le petit garçon au restaurant chinois du coin et qui viennent s'ajouter aux images de l'Orient que lui offrent les albums de Tintin qu'il affectionne tant (*TP*, p. 19). L'expérience sensuelle d'autrefois parvient à modifier la réalité et à la compléter en ce qu'elle vient ajouter des saveurs et des parfums nouveaux à celle-ci. Or, la sensualité de l'être, comme l'illustre l'exemple

du petit garçon ayant goûté aux mets asiatiques, constitue chez Marchand l'instrument de connaissance du monde par excellence en ce qu'elle repose sur l'expérience que fait le corps des divers stimuli qui l'entourent. Il est par conséquent tout à fait naturel qu'un individu parvienne à envisager sa réalité d'un oeil plus «instruit» du fait qu'un souvenir lié aux sens vienne se juxtaposer à ce qui touche l'être dans l'actualité, donnant ainsi lieu à une addition des connaissances chez le personnage et incitant ce dernier à percevoir son environnement de manière différente. Nous pouvons donc avancer que le corps, cet alliage de cinq sens à l'affût, agit sur la connaissance du monde qu'a le personnage, rendant plus évident encore le rôle essentiel qu'il vient jouer dans la narration d'un récit qui vise justement à raconter par le biais des mots l'expérience que font les narrateurs de cet univers à la fois matériel et spirituel.

À la lumière de notre étude du mode de construction du corps dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand, nous sommes à même de constater que l'auteur privilégie ici une construction indirecte de la chair au détriment de la construction directe qui prévaut dans la majorité des textes «traditionnels». La construction directe du corps d'un personnage s'opère lorsque «le narrateur dépeint un personnage ou lorsque celui-ci se décrit lui-même ou décrit un autre personnage<sup>35</sup>», ce que nous avons pu observer dans les descriptions corporelles des protagonistes de même que dans l'édification de leur corporéité par le biais du procédé de l'opposition. Or, Marchand n'a eu recours à ces «outils» de construction du corps que de manière restreinte en déployant un minimum

de descriptions physiques dans l'ensemble de ses textes, rendant du coup le corps objet de l'écriture moins présent que ne l'est le corps sujet de l'écriture qui se construit essentiellement de manière indirecte et qui imprègne presque chacune des pages. Il s'agit bien dans ce cas d'une construction indirecte parce qu'il «incombe au lecteur de tirer les conclusions, de nommer les qualités [du corps du personnage]: soit à partir des actions dans lesquelles ce personnage est impliqué; soit de la manière dont ce même personnage [qui peut être le narrateur] perçoit les autres<sup>36</sup>», ce qui se produit lorsque le lecteur est confronté à tout un lexique corporel distillé dans l'oeuvre de Marchand et à la sensualité des narrateurs qui n'expriment pas ouvertement leur nature, mais qui la révèlent subtilement. Le mode de construction du corps que nous avons été en mesure d'examiner est venu également illustrer un fait capital dans l'écriture de l'auteur: que ce soit à travers sa sensualité, dans le mouvement qui l'anime ou dans la comparaison avec autrui qui vient lui donner un visage, le corps s'inscrit «textuellement» dans l'interaction qu'il entretient avec ce qui l'entoure, nous offrant ainsi l'image perpétuelle d'un corps en situation qui rejoint à la fois sa nature d'objet et de sujet de l'écriture.

## Notes

22. Chez Merleau-Ponty, le corps est double: il est à la fois un «corps objectif», soit celui qui est visible pour autrui à la manière d'un objet, et un «corps phénoménal», soit celui qui est capable de voir et de sentir ce qui l'entoure, ce qui le place en position de sujet. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 180.
23. *HP*, p. 54. Notons que ce prénom et ces initiales ne nous sont pas révélés.
24. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 194.
25. Robert Smadja, *op.cit.*, p. 23.
26. Marie-Chantal Killeen, «La peur: thématique et processus de création dans trois romans de Marguerite Duras», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 151.
27. Anne Deneys-Tunney, *op.cit.*, p. 20.
28. Voir à ce sujet les remarques de Anne Deneys-Tunney sur l'art pictural et la mode du portrait jusqu'au XVIIIe siècle, *Ibid.*, p. 20-21.
29. *Ibid.*, p. 21.
30. *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 893.
31. [www.lettres.net/files/synesthesie.html](http://www.lettres.net/files/synesthesie.html)
32. Ce personnage d'exception est la mère du narrateur dans *Le Dernier voyage*. Celle-ci se révèle aussi sensuelle que son fils, ce qui n'est que logique, puisque le narrateur se réclame d'elle en insistant sur leurs origines communes.
33. *Le Petit Robert*, p. 2406.
34. Claudine Nast-Verguet, «Trois aspects de la gourmandise chez Colette», *Europe*, n° 631-632, 1981, p. 109.
35. Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, 2001, p. 46.
36. *Ibid.*, p. 46.

## Chapitre 2: Le corps en situation

Au terme de notre étude de la construction du corps au sein des textes d'Alain Bernard Marchand, il nous apparaît que la chair prend forme et se révèle principalement au contact de l'Autre et de l'environnement. Le corps, par conséquent, n'est pas étranger à ce qui l'entoure et lui est extérieur, mais nous est montré «en situation» par l'auteur, un aspect qu'il convient d'approfondir dans le cadre de notre étude de l'écriture du corps. Il est nécessaire dans un premier temps de définir clairement ce qu'est un corps en situation. Si l'on se réfère à la définition conventionnelle de la locution «en situation», l'enveloppe charnelle qui constituera le sujet de ce chapitre sera celle qui prendra place «dans des circonstances réelles et concrètes, et non dans l'abstrait<sup>37</sup>». Autrement dit, nous nous attacherons à observer le corps s'animer au contact de tout ce qui forme son univers: la nature, les livres, les hommes... Ce point de rencontre réunissant la chair et le monde n'est autre qu'une véritable interaction dynamique existant entre les deux qui donne lieu à toute une transformation du corps «objectif» et «phénoménal» des personnages (en l'occurrence, des narrateurs) au contact des objets concrets et des êtres qu'ils croisent. C'est cette transformation que subit la chair qui vient motiver notre intérêt pour le corps en situation en ce qu'elle nous permet d'observer à la fois l'évolution des rapports existant entre le corps et l'univers dans lequel il vit tout en illustrant les multiples visages de la chair dans l'oeuvre de Marchand. Ainsi, nous serons à même d'examiner dans ce chapitre l'union «originelle» de la chair de l'enfant et de la nature par le biais du corps ludique qui s'amuse à des jeux

physiques. Puis, le corps lecteur du jeune garçon prend bientôt la relève pour s'allier cette fois au monde imaginaire des bandes dessinées auquel il adhère sans réserve. Par la suite, s'amorce un changement vers la figure du corps amoureux de l'adulte qui ne fait qu'un avec l'Autre, l'amant, mais qui se détache parallèlement du monde physique auquel il appartient pourtant. Cette prise de distance se concrétise tout à fait avec le corps malade qui survient à la perte de l'amour, corps qui manifeste graduellement le désir de retrouver cette communion harmonieuse avec l'environnement qui marque l'enfance et qui vient clore pour l'heure notre parcours de recherche.

### *Le corps ludique*

En dépit de ses apparitions relativement restreintes dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand, le corps ludique, qui n'est autre que celui de l'enfant qu'ont été chacun des narrateurs, s'impose tout de même dans trois des quatre textes de l'auteur comme le souvenir d'un état charnel quasi idéal en raison de l'union presque parfaite qui existe entre la nature et lui. De fait, le corps ludique s'avère être chez Marchand le corps originel qui n'a de cesse de se rappeler à nous lecteurs par la sensualité latente et surtout par le mouvement qui anime la chair du petit garçon tout occupé à jouer, sensualité et mouvement du corps qui viennent imprégner chacune des pages de l'oeuvre et que les narrateurs tour à tour glorifient et/ou tentent de retrouver. Cette image en filigrane du corps ludique de l'enfant n'est pas sans rappeler le thème du voyage

omniprésent chez Marchand qui se veut avant tout une reconquête de cette alliance première de la chair et du monde dans lequel elle prend vie. Or, le jeu de l'enfant s'associe à plus d'un égard au voyage en ce qu'il prend place à l'extérieur de la maison familiale. En effet, le bambin élit de tout coeur la nature et les grands espaces comme son terrain de jeu favori. Natif de la campagne, le petit garçon s'amuse dans un univers qui semble être le même à la fois dans *Le Dernier voyage*, dans *L'Homme qui pleure* et dans *Tintin au pays de la ferveur*, c'est-à-dire des champs à perte de vue qui se terminent là où les arbres s'amoncellent en un boisé feuillu, ainsi que des collines verdoyantes qui descendent vers la rivière que l'un des narrateurs identifie même comme étant le Saint-Maurice. Bref, de cette «aire de jeu» ouverte qui nous est ici présentée se dégage un sentiment très vif de liberté et d'absence de contraintes. Les paysages y sont colorés et les divers éléments de la nature s'y épanouissent dans un constant mouvement comme ces feuilles qui «frissonn[ent] dans le vent d'été et [d'où] la lumière s'échapp[e] en tourbillons de la cime des arbres» ou comme le Saint-Maurice dont les «eaux coulent lentement vers les chutes» (*HP*, p. 27). Cette nature foncièrement libre interpelle le corps du jeune garçon en ce qu'elle est garante de sa liberté de mouvement. Nul besoin pour le corps de s'astreindre ici à l'immobilité et aux règles de la maison. Il est en forêt son propre maître. C'est en fonction des besoins de son corps que le petit homme manifeste une préférence à l'égard des arbres et des champs qui lui inspirent une gamme de jeux inépuisable. Ainsi, l'image d'une chair assoiffée de grand air à laquelle le

confinement répugne nous parvient-elle de l'enfant qui montre une impatience fiévreuse face aux grands espaces qui forment son univers. La chair vivante de l'enfant trouve effectivement son compte en grimpant aux branches d'un cerisier et en y croquant quelques fruits, pour ensuite dévaler les pentes et s'étendre sur le sol afin d'observer les nuages dans le ciel. C'est au milieu des champs que se forment le corps et l'esprit de l'être qui y découvre peu à peu ses goûts ainsi que les grandes lignes de son identité qui marquera sa vie adulte. Mais là n'est pas la seule découverte que fait l'enveloppe charnelle du petit garçon.

Le jeu est en effet une occasion d'apprentissage qui multiplie les découvertes. La chair de l'enfant, qui n'a encore que peu vécue, se fait insatiable devant l'expectative de nouvelles acquisitions et de nouvelles connaissances tant sur le monde qui l'entoure que sur son propre corps qu'il apprivoise de jour en jour. Toujours avide de s'amuser, le jeune garçon rejoint quotidiennement la nature en un corps-à-corps indispensable à l'assimilation de ces nouvelles connaissances qu'il acquiert par l'expérimentation qui prennent la forme de jeux. L'enfant est dès lors placé devant la découverte tangible d'un monde qui suscite son émerveillement et dont il apprend à connaître le rythme. Ainsi, libre des contingences humaines, la nature vit-elle au rythme plus ou moins lent de la brise qui agite le feuillage des arbres et des «nuées d'oiseaux [qui] piqu[ent] droit sur les gerbes d'avoine et remon[tent] vers le ciel infini» (*HP*, p. 26). Au contact du mouvement continu de la nature, le petit garçon apprend à se laisser guider par ce qui

relève d'abord pour lui de l'inconnu – la géographie des terres qui entourent sa résidence – dans une errance qui lui apporte un sentiment intense de plénitude et de plaisir. S'ensuit l'apprentissage progressif de son rythme corporel qui, dans la course comme dans le repos, suit le rythme des oiseaux libres qui volent au-dessus des champs. La découverte du monde originel qu'est la nature correspond également pour l'enfant à en goûter les fruits. Mû par la curiosité et le désir de s'amuser, le jeune bambin trempe les lèvres en catimini dans la liqueur aux cerises qui fermente (*DV*, p. 34) et se cache à l'abri des regards pour griller quelques cigarettes (*TP*, p. 30). Dans un cas comme dans l'autre, juger du goût des cerises et du tabac bien présents dans l'univers physique de l'enfant revient pour lui à exercer sa sensualité et par conséquent, à prendre conscience de son «corps phénoménal» qui revêtira pour le narrateur devenu adulte un rôle de premier ordre. Ces premiers balbutiements de la sensualité du petit garçon qu'engendre la découverte du monde ne tardent pas à rencontrer les limites de son corps qui, fumant la cigarette, n'arrive toujours pas à avaler la fumée correctement. L'enfant apprend à mieux connaître les capacités et les faiblesses de sa chair en la confrontant à ce qui lui est extérieur, cet univers qu'il a le pouvoir de transformer et qui possède lui aussi ses propres limites que le petit bonhomme découvre simultanément en les testant. Aussi s'amuse-t-il en compagnie de son ami Bruno à singer le chasseur en visant les moineaux qui passent au-dessus de sa tête à l'aide d'un lance-pierres, jusqu'à ce que Bruno tue l'un d'eux. Le jeu cesse alors d'être un jeu et le petit garçon se voit confronté

à la finalité de la vie des êtres qui peuplent la forêt et prend conscience du rôle actif qu'il joue au sein de cet environnement fragile. Outre les découvertes relatives à la nature et au corps lui-même, le jeu permet à l'enfant de faire l'apprentissage de l'amitié, c'est-à-dire du plaisir qu'il y a à s'unir à l'Autre pour franchir l'espace et retrouver la liberté des champs. La chair du narrateur enfant et celle de son copain Bruno arrivent parfois à ne plus faire qu'une dans le jeu, ce que le narrateur appelle «coïncider [...] dans l'espace et le temps» (*TP*, p. 31), insistant du fait sur l'alliance, voire même le prélude d'une symbiose existant entre son corps et un corps «autre». Nous apercevons alors les deux jeunes garçons se gaver de cerises sauvages, se coucher sous un lilas, s'amuser dans le foin d'une grange, bref se tenir côte à côte en toute activité et en tout lieu. Mais l'alliance avec l'Autre, si elle se montre positive avec Bruno, n'en illustre pas moins la différence qui existe entre le corps ludique du narrateur et celui de son ami qui est capable de fumer comme un adulte et qui apprécie la pêche au ver et la «chasse», deux jeux qu'aime moins l'enfant. Le «premier» contact avec l'Autre par le biais du jeu révèle au petit garçon la mesure de son altérité et vient consolider le lien qui unit le corps ludique de l'enfant à la nature.

La solitude de l'enfant dans ses jeux est en effet des plus frappantes dans les textes de Marchand. La présence de Bruno auprès du petit garçon dans *Tintin au pays de la ferveur* constitue la seule occurrence de la participation d'un tiers aux jeux de l'enfant qui montre ailleurs un désir farouche de se trouver seul au milieu des champs.

Cette attitude du personnage nous incite à percevoir le jeu comme une fuite, mais nous force également à questionner cet amour de la solitude qu'éprouve le petit garçon. Or, l'un des narrateurs nous confie qu'il se «tenai[t] toujours à l'écart des autres qui [lui] inspiraient une peur sourde, la peur de l'enfant seul [qu'il] avai[t] toujours été en cette campagne isolée» (*HP*, p. 20), d'où sa recherche de solitude dans le jeu. La raison de cette peur nous est bientôt révélée par le rôle qu'assument les espaces verts de la nature aux yeux du petit garçon: «C'était un château où rien ni personne ne pourraient jamais m'atteindre» (*HP*, p. 27). Les bois lui sont en vérité un refuge contre quelque chose ou quelqu'un – sous-entendu l'Autre – susceptible de s'en prendre à lui, de le blesser... en lui renvoyant peut-être l'image de sa propre différence. Nous disons ici «peut-être», car l'altérité des narrateurs relève chez Marchand de la sphère de l'indicible, de ce qui est ardu et quasi impossible à circonscrire dans les textes, mais qui constitue pourtant l'enjeu de l'écriture que nous sentons poindre derrière le retrait social des narrateurs et notamment de l'enfant qui s'amuse en forêt. Le petit homme exprime une volonté de se protéger, de se retirer du ronron de la vie quotidienne et de s'épanouir dans le jeu solitaire hors du contact blessant de l'Autre et des contraintes que suppose la cohabitation avec ce dernier. L'enfant se tourne vers la nature parce qu'elle inspire au corps ludique non pas l'idée de la coercition, mais la liberté qui rejoint sa nature charnelle profonde. En somme, les champs et les arbres tiennent lieu de camouflage au corps ludique qui n'éprouve aucune difficulté à y disparaître, disparition qui vient

transformer la chair de l'enfant d'«objective» qu'elle était jusqu'alors pour les autres à une chair «phénoménale» dont «le seul jeu consis[te] à se tapir dans des endroits secrets d'où [il peut] regarder le monde en restant invisible» (*HP*, p. 20).

Sans doute parce qu'il permet au corps ludique de développer son plein potentiel, le monde physique dans lequel prend place le jeune garçon supplante la figure de l'Autre et devient ainsi l'objet premier de son désir de communion avec ce qui lui est extérieur. Nous assistons par conséquent au déploiement dans le jeu d'une union presque parfaite entre la chair et la nature, cet état primitif du corps dont nous avons déjà souligné l'idéal. La recherche délibérée de communion avec la nature que manifeste le corps ludique de l'enfant entraîne, comme le rapport douloureux de l'individu à l'altérité, une certaine disparition de l'enveloppe charnelle qui, dans ce cas-ci relève plus d'une volonté d'adaptation à l'environnement que d'une fuite des contingences sociales. La chair, en effet, tente de faire corps avec le monde qui l'entoure, de se fondre en lui au point d'y «perdre» ses propres attributs, et donc son identité sociale qui est définie par opposition à l'Autre et qui ne correspond pas à l'image qu'a de lui-même le petit garçon. Nous voyons ce dernier s'exercer dans la piscine à prendre le visage de son environnement en y subordonnant son corps tout entier:

Je nage sous l'eau le plus longtemps possible. Je plie les genoux et plonge. J'entends le glouglou de la piscine, et des bruits de plus en plus lointains. Je suis au fond. Je ramène les bras contre les hanches et avance les yeux ouverts. J'ai tout mon temps. À chaque nouvelle brasse, je respire un peu moins. J'apprends à désirer l'air de toutes mes forces. (*DV*, p. 35)

Repoussant les limites de son corps, le jeune enfant qui se plaît à nager sous l'eau et qui se voit coupé du monde en surface repousse du même geste ce qui exerce, à l'extérieur, une pression sur son enveloppe charnelle en opposant une résistance aux désirs et besoins de celle-ci. Du coup, la confusion heureuse du corps ludique et de l'univers (ou de ses éléments), en plus de «ré-unir» la chair du petit garçon à son essence, vient illustrer la nature du corps qui, dans l'oeuvre de Marchand, se montre ouvert à ce qui l'entoure et s'en laisse imprégner, voire transformer à la manière d'un caméléon.

### *Le corps lecteur*

Le «corps-caméléon» des narrateurs d'Alain Bernard Marchand, en plus de s'ouvrir au monde physique de la nature au point d'en prendre ses couleurs, témoigne également de sa remarquable capacité d'adaptation et de sa volonté d'unir sa chair à son entourage en faisant corps avec l'univers fantastique contenu dans les livres. La lecture, dans les textes de l'auteur, fait bien appel à la corporéité du lecteur et non pas seulement à son intellect, comme nous pourrions le croire au premier abord. Dans l'essai *Tintin au pays de la ferveur* qui met en scène le corps lecteur d'un jeune garçon, le phénomène de la lecture – comme celui de l'écriture – constitue une expérience spirituelle et physique très intense. Autrement dit, la lecture n'y est pas limitée à sa vocation intellectuelle. Elle a aussi un impact sur la corporéité du personnage principal et opère sur lui une transformation des plus intéressantes. Oscillant entre les analyses que fait

l'homme adulte des *Aventures de Tintin* et les épisodes marquants de la vie du petit garçon qui chérit ces bandes dessinées, le texte de Marchand trace le parcours de lecture de l'enfant qui s'inscrit d'abord sous le signe de la mort symbolique du corps lecteur. Mais si l'acte de lire vient «tuer» l'enveloppe charnelle du personnage, il nous apparaît rapidement que la lecture transite aussi par le corps et qu'il existe entre les deux une relation sur laquelle l'auteur insiste avec justesse. En effet, la lecture est rendue possible par le contact qui se fait entre les yeux et le livre et entre le livre et les mains du lecteur, ce que trop souvent nous négligeons dans nos réflexions sur le phénomène de la lecture. Marchand au contraire nous rappelle que la lecture est avant tout une expérience physique: l'enfant déploie son exemplaire de *Tintin au Tibet* sur ses jambes repliées (*TP*, p. 14), fléchit la nuque à la manière d'un Bouddha méditatif et tend à la fois les mains et les yeux vers les images qui s'offrent à lui (*TP*, p. 11). Le livre est d'abord un objet que le corps appréhende avec ses sens: il peut en humer l'odeur, en capter les moindres couleurs, en toucher la subtile texture du papier. C'est tout le corps, et non pas seulement l'esprit de l'individu, qui participe activement à la lecture et qui peut jouir d'une telle expérience. La posture même du corps est de la plus haute importance en ce qui a trait à la concentration nécessaire au lecteur pour bien saisir les propos d'un livre. Ainsi, l'immobilité et le silence sont des conditions nécessaires à l'exercice de la lecture. L'auteur nous en donne d'ailleurs un portrait saisissant en nous montrant la transformation que subit le corps de l'enfant au seul contact des albums de Tintin. Étant

au départ un petit garçon bouillonnant d'énergie, s'amusant à battre la campagne avec son ami Bruno et à fuir du matin au soir l'enfermement de la maison familiale, l'enfant que nous présente Marchand semble être en perpétuelle quête de mouvement et vouloir fuir plus que tout l'apathie physique. Toutefois, de sautillant et courant sans arrêt, le petit corps ludique de l'enfant passe à une immobilité presque totale et à un état de silence complet devant la promesse d'aventures qu'incarnent les personnages de Tintin, de Milou et du Capitaine Haddock. La lecture des bandes dessinées, si elle fascine le jeune garçon, l'oblige en quelque sorte à se vider de sa vie et du mouvement qui sous-tend la nature de tout enfant. Pas question pour lui de partager cette nouvelle activité avec le petit voisin d'en face: la lecture exige la solitude et même, dans le texte de Marchand, l'isolement total. C'est ici que le corps vivant de l'enfant se métamorphose en l'image d'un corps mort à ce qui l'entoure du fait qu'il se retire physiquement et mentalement du monde qui est le sien. Cette métaphore de la mort que sont l'immobilité et le silence du lecteur est appuyée par le retranchement du garçon sous les couvertures de son lit, qui deviennent pour lui une véritable «sépulture» d'où il peut lire en paix ses livres préférés (*TP*, p. 60).

C'est un jeu solitaire, nous explique le narrateur, dont je ne peux que donner une idée rapide, et qui consiste à me faire disparaître du monde. Je m'enfonce dans le lit comme dans un gouffre, disparu sous la charge des couvertures amassées, enterré vivant de mon propre accord. J'habite ce lieu souterrain. J'en imagine l'aménagement en architecte méthodique et prévois des monte-charge pour les arrivages essentiels à ma survie. J'y suis un peu comme Proust retiré dans une chambre tendue de liège. Du dehors ne me parviennent plus que l'air, les vivres

et les images d'Hergé pour respirer, me sustenter et rêver. [...] Il n'y a pas de fin à cet isolement total et imaginaire de toute ma personne. (*TP*, p. 59-60)

Considérée comme un jeu par le jeune garçon, la disparition de son corps tant au sens propre qu'au sens figuré constitue en fait la condition *sine qua non* de la magie qu'opère la lecture sur l'enveloppe charnelle du lecteur, soudain sublimée en une matière autre que le corps ludique de l'enfant. Au premier contact physique du lecteur avec le livre qui lui rendait ses yeux, ses mains et tous ses membres éminemment présents, s'ensuit donc un «oubli» de la chair. Autrement dit, l'enfant ne sent plus son corps dès lors qu'il est fasciné par l'histoire et qu'il accepte de suivre Tintin dans ses aventures. C'est l'expression la plus parfaite de la mort symbolique du corps que commande la lecture et à laquelle le lecteur se soumet de bon gré. Car n'oublions pas que l'expérience de lecture est avant tout un choix qui s'offre au jeune garçon. Il choisit, en prenant part aux intrigues du *Lotus bleu* ou à celles des *Cigares du pharaon* de s'éloigner à la fois de sa réalité et de lui-même. La lecture, comme le réalise très vite l'enfant, constitue une prise de distance d'avec ce qui est connu ou commun. Lire, dans ces conditions, coïncide avec la volonté qu'a le lecteur de «mourir à soi». La lecture devient pour lui une planche de salut qui provoque la mort de son corps ou plus exactement du corps que lui inventent les autres et qui ne correspond pas à son identité propre. Ainsi en va-t-il du corps de souffrance du petit garçon qui se réfugie dans sa chambre avec les albums de Tintin pour ne plus sentir «le poids de la différence» (*TP*, p. 60) qu'il sent peser sur

lui. Cette double cachette que sont la chambre et l'évasion dans la lecture, en plus de constituer un jeu amusant pour l'enfant en temps normal, se veut également un mécanisme de défense contre «l'oeil hargneux» des autres enfants qui s'attaquent à l'intégrité physique du jeune garçon et lui renvoient, de ce fait, un reflet de lui-même dans lequel il ne se reconnaît pas. Il en va de même avec la frustration de l'enfant devant sa mère qui l'envoie dormir alors qu'il n'aspire encore qu'au mouvement et au jeu. Dans un cas comme dans l'autre, la réalité de l'enfant est sentie par lui comme un «monde restrictif de l'immédiat» (TP, p. 11) duquel il fait bon s'exclure en lisant un livre. En somme, la lecture engendre effectivement la disparition et même la mort symbolique du corps, mais il s'agit bien souvent chez Alain Bernard Marchand d'un corps qui ne s'accorde pas aux aspirations profondes de l'individu, d'un corps qui se voit privé de quelque chose ou de quelqu'un. La mort du corps lecteur, bien qu'elle soit inévitable, n'est pas définitive: elle ne constitue que l'étape nécessaire à la renaissance de la chair et dans cette perspective, cette mort devient souhaitable puisque libératrice.

Cette déprise du corps par l'acte de lire prend plusieurs visages dans *Tintin au pays de la ferveur*. Toutefois, elle repose presque toujours sur l'un des concepts fondamentaux régissant le phénomène de la lecture, soit la procuration. La procuration, rappelons-le, correspond au pouvoir que nous déléguons à une personne réelle (ou à un personnage comme Tintin) d'agir en notre nom. Dans cette perspective, ce que le personnage de fiction vit, le lecteur le vit lui aussi par identification à son héros.

Cette identification, bien qu'elle soit le résultat d'un simulacre, est un élément important [du] protocole de lecture et elle est à la base du développement de [la] situation textuelle. Quand le lecteur se reconnaît dans le héros, quand il identifie certains éléments de son portrait comme les siens et que [...] son savoir pratique et personnel est mis en jeu, sa participation à l'univers narratif est renforcée<sup>38</sup>.

Ainsi s'opère la déprise du corps lecteur qui découle non seulement de l'identification du garçon à son héros, mais aussi de son adhésion plus large à tout l'univers fictif des *Aventures de Tintin*. Cette adhésion, comme l'exprime si bien Bertrand Gervais, «est [ici] conçue comme le fait d'adhérer, comme on dit «adhérer à quelque chose», soit y être fixé d'une manière telle qu'il est difficile d'en être séparé. Cette adhésion est le résultat de l'union du monde du lecteur et du monde du texte<sup>39</sup>». Par conséquent, si l'enfant élit de tout coeur la lecture des *Aventures de Tintin* comme l'un de ses passe-temps favoris, c'est qu'elle lui procure un sentiment de liberté intense qui vient le délivrer des vicissitudes de son existence. Ce sentiment de liberté n'est pas seulement attribuable aux phénomènes de procuration, d'identification et d'adhésion qui sous-tendent la lecture de bandes dessinées structurées autour d'incessants voyages. Marchand souligne le fait que la liberté va de pair avec la lecture elle-même puisqu'elle constitue une activité foncièrement individuelle qui ne se soumet pas à d'autres règles que celles du lecteur, ainsi érigé en dieu tout-puissant. En cela, la lecture s'apparente à la liberté de mouvement du corps, c'est-à-dire qu'elle remet au lecteur le pouvoir de choisir les lieux qu'il désire visiter et la vitesse à laquelle il a envie de parcourir ces lieux. Cette possibilité qu'a l'enfant de parcourir les cases des bandes dessinées, de

sauter de l'une à l'autre, d'en contourner certaines pour s'attarder à une seule nous rappelle l'image première du petit garçon gambadant dans les champs au gré de sa fantaisie et s'arrêtant pour observer quelques instants la beauté du ciel d'été. «C'est la liberté de mes randonnées d'enfance que je retrouvai en parcourant les pages» (*TP*, p. 112), nous confie le narrateur. La lecture, nous le voyons bien, a un rythme choisi par l'enfant qui redonne au corps, par extension, un rythme qui est le sien, une autonomie qui lui avait été aliénée dans la vie courante. Cette liberté et ce rythme du corps chers au narrateur sont également liés au thème du voyage dans l'oeuvre de Marchand. Sans équivoque, le narrateur affirme que «les livres [le] ramènent à la matière mouvante du voyage» et qu'ils correspondent à «un départ de tous les instants» (*TP*, p. 40). À ceux qui remettraient en question la validité du voyage par procuration qu'institue la lecture de bandes dessinées, de romans ou de tout autre type de littérature, le personnage principal d'Alain Bernard Marchand lance la question suivante: «Et si ce n'était pas le lieu qui fait le voyage, mais l'émotion qu'il contient ?» (*TP*, p. 25). Voilà un raisonnement qui fait directement référence à l'expérience spirituelle et corporelle de la lecture qui se veut une ouverture sur l'étrangeté du monde. L'auteur nous fait prendre conscience que le voyage par procuration que vit le corps de l'enfant par la lecture n'est rien de moins qu'un voyage réel, bien qu'immobile. Il suppose, comme le véritable déplacement physique, un certain dépaysement. Un dépaysement libérateur qui est senti comme vrai par le petit garçon et qui vient s'opposer aux regards de ses camarades qui

le «chosifient» et aux règles de sa mère qui le contraignent à ne pas trop s'éloigner de la maison parce qu'il est encore trop jeune pour parcourir le monde à sa guise. La lecture, sous cet angle, vient défaire les liens qui enserrant le corps du lecteur et dès lors s'actualise la renaissance de l'enveloppe charnelle de l'individu. Nous sommes témoins, dans *Tintin au pays de la ferveur*, de ce que l'acte de lire vient «chercher» le corps de l'enfant et l'investit d'un souffle de vie. De nouveau, le petit garçon arrive à sentir son corps, un corps neuf qui n'est plus le corps réel du petit, ce corps immobile et silencieux sous les couvertures du lit, mais qui s'identifie à la chair même des personnages de Hergé. Le corps sensoriel de l'enfant, désormais mort à la réalité tangible à laquelle il appartient, renaît soudain au moment même où il quitte en pensée son univers pour rejoindre celui, plus grand et plus fascinant, de Tintin. Avec cette renaissance du corps qu'engendre la lecture, la sensualité du jeune garçon est appelée à se manifester une fois de plus, comme l'ultime preuve du caractère physique de la lecture. Or, cette fois-ci, ce n'est pas le livre et son odeur, ses couleurs et sa texture qui est goûté par la chair fragile de l'enfant. C'est ce qui est représenté dans les dessins de Hergé qui se traduit en une sensation chez le lecteur, comme lorsqu'il sent courir sur sa peau «le picotement des branches de genévrier» (*TP*, p. 14) qui parsèment le chemin que se forge Tintin dans les montagnes de l'Himalaya. Cette résurgence de la sensualité du corps de l'enfant constitue, à nos yeux, le signe concret de la renaissance du corps lecteur qui s'effectue par le biais de sa «réincarnation» dans la multitude de corps qui habitent les *Aventures*

*de Tintin*. Non plus confronté aux limites de son propre corps, c'est le constant renouvellement de son enveloppe charnelle que l'enfant découvre entre les pages de ses bandes dessinées préférées. Pour la durée d'un livre, le corps des personnages de fiction vient transcender la chair du lecteur qui se veut perméable à cette corporéité qui lui est étrangère, mais qu'il fait sienne. La lecture, chez Alain Bernard Marchand, ne s'adresse plus uniquement à l'esprit et à l'imagination du petit garçon, mais elle «parle» aussi à son corps en lui redonnant accès à sa nature sensible qui peut alors s'épanouir pleinement dans un mouvement de renaissance infini. Ce cycle de la mort et de la renaissance de la chair n'est pas sans nous rappeler, bien sûr, quelques notions de la philosophie bouddhique omniprésente dans l'ensemble de l'oeuvre de Marchand et qui envisage la mort comme une «grande roue de renaissances en d'autres lieux et sous d'autres formes» (*TP*, p. 102). Cette vision de la vie après la mort rejoint la destinée du corps lecteur dont la mort symbolique nous paraît être en fait un éternel recommencement pour celui ou celle qui lit. Cela nous incite à nous interroger sur la valeur profonde que revêt l'expérience de lecture telle que vécue par le narrateur de *Tintin au pays de la ferveur*. Ne pourrait-on pas y discerner les prémisses d'un parcours initiatique qui fait entrevoir la nécessité pour le lecteur de mourir à ce qu'on a fait de lui afin qu'il renaisse à ce qu'il est réellement ? Sous cet angle, nous pourrions ainsi envisager le processus de la mort et de la renaissance du corps lecteur comme la mort et la renaissance de l'être qui, par l'expérience intime de la lecture, se trouve de nouveau

connecté à la nature essentiellement libre de sa propre chair.

### *Le corps amoureux*

Si le corps de l'enfant désirait plus que tout s'allier à la nature et au monde imaginaire de la lecture, la chair de l'adulte manifeste quant à elle la volonté de s'unir avec l'Autre, alliance qui s'effectue dans l'amour. Or, les répercussions du sentiment très complexe qu'est l'amour se font sentir au plan physique chez les narrateurs. C'est pourquoi nous pouvons parler de la présence d'un corps amoureux chez Marchand et non pas seulement d'un sujet amoureux. La proximité et le contact avec l'Autre qu'implique l'intimité du rapport amoureux permet au corps des narrateurs de se découvrir en ce qu'au centre de la relation amoureuse prend place le désir sexuel, cet émoi que la chair n'a encore jamais vécu dans le jeu ou la lecture et qui lui révèle soudainement une nouvelle forme de vie capable de l'animer et de la transporter vers la jouissance. Le désir semble d'ailleurs occuper une place des plus importantes aux yeux de l'auteur qui met en scène à plusieurs reprises et dans plus d'un texte la tourmente qu'il suscite chez ses personnages, dévoilant ainsi un amour idéal devant se vivre d'abord et avant tout physiquement. Le sentiment épuré de toute sensation, comme vient le souligner Alain Bernard Marchand, ne pourrait que conduire à la méconnaissance des besoins de la chair, une chair qui, à l'évidence, demande à s'épanouir au contact de l'homme qui n'est pas encore un amant:

Le plaisir arriverait comme l'épouvante. D'abord la montée du souffle, l'hésitation des regards et une impossibilité d'en rester là. Une façon presque délurée d'en arriver à l'autre, d'avancer vers lui une main ouverte, de passer un bras sous sa nuque, de pencher tout le corps vers son visage, de poser sur ses lèvres une bouche brumeuse. (*EH*, p. 41)

Le désir, comme il nous est possible de le vérifier dans cet extrait, se déploie chez le sujet en diverses étapes qui sont pour lui autant de révélations du langage corporel – physiologique – qu'est la libido. Devant la montée du souffle, ce premier émoi suscité par le corps de l'Autre, l'hésitation des premiers mouvements, jusqu'à l'incapacité pour lui de ne pas céder au plaisir, le narrateur se voit confronté à une nouvelle situation d'apprentissage qui lui fait découvrir les forces insoupçonnées de son corps et l'insatiabilité redoutable de ce dernier:

L'immensité du désir, ça ne s'imaginait pas, ça ne pouvait être dit. Si je l'ignorais encore, je n'espérais plus bientôt que son assouvissement, mais rien n'en viendrait à bout car le désir relançait toujours le désir, infiniment. D'avoir suivi le Fou sous les toits m'avait condamné au désir. (*HP*, p. 42)

Face au désir qui peut même prendre à l'occasion le visage d'une condamnation, le sujet se découvre un nouveau corps: un corps sexuel qui, au-delà du plaisir charnel qui le fait émerger de l'enfance, redéfinit l'identité de son propriétaire.

L'identité, comme nous le savons, n'est pas indépendante des pratiques sexuelles et plus largement de la sexualité de l'individu, mais se voit en partie définie par celles-ci. Dans l'oeuvre de Marchand, il apparaît que la découverte de l'identité profonde de l'individu transite nécessairement par le corps de celui-ci. Ainsi, lorsqu'il est confronté

au désir qu'il éprouve pour un autre homme, le narrateur de *L'Homme qui pleure* voit s'actualiser son homosexualité latente, soit l'un des plus importants bénéfices personnels que pourra retirer le narrateur de sa relation avec l'Autre. Cette nouvelle réalité que représente l'homosexualité se voit exprimée de manière très juste par Clara der Tod dont le narrateur rapporte les paroles: «J'avais, au terme de plusieurs transmigrations, touché au plaisir de l'incarnation. Le Fou m'avait enfin donné un corps qui me convenait, et avait ainsi mis fin à une quête immémoriale» (*HP*, p. 63). Le «corps qui convient» au personnage de Marchand est en effet un corps sensoriel qui a besoin, pour se sentir «complet», du désir qui le lie à l'Autre – l'homme, le Semblable – et qui fait de lui un corps homosexuel épanoui. L'épanouissement du corps amoureux résulte de la reconnaissance de sa véritable identité qui lui est révélée lors du premier baiser (qui se conclut dans l'acte sexuel) échangé avec l'ami: «Dès qu'il osa l'ultime flexion, je pris l'air à ses lèvres et retrouvai le souffle» (*HP*, p. 60). Cette dernière métaphore faisant appel au registre corporel vient non seulement illustrer l'épanouissement de la chair, mais aussi sa délivrance des rets de l'hétérocentrisme de la société, libération qui engendre la naissance à soi du narrateur symboliquement représentée par le nouveau «souffle» envahissant ses poumons. L'attitude seule du narrateur devant les conséquences de sa première nuit d'amour suffit à nous convaincre du sens donné à l'homosexualité dans *L'Homme qui pleure* en ce que le personnage affirme d'emblée «[être] né de ce regard posé sur lui, de cet instant béni des dieux, de sa durée multipliée

en chacun de ses gestes, de la seule beauté qui [lui] ait été permise» (HP, p. 34), signe que le corps du narrateur a enfin trouvé sa place au sein d'un univers – homosexuel et amoureux – qui est le sien et qui, pour l'heure, le comble de bonheur.

Au contact de l'amant, toutefois, le corps amoureux se laisse dominer par ses sentiments et doit faire face tôt ou tard à l'absence de l'être aimé, absence qui provoque bientôt l'attente du sujet qui est vécue par ce dernier comme une «épreuve d'abandon<sup>40</sup>». Ainsi, sommes-nous témoins de la stagnation que vivent à tour de rôle les narrateurs d'Alain Bernard Marchand dont l'un d'eux raconte qu'«[...] attendre [l'amant] devint une occupation de tous les instants. Ce n'est que lorsque tout mon temps fut subordonné au sien que je dus me rendre à l'évidence. Il était trop tard» (EH, p. 43). L'incapacité pour ce personnage de vaquer à ses activités quotidiennes se double ici de l'impression marquée d'un «manque» en l'absence de l'Autre. Or, ce qui manque au narrateur, c'est justement la présence physique de son amoureux qui, dans le processus d'une relation intime, lui est devenue nécessaire. À défaut d'être auprès de son amant, le narrateur se sent désemparé et ne peut qu'attendre celui dont la présence lui est devenue indispensable, comme si toute autre solution était impossible. L'attente indissociable de la figure de l'amoureux constitue à nos yeux le premier signe d'une éventuelle symbiose existant entre ce dernier et l'être aimé. L'attente, comme nous pouvons le constater dans l'oeuvre qui nous intéresse, survient avant que ne s'effectue la symbiose, comme c'est le cas dans *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, mais survit

également – et tout à fait logiquement – à celle-ci, ce qui est manifeste dans *L'Homme qui pleure*. Elle n'est donc issue que de l'amour que portent les narrateurs à l'endroit de leur amant et qui se traduit concrètement chez eux par le besoin de sentir, de voir et de toucher l'Autre en tout temps. Si le sujet amoureux est celui qui attend son âme soeur, il n'en demeure pas moins que l'attente est, du moins chez Marchand, un phénomène physique.

J'eus bientôt la certitude qu'il allait arriver d'une minute à l'autre, ne sachant jamais précisément laquelle. Mes journées se passaient dans cette attente imprécise de lui. J'avais beau fixer le désordre de ma table de travail, refaire du café, déplacer les livres autour du lit, je n'osais en fait rien entreprendre de sérieux avant qu'il n'ait donné signe de vie. (*HP*, p. 32)

Dans le contexte amoureux tel que présenté dans cet extrait, l'attente du sujet est avant tout une attente du corps. Le narrateur ne peut, en effet, effectuer d'autres activités que celles de tourner inutilement en rond (*EH*, p. 44) ou d'étourdir son corps – et par ricochet, son esprit – par le mouvement. Les actions de ranger une chambre et de préparer du café frais, par exemple, ne représentent en fait que divers moyens de diversion auxquels a recours l'amoureux pour «faire passer le temps». Cette attitude qu'engendre l'attente correspond en partie au concept de l'oubli tel que l'associe Roland Barthes au discours amoureux:

Quelquefois, il m'arrive de bien supporter l'absence. Je suis alors «normal»: je m'aligne sur la façon dont «tout le monde» supporte le départ d'une «personne chère»; [...] J'agis en sujet bien sevré; je sais me nourrir, en attendant, d'autres choses que du sein maternel. Cette absence bien supportée, elle n'est rien d'autre que de l'oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C'est la condition de

ma survie; car, si je n'oubliais pas, je mourrais<sup>41</sup>.

Nous spécifions que la diversion que s'impose le narrateur ne correspond qu'en partie à l'oubli de Barthes parce que le personnage de Marchand ne semble pas être en mesure d'«oublier» véritablement son amant en occupant son corps à diverses activités. Le narrateur l'avoue lui-même: il n'ose rien entreprendre de sérieux en l'absence de son ami. Pourquoi ? Parce qu'il ne peut que songer à l'Autre et s'attend à le voir passer la porte à tout moment. Bref, la voix du corps se fait plus forte que celle de l'esprit lorsqu'il est question du désir sexuel, mais l'esprit possède à son tour un avantage certain sur la chair quand arrive le moment de vivre dans l'absence de l'Autre. Comme le dit si bien Roland Barthes, «l'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que: je suis celui qui attend<sup>42</sup>». Parallèlement, l'attente de l'Autre dans laquelle vivent les narrateurs provoque chez eux une scission des plus intéressantes. C'est-à-dire qu'ils cessent de vivre dans l'univers qui les entoure pour ne plus vivre qu'à travers l'Autre. S'opère alors dans l'oeuvre de Marchand un revirement décisif quant à la thématique du corps: l'enveloppe charnelle se voit coupée d'elle-même, de ses occupations habituelles, et donc de sa propre vie. «Quelque chose se brisa en moi. Je sus que j'allais désormais passer tout mon temps à l'attendre» (*EH*, p. 42), nous confie l'un des narrateurs. Nous sommes témoins, soudainement, de ce que le corps amoureux perd graduellement le contact avec le monde qui pourtant était jusque là l'objet originel de son désir de communion.

Dans le contexte amoureux, les narrateurs de Marchand manifestent le désir profond de s'ouvrir au corps de l'Autre et de s'offrir à lui sans retenue. Cette ouverture à l'Autre, qui est aussi un don de soi, se veut toutefois exclusive et dépasse par conséquent le cadre de la traditionnelle fidélité conjugale pour se muer subtilement en la figure d'une symbiose. En effet, le corps de l'amant devient pour les narrateurs le seul «univers» qu'ils entendent explorer: «S'ouvrir à lui, totalement, jusqu'à la confusion. Ne plus respirer que par lui, en lui, pour lui» (*EH*, p. 41)... La dépendance de l'amoureux à l'égard de son bien-aimé que nous voyons surgir de cette union étroite constitue une dépendance cultivée, voire voulue, par les divers narrateurs qui conçoivent non seulement de s'ouvrir au corps de l'Autre en se retranchant volontairement du monde réel, mais également d'«ouvrir» ce même corps offert à leur désir. Nous sommes témoins de la volonté qu'exprime le corps amoureux de se fondre en l'être aimé, mais aussi de vivre *en* lui, d'entourer son corps de l'extérieur comme de l'intérieur: «Que ne suis-je sous ses pieds une carte du monde, en son coeur des bras levés au ciel, sur sa peau le vent plus chaud de l'été» (*DV*, p. 54) ? En somme, il s'agit presque d'un désir de se réincarner en l'Autre, d'investir sa chair comme les narrateurs se laissent eux-mêmes investir et habiter par le corps de leur amant. Le corps amoureux se montre exigeant et entend faire de son enveloppe charnelle les limites géographiques circonscrivant le désir de celui qu'il aime, réduisant de ce fait l'univers de l'Autre à sa propre chair comme lui-même a fait de cet homme son Nouveau Monde. La symbiose

des narrateurs et de leur amant annoncée par la volonté du sujet de se vouer exclusivement à son ami se dévoile enfin au grand jour et permet au lecteur d'observer la sublimation des corps masculins en un seul et même organisme vivant, transformation symbolique s'effectuant essentiellement dans l'acte sexuel qui repose sur un échange physique des amoureux: «Rien n'existe que ton corps endormi pour continuer jusqu'au jour. Je souffle des histoires au creux de ta bouche, et tu te vides en moi de tes courtes prières» (*DV*, p. 56). Par contre, si la symbiose qui unissait le corps de l'enfant à la nature et à l'univers fictif des livres s'avérait profitable au petit garçon, force est de constater qu'il n'en va pas de même avec la symbiose du corps amoureux et de son partenaire.

Cette dernière, tout au contraire, est des plus néfastes en ce qu'elle vient «couper» le corps du monde concret auquel il appartient, provoquant du même coup l'éloignement de la chair face à sa véritable nature – ou identité. Ainsi, sommes-nous à même d'observer dans un premier temps l'instauration d'une certaine gémellité entre les corps des deux amoureux:

Nous devînmes interchangeableables comme les étoiles d'une même constellation. On croyait voir l'un quand c'était l'autre. [...] J'en déduisis qu'il s'était construit entre nous comme un tissu d'habitudes, des manies communes qui nous confondaient à la face du monde. [...] Mais qu'on nous emmêlât ainsi me rassura. J'étais sous le charme. (*HP*, p. 53-54)

Cette manifestation concrète de la symbiose unissant les corps des amants, si elle a tout pour réjouir le narrateur qui en est l'objet, le conduit subtilement à la perte de contact

avec l'univers physique qui est le sien depuis son enfance. La sensualité qui caractérisait l'enfant et qu'il recherchait dans ses jeux et la lecture devient soudain moins importante aux yeux de l'amoureux dont le corps est tout occupé à désirer l'Autre, une réalité que Roland Barthes explore dans sa définition du monde amoureux: «C'est un monde sensuellement pauvre, abstrait, épongé, désinvesti; mon regard traverse les choses sans reconnaître leur séduction; je suis mort à toute sensualité, hors celle du corps charmant<sup>43</sup>». La nature et ses parfums, ses couleurs et son incessant mouvement n'attirent plus le corps amoureux, et même la chair de l'amant ne semble pas attiser les sens du narrateur comme le faisait les arbres et la rivière chez l'enfant. Dans les épisodes réunissant les amants, la sensualité marque un certain recul par rapport au reste du texte, signe que la symbiose avec l'Autre éloigne le corps des narrateurs de sa véritable nature sensuelle et ouverte à l'environnement. Cette «absence de [lui]-même» (*HP*, p. 55) que montre le corps amoureux témoigne également de la transformation profonde qu'aura subi la chair depuis l'harmonieuse alliance qui unissait le corps ludique aux éléments et à son identité, transformation dont l'aboutissement reste à venir. En effet, si le monde inanimé ne s'opposait pas à sa fusion avec le corps de l'enfant, l'Autre est pour sa part un être vivant et distinct du narrateur qui peut certes lui ressembler et le rejoindre en une communion temporaire, mais qui n'en demeure pas moins différent. La symbiose que le corps amoureux espérait tant expérimenter avec l'Autre – entrevu comme le Même, le Semblable – s'avère alors un leurre, une illusion

qui ne peut qu'échouer.

### *Le corps malade*

L'échec inévitable de l'union qui devait souder les corps des narrateurs et de leur amant introduit dans *L'Homme qui pleure* une réalité nouvelle pour la chair: la maladie. Dans ce roman tout comme dans *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau sur laquelle Roger Kempf s'est penché dans son étude du corps romanesque, il semble que «toute maladie est, plus ou moins directement, liée à l'amour<sup>44</sup>». En effet, il nous est possible d'observer chez Marchand que le corps malade est à l'origine un corps amoureux, raison qui explique l'absence du phénomène de la maladie chez l'enfant au sein de l'oeuvre. La structure même des apparitions du corps malade semble suggérer pareille conclusion. Dans un récit qui affectionne une structure fragmentaire, ces apparitions s'intercalent entre les extraits où s'actualise le désir amoureux – où celui-ci atteint son point culminant –, c'est-à-dire dans l'acte sexuel (*HP*, p. 34 et 60), ou encore, là où prend forme la symbiose entre les amoureux et l'engagement qu'il suppose, tel l'emménagement des deux hommes dans l'appartement «sous les toits» (*HP*, p. 36). La dernière apparition du corps malade, pour sa part, coïncide avec le deuxième départ du narrateur pour les terres de l'Inde (*HP*, p. 74), un voyage générateur de santé physique et mentale pour le personnage. Bref, nous voyons les épisodes du corps malade succéder à ceux-là mêmes dans lesquels le corps amoureux se perd en l'Autre et se détache de

l'univers physique auquel il se doit pourtant d'appartenir, ce qui ne manque pas de produire l'impression d'un lien de cause à effet entre l'amour et la maladie. De fait, ce n'est pas l'amour à proprement parlé qui vient affaiblir l'enveloppe charnelle du narrateur, mais bien entendu son altération et la peine qui s'ensuit. Yannick Resch, qui s'est intéressée aux personnages féminins de Colette, remarque dans l'oeuvre de celle-ci que «la maladie du corps est une maladie sentimentale due à l'absence ou à l'infidélité de l'homme<sup>45</sup>», ce qui vaut également pour l'oeuvre de Marchand. Notons toutefois que dans *L'Homme qui pleure*, la maladie est engendrée plus exactement par la perte de l'amoureux dans un premier temps et par la perte de contact du narrateur avec le monde concret dans un deuxième temps.

Chronologiquement, les premiers symptômes de la «maladie» que ressent le narrateur surviennent alors que ce dernier forme toujours un couple avec son amant, ce qui semble au premier abord précéder la perte de l'amoureux. À l'occasion d'une sortie, nous le voyons s'engourdir de plus en plus jusqu'à atteindre une certaine immobilité qui détone par rapport au lieu dans lequel il se trouve (une discothèque) et qui n'est pas le propre des personnages de Marchand, le mouvement étant inhérent à leur corps. Tout autour de lui «la foule s'agi[te] sous le clignotement des lumières» (*HP*, p. 61), mais plus important encore, son ami participe à cette frénésie. Cette sortie, loin de révéler l'entente harmonieuse du couple, s'avère être le premier indice de son morcellement et de l'éclatement éventuel de la symbiose qui unit les deux hommes et que le narrateur

veut à tout prix conserver. Nous sommes pour la première fois témoins de ce que le corps amoureux ne coïncide plus avec celui de son bien-aimé qui danse *avec* les autres, signe d'un certain éloignement s'instaurant entre les amants. Or, cette distance constitue d'ores et déjà la perte de l'Autre aux yeux du narrateur qui ne voit plus en son ami la figure de son idéal amoureux, constat douloureux qui suscite chez lui le chagrin et qui transforme dès lors sa chair en un corps malade. Cette mutation relativement subtile, mais bien réelle du corps illustre l'indivisibilité existant entre la chair et l'esprit chez les personnages, et plus spécialement chez les narrateurs d'Alain Bernard Marchand, dévoilant du même coup le fondement de leur identité. Loin d'être construits dans la logique cartésienne de la bipartition de l'être (en la matière et en l'âme), ces protagonistes se présentent comme une seule entité à la fois charnelle et spirituelle qui ne peut que réagir de cœur et de corps à ce qui la rend heureuse ou lui cause de la souffrance. Par conséquent, un malaise émotif tel une peine d'amour suscite également chez le narrateur un malaise physique que le lecteur peut sans peine remarquer du fait que l'auteur met en scène l'évolution de la «maladie» de son narrateur dans *L'Homme qui pleure*.

C'est donc dire qu'au manque d'équilibre que vit le narrateur dans sa vie intime correspond la perte de son équilibre physique, équation somme toute logique puisque le corps occupe une place de premier ordre dans la relation amoureuse. Ainsi, dix ans après la pénible séparation des amoureux, le narrateur se voit toujours aux prises avec

le souvenir de l'Autre qui ne manque pas de lui rappeler tout le chagrin qui a suivi l'échec de leur liaison, une peine immense avec laquelle l'individu tente d'en finir en voyageant. Cette peine, toutefois, poursuit le narrateur jusqu'en Orient et jaillit finalement de son corps en un flot de vomissures:

Plus rien ne passa à Varanasi, et je rendis dans les eaux du Gange tout ce que j'avais absorbé au cours des dernières semaines. (*HP*, p. 35)

Les attaques de vomissements de la veille avaient repris. Je n'avais pourtant rien avalé de la journée, mais je continuais à rejeter dans la cuvette une matière bilieuse qui me déchirait les entrailles. Je me tenais à genoux, la tête affalée sur la poitrine, en attente du prochain hoquet. Je ne me souvenais plus de la dernière fois où j'avais eu le coeur si près des lèvres. C'était comme un appel désespéré du corps qui se vengeait ainsi de la chaleur trop vive, des aliments trop forts et de la vue trop nette du chaos de cette ville. Je vomissais l'étrangeté des lieux. (*HP*, p. 38)

C'est bien le «coeur» qu'a aux lèvres le narrateur qui se vide à la fois de son trop-plein de désir et de tristesse ainsi que de tous les stimuli dont l'a gorgé l'Inde. L'«étrangeté des lieux», si elle désigne le sous-continent indien, ne peut manquer d'évoquer aussi l'étrangeté de l'Autre, son altérité qui est à la base de l'échec de la symbiose des corps amoureux et que le narrateur vomit symboliquement. Par ailleurs, l'acte de vomir illustre bien l'évidement du corps que provoque la «maladie» chez Marchand, un évidement qui ne touche pas exclusivement la matière dont se nourrit l'enveloppe charnelle, mais qui rejoint aussi ce dont elle est composée: son énergie vitale:

Je grillais cigarette sur cigarette, marchais comme sur des nuages, pâlistais à vue d'oeil. En classe, je régurgitais mes leçons comme une matière poisseuse, étais toujours le dernier à rendre sa copie. Clara der Tod me regardait disparaître

encore plus d'une fois à l'autre. Chaque jour apportait de nouveaux ravages.  
(*HP*, p. 67)

En apparence, ces divers gestes du narrateur s'apparentent au concept de l'ascèse tel que le définit Roland Barthes<sup>46</sup>, mais en fait ce ne sont pas les signes d'une attitude d'autopunition que s'impose l'amoureux afin d'exercer un certain chantage auprès de son amant infidèle. Ces comportements que le narrateur désigne sous le vocable de «simagrées» correspondent en vérité à divers symptômes physiques du malaise affectif dont il souffre. S'ensuit la disparition du corps, une disparition qui s'éloigne de celle que recherchait délibérément le corps ludique qui prenait plaisir à se soustraire du regard des gens. Nous voici plutôt devant un effacement graduel du corps malade et plus largement de tout l'être dont témoignent le désintérêt du personnage pour ses études, sa distraction à l'égard de l'environnement et la pâleur gagnant son visage que provoque l'éclatement soudain du couple. Cette disparition lente, mais inexorable du corps malade s'inscrit donc aux antipodes de la disparition du corps ludique en ce qu'elle ne représente pas un moyen concret de parvenir au bonheur et à la plénitude comme nous avons pu l'observer chez l'enfant, mais se présente au contraire comme la conséquence directe de la peine que ressent le narrateur à la fois dans son cœur et dans son corps.

La «disparition» du corps et sa déchéance graduelle surviennent donc à la suite de la perte de l'amant qui provoque chez le narrateur un sentiment de tristesse. Toutefois, nous sommes à même de constater un second type de disparition, ou mieux,

d'absence du corps qu'entraîne cette fois la perte de contact de la chair du personnage avec le monde concret, conséquence de la symbiose des amoureux. En dépit du fait que le corps du narrateur ne montre aucun signe évident d'un malaise physique, comme une attaque de vomissement, la maladie rôde et Marchand nous montre une enveloppe charnelle différente, qui ne semble pas être dans son état «normal». À bien y regarder, le lecteur peut alors détecter un nouvel indice de la «maladie» qui touche le personnage détaché de son environnement: il n'accorde plus la moindre attention à ses sens et aux stimuli les interpellant, ce qui vient effacer du coup toute trace de sensualité au sein de l'écriture:

Quand je tombais de fatigue, j'entrais dans un cinéma, n'importe lequel, et attendais que le film soit terminé, que les images s'effacent sur l'écran. Ou je flânais dans les librairies, scrutais tous les rayons et achetais des livres que je ne lisais pas. Je reprenais la marche. [...] Ne me souviens ni des cours que je suivais, ni du temps qui passait. Tout ça n'est plus qu'un blanc dans la mémoire. J'étais sans but, sans désir, errant». (*HP*, p. 76)

Cet extrait qui fait le récit abrégé du séjour à Paris qu'a effectué le narrateur suite à sa rupture nous offre l'image d'un corps absent au monde et à lui-même. Bien qu'il soit entouré d'une quantité infinie de nouveaux stimuli, le personnage ne manifeste ni le désir de se laisser imprégner par un nouvel univers, ni même la capacité de jouir éventuellement de cet environnement. Le corps n'est plus tourné vers l'extérieur, mais vers l'intérieur, ce qui annonce la maladie dans l'oeuvre. Bien sûr, les rues de Paris sont «magnifiques» (*HP*, p. 76), mais elles n'apportent aucune sensation au corps malade qui

s'y promène sans les voir. Même les livres qui, chez l'enfant, se faisaient promesses d'aventures et s'adressaient à l'être sensuel qu'il est ne sont plus lus par le narrateur adulte en mal d'amour. Ainsi, à l'indivisibilité de la chair et de l'esprit chez les narrateurs d'Alain Bernard Marchand s'ensuit une dissociation évidente entre le corps et sa sensualité immanente dans le contexte de la maladie. La chair n'arrive plus à goûter le monde, car elle s'est elle-même «coupée» de sa nature sensuelle en cessant de rechercher l'union avec l'univers pour se perdre dans l'illusion d'une symbiose avec l'Autre. La maladie nous semble alors constituer une impasse à l'épanouissement du corps, mais elle ne peut être réduite à ce rôle. Bientôt, le corps nous rappelle que c'est lui qui trace les limites de ce qu'il peut endurer et la maladie devient soudain une passerelle capable de conduire la chair vers le chemin de sa libération.

Le malaise physique correspond effectivement à un cri du corps qui presse l'individu de se guérir de sa peine d'amour devenue insoutenable. Nous sommes à même d'observer dans le déploiement de la maladie la volonté que manifeste le personnage d'oublier l'Autre, de purger sa chair du souvenir de l'amant et du désir lancinant qui la ronge. En fait, plus que l'oubli de l'Autre, c'est le deuil de l'Autre qui se cache sous les revers de la maladie et que le narrateur expulse de son corps dans ses crises de vomissement. Ce deuil, en effet, touche autant le coeur du narrateur que son enveloppe charnelle toute investie dans la relation amoureuse comme en fait foi cette confidence du narrateur: «Comment aurait-il pu comprendre que j'avais trouvé en lui un

corps, et ne voulais être pour lui que ce corps qui lui donnerait tous les plaisirs. Rien que ce corps-là, rien d'autre» (*HP*, p. 68). Dans l'oeuvre de Marchand, la mort de l'Autre tout comme le deuil de celui-ci sont d'abord vécus par le corps avant de rejoindre l'âme du personnage. Or, il ne suffit pas de faire le deuil de l'Autre pour parvenir à la guérison. La maladie symbolise la nécessité pour la chair de mourir à ce qu'elle est devenue au contact de son amant et de la symbiose amoureuse, c'est-à-dire un corps détaché du monde, détaché de lui-même et de sa véritable nature. Ce n'est donc pas seulement le souvenir de l'amant que régurgite le narrateur à Varanasi, mais aussi sa propre déchéance physique. L'auteur souligne qu'il faut alors mourir à soi dans pareil cas, laisser mourir le corps amoureux/malade afin d'être en mesure de se rapprocher les vertus et les caractéristiques du corps ludique de l'enfant, cette chair capable de vivre harmonieusement dans le monde et en symbiose parfaite avec lui, lui permettant ainsi de goûter au bonheur et à la sérénité que donne la certitude de connaître sa place dans l'univers. Dès lors, la maladie qui s'attaque au corps et qui le fait mourir à ce qu'il est devenu s'avère être également le premier signe de l'enclenchement du processus de purgation (de guérison) qui annonce l'ultime transformation de la chair dans l'oeuvre de Marchand.

Nous pouvons remarquer, au terme de ce chapitre, que de la thématique du corps semble se dégager une certaine impression de mouvance dans les textes de Marchand. Ce phénomène de mouvance, il nous est possible de l'attribuer à la nature même du

corps qui s'inscrit dans l'interaction qu'il entretient avec les objets et les êtres de son entourage, faisant de lui ce que nous avons nommé un corps «en situation». Mais le phénomène de mouvance peut également s'observer dans l'ébauche d'un cycle qui vient régler l'évolution du corps tout au long des textes et qui fait se succéder la naissance, la mort et la renaissance symboliques de la chair. Nous l'avons vu, la naissance (à soi) rejoint le corps ludique qui s'isole pour mieux s'unir à la terre ainsi que le corps amoureux qui découvre son identité homosexuelle au contact de son amant. La mort, pour sa part, vient frapper ce même corps amoureux qui voit son bien-aimé s'éloigner de lui, le transformant dès lors en un corps malade, une mort toute autre que celle qui attend le corps lecteur qui choisit de s'immobiliser et de se cacher pour lire, mort qui débouche enfin sur la renaissance qu'engendre la lecture des *Aventures de Tintin*. Bref, ce cycle a pour nous toutes les apparences du cycle de vie des bouddhistes pour lesquels la réincarnation succède à la mort, ce qui nous incite à voir dans les transformations du corps «en situation» l'illustration de la dimension spirituelle de l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand. Dans ses écrits, les principes de la philosophie bouddhique semblent régir la vie du corps de même que son bonheur et sa souffrance. Ainsi, pour atteindre la perfection ou l'état de «Nirvana», l'individu doit parvenir — corps et âme — à vivre en harmonie avec/dans son univers comme le fait l'enfant dans ses jeux et ses lectures. Or, pour les bouddhistes, cette «communion» avec le monde doit se faire au prix d'un détachement des possessions terrestres et des passions humaines desquelles découle

toute souffrance, passions qu'entretient l'adulte amoureux et qui le conduisent à la maladie. Enfin, le cycle de vie que nous avons été en mesure de dégager de la succession des transformations du corps ne semble pas vouloir se clore avec l'échec du corps malade, mais paraît plutôt chercher sa conclusion dans le voyage, un thème omniprésent dans l'oeuvre de Marchand qui représente le moyen privilégié de la guérison du corps.

## Notes

37. *Dictionnaire du français plus*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, 1988, p. 1548.
38. Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990, p. 320.
39. *Ibid.*, p. 298.
40. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1977, p. 19.
41. *Ibid.*, p. 20.
42. *Ibid.*, p. 50.
43. *Ibid.*, p. 206.
44. Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1968, p. 55.
45. Yannick Resch, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 28.
46. «Soit qu'il se sente coupable à l'égard de l'être aimé, soit qu'il veuille l'impressionner en lui représentant son malheur, le sujet amoureux esquisse une conduite ascétique d'autopunition (régime de vie, vêtement, etc.). [...] L'ascèse (la velléité d'ascèse) s'adresse à l'autre: retourne-toi, regarde-moi, vois ce que tu fais de moi. C'est un chantage: je dresse devant l'autre la figure de ma propre disparition [...]», dans Roland Barthes, *op.cit.*, p. 41.

### Chapitre 3: Le voyage, un parcours initiatique

Comme nous l'avons constaté préliminairement, la maladie constitue à la fois l'aboutissement de la symbiose des amoureux et un cri du corps qui, tant bien que mal, revendique le droit de vivre pleinement en manifestant physiologiquement son malaise. Loin de mettre un terme final au cycle de vie de la chair, la maladie s'avère en fait être un état de transition. Bientôt, l'espoir d'une guérison que nous sommes à même d'entrevoir chez les narrateurs malades vient introduire dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand une dimension thérapeutique qui est développée dans le cadre du voyage. Le choix du voyage comme moyen de guérison privilégié chez Marchand semble, d'une part, reposer sur le fait que le déplacement géographique interpelle et le corps et l'esprit du personnage, les invitant tous deux à rejoindre cette unité primaire de l'être et de l'univers en les plaçant en contact avec l'inconnu, le fascinant. Le voyage, qui suppose alors le mouvement du corps et le déploiement de sa sensualité, ne peut que ramener l'individu à ses origines premières garantes du bonheur. Ce retour à l'origine que vise le voyage nous permet de jeter une passerelle entre celui-ci et la philosophie bouddhique qui entrevoit l'existence comme un voyage qui, à l'image d'une roue infinie, fait succéder la renaissance à la mort. De même, le traitement du rôle de la chair et de l'esprit des personnages dans le cadre du voyage rappelle la conception de l'être telle que la perçoivent les adeptes du bouddhisme. Pour eux, le corps ne doit pas être sujet à mortifications dans le but de magnifier l'âme comme le suggèrent les préceptes chrétiens. Au contraire, la chair, ni supérieure ni inférieure à l'esprit, est exempte de

péché et ses gestes peuvent être mis à profit, le but ultime étant d'atteindre l'état d'Éveil. Le bouddhiste, avec son corps, doit s'efforcer de vivre en harmonie avec le monde dans un esprit de contentement qui exclue tout désir comme le découvrent peu à peu les voyageurs de Marchand. Cet apprentissage de la vie qui s'échelonne tout au long des pérégrinations des narrateurs donne au voyage la dimension d'une quête initiatique. Il nous est, en effet, possible de dégager des divers éléments du voyage des protagonistes le profil des rites d'initiation de base des peuples aborigènes tels que les a répertoriés Simone Vierre, une référence incontournable en la matière. Ainsi, serons-nous en mesure d'observer les trois séquences de toute initiation dans le voyage des narrateurs de Marchand – soit la préparation, la mort initiatique et la renaissance – tout en y étudiant le rôle que joue le corps dans ces rites et les transformations que ces derniers exercent à leur tour sur l'enveloppe charnelle des néophytes appelés à être initiés.

Bien que le thème du voyage soit amplement développé dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand, il convient de souligner qu'il ne revêt pas une image uniforme suivant ses ouvrages. Ainsi, précisons tout de suite que le voyage est absent de l'intrigue de *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, une exception dans le cycle livresque de l'auteur. Cette pluralité qui vient caractériser le traitement de la thématique du voyage laisse toutefois entrevoir le motif de l'initiation qui la sous-tend à la fois dans le roman *L'Homme qui pleure*, dans le récit à caractère autobiographique *Tintin au pays*

*de la ferveur* et, à un degré moindre, dans le recueil de récits poétiques intitulé *Le Dernier voyage*. Encore faut-il ajouter qu'il y a bien deux voyages dans *L'Homme qui pleure* et que ceux-ci ne remplissent pas la même fonction dans le texte. En effet, si le premier voyage du narrateur (*HP*, p. 11-73) constitue en son ensemble une ascèse et même une purification auxquelles se voit soumis le novice, le second et dernier voyage (*HP*, p. 74-110) complète l'initiation préalablement entamée en correspondant à la mort initiatique proprement dite de l'individu qui entraîne sa renaissance, un parcours dans lequel il nous est loisible d'observer l'élévation spirituelle du personnage.

Il importe, avant d'entreprendre l'analyse symbolique du schéma initiatique contenu dans les textes de Marchand, de définir le terme d'initiation trop souvent réduit à un simple rite de passage sans but spirituel précis. Le recours à une approche ethnologique, dans ce cas, se révèle d'une aide précieuse. Simone Vierne, qui s'est à la fois intéressée aux initiations religieuses des sociétés de tous les coins du monde et à la thématique de la quête initiatique dans l'oeuvre de Jules Verne, nous explique que «l'initiation est le commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître. C'est là, précise-t-elle, le sens que tous les ethnologues et historiens des religions donnent à l'initiation<sup>47</sup>» et ce sera, par conséquent, la définition que nous retiendrons dans le cadre de cette étude. Reprenant les mots de Mircea Eliade<sup>48</sup>, Vierne ajoute que «l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel. À la fin de ces épreuves, le

néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation: il est devenu *autre* [...]»<sup>49</sup>.

Cette dernière précision, comme nous pouvons le constater, vient souligner l'importance du travail de transformation qu'opèrent les rites d'initiation sur le myste, un aspect de l'initiation que la définition de Simone Vierne soulève, mais sur lequel nous désirons insister vu son intérêt manifeste dans le cadre de notre recherche. C'est que, dans l'oeuvre de Marchand, le voyage est entrevu comme un instrument de transformation recherché par les divers narrateurs afin d'atteindre l'état de perfection, ou simplement la maturité, auxquels Vierne fait référence dans son ouvrage. En effet, il apparaît que le voyage se veut d'une part sans fin – rappelant ici les croyances bouddhistes –, mais surtout sans retour. Ces deux concepts, qui pourtant semblent se recouper, sont bien distincts: le voyage sans fin dont rêve tant le narrateur de *L'Homme qui pleure* suggère l'idée de continuité dans le temps, exactement comme les bouddhistes entrevoient le cycle des vies. «Je souhaitais ne jamais arriver nulle part» (*HP*, p. 72) traduit bien le désir, voire même le besoin d'infinitude que le personnage recherche à travers ses périples. Le voyage sans retour, pour sa part, rejoint tout à fait la mutation du néophyte qu'entraînent les rites d'initiation. Autrement dit, bien qu'il revienne nécessairement à son lieu d'origine – géographique –, le voyageur que dépeint Marchand n'est plus lui-même. Il aura été transformé par son expérience. Cette conception du voyage qu'entrevoit le lecteur dès les premières pages des textes suffit à lui faire prendre conscience qu'il s'agira pour les personnages en perpétuel mouvement de s'investir dans

une quête initiatique suivant un tracé plus ou moins défini, mais certes reconnaissable du point de vue ethnologique.

### *La préparation*

«S'il a une origine, le voyage n'a pas de fin. Chaque retour porte en lui un départ prochain. Il faudrait y voir l'affirmation d'une rupture avec l'usage, la parole résignée, le quadrillage des occupations» (*TP*, p. 24). Nous le voyons, le voyage est ici synonyme de rupture avec la vie quotidienne des individus et de manière plus générale, avec l'univers entier de ces derniers. À la lumière de nos recherches, il apparaît que ce concept de rupture constitue également le mot-clé de la phase préparatoire des initiations religieuses à travers le monde. Vierendeel note que

cette préparation comporte trois aspects distincts, dont le dernier seulement est toujours attesté. Le lieu de l'initiation, lieu sacré, doit être aménagé selon des rites précis – ce qui est évidemment inutile lorsque l'initiation a lieu dans un sanctuaire; le myste doit être purifié; enfin, il doit être séparé des profanes, et ce dernier aspect constitue à la fois le terme de la préparation et le début de l'initiation<sup>50</sup>.

Ces trois aspects de la préparation ayant pour but commun d'écarter le néophyte de tout ce qui forme son univers quotidien peuvent s'observer, à quelques variantes près, dans les textes de Marchand. Il est clair en effet, qu'aucun prêtre ou chaman ne préside à l'initiation proprement dite des personnages voyageurs, mais la forme que prennent les préparatifs de leurs expéditions respectives indique assez la présence d'un rituel. Ainsi

en est-il du choix du lieu sacré où aura lieu l'initiation des narrateurs de *L'Homme qui pleure* et de *Tintin au pays de la ferveur*. Dans ces deux ouvrages, les personnages principaux sont à l'évidence fascinés par l'Orient: l'Inde, la Thaïlande, le Népal, le Tibet, la Chine... Ce sont vers ces pays que les narrateurs se tournent spontanément afin de se guérir d'un chagrin amoureux ou de contrer l'effet néfaste de la routine journalière sur leur corps et leur âme. Ce choix de l'Orient de préférence à toute autre région du monde n'est certes pas innocent. Il correspond essentiellement à un retour à l'enfance, à l'origine, en plus d'établir une distance tant au niveau culturel que physique entre l'individu et son entourage:

L'Orient réside tout entier dans cette extrémité: dans la distance la plus grande, dans l'éloignement le plus total, dans l'émerveillement de tout ce qui m'échappe, et continuera de m'échapper. Je m'y rendrai plus tard et comprendrai enfin que l'Orient n'existe pas: c'est l'enfance, la mienne, d'un coup retrouvée. (*TP*, p. 19)

Le lien qui unit l'Orient à l'enfance du narrateur est contenu dans *Les Aventures de Tintin* que lisait l'homme dans sa jeunesse et qui lui ont fait parcourir avant l'âge les ruelles de la Chine et les montagnes du Tibet himalayen. L'Orient s'associe également au monde de l'enfance en ce qu'il correspond aux bois et aux champs contigus à la maison familiale dans lesquels fuyait le petit garçon, friand de cette liberté de mouvement retrouvée dans le jeu. Pour le narrateur devenu adulte, il est évident que l'espace entourant sa demeure ne constitue plus le «bout du monde» d'où il peut disparaître entre les branches d'un cerisier: il lui faut un dépaysement plus grand. Ce

voyage perçu comme un retour à la source, en plus de suggérer un but proprement initiatique, rejoint les origines premières du bouddhisme lui-même. L'Orient n'est-il pas en effet la terre mère de Bouddha et de la conception de l'existence humaine comme une suite de morts et de naissances ? C'est donc dire que le périple des narrateurs vers l'Ouest entend s'inscrire dans une perspective spirituelle et même sacrée, comme l'exigent les rites d'initiation traditionnels. Simone Vierne atteste d'ailleurs le mouvement d'Est en Ouest qu'observent la plupart des initiations, les peuples se montrant particulièrement sensibles à l'image du soleil levant (renaissant) et au retour des saisons rythmant leur vie<sup>51</sup>.

L'Orient tel qu'il est dépeint par Alain Bernard Marchand constitue aussi un véritable lieu sacré en ce qu'il est, d'une part, «éloigné du lieu de la vie courante [...], et où le novice sera en contact direct avec les puissances sacrées<sup>52</sup>». De fait, le narrateur de *L'Homme qui pleure* ne se contente pas de fouler du pied la terre qui a vu naître le mouvement bouddhique: il entend s'imprégner de cette philosophie en visitant plusieurs temples et monastères de l'Inde, du Tibet et de la Thaïlande. L'individu recherche délibérément toutes les occasions de pénétrer à l'intérieur de ces hauts lieux spirituels en prenant part, par exemple, à une visite guidée des temples de Chiang Mai (*HP*, p. 57-58). À l'évidence, le but de sa visite n'est pas le tourisme pour ce qu'il recherche de sensationnel dans l'architecture orientale. Le voyage du narrateur suit une certaine progression de villes en villages, où le personnage s'arrête provisoirement à l'approche

du Wat Phra Jetubon (*HP*, p. 65) et des temples de Kovalam (*HP*, p. 82) et de Chengdu (*HP*, p. 98) jusqu'à atteindre les sommets ultimes de Lhassa, capitale du Tibet où résidèrent pendant des siècles les nombreux Dalai-Lama et où se dresse toujours le Jokhang (*HP*, p. 102). En s'engageant à l'intérieur de ces temples, le voyageur entre littéralement dans un lieu sacré, et tout comme le novice, quitte le monde connu pour s'enfoncer, corps et âme, dans celui des divinités.

Dans un certain nombre de rites d'initiation d'ordre religieux, Simone Vierne nous apprend que la purification du néophyte suit logiquement l'établissement et la préparation du lieu sacré par les initiés. La purification, dans ce contexte, peut consister en la coupe des cheveux (la tonsure) du novice, le sacrifice d'un animal, le jeûne, l'abstinence sexuelle ou la baignade. Dans tous les cas, ces gestes purificateurs doivent précéder l'entrée du myste dans le lieu sacré et se distinguent, par conséquent, de l'ascèse à laquelle est soumis le néophyte lors de sa «mise à mort» initiatique. C'est sans surprise que nous constatons l'absence plus ou moins totale de cette étape de l'initiation avant que les narrateurs de Marchand ne partent en voyage. Nous n'assistons pas à une coupe de cheveux symbolique ni au sacrifice d'aucune forme de vie que ce soit. Toutefois, le thème de la purification ne semble pas étranger aux textes de l'auteur pour autant. Nous pouvons, en effet, remarquer la présence de quelques événements ayant lieu lors du premier voyage du narrateur de *L'Homme qui pleure* qui se rapprochent curieusement de la purification telle qu'étudiée par Simone Vierne. Ces

épisodes disséminés dans le roman suscitent notre intérêt d'autant plus qu'ils révèlent une fois de plus l'importance et la particularité que revêt le corps dans l'oeuvre de Marchand. C'est que la purification semble opérer sa mission chez le narrateur à travers les sens de ce dernier, tout en le laissant à l'écart des gestes purificateurs eux-mêmes. Dans l'extrait suivant: «Je me souviens de m'être arrêté devant la Yamuna et d'avoir longtemps regardé un vieil homme dénudé se laver dans les eaux sacrées du fleuve» (HP, p. 29-30) ou encore dans celui-ci : «Devant de petits temples de bois, surélevés sur des briques et rongés par endroits, les passants se prosternaient et versaient à l'occasion sur la pierre de leurs dieux le sang chaud d'une bête sacrifiée» (HP, p. 41), le corps du narrateur, bien qu'ayant le rôle de médiateur, n'est pas ici l'agent actif qui pose le geste de se baigner et d'accomplir ainsi les ablutions journalières des fidèles hindous non plus que d'offrir le sang d'une bête en offrande. C'est par le regard que le narrateur parvient à se retrancher du monde profane. C'est le regard *qui voit* autrui participer à un rite de purification par la baignade et le sacrifice d'un animal. C'est donc par l'entremise du regard qu'a lieu la purification du novice chez Marchand. Certes, les autres sens du corps peuvent ici jouer un rôle semblable à celui de la vue, comme lorsque le personnage écoute à diverses reprises le chant des moines en prières lors de ses pérégrinations (HP, p. 41, 71, 82, 102, 103, 107), mais il semble que le regard soit le médiateur privilégié de la purification du narrateur de *L'Homme qui pleure*.

Malgré le rôle primordial qu'exerce le regard dans le processus de purification

que subit ce narrateur, son corps entier participe lui aussi à cette étape de l'initiation lors d'un épisode précis. En effet, nous sommes témoins dans le roman de la volonté qu'a le voyageur, aux prises avec le souvenir lancinant de son ex-amant, de se purger de ce désir en fréquentant le guide thaï: «Trois jours et trois nuits, à ne rien se dire. [...] Trois jours et trois nuits, donc, pendant lesquels la fumée des bâtonnets d'encens m'emplit l'âme et la cire des bougies fondit sur nos corps. Trois jours et trois nuits à se purifier du désir» (*HP*, p. 64-65). Certes, il est intéressant de remarquer que dans le texte de Marchand, c'est justement la sexualité qui constitue le moyen de se purifier, alors que c'est précisément le contraire, soit l'abstinence, qui est pratiquée par les néophytes lors des initiations à caractère religieux. Or, cette attitude du personnage n'est que logique, puisqu'il cherche à se défaire de son passé d'amoureux, à «tuer» cette partie de lui-même qui désire et aime encore l'Autre de toutes ses forces. D'ailleurs, le travail de purification qui doit conduire le narrateur à sa «mort», mais surtout à son éventuelle renaissance trouve son écho dans les trois jours et les trois nuits durant lesquels il fait l'amour avec le guide thaï. Bien sûr, nous reconnaissons là le symbole de la mort et de la résurrection du Christ, un symbole chrétien relatif à la vie éternelle des fidèles, mais relatif également au corps. La résurrection dont il est question dans le Nouveau Testament n'est-elle pas celle de la chair? Bref, s'il est exact que ce rite de purification se situe lors du premier voyage du narrateur de *L'Homme qui pleure*, il n'en reste pas moins qu'elle conserve tout son sens et qu'elle contribue à affranchir l'individu de sa

dépendance à l'égard de son amant.

Ceci dit, bien que nous n'assistions pas à une purification «traditionnelle» du narrateur avant son départ pour l'Orient, il nous est tout de même possible d'observer – toujours dans *L'Homme qui pleure* – quelques gestes que pose celui-ci et qui peuvent s'apparenter au sens large de la purification. Nous voyons en effet le protagoniste se préparer à son départ initial en se retranchant progressivement de sa routine quotidienne. Ainsi, cesse-t-il de s'occuper des dossiers s'empilant sur son bureau (*HP*, p. 10) et n'écoute-t-il plus les mises en garde de son entourage (*HP*, p. 11). Au contraire, il passe un temps précieux à planifier son envol pour l'Inde en interrogeant les horaires des lignes aériennes (*HP*, p. 10) et il se défait de tout ce qui le lie à sa vie actuelle: «Je pris toutes sortes d'arrangements pour assurer la survie des plantes, la collecte du courrier, le paiement des comptes en souffrance, le fait que je ne revienne plus n'allait pas changer le cours des choses. [...] j'annulais tous les rendez-vous, quand je ne les oubliais pas. J'étais déjà quelque part d'où je ne reviendrais plus» (*HP*, p. 11). Ce point de non retour soulevé par le narrateur de même que son retranchement «psychologique» ou mental de la vie quotidienne constituent l'un des objectifs des rites de purification religieux qui doivent préparer le novice à l'initiation proprement dite. Mais pour que l'initiation ait lieu, encore faut-il que le futur initié soit concrètement séparé de l'univers physique et social auquel il appartient.

La séparation, comme vient le souligner Simone Vierne, représente une étape de

la préparation à l'initiation qui est toujours attestée chez les peuples. Aussi, se trouve-t-elle amplement développée dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand. Selon le beau mot de Vierendeon, la séparation – et de manière globale la préparation – correspond à une «rupture avec le monde profane<sup>53</sup>» pour le néophyte. Or, cette rupture se fait bien sentir à travers la thématique du mouvement dans les textes. Comme nous l'avons remarqué précédemment dans notre recherche, le mouvement est capital dans la description physique des personnages de Marchand sans lequel, le «corps objectif» de ces derniers serait réduit à sa plus simple expression. Dans la perspective du voyage, le mouvement c'est aussi ce qui permet d'établir une certaine distance entre les narrateurs et leur environnement «profane», c'est ce qui leur permet de rejoindre le lieu sacré qu'est l'Orient et c'est enfin ce qui permet aux personnages de s'éloigner d'eux-mêmes. En somme, le mouvement que suppose le voyage correspond à la déprise du corps et de l'esprit de l'individu qui désire quitter son monde pour renaître à lui-même, c'est-à-dire à ce qu'il est foncièrement: un être dynamique, mobile, en état d'éveil. Au-delà des moyens de transports variés tels l'avion qui fait franchir de longues distances en un minimum de temps, se voit privilégié dans l'oeuvre de Marchand le mouvement du corps par excellence, soit la marche. À la mère qui enseigne à son enfant que «la marche est une prière» (DV, p. 24) et qui oppose à la marche la mort qu'est la stagnation – «marche ou meurs» (DV, p. 25) – vient faire écho toute une réflexion du narrateur de *Tintin au pays de la ferveur* sur la marche. À plusieurs égards, cette réflexion vient

inscrire la marche au coeur même du principe de la séparation que doit vivre le novice en attente d'être initié:

La marche rend le regard nomade et envoie au cerveau des ballons d'oxygène. C'est une façon d'être là, et de n'y être plus au prochain pas, et de tendre de bout en bout du parcours à une sorte de disparition. De revenir à chaque pas d'un évanouissement de tout le corps dans la ligne d'horizon. Impossible ainsi de se figer sur ses pieds, de s'encroûter sur place, de s'engluier dans l'oeil des passants. Il faut marcher dans le monde comme le sang court dans les veines. Ce mouvement allège le corps, aiguise la pensée, éveille en nous ce qui demande à être libéré, fait du marcheur un philosophe en action. [...] Je marche, contre l'immobilité et vers la légèreté. Ce serait un moyen de changer le monde en un ruban d'images et de prendre de la distance. (*TP*, p. 56-57)

Curieusement, nous sommes à même d'observer dans cette prise de distance qu'est la marche, et donc le mouvement du corps, un certain va-et-vient entre l'individu et les étrangers qu'il croise en voyage qui met en lumière un concept indissociable de la préparation du novice, soit la solitude et l'isolement de celui-ci. Dans une contrée où la culture, la géographie, la langue et les gens sont différents, les narrateurs de Marchand ont le regard tourné vers l'extérieur, vers ce qui leur est inconnu. Ce détournement des yeux qui cessent soudainement de scruter le propre corps auquel ils appartiennent contribue à instaurer une distance chez l'individu par rapport à lui-même. Ayant quitté le monde auquel il appartient, le personnage perd son identité en Orient pour en trouver une autre: celle de l'étranger. Cette nouvelle figure de l'Autre, loin d'inspirer au protagoniste les sentiments de crainte et de souffrance liés à son altérité dans son propre univers, s'avère être un soulagement pour le narrateur. Certes, il est différent, mais il

baigne dans un monde différent. Être étranger au milieu d'étrangers relève de la normalité. Ce soudain changement de situation a pour effet d'isoler le narrateur, de lui faire ressentir une solitude qui est bien réelle en dépit de la foule omniprésente qui l'entoure tout au long de ses périples:

L'incompétence est parfois le salut du voyageur. [...] Cette incompétence est peut-être ce qui le sauve de la prévisibilité du monde. Dès son arrivée à l'est, en supposant qu'il ait pris cette direction, il sentira les choses lui échapper, jusqu'à l'air qu'il respire, et aura à s'y faire. Il aura partout des preuves solides de l'étrangeté, de la sienne aussi. [...] Il est en état de vacance. Il n'a qu'une idée de ce qu'il voit, de ce qu'il entend, de ce qu'il goûte, et son corps avance dans cette idée. [...] [II] se réjouit à tout moment de son incompréhension, d'être exactement à l'extérieur de l'échange. Il n'a d'autre choix que de s'exclure du circuit des demandes et des réponses. (*TP*, p. 115-116)

Ce que l'auteur désigne ici par l'«incompétence» du voyageur vient placer le narrateur à l'extérieur de l'univers qu'il découvre en faisant de lui un témoin privilégié, mais non pas une partie prenante de cet univers. Cet isolement créé par la séparation du personnage de son environnement connu ne suffit pas aux narrateurs de Marchand. Pour eux, le voyage doit idéalement se faire seul, sans compagnon, une règle à laquelle ils ne dérogeront que rarement. Établissant une certaine analogie entre les novices auxquels Simone Vierre fait référence et les narrateurs de Marchand, la solitude du voyageur s'effectue bien dans le cadre d'une séparation. Nous voyons, en effet, le personnage principal de *L'Homme qui pleure* se rendre à l'île de Ko Samui dans le golfe de la Thaïlande afin d'y vivre une retraite à l'écart du grouillement des foules, «sur le versant de l'île le moins fréquenté des touristes» (*HP*, p. 70). De plus, il arrive à de nombreuses

occasions que ce même individu se retire momentanément du tourbillon des rassemblements humains pour retrouver le calme et la solitude de sa chambre d'hôtel comme si cet isolement était nécessaire à sa quête spirituelle. Enfin, le narrateur expérimente l'isolement total – du moins pour quelques instants – lors de son ascension vers le monastère de Rongbuk où «[il est] seul, irrémédiablement seul» (*HP*, p. 105), seul avec lui-même ajouterons-nous. C'est dans ce départ vers l'Ailleurs, dans cette séparation nécessaire d'avec tout ce qui lui est connu que le narrateur, ce néophyte, peut songer à accomplir sa quête. Loin de tout et à la fois en plein centre du maelström de l'Asie,

il apprend à douter de lui-même, et à perdre chaque jour et chaque nuit davantage de sa maîtrise. Pour tout horaire, il n'a plus que son corps. C'est lui qui lui dit de s'arrêter, de manger, de dormir. Son temps s'élargit de n'être plus régi par les usages. Les horloges sont désormais insensées, et ce qu'il sait ne suffit plus. Il n'est plus de son monde. Il voyage pour la première fois au loin de lui-même. (*HP*, p. 116-117)

Une fois cette déprise accomplie et la retraite bien établie, l'initiation elle-même peut commencer.

### *La mort initiatique*

À ce point du voyage, il s'agit pour le novice de mourir à ce qu'il est, ou mieux, à ce qu'il a été, c'est-à-dire de renoncer à son passé de non initié. Avant que cette épreuve de mise à mort ne soit véritablement soumise au sujet à initier – en l'occurrence

le narrateur –, encore faut-il le faire pénétrer à l'intérieur du lieu sacré préalablement préparé. Ces rites d'entrée, comme l'a remarqué Simone Vierne, peuvent prendre, au sein de diverses communautés, la forme d'un rapt du néophyte par les individus présidant à son initiation ou peuvent alors s'amorcer avec la perte de conscience réelle ou simulée du novice. Enfin, les rites d'entrée peuvent également prendre la forme des Symplégades, en référence à la légende grecque de la Toison d'Or dans laquelle l'entrée est impossible du point de vue rationnel, insistant ainsi sur le côté périlleux et surhumain de la pénétration du héros (du novice) dans le lieu sacré. Dans l'oeuvre de Marchand, les narrateurs ne se soumettent, semble-t-il, à aucun des rites d'entrée reconnus outre le fait qu'ils doivent parfois avoir recours à des moyens de transport peu sécuritaires et emprunter des routes pour le moins précaires afin de rejoindre l'endroit convoité (*HP*, p. 47-48), un clin d'oeil aux Symplégades. Les personnages font route vers l'Asie, une contrée certes éloignée, mais non plus fermée aux étrangers comme l'était le Tibet pour l'amant du narrateur de *L'Homme qui pleure*, quelques dix ans avant sa propre expédition. Toutefois, bien qu'il ne s'agisse pas là d'un véritable rite, l'arrivée en Inde du narrateur de *L'Homme qui pleure* semble toujours s'effectuer pendant la nuit. En effet, lors de ses deux voyages le personnage pénètre dans le sous-continent indien alors que les ténèbres le recouvrent encore, l'empêchant ainsi de jeter un oeil sur le nouveau monde qui l'entoure, un peu comme s'il avait les yeux bandés et qu'il était trébuché dans un chemin tortueux le menant vers un lieu secret, impression que retire le narrateur

de sa course en taxi à Delhi (*HP*, p. 16). L'entrée dans un monde qu'il sait ne pas être le sien se voit d'autant plus marquée qu'à son arrivée à l'aéroport, le narrateur s'arrête devant une vitrine qui le sépare de la foule des habitants (*HP*, p. 15), lui faisant prendre soudainement la pleine mesure de l'étrangeté de l'univers qu'il s'apprête à découvrir. En somme, les rites d'entrée, comme le souligne Vierende, «prolongent et complètent la phase préparatoire: la séparation d'avec le monde profane a eu lieu et elle est irréversible<sup>54</sup>». Ce concept de rupture, à nouveau mis de l'avant dans cette affirmation, est pour sa part bien présent dans *Tintin au pays de la ferveur* et dans *L'Homme qui pleure* en dépit de l'absence plus ou moins marquée des rites d'entrée. Les narrateurs, en foulant les lointaines terres orientales jusqu'à pénétrer à l'intérieur des temples, quittent définitivement leur univers pour effectuer un «voyage dans l'au-delà», un parcours difficile qu'ils auront à franchir à la fois physiquement et spirituellement. Plus qu'une simple rupture avec le passé, nous sommes à même d'observer ce qu'implique vraiment le voyage pour les narrateurs:

À la place que j'ai régulièrement occupée, tous les jours plusieurs heures d'horloge, j'ai laissé cette absence de moi-même. [...] Ce que j'ai été devient aussi immatériel que le corps désintégré par la mort. Ni enterré, ni noyé, ni brûlé, mais éloigné, comme un souvenir de moi-même. Je suis un corps dont j'apprends à me détacher pour franchir librement l'univers. Je suis une âme qui, à chaque fragment de la route, s'invente un corps ouvert à tous les sens. Je suis vivant et mourant, tant que dure le voyage... (*TP*, p. 102)

La mort – symbolique, bien entendu – du personnage correspond à l'objectif de ce que Simone Vierende nomme elle-même le «voyage dans l'au-delà», ce périple dans le monde

des morts qui représente la deuxième étape de la mort initiatique proprement dite. L'ethnologue nous apprend que ce passage dans l'au-delà peut revêtir trois aspects distincts. Il existe d'une part toute une série de rituels de mise à mort auxquels doit faire face le myste avant qu'il ne retourne à un état embryonnaire, le *regressus ad uterum*. Puis, la mort du novice se conclut avec sa descente aux enfers ou sa montée au ciel selon les cultures. «L'ambivalence ou la trivalence des rites n'a rien d'étonnant, affirme Vierné, puisqu'ils symbolisent tous le passage dans la mort<sup>55</sup>», une traversée qu'effectueront les narrateurs d'Alain Bernard Marchand. Pour eux, le passage dans la mort correspond d'abord et avant tout à une disparition de leur être dans l'univers de l'Orient. Non seulement les narrateurs doivent-ils se volatiliser aux yeux de leur entourage, ils doivent encore disparaître à leurs propres yeux en procédant à la mise à mort de ce qu'ils sont devenus. Mais avant d'entrevoir la procédure par laquelle la mort initiatique doit se réaliser, il nous semble nécessaire d'examiner brièvement ce qui doit mourir. Dans l'essai *Tintin au pays de la ferveur* tout comme dans le roman *L'Homme qui pleure*, la mort doit non seulement toucher l'esprit des narrateurs, mais encore et même surtout leur corps. Comme nous avons été en mesure de l'observer au cours de notre analyse du corps malade, la chair des personnages s'est vue transformée par une situation, un individu ou un style de vie qui s'est avéré être néfaste pour elle. Soudainement, le corps s'est détaché de sa nature profonde et en a éprouvé de la souffrance, d'où l'apparition de la maladie. Il s'agit, dans le cadre du voyage, de «tuer»

ce corps malade. Dans *Tintin au pays de la ferveur*, c'est le corps de l'individu immobile, pris dans la routine journalière du boulot qu'il faudra anéantir, alors que dans *L'Homme qui pleure*, c'est le corps de l'amoureux, lui aussi prisonnier de la stagnation et indifférent à l'appel de la sensualité, que l'on doit faire mourir. Dans le cas du premier narrateur, le mouvement inhérent au voyage suffira à l'emporter vers la guérison de son corps, mais pour le second, il lui faudra partir à la recherche de l'Autre – son amant – à la manière d'une confrontation ultime, ce qui donnera lieu à la mort initiatique de l'amoureux qui ne s'actualisera pleinement que lors de son deuxième voyage.

À la lumière de nos observations, il apparaît que la mort symbolique des narrateurs de Marchand montre de nombreuses similitudes avec le motif de la mort initiatique des néophytes participant aux initiations religieuses. Les rituels de mise à mort auxquels doivent faire face les novices dans un premier temps peuvent effectivement s'observer à quelques différences près dans l'oeuvre de l'auteur. Ces rituels peuvent consister en ce que Simone Vierne assimile à une ascèse de même qu'en diverses tortures chez certains peuples. Ces tortures, qui sont bien réelles nous assure la chercheuse, sont à l'évidence absentes des textes d'Alain Bernard Marchand. Les narrateurs n'ont à subir, ni par accident ni par choix, la véritable torture. Si l'on s'en souvient, nous sommes témoins, dans *L'Homme qui pleure*, d'une séance de massage qui n'a rien de la douceur et du bien-être qu'elle suppose pourtant, nous laissant voir

alors un «corps sans âme» (*HP*, p. 67). Toutefois, cet épisode montrant la souffrance du corps ne peut, même symboliquement, se rapporter à la torture ayant pour but de provoquer la mort initiatique du sujet. La ressemblance est trop mince. L'ascèse, quant à elle, trouve un écho certain au sein du même roman. Au cours de son premier voyage, nous voyons à quelques reprises le narrateur en proie à l'insomnie et mangeant très peu, rappelant le jeûne et la veille auxquels sont soumis les mystes de diverses cultures: «Je me passais souvent de dîner, sans que jamais la faim ne me tiraille» (*HP*, p. 46) ou encore: «Les attaques de vomissement de la veille avaient repris. Je n'avais pourtant rien avalé de la journée, mais je continuais à rejeter dans la cuvette une matière bilieuse qui me déchirait les entrailles» (*HP*, p. 38). Comme dans ce dernier extrait où c'est le corps malade du voyageur qui est mis en scène, le jeûne peut s'avérer inévitable – qui aurait envie de manger dans pareille occasion ? – et donc sortir en apparence du cadre de la privation volontaire. À l'inverse, il nous est également possible d'observer que le jeûne peut être recherché par l'individu qui assume pleinement ce choix. Or, dans un cas comme dans l'autre, le résultat semble être le même: le corps, en refusant toute nourriture, procède au déni de son existence. Vierre souligne d'ailleurs qu'«outre leur valeur pratique d'endurance, [ces pratiques de jeûne] ont surtout une valeur symbolique; les morts ne se nourrissent pas – en tout cas pas de la même façon, ni autant que les vivants<sup>56</sup>». En se privant de nourriture, ou du moins en n'absorbant que le strict minimum nécessaire à la survie de son corps, le narrateur entend donc se détourner à la

fois de l'une des habitudes de vie les plus fondamentales qui soient – les repas – de même que de l'identité que lui ont forgée les conventions sociales et son rapport douloureux avec l'Autre. Cette attitude envers la nourriture, proprement initiatique, s'inscrit d'autre part dans le cadre de la philosophie bouddhique dont nous avons souligné l'omniprésence au sein du développement de la thématique du voyage. Les bouddhistes enseignent en effet que pour atteindre l'état d'Éveil, il faut abolir la souffrance qui vient du désir et de l'ignorance. Autrement dit, l'adepte doit se détacher de tout ce qui peut susciter sa convoitise. «Le frein des passions n'implique pas de se soumettre à la mortification de soi, mais d'éviter les excès et de maîtriser les sens et les émotions<sup>57</sup>». Il s'agit donc de se tenir à une distance égale de l'ascétisme pur et dur et de l'orgie, tous deux susceptibles d'enorgueillir l'individu et de favoriser sa dépendance à l'égard des futilités de la vie. Le jeûne en soi, hors de toute velléité d'orgueil, s'avère donc positif en ce qu'il opère le détachement visé par les bouddhistes et la mort du passé recherchée par les voyageurs de Marchand qui souhaitent par leur «voyage dans l'au-delà» délivrer leur corps et leur esprit de la gangue des «jours sans saveur» (*TP*, p. 39). Comme nous l'avons mentionné plus tôt, le narrateur de *L'Homme qui pleure*, en plus de pratiquer le jeûne de manière plus ou moins volontaire, semble souffrir également d'insomnie pendant son voyage en Asie, un comportement qui entre dans la définition de l'ascèse telle que la définit Simone Vierne: «La fatigue était là, dans mes jambes, dans mes bras, dans mes yeux, mais je n'arrivais pas à trouver le sommeil qui m'eût fait

oublier une seule nuit que je m'étais un jour perdu dans le monde» (*HP*, p. 46). L'insomnie du personnage ressemble en effet à l'état de veille qui est exigé des futurs initiés en ce que le manque de sommeil du protagoniste entraîne chez lui une conséquence spirituelle qui rejoint le but visé par la pratique de l'ascèse. «Il s'agit dans tous les cas de forcer le novice à se concentrer, à méditer, en demeurant éveillé<sup>58</sup>», explique Vierne. Le fait, pour le personnage, d'être incapable «d'oublier qu'il est perdu dans le monde» correspond bien à la réflexion qui est attendue des néophytes: le narrateur, éveillé alors qu'il devrait logiquement dormir, est mis devant sa situation qui n'est autre que sa quête d'une nouvelle maturité, d'une renaissance. La veille du corps qui mime elle-même la mort de la chair permet à l'esprit de l'individu de prendre conscience du processus de mise à mort qu'il a lui-même entrepris en s'engageant dans un périple qui le mène au bout du monde et aux limites de l'expérience humaine qu'est le passage de la vie à la mort. Dans les initiations à caractère religieux, les épreuves de mise à mort du novice se limitent, d'après les recherches de Simone Vierne, aux pratiques de l'ascèse et de la torture. Toutefois, Marchand innove en exploitant une fois de plus le principe de la procuration dans la «mise à mort» de son narrateur, un principe qui transite, nous le verrons, directement par le corps du personnage et qui, en cela, rejoint les techniques de mise à mort initiatique traditionnelles comme le jeûne ou la flagellation qui reposent elles aussi sur l'enveloppe charnelle du novice.

En effet, nous sommes témoins une nouvelle fois du rôle privilégié que joue le

regard du narrateur dans le processus initiatique. Comme ce fut le cas lors de la purification du myste précédant le début de l'initiation proprement dite, le regard du narrateur contribue à opérer chez lui une certaine transformation par le biais du phénomène de la procuration sur lequel nous nous sommes penchés notamment dans le cadre de notre étude du corps lecteur. Autrement dit, la mise à mort du personnage semble être en mesure de s'effectuer alors qu'il observe une situation qui rappelle elle-même la mort: «C'était l'heure des ablutions matinales. Plus loin, parmi les vaches étendues le long des quais, des corps reposaient sur des bûchers et attendaient de brûler au grand jour» (*HP*, p. 35). Ce regard posé sur les cadavres en attente d'être consumés, bien qu'il cantonne le narrateur dans une position passive à l'égard de ce qu'il perçoit, n'en reste pas moins un acte de son propre corps (ici phénoménal) qui entraîne des conséquences directes chez l'individu. C'est que le regard du narrateur, comme celui du petit garçon détaillant les images contenues dans les albums de Tintin, provoque la catharsis chez l'individu, cette forme de purgation qui libère le spectateur ou le lecteur de ses pulsions et qui représente donc une thérapie accessible à tous. Ainsi, la vue de l'ultime sublimation que doit subir la chair humaine au contact de la mort – la crémation – pénètre l'oeil du novice qu'est le narrateur de *L'Homme qui pleure* et lui renvoie l'image de sa propre déchéance, ou plus exactement de l'anéantissement de ce qu'il était jusqu'alors, un constat qu'il exprime en ces mots: «Je sus tout de suite que c'était ici qu'il avait été foudroyé, mort d'un seul coup à ce qu'il avait été» (*HP*, p. 35). Comme

si le regard porté sur la mort d'autrui n'avait pour but, chez Marchand, que de marquer l'instant précis de la mort symbolique du narrateur et, de manière spéculative, de l'ex-  
 amant de celui-ci auquel il fait référence par le pronom «il»... Cette vision de la mort, bien que le protagoniste la fasse sienne par un phénomène d'identification au cadavre qui s'apparente à plusieurs égards à la procuration qui sous-tend la relation du lecteur au héros romanesque, a pour résultat un acte concret que pose le narrateur:

Longtemps, au bout des quais, je regardai un corps pétiller au-dessus des flammes, laissant dans l'air une odeur de roussi. Le gardien le piquait par moments de sa fourche pour ramener les membres vers le feu. Pendant qu'il alla s'occuper d'un autre bûcher, *je m'approchai du corps incendié et déposai sur la braise le masque à têtes de morts*<sup>39</sup>. (HP, p. 109)

Cet acte de jeter un masque au feu – masque que le narrateur avait déjà entrevu lors de son premier périple, mais dont il n'avait alors pu confronter le sens qui s'en dégagait –, qui soudain déborde du cadre de la simple vision passive qu'il nous est possible d'observer dans cet extrait, peut être interprété comme une nouvelle preuve de la mise à mort du narrateur, qui s'effectue cette fois lors de son second voyage, du fait de l'analogie qui lie ce protagoniste au masque en question. Le masque dont se saisit le narrateur, qui est fait de bois et dont les orbites sont marquées «de petits crânes entaillés au couteau» (HP, p. 56) – les «têtes de morts» –, renvoie à la photographie d'un masque lui aussi sculpté dans le bois et «dont l'orbite des yeux sortait brutalement de l'image» (HP, p. 52). L'amant du narrateur, l'auteur de la photographie, lui donne par ailleurs le nom de «l'homme qui pleure», une identité dont se réclame le narrateur au début du

roman (*HP*, p. 13), conscient du lien qu'il crée ainsi entre l'objet et lui, un lien reposant à la fois sur un nom et sur les yeux (ou orbites) des deux visages. Son geste de déposer le masque sur les braises destinées à consumer un cadavre équivaut donc à la mise à mort initiatique qu'il exerce sur sa propre personne: «Plus tard, une fois accomplie l'oeuvre du feu, le gardien jetterait les cendres dans les eaux de la Bagmati. C'est alors que l'homme qui pleure descendrait le fleuve pour l'éternité» (*HP*, p. 109). Cela fait, le narrateur peut poursuivre son cheminement vers une éventuelle renaissance qui l'oblige toutefois à visiter les méandres du chaos originel en un surprenant mouvement de régression, un voyage que vivent aussi les novices auxquels s'intéresse Simone Vierne.

Ce que la spécialiste nomme le *regressus ad uterum* correspond effectivement à la deuxième étape du «voyage dans l'au-delà» que doivent expérimenter les néophytes appelés à être initiés. Cette nouvelle phase de la mort initiatique, comme l'indique bien son nom, n'est ni plus ni moins qu'un retour à un stade antérieur de la vie, un «retour à une vie embryonnaire, pleine de promesses de vie, mais encore proche du néant auquel il faut bien retourner si l'on veut changer totalement<sup>60</sup>», affirme Vierne. Car logiquement, la mort qui est venue anéantir le novice adulte par le biais de l'ascèse qui lui a été imposée ne peut laisser celui-ci inchangé. Pour qu'il y ait plus tard renaissance de l'individu, encore faut-il retourner aux origines premières de toute vie. Or, quel symbole est plus à même de représenter l'état de régression que doivent traverser les

novices de toutes religions si ce n'est le ventre maternel où ceux-ci ont dû séjourner au cours des premiers mois de leur existence ? Cette figure de la matrice, universellement élue comme le symbole joignant à la fois la vie et la mort, constitue en effet le motif central autour duquel est structuré le *regressus ad uterum*. Elle se voit représentée de diverses manières suivant les cultures et peut ainsi prendre le visage d'une caverne, d'une grotte, d'un labyrinthe et même d'un monstre avaleur. Bien que ces images ne semblent pas au premier abord entretenir un lien direct avec le ventre maternel, elles réunissent toutes les concepts du creux et de l'ombre, deux attributs venant caractériser l'utérus de la mère et dont nous sommes à même de recueillir les échos dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand. Comme nous avons pu le constater jusqu'à présent dans notre recherche, les motifs liés à l'initiation relèvent presque toujours du symbole dans les textes de l'auteur. Aussi, les formes du *regressus ad uterum* peuvent-elles s'observer au sein des intrigues de Marchand à condition de nuancer la définition stricte du phénomène tel que le décrit Vierendeux dans son ouvrage. Par exemple, nous sommes témoins de ce que l'un des narrateurs sent le besoin de s'enfermer dans sa chambre d'hôtel au beau milieu de son premier périple à travers l'Asie: «Claquemuré dans ma chambre, au fond d'un couloir mal éclairé, je me réfugiais dans le lit, bardé de tous mes vêtements, enterré sous les couvertures. Je tendais un livre vers l'unique clarté d'un plafonnier et lisais jusqu'à ce que mes bras s'affaissent» (*HP*, p. 46). Cette attitude, à bien l'examiner, nous semble analogue au *regressus ad uterum*. Le personnage se retire

dans un lieu clos situé «au fond» d'un couloir qui mène à l'intérieur d'un bâtiment, un lieu qui peut s'apparenter au motif de la grotte dans laquelle il faut pénétrer pour rejoindre le ventre de la terre-mère. De plus, ce couloir est «mal éclairé», ce qui rejoint la pénombre qui doit caractériser le lieu symbolique dudit ventre maternel dans les initiations religieuses. Or, une fois dans la chambre, le protagoniste réduit une fois de plus son univers et s'étend dans le lit où il «s'enterre» sous les couvertures, un lieu bien délimité dont il nous semble inutile d'insister sur l'analogie qu'il entretient avec la matrice, d'autant plus que l'individu reprend quelque peu la position foetale de l'embryon en se glissant entre les draps (les muqueuses utérines). En raison d'une homonymie de circonstances, nous croyons pertinent de préciser que les manifestations du *regressus ad uterum* ne nous semblent pas si bien représentées lors du voyage des narrateurs adultes qu'elles ne le sont lors des périodes de lecture de l'enfant qui se déroulent elles aussi dans un lit. À cette occasion, nous avons pu constater que le corps du garçon régressait indubitablement à l'état embryonnaire jusqu'à en prendre une position foetale presque parfaite: «Je rentre sous les couvertures, replié sur moi-même [...] et lis» (*TP*, p. 11) de même que: «Je me glisse sous les couvertures [...] et aménage une grotte entre la housse et le matelas. Ainsi retranché du monde, je sors la pile et l'ampoule de sous l'oreiller et poursuis l'aventure, case par case, les genoux pliés et l'album déployé contre mes cuisses» (*TP*, p. 14). Ces images du corps lecteur replié sur lui-même symbolise à nos yeux le motif de la gestation, primordial dans le *regressus ad*

*uterum* initiatique. D'une part, la posture du corps rappelle sans équivoque celle du bébé dans le ventre de sa mère, mais elle dépeint aussi de manière figurative la gestation du petit garçon lui-même qui, au moyen de la lecture, réussit à «grandir» et à se défaire des restrictions qui marquent son passage dans l'enfance. Pour le voyageur adulte, la retraite volontaire dans le lit d'une chambre d'hôtel et la lecture qui, ici aussi, occupe le personnage semblent avoir pour but de favoriser l'atteinte d'un certain mûrissement chez l'individu qui sent le besoin de se retirer momentanément du monde afin de le réintégrer plus fort et plus parfait qu'il ne l'était. À ce sujet, Vieme rapporte que

les opérations métallurgiques de l'alchimie n'ont pas oublié les anciennes croyances, celles des anciens forgerons, que les métaux mûrissent dans la terre. Le fourneau alchimique se substitue à la terre pour accomplir – mais plus vite – la même oeuvre: réduire le métal en ses éléments – c'est-à-dire le faire mourir pour le recomposer en un élément plus pur et plus précieux<sup>61</sup>,

un objectif vers lequel tendent les narrateurs de *L'Homme qui pleure* et de *Tintin au pays de la ferveur* qui s'enfoncent sporadiquement dans un lieu caché évoquant le ventre maternel créateur.

La descente aux enfers ou la montée au ciel, dernière étape devant marquer le passage du novice dans le domaine des morts, vient également conclure la phase globale de la mort initiatique. Ce qui peut sembler être un nouveau périple pour le néophyte est en fait intimement lié au *regressus ad uterum*, puisque c'est le lieu où la régression est vécue qui détermine si le non initié accomplit un voyage aux enfers ou une ascension vers le ciel, ou même les deux à la fois. Ainsi, il ne s'agit pas pour le novice de se

préparer à un nouveau départ: le parcours vers un autre «monde» s'est déjà enclenché à la suite du retour de l'individu au ventre de la mère. Chez Marchand, force est de constater que le voyage s'effectue dans trois directions, comme Simone Vierne a pu le remarquer au sein de certaines initiations. Au cours de ses propres recherches, l'ethnologue a observé que le voyage des novices pouvait se faire «horizontalement, [...] dans le cas du voyage vers une île mythique; ou bien vers le bas, les Enfers [...]; en outre, Enfers doit naturellement être pris dans le sens de séjour des morts, et en particulier des ancêtres mythiques; enfin, suivant d'autres cultures, vers le haut, le ciel, où se trouvent les êtres divins [...]»<sup>62</sup>. Dans le cadre de notre étude, il nous est bien sûr donné de voir les narrateurs effectuer cette descente aux Enfers alors que les protagonistes traversent l'état de régression spirituelle et physique que suppose la mort initiatique chez les peuples aborigènes. Ainsi, le lit et la chambre fermée retiennent le corps du narrateur dans un cocon où l'individu cesse de répondre aux demandes extérieures et semble se détacher des besoins artificiels que s'est formé l'être humain au fil des siècles. Mais aussi intéressante est la descente du narrateur de *Tintin au pays de la ferveur* dans une grotte de l'île de Cheju où il entre réellement en contact avec les légendes mythiques de cette partie du monde: «Je fis le tour de l'île, descendis dans des boyaux creusés par la lave d'anciens volcans et, au creux d'une caverne où l'eau suintait de la pierre, en un clapotis régulier, je bus selon la coutume une écuelle pleine des larmes de la déesse de la montagne» (*TP*, p. 120-121). Cette exploration d'un lieu directement lié à une figure

divine s'avère déterminante en ce qu'elle se conclut sur une communion physique entre le narrateur et la déesse de la montagne: le personnage assimile les larmes de la déesse en les buvant, laissant courir en lui une force surnaturelle qui le différencie des êtres mortels de sa race, faisant de lui un initié. De même, il nous est possible de constater, dans les textes de Marchand, que le voyage des narrateurs ne s'effectue pas exclusivement vers le bas, mais qu'il peut aussi se faire «horizontalement», pour reprendre les mots de Vierre. Ainsi, sommes-nous en mesure de retracer le parcours des personnages dans diverses îles, notamment l'île de Ko Samui à laquelle nous avons déjà fait référence (*HP*, p. 70) et l'île de Cheju où, suite à la «descente aux Enfers» du protagoniste, a lieu sa «montée vers le ciel». En effet, le narrateur décide d'y entreprendre l'ascension du mont Hallasan en compagnie d'un jeune étranger rencontré sur la route, une entorse à la solitude sacrée du voyageur. Ce faisant, le narrateur fait corps avec la nature de par les efforts physiques qu'il doit fournir pour franchir les obstacles de la montagne, mais il embrasse aussi l'origine première de toute vie en un seul regard: «Nous restâmes longtemps dans la largeur de la vision de la terre surgie de l'océan» (*TP*, p. 121). Aux yeux du chrétien, une telle vue peut sans grande difficulté évoquer le regard que Dieu porte sur Sa Création au terme des six premiers jours de vie de l'univers, une vision du monde encore intact. Chez les athées, d'autre part, la vue d'une eau engendrant la terre vient les conforter dans l'idée scientifique que l'élément aqueux de notre planète constitue l'origine de toute vie terrestre. Quoi qu'il en soit,

cette vision du monde depuis son sommet permet au narrateur de s'élever au rang des dieux l'espace d'un instant, laissant derrière lui sa véritable nature mortelle et les limites de son corps, si minuscule dans l'univers. Et que dire de l'ascension constante et vertigineuse du narrateur vers le Tibet, cette contrée juchée sur les plus hauts sommets de la planète ? Parcourant monts et montagnes enneigés, l'individu entreprend de suivre la route des monastères où il s'imprègne de la spiritualité des moines faisant tourner leurs moulins à prières à son approche. En ce pays, plus que tout autre, l'ascension du personnage lui permet de communier concrètement avec les dieux, avec le Bouddha vénéré au monastère de Rongbuk sis «au pied du plus haut sommet du monde» (*HP*, p. 105): «La pierre succéda de nouveau à la pierre et, si près du ciel, jusqu'à Rongbuk, je compris que je m'étais approché de la nudité de l'âme» (*HP*, p. 106). C'est la pureté et le vide tant recherchés par les bouddhistes que parvient enfin à saisir le narrateur dans les hauteurs du plateau tibétain. Avec la descente dans le domaine des morts et la montée vers le ciel divin se voit accomplie la mort initiatique des narrateurs qui ont dû tout laisser derrière eux afin de renaître meilleurs qu'ils n'étaient et plus heureux. C'est le propre du voyage, dans l'oeuvre de Marchand, que de servir à se remplir du monde — de ses stimuli, de la ronde du mouvement — pour mieux se vider de ce qui doit mourir. La recherche du vide, que nous avons été en mesure d'examiner au cours du processus de mise à mort des narrateurs, doit maintenant trouver son pendant dans un travail de renaissance.

### *La renaissance*

«Mourir, et puis renaître. Et tout ce qui précède était destiné à préparer cette nouvelle naissance. Ces épreuves étaient la quête de cette transformation radicale qui s'exprime tout naturellement, dans le prolongement des rites précédents, par des images de naissance<sup>63</sup>». La transformation radicale dont il est question ici nous rappelle que l'objectif premier de l'initiation est sur le point d'être atteint et que, par conséquent, le novice pourra dorénavant être qualifié d'initié à part entière. Mort à ce qu'il a été, l'individu peut enfin renaître *autre*, c'est-à-dire se détacher de l'identité de travailleur sédentaire pour le narrateur de *Tintin au pays de la ferveur* et se départir de celle de l'amoureux rejeté pour le protagoniste de *L'Homme qui pleure*. Dans le monde, Simone Vierre nous apprend que la nouvelle naissance de l'initié peut être développée de mille façons lors des initiations religieuses. Il n'existe par conséquent aucun schéma strict venant structurer la renaissance des initiés, mais plutôt un certain nombre de motifs illustrant le thème de la naissance chez les peuples. Par exemple, il est possible d'assister à la sortie périlleuse de l'initié ou au contraire à sa sortie heureuse du lieu sacré d'où a eu lieu la mise à mort initiatique. La geste de sortie, comme l'on s'en doute, est liée à la tonalité donnée au «voyage dans l'au-delà» qu'a effectué l'initié. Il y a donc péril (ou apparence de péril) pour le novice ayant été «avalé» par un monstre, puisqu'il aura à combattre ce dernier ou du moins à faire preuve de ruse pour s'échapper de sa prison. Cette geste de sortie n'est certes pas la même que doivent effectuer les

narrateurs d'Alain Bernard Marchand. Pour eux, comme pour certains initiés à travers le monde, il suffit de franchir les limites du lieu sacré pour marquer symboliquement l'évolution à la fois physique et spirituelle dont ils font l'objet. Il semble que Marchand n'insiste pas sur la sortie de ses personnages des temples qu'ils visitent, des chambres où ils séjournent ou des grottes qu'ils explorent. Dès lors que la mort initiatique des protagonistes a eu lieu, la renaissance s'affiche comme l'étape suivante du parcours qu'ils ont choisi de franchir et à la limite, nous ne sommes même pas témoins du départ des narrateurs de ces endroits «sacrés». Il convient également de préciser que l'auteur n'accorde pas une grande importance à la chronologie des événements liés au passage des protagonistes dans le domaine de la mort ou vers le chemin de la renaissance. Le lecteur est par conséquent à même de voir se succéder alternativement au sein des textes – mais surtout dans *L'Homme qui pleure* – divers épisodes représentatifs de l'opération de «mise à mort» et du mouvement de renaissance que vivent les narrateurs. Ce qui importe toutefois, c'est que chacune des phases de l'initiation à laquelle nous sommes conviés d'assister est reconnaissable aux multiples symboles qu'elle emploie pour illustrer la transformation que subissent tour à tour les personnages.

Ainsi, nous est-il possible d'observer dans l'oeuvre de Marchand une certaine variante de l'éveil des initiés qui vient marquer le début de leur nouvelle vie dans diverses initiations à caractère religieux. Chez les francs-maçons, par exemple, la notion d'éveil doit être comprise dans son sens figuré: en buvant la «coupe de mémoire» les

nouveaux initiés s'éveillent à la «vie véritable» qu'est celle de la science alchimique<sup>64</sup>. Par contre, l'éveil conserve son sens premier dans les initiations chamaniques et la naissance des nouveaux chamans est complète lorsque ces derniers sortent soudain du sommeil extatique dans lequel ils étaient plongés<sup>65</sup>. L'expérience que vit le narrateur de *L'Homme qui pleure*, s'il est nécessaire de la situer, semble s'inscrire à mi-chemin entre l'éveil «initiatique» des francs-maçons et l'état de transe que peuvent atteindre les adeptes de la méditation:

C'est à l'endroit où les trois mers se rejoignent, la mer d'Oman, l'océan Indien et la mer du golfe du Bengale, que j'ai eu ma première illumination. [...] Je m'arrêtai dans un temple, et m'étendis à l'indienne sur la pierre devant la statue d'un dieu dansant. Mon regard s'embrouilla, recouvert par des nuées d'encens. [...] chacun murmurait pour soi une prière qui ressemblait au souffle du monde. J'entendis les vents de mousson s'élever et se mêler aux implorations. La clarté des flambeaux vacilla. D'abord vaporeux, puis de plus en plus net, le dieu du temple s'anima. Il baissa la jambe qu'il tenait levée à mi-corps, sortit du cercle de feu qui l'entourait et pencha vers moi ses yeux en amande. Il parla une langue suave que je sentis plus que je ne la compris, comme le vent d'été dans les arbres. [...] Cela durait encore lorsque des rires fusèrent de tous côtés et me firent sursauter. Des enfants déguenillés tournaient et tournaient autour des statues en riant de voir l'étranger endormi. (*HP*, p. 82-83)

Ce que le narrateur désigne comme étant une illumination – en plus de suggérer l'idée d'une lumière se faisant jour dans l'esprit de celui qui revient d'une traversée dans le monde ténébreux de la mort – nous semble bien être le signe de sa renaissance imminente en ce qu'elle éveille l'individu à une connaissance jusqu'alors inconnue de lui qui lui est transmise par la vision du «dieu dansant». Certes, nous pouvons remarquer que l'illumination prend part à un rêve que fait le personnage endormi, ce qui s'oppose

au concept de l'éveil qui caractérise l'étape de renaissance des nouveaux chamans. Toutefois, cette différence rend l'illumination similaire à la période de transe que peut expérimenter la personne qui médite en ce que celle-ci devient indifférente au monde à force de concentration, tout comme le narrateur de Marchand en vient à «oublier» les gens qui se trouvent avec lui dans le temple. Seul compte le «dieu dansant» et son message transmis au narrateur par le biais de la voix de Clara der Tod, son amie (*HP*, p. 83-84). Comme nous pouvons le constater, l'illumination qui vient marquer la naissance de l'initié constitue une expérience spirituelle s'appuyant sur l'enveloppe charnelle du narrateur. Nous voyons son corps s'étendre sur la pierre, son regard se brouiller graduellement, son ouïe saisir le bruit des murmures et du vent, puis le sommeil s'installer définitivement en lui. La vue du dieu paraît être à la limite du rêve et de l'hallucination. Quoi qu'il en soit, cette vision mystique résulte sans aucun doute des gestes et attitudes du corps de l'homme qui se «réveille» à de nouveaux enseignements. Ces enseignements que découvrent les narrateurs de Marchand au cours de leur voyage les ramènent à leurs origines premières: l'enfance. C'est ici que les personnages «exhum[ent] peu à peu le corps enfoui de l'enfant qu'[ils] étai[ent]» (*TP*, p. 60), un être heureux dont les jeux consistaient essentiellement à libérer son corps des contraintes qui lui étaient imposées et qui, par conséquent, le poussait dans les champs à la rencontre de la nature qui interpellait à la fois ses sens et son énergie. Ce mouvement vers le corps ludique de l'enfant n'est pas sans rappeler, au plan thématique,

le retour à un état infantin que vivent les initiés issus de plusieurs cultures à travers le monde. Vierne observe, en effet, que la renaissance de l'individu vient s'appuyer sur diverses images concrètes de la naissance au sein de certaines collectivités. Ainsi, les initiés adoptent-ils souvent des caractéristiques et des comportements enfantins comme le fait de se promener nu, de ne consommer que des aliments de base, de s'exprimer par des cris plutôt que par un langage articulé. Sans exploiter le symbolisme embryonnaire à nouveau mis de l'avant dans cette dernière phase de l'initiation religieuse, Marchand aborde lui aussi le monde de l'enfance, mais le retour à un certain «état infantin» qu'effectuent ses personnages relève plus de la connaissance initiatique qu'ils ont acquis au cours de leur séjour que de la volonté de marquer d'un symbole la renaissance de ces derniers. C'est-à-dire que le voyage aura appris aux narrateurs que le corps de l'enfant constitue pour eux l'idéal à rejoindre, l'exemple à suivre afin de parvenir à une déprise de l'immobilité et de la fadeur d'une part, de la symbiose avec l'Autre et de la maladie d'autre part. Comme l'on s'en souvient, l'être ludique qu'est l'enfant dépeint dans les textes de Marchand possède la sagesse intuitive qui lui fait savourer le moment présent, mettant à profit sa chair hautement «réceptive» – son corps sensuel. Peu enclin à se laisser dominer par les attentes de son entourage, le gamin jouit de son univers composé de forêts et de rivières dans lequel le temps ne semble plus avoir de prise sur lui, une attitude qu'adopte le voyageur adulte de *L'Homme qui pleure* au terme de sa première expédition en Asie, un périple où il s'est purifié par le moyen de l'ascèse. Lors de son

second voyage en Inde, la transformation qui s'est opérée chez le protagoniste nous est révélée par la réapparition d'une sensualité éminemment attirée par les stimuli agréables: «J'étais là, et voulais y être. C'était l'acquis du premier voyage. [...] Des fenêtres, aux vitres baissées, le vent gonflé des moussons, une odeur de jasmin et de pêches miraculeuses. Le vertige d'être soudain là où la mémoire s'illumine de chaque instant» (*HP*, p. 77-78). Cette sensualité du corps, disparue simultanément avec l'arrivée de l'amant dans la vie du narrateur, refait soudain surface dans toute son intensité, comme si le personnage acceptait de nouveau de s'ouvrir au monde et de s'en imprégner goulûment. Cette attitude positive que le narrateur adopte notamment au contact du guide thaï et qui lui donne même l'envie de lui dire «je t'aime» (*HP*, p. 9, 65) se voit d'ailleurs valorisée dans le message que reçoit le narrateur lors de son illumination dans le temple du dieu dansant:

Recueille au passage le souffle du monde, et garde-le bien en toi. Ce que tu y verras sera grand. Laisse les choses t'atteindre au plus près et donne-les lui, invente pour lui [l'amant] la prière du vent dans la fuite, de la nuit autour de toi, de la brûlure du jour et des pas qui te portent sur tous les chemins. Récite-lui le monde d'où tu le reçois pleinement. (*HP*, p. 83-84)

Il s'agit là d'un appel à la sensualité libératrice qui redonne au corps, et bien sûr à l'être entier, une place dans le monde en le faisant s'accorder au rythme de cet univers, une alliance qui permet à la chair du narrateur d'en savourer pleinement les merveilles. La mortalité de l'humain se voit en quelque sorte déjouée momentanément par la lenteur qu'exige l'exercice de la sensualité, puisque le plaisir des sens demande à l'individu de

se comporter comme s'il n'était pas lui-même soumis à l'épreuve du temps. C'est alors que l'adulte nouvellement initié reprend le comportement de l'enfant insouciant et peut, au sortir de la «mort», endosser cette attitude:

J'y étais sans attache, dépris de l'inutile. J'appris avec lenteur à y être pour rien, à accepter cela, cette respiration de l'espace et du temps. Des heures et des heures, à Goa, à traîner sur le sable chaud, dormant dans le fracas des vagues. Des heures et des heures, à Cochin, pas un brin de vent sur les lagons déserts. Des heures et des heures, à Kovalam, à perdre le monde emporté par les pluies d'été. (*HP*, p. 81)

La plénitude du narrateur que nous sommes à même de sentir à travers les mots d'Alain Bernard Marchand semble venir de la communion qui réunit le corps et le monde par la force de la sensualité. Au terme de l'initiation, le narrateur aura appris qu'il se doit de faire corps avec le monde, condition première de son bonheur et de sa quiétude tant physique que morale. Ayant expérimenté lors de sa symbiose avec l'amant le malaise que provoque la dissociation de la chair et de l'univers auquel elle appartient, le personnage prend enfin conscience du lien intime qui l'unit au monde: un lien de réciprocité, un lien de Semblable à Semblable. Ce rapport entre l'individu et l'univers évoque spontanément l'une des croyances bouddhistes qui affirme que l'individualité de l'être (ou son ego) n'existe pas. Au contraire, l'humain tout comme la vache, le plus petit insecte ou les éléments de notre écosystème font partie d'un seul et même ensemble qu'est l'univers. Par conséquent, la souffrance que ressent le personnage retranché du monde n'est que logique puisque son attitude d'isolement (illusoire)

s'inscrit à l'encontre du fonctionnement de l'univers. De ce point de vue, normal aussi est le bonheur et la paix intérieure que ressent le narrateur de *L'Homme qui pleure* devant l'état d'harmonie qui s'instaure entre le monde et lui par le biais de sa sensualité, car le flux d'énergie qui va et vient entre eux est le même. Dès lors, le narrateur retrouve sa place au sein de l'univers, une véritable renaissance que Simone Vierne aurait certainement attribuée à la connaissance initiatique transmise à l'initié au cours de son voyage:

Une fois que [l'initié] a ainsi obtenu la révélation, il possède des pouvoirs, venus de cette connaissance qui le font différent des autres et supérieur aux autres; [...] Ce pouvoir se manifeste dans deux domaines; l'initié va continuer à vivre dans le monde profane, mais parce qu'il sait, il vivra autrement et mieux, à l'aide des techniques apprises durant l'initiation<sup>66</sup>.

C'est justement parce que les enseignements transmis au novice sont venus transformer celui-ci en un initié que la quasi totalité des collectivités donnent un nouveau nom aux individus ayant traversé avec succès les épreuves de l'initiation. Ce nom, plus que toute autre marque, vient confirmer le changement d'identité qui s'est opéré chez l'initié, désormais mort à son passé et devenu par le fait même «Autre». Force est de constater que chez Marchand, les narrateurs semblent conserver leur nom respectif. Du moins, il n'est nulle part fait mention d'une modification de ces noms qui restent d'ailleurs, du début à la fin des récits, inconnus du lecteur. Toutefois, le changement d'identité des personnages est bel et bien attesté dans les textes, surtout dans le roman *L'Homme qui pleure*. Nous y voyons le narrateur «dévier de la carte»

(*HP*, p. 102) et suivre, dès la fin de son premier voyage en Asie, son propre chemin. Le voyage à la recherche de l'Autre fait place au voyage vers soi: le personnage cesse de suivre les traces de son ex-amant à travers l'Inde et le Népal et porte au contraire son regard sur une ville – Chiang Mai – et plus tard un pays – le Tibet – où l'Autre ne s'est jamais rendu. Ce mouvement témoigne à notre avis de la dissociation qui s'exerce entre la figure de l'amant et celle du narrateur, venant ainsi mettre fin à la symbiose qui les unissait auparavant et qui avait éloigné peu à peu le personnage principal de son identité profonde, celle de l'enfant conscient de sa place dans l'univers. Cette libération tant souhaitée redonne littéralement vie au corps et à l'esprit du narrateur, comme en témoignent ces mots: «C'était une nuit d'encre, mais j'eus l'intuition de toucher la cible. Je me sentis pèlerin, au fort de la douceur. Je me douchai longtemps à l'hôtel, comme nettoyé de l'Inde et rescapé du Népal, et m'endormis d'un sommeil jouissif. Clara der Tod eût dit que mon âme venait de rejoindre une vie antérieure» (*HP*, p. 57). Cette «vie antérieure» en laquelle nous voyons se profiler l'existence ludique de l'enfant consiste en l'acceptation de la solitude d'une part, une réalité repoussée de l'adulte amoureux, et en la capacité de vivre malgré les Autres, un acquis qui mènera ultérieurement le narrateur sur la voie de la vie pour soi détachée des attentes extérieures. De «l'homme qui pleure» qu'il nous est donné de voir au début du roman, le narrateur devient progressivement le voyageur avide de goûter le monde de tous ses sens tel l'oisillon que les bouddhistes libèrent d'une cage pour illustrer métaphoriquement la libération de

l'âme (*HP*, p. 57). Au terme de son périple, le narrateur affirme que «la Terre avait repris sa place dans la voie lactée, et moi sur cette Terre. Au matin, je sus que le voyage ne finirait jamais» (*HP*, p. 107), signe de l'ultime guérison du corps et de l'âme, mais aussi d'une compréhension nouvelle du sens de la vie, une vie faite d'obstacles destinés à être surmontés par l'individu, une vie qui s'inscrit dans le cycle des morts et renaissances du bouddhisme, sans fin ni commencement.

En somme, la quête initiatique des narrateurs d'Alain Bernard Marchand semble prendre le visage d'une conversion spirituelle pour ne pas dire religieuse. Le périple en terre d'Asie qu'accomplissent tour à tour les personnages correspond ni plus ni moins à une mise en pratique de la doctrine bouddhiste, le Dharma, telle que la rapporte John Blofeld<sup>67</sup>: «Pour tous enseignements, vous pouvez vous assurer de ceci: ces doctrines ne mènent pas aux passions mais à l'absence de passion; pas à l'asservissement mais au détachement;», deux préceptes qui s'adressent à l'amoureux de *L'Homme qui pleure* qui doit se défaire du désir de l'Autre afin de briser les chaînes de la symbiose qui entravait son corps. Mais la doctrine ne mène pas non plus «à l'accroissement des biens de ce monde mais à leur décroissement; pas à l'avidité mais à la sobriété; pas au mécontentement mais au contentement;», comme le découvre le narrateur de *Tintin au pays de la ferveur* qui, en voyage, délaisse la plupart des objets auxquels il était accoutumé chez lui pour ne conserver que l'essentiel sur la route de sa renaissance. Enfin, la doctrine bouddhiste ne mène pas «à la compagnie mais à la solitude; pas à la

mollesse mais à l'énergie; pas au délice trouvé dans le mal mais au délice trouvé dans le bien;», ce que l'on peut aisément rapporter au voyage solitaire des protagonistes qui se veut avant tout synonyme de mouvement et de vitalité renouvelée du corps. Bref, de ce qui donne l'impression d'être une «conversion» au bouddhisme chez les voyageurs que met en scène l'auteur semble se dégager une valeur significative. En effet, les personnages se tournent, pour la guérison de leur être entier, vers les enseignements d'une religion qui donne toute latitude au corps pour vivre et s'exprimer légitimement, sans tourner la chair en dérision, sans lui manquer de respect et sans l'abaisser à un rang inférieur à celui de l'esprit ou de l'âme comme c'est le cas dans la doctrine chrétienne. Au contraire, le bien-être de l'esprit transite par le bien-être du corps chez les bouddhistes comme dans les textes de Marchand, insistant du coup sur la combinaison fondamentale qui vient former tout individu, une union de l'âme et de la chair dont nous trouvons les échos au sein de l'écriture de l'auteur qui n'est pas qu'une écriture de la tête, mais aussi, mais surtout une écriture du corps.

## Notes

47. Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1973, p. 7.
48. Mircea Eliade, *Naissances mystiques: essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 1959, p. 10.
49. Simone Vierne, *op.cit.*, p. 8.
50. *Ibid.*, p. 14.
51. *Ibid.*, p. 38.
52. *Ibid.*, p. 14.
53. *Ibid.*, p. 17.
54. *Ibid.*, p. 22.
55. *Ibid.*, p. 22.
56. *Ibid.*, p. 23.
57. John Blofeld, *Le bouddhisme tantrique du Tibet*, Paris, Seuil, coll. «Points», série «Sagesses», 1976, p. 48.
58. Simone Vierne, *op. cit.*, p. 24.
59. Nous soulignons.
60. Simone Vierne, *op. cit.*, p. 29.
61. *Ibid.*, p. 32-33.
62. *Ibid.*, p. 39.
63. *Ibid.*, p. 44-45.
64. *Ibid.*, p. 48.
65. *Ibid.*, p. 47.
66. *Ibid.*, p. 76.
67. John Blofeld, *op.cit.*, p. 31.

## Conclusion

Dans cette recherche, nous nous étions donné pour premier objectif de rendre compte de l'omniprésence du corps dans l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand, une omniprésence ne s'affichant pas seulement dans l'ordre de la représentation du corps dans le texte, mais aussi et surtout dans son inscription au sein de l'écriture. Pour nous, ce projet visait donc à cerner l'écriture du corps chez Marchand, un concept relativement peu connu à ce jour dans le champ de la critique littéraire. Débordant le cadre de l'étude thématique à laquelle d'aucuns l'auraient réduite, l'analyse de l'écriture du corps repose en fait sur une réflexion théorique. Nous avons pris conscience que le corps était pluriel dans les textes de Marchand et qu'il nous fallait déterminer lesquels de ces corps allaient constituer le sujet de notre étude. L'on s'en rappelle, Carmen Boustani nous a amené à considérer le corps de l'écrivain lui-même comme une entité influençant de manière certaine son écriture, alors que Roger Kempf s'est pour sa part limité à examiner le corps des personnages de romans auquel il a donné le nom de «corps romanesque». De ses deux corps éminemment présents dans chaque texte, nous avons choisi de nous consacrer au second, inscrivant du coup notre démarche dans la visée de la sémiotique et du structuralisme plutôt que dans la veine des études sociologiques. L'écriture du corps que nous entendions analyser serait donc bien celle du corps des personnages et narrateurs-personnages d'Alain Bernard Marchand et non celle du corps de Marchand lui-même. Nous avons bientôt découvert que le corps des protagonistes pouvait être subdivisé en deux parties du fait de ses deux modes d'inscription dans le texte. D'une

part, nous avons pu observer qu'il existait un corps dit «objectif», que le philosophe Maurice Merleau-Ponty définit comme étant celui qui est visible pour autrui à la manière d'un objet, et un corps dit «phénoménal» qui est capable de voir et de sentir ce qui l'entoure, le plaçant dans une position de sujet. Cette distinction s'est avérée être essentielle à la définition de l'expression «écriture du corps», occupant le coeur même de ce concept. Au terme d'une réflexion tissée autour de l'article défini «du» – contenu dans l'«écriture *du* corps» – Anne Deneys-Tunney a montré que l'écriture du corps pouvait soit correspondre à la représentation du corps, ou à sa «fétichisation-dissection» dans le texte, soit se rapporter à l'inscription de ses sensations et de ses désirs au sein de l'écriture qui devenait alors la sienne. En somme, nous pouvions, quant à nous, affirmer qu'il existait une écriture du corps dans les ouvrages de Marchand parce que le corps des personnages y occupait à la fois la place d'objet et de sujet de l'écriture.

Partant de l'hypothèse que les corps objet et sujet de l'écriture n'auraient pas le même visage ni les mêmes caractéristiques dans le texte vu leur fonction opposée dans l'écriture, nous avons jugé pertinent d'analyser leur mode de construction respectif. Aussi, nous est-il apparu que le corps objet de l'écriture, correspondant essentiellement au corps «objectif» de Merleau-Ponty, se fait beaucoup plus discret que le corps sujet de l'écriture, soit le corps «phénoménal» des divers narrateurs. Alors que la chair dite objective des personnages ne nous est rendue visible que par de rares descriptions corporelles, par des procédés tels la comparaison et l'opposition entre l'aspect physique

de deux protagonistes et par les gestes qu'ils posent, la chair phénoménale des narrateurs se révèle des plus prégnantes à travers tout un lexique corporel distillé dans l'écriture – comme l'anthropomorphisation de la nature, la figure de la synesthésie, l'illustration d'idées abstraites par l'imagerie du corps – et dans la sensualité venant enrichir les divers textes de ses coloris, de ses parfums ainsi que de toute sensation éprouvée par les individus prenant en charge le déroulement du récit. Ce constat d'une certaine éviction du corps objectif dans la narration au profit du corps phénoménal est venu mettre en lumière l'une des caractéristiques fondamentales de la chair, soit celle de ne vivre qu'au contact de l'Autre, de l'univers, de toute chose susceptible de l'interpeller et d'opérer sur elle en retour une certaine transformation.

Aussi, nous a-t-il été permis de constater que le corps n'est ni uniforme ni statique dans l'oeuvre de Marchand, mais témoigne au contraire d'une certaine mouvance, d'une évolution due aux multiples transformations qu'il aura subi depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Nous avons vu le corps ludique de l'enfant s'unir étroitement avec la nature par des jeux physiques reposant à la fois sur le mouvement inhérent à sa chair et sur sa sensualité latente. Cette alliance avec l'univers, perçue comme l'idéal à rejoindre, aura supplanté la figure de l'Autre en raison du profond sentiment de liberté qu'inspirent au petit garçon les champs, les arbres et la rivière, un sentiment que retrouve aussi le jeune lecteur dans *Les Aventures de Tintin*. Soumis aux contraintes sociales et familiales, l'enfant trouve refuge dans la lecture à défaut de se

fondre dans la nature. Dans le parcours du corps lecteur se profile alors le premier motif d'une quête initiatique s'amorçant par la mort symbolique du corps aliéné par les pressions extérieures pour se clore enfin dans sa renaissance faisant ressurgir sa sensualité grâce au phénomène littéraire de l'identification au héros. Le corps lecteur comme le corps ludique auront su se lier au monde physique des forêts et au monde fictif des bandes dessinées, ces espaces où leur identité profonde avait lieu de s'épanouir. L'adulte amoureux, toutefois, brise subtilement ce lien précieux en voulant faire corps avec l'Autre, l'amant. Confronté au désir sexuel qui le fait naître à l'homosexualité, l'individu se découvre une nouvelle identité et tente de vivre en symbiose avec celui qu'il aime. Dès lors, le corps amoureux se détache de l'univers tangible et cesse d'être à son écoute, entraînant la quasi disparition de sa sensualité. Confronté à l'échec inévitable de la symbiose amoureuse, le corps sombre dans la maladie, illustrant l'indivisibilité existant entre la chair et l'esprit dans les textes de Marchand. Désormais incapable de prendre goût aux stimuli de son environnement, le corps glisse dans une apathie malsaine qui presse l'homme de se guérir de son chagrin et de retrouver le bonheur édénique de l'enfant.

Nous l'avons vu, c'est dans le voyage que les narrateurs trouvent le moyen de guérison privilégié de leur corps et de leur âme. Plus qu'un simple périple en terre inconnu, le voyage constitue pour eux une véritable initiation devant les conduire à l'ultime transformation de leur enveloppe charnelle. La structure même du voyage

reprend le schéma des rites initiatiques à caractère religieux nous donnant lieu de voir se dessiner trois séquences dans l'odyssée des voyageurs. La phase préparatoire, pour sa part, contribue à instaurer une rupture définitive entre l'individu et son univers en le plaçant au beau milieu de l'Asie, une prise de distance qui permet au novice de se purifier en se détachant de son passé. S'ensuit la mort initiatique qui vient «tuer» le corps du narrateur tant par l'ascèse qu'il expérimente que par la vue d'autres corps sans vie destinés à être consumés par le feu. La régression tant physique que spirituelle qui résulte de la mise à mort du néophyte opère chez lui le travail de mûrissement nécessaire à son éventuelle renaissance qui ne peut s'accomplir qu'au terme de son voyage aux Enfers et aux Cieux. Marquant la fin du voyage dans l'oeuvre de Marchand, la renaissance des narrateurs s'actualise pleinement, leur permettant de se départir de leur identité douloureuse pour s'épanouir dans une nouvelle sensualité et un mouvement du corps libérateur qui les «ré-unit» à leur Moi profond et leur permet de réintégrer leur place dans l'univers. Du parcours d'un corps ludique heureux à sa pulvérisation dans la maladie, puis à sa guérison par le voyage, la corporéité des personnages d'Alain Bernard Marchand semble occuper une place déterminante dans ses textes, se faisant non seulement le miroir des rapports qu'entretient l'individu avec le monde, mais aussi la clé grâce à laquelle le sens de l'oeuvre nous est révélé.

Le rapport intime entre le texte et le plaisir dont Roland Barthes a su explorer les multiples facettes nous semble particulièrement révélateur quant à la situation du corps

dans l'oeuvre de Marchand. Pour l'éminent chercheur, «toute parole, tout écrit a bien à voir avec le plaisir: double plaisir, celui du lecteur et du scripteur, double jubilation de ces deux corps, dont le texte, comme écriture, ne constitue peut-être finalement que la courroie de transmission<sup>68</sup>». Cette allégation, qui fait bien sûr référence au corps de l'auteur et à celui du lecteur nous permet de pousser plus loin notre réflexion en ce qu'elle met en évidence, d'une part, le fait que le texte constitue la médiation par laquelle la chair de Marchand s'adresse à la nôtre en voulant nous faire vivre des émotions et des sensations plutôt qu'en voulant nous raconter une anecdote, mais aussi, elle nous amène à considérer le corps des personnages et des narrateurs – le corps romanesque – comme la médiation par laquelle transite nécessairement tout le texte, vu que les mots s'adressent à un public fait de chair et d'os. Cette dernière observation nous amène à envisager dans les textes de Marchand, comme l'a fait Anne Deneys-Tunney chez d'autres auteurs, la présence d'une certaine correspondance entre le mode d'existence du corps romanesque et son mode d'écriture. Cette correspondance impliquerait «que le corps et l'écriture ne sont pas dans un rapport simplement représentatif (de l'ordre du représenté/représentant), mais dans un rapport mimétique ou métaphorique<sup>69</sup>». Ce nouveau rapport constitue pour nous la plus grande découverte qu'il nous ait été donné d'effectuer dans le cadre de notre recherche. Nous avons pris conscience que c'est toute la narration qui transite par le corps des personnages et narrateurs et que, par conséquent, l'imagerie du corps est partout présente: tant dans le

lexique par lequel s'expriment les narrateurs que dans le thème du voyage qui a pour eux le visage d'un corps, celui des étrangers qu'ils dévisagent ainsi que le leur qui marche, voit, respire, touche et goûte un nouveau continent. Aussi, peut-on affirmer que nous avons affaire à une somatisation de l'écriture dans l'oeuvre de Marchand, soit une écriture littéralement investie par le corps, où il prend la mesure de toute chose et où tout se vit à travers lui. L'écriture «qui pousse ses racines loin dans le corps, et qui invente sa propre voix, sa propre cadence, sa propre biologie<sup>70</sup>» et que nous n'avons pas hésité à qualifier d'écriture du corps aura su transformer notre perception de la chair en littérature: plus qu'un thème, elle peut se faire le «mode d'être» du texte, le pivot autour duquel tourne à la fois l'intrigue et la narration.

## Notes

68. Anne Deneys-Tunney, *op.cit.*, p. 9.
69. *Ibid.*, p. 19.
70. Alain Bernard Marchand, «C'est mon corps qui écrit», Pierre, SALDUCCI, *Écrire gai*, Montréal, Stanké, coll. «L'Heure de la sortie», 1999, p. 45.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

MARCHAND, Alain Bernard, *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, Montréal, Les Herbes rouges, 1992, 48 p.

\_\_\_\_\_, *L'Homme qui pleure*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995, 111 p.

\_\_\_\_\_, *Tintin au pays de la ferveur*, Montréal, Les Herbes rouges, 1996, 124 p.

\_\_\_\_\_, *Le Dernier voyage*, Montréal, Les Herbes rouges, 1997, 57 p.

\_\_\_\_\_, «C'est mon corps qui écrit», Pierre, SALDUCCI (dir.), *Écrire gai*, Montréal, Stanké, coll. «L'heure de la sortie», 1999, p. 35-46.

### Études sur l'oeuvre d'Alain Bernard Marchand

#### Article de fond

GAUTHIER, Stéphane, «Romans: l'espace hors-les-murs», dans *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 21, 1997, p. 171-179.

#### Compte rendus

[Anonyme], «Corps à corps», *Le Droit*, 11 septembre 1999, p. A64.

[Anonyme], «Nouveautés», *Le Droit*, 22 avril 1995, p. A11.

BARRIÈRE, Caroline, «À la recherche d'un compagnon littéraire», *Le Droit*, 23 avril 1999, p. 34.

BHATT, Parth, «Hymne au voyage», *Liaison*, n° 91, 15 mars 1997, p. 29.

CHARTRAND, Robert, «Tintin au pays de la ferveur. Alain Bernard Marchand», *Lettres québécoises*, n° 86, été 1997, p. 50-51.

CÔTÉ, Suzanne, «Des mots dans la tête, d'autres derrière la cravate», *Lettres québécoises*, n° 68, hiver 1992, p. 22.

MARTIN, Frédéric, «Le père, l'amant et le scribouillard», *Lettres québécoises*, n° 79,

automne 1995, p. 21-22.

SYLVESTRE, Paul-François, «Alain Bernard Marchand», *Liaison*, n° 93, 15 septembre 1997, p. 17.

\_\_\_\_\_, «Alain Bernard Marchand récidive», *Liaison*, n° 93, 15 septembre 1997, p. 35.

\_\_\_\_\_, «Roman né du regard posé sur l'autre», *Liaison*, n° 87, 15 mai 1996, p. 25.

### Ouvrages de référence

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. "Tel quel", 1977, 280 p.

\_\_\_\_\_, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 89 p.

Jean-Claude BAUNE *et al.*, *Écritures du corps: séminaires de l'année 1987-1988*, Dijon, Université de Bourgogne, coll. «Cahiers du Centre de recherche sur l'image, le symbole et le mythe», n° 3, 1988, 116 p.

BLOFELD, John, *Le bouddhisme tantrique du Tibet*, Paris, Seuil, coll. «Points», série «Sagesses», 1976, 310 p.

BOURBONNAIS, Nicole, «Gabrielle Roy: la représentation du corps féminin», *Voix et images*, vol. 14, n° 1, automne 1988, p. 72-89

\_\_\_\_\_, «Gabrielle Roy: de la redondance à l'ellipse ou du corps à la voix», *Voix et images*, vol. 16, n° 1, automne 1990, p. 95-109.

BOUSTANI, Carmen, *L'Écriture-corps chez Colette*, Villenave-D'Ornon, Éd. Fus-Art, coll. "Bibliothèque d'études féminines", 1998, 253 p.

DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Écriture», 1992, 327 p.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 252 p.

ELIADE, Mircea, *Naissances mystiques: essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, coll. «Les Essais», 1959, 274 p.

FINTZ, Claude (ouvrage coordonné par), *Les imaginaires du corps. Pour une approche interdisciplinaire du corps*, tome 1, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. "Littérature", 2000, 289 p.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990, 411 p.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman; le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, coll. «Titre courant», 1998, 327 p.

HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman; l'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, 2001, 183 p.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 1968, 188 p.

LINSSEN, Robert, *Bouddhisme, taoïsme et zen*, Paris, Le Courrier du livre, 1972, 367 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p.

NAST-VERGUET, Claudine, «Trois aspects de la gourmandise chez Colette», *Europe*, n° 631-632, p. 107-116.

PRAT, Marie-Hélène, *Les mots du corps. Un imaginaire lexical dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Droz, coll. «Travaux d'Humanisme et Renaissance», 1996, 397 p.

RESCH, Yannick, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973, 203 p.

ROUYER, Marie-Claire (dir.), *Le corps dans tous ses états*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, 266 p.

SALDUCCI, Pierre, (dir.), *Écrire gai*, Montréal, Éd. Stanké, coll. "L'Heure de la sortie", 1999, 198 p.

SMADJA, Robert, *Corps et roman. Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, coll. «Bibliothèque de littérature générale et comparée», 1998, 301 p.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.

### **Thèses**

KILLEEN, Marie-Chantal, «La peur: thématique et processus de création dans trois romans de Marguerite Duras», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1993.

LEMAY, Christian, «Présence de la philosophie bouddhique dans le roman *Dévadé* de Réjean Ducharme», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1994.

### **Dictionnaires**

*Dictionnaire du français plus*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel, 1988, 1856 p.

*Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, 2949 p.

### **Références sur Internet**

[www.lettres.net/files/synesthesie.html](http://www.lettres.net/files/synesthesie.html)

## Table des matières

|   |     |
|---|-----|
| Introduction.....                                       | 6   |
| I. Chapitre 1: La construction du corps.....            | 19  |
| II. Chapitre 2: Le corps en situation.....              | 59  |
| III. Chapitre 3: Le voyage un parcours initiatique..... | 96  |
| Conclusion.....   | 139 |
| Bibliographie.....                                      | 147 |