

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Claudia Labrosse

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture :
le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

L. Hotte

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

M. J. Green

L. Joubert

P. Imbert

M. Olscamp

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

**De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps
dans le roman québécois contemporain**

Claudia Labrosse

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français

Faculté des Arts

Université d'Ottawa

© Claudia Labrosse, Ottawa, Canada, 2009



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-59514-5
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-59514-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux 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 thesis.

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

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

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


Canada

Résumé

À l'évidence, notre corps marque la condition première de notre existence. Aussi, cette recherche se donne pour objectif d'interroger la double nature du corps humain dans les romans québécois depuis l'avènement de *Bonheur d'occasion*. En partant de l'idée, développée par le phénoménologue Maurice Merleau-Ponty, que le corps possède à la fois une nature «objective» (par le fait qu'il soit visible pour autrui dans sa matérialité, un peu à la manière d'un objet) et une nature «phénoménale» (invisible aux autres, car il s'agit de sa nature perceptive), nous avons voulu montrer dans quelle mesure le corps dépasse le statut traditionnel d'objet de l'écriture circonscrit par la description et la gestuelle des personnages pour s'inscrire dans celui de sujet de l'écriture, c'est-à-dire du sujet écrivant dont le texte tire son origine. Ayant recours à un repérage systématique des procédés rhétoriques opérant au sein des œuvres une «sémiotisation» de l'enveloppe charnelle, nous avons d'abord dressé une typologie des représentations du corps objectif des personnages et des narrateurs autodiégétiques (le Je) en montrant que son mode de construction s'avère tributaire des fonctions discursives et narratives qu'il peut remplir dans le texte. Enfin, par l'entremise d'une analyse des techniques narratives ainsi que des éléments tels que les champs lexicaux ou encore les sèmes relevant de la sensualité, nous avons tenté d'élaborer une théorie capable de circonscrire l'inscription du corps phénoménal des personnages et des narrateurs dans l'écriture qu'il parvient ainsi à «somatiser». En somme, il devient clair que la chair trouve toujours à investir l'œuvre littéraire tant parce qu'elle est racontée que parce qu'elle se raconte, constat nous poussant à envisager dans le corpus québécois l'existence non pas d'une écriture du corps uniforme et univoque, mais de nombreuses écritures du corps aptes à souligner la nature objective ou phénoménale du corps romanesque.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à Lucie Hotte qui a su être une source d'inspiration constante tout au long de mon cheminement. Non seulement ses commentaires judicieux et sa rigueur intellectuelle m'ont permis de me dépasser et de mener à bien ce projet d'envergure, mais son enthousiasme indéfectible à l'égard de mes idées m'a menée à trouver un grand plaisir dans la recherche universitaire et l'écriture en dépit des difficultés qu'elles soulèvent parfois.

À mon conjoint, Paul, j'aimerais dire toute ma gratitude pour la patience qu'il a su déployer à mon égard et la compréhension dont il a fait preuve au cours des dernières années. Sans son aide et son amour, jamais cette thèse n'aurait vu le jour. À mes parents et mes amis qui n'ont cessé de croire en moi, j'aimerais aussi dire ma reconnaissance. Leurs encouragements m'ont souvent été précieux.

Enfin, je tiens à remercier le Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario, le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture de même que l'Université d'Ottawa pour leur soutien financier.

À ma chair d'origine, Guy et Anita ;
À mon amour, Paul ;
À feu Marie-Anna Cardinal et feu Jeannette Labrosse ;
À feu Guy Parisien, homme droit et fier.

Mon corps est-il chose, est-il idée?
Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses.
Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*

[...] livres et corps, tout est texte d'égale dignité.
Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit, [...].
Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*

Introduction

Au commencement était le Verbe, et le Verbe était
auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu
Évangile selon Saint Jean 1,1

Sans doute l'un des plus célèbres incipits qui soient, la phrase inaugurale de l'Évangile selon Saint Jean ne saurait mieux traduire le destin réservé au corps dans le discours littéraire traditionnel. Du côté de Dieu se trouve le Verbe, du côté du créateur tout-puissant est la parole. Parole pure, désincarnée, il va sans dire. Et du corps? Nenni. Dieu n'en a pas. Il ne subsiste que le Verbe juché sur son piédestal, solitaire. De même en est-il de l'écrivain qui n'a pas, lui non plus, de corps. En effet, «il existe une idée tenace et répandue qui veut que l'écrivain écrive avec sa tête. [...] L'écrivain serait ainsi comme ces statues de Giacometti dont la tête tient au bout d'une tige. Son corps ne serait là que pour tenir sa tête, et sa tête aurait le privilège de l'invention¹». Le corps comme socle, objet dépourvu d'intérêt en regard de la tête sécrétant les idées et par là même la vie, voilà bien un exemple éloquent du dualisme de l'humain (à la fois matière et forme) qui a su marquer notre imaginaire occidental. Et pourtant, nous ne pouvons nier que notre enveloppe charnelle fait partie de nous au même titre que l'âme qui l'habite. Point d'identité si l'esprit ou le corps fait défaut à l'individu : si l'esprit est toujours envisagé comme allant de soi chez l'humain, le corps semble d'abord et avant tout marquer la condition première de notre existence. N'est-ce pas nos mains, nos bras, nos jambes, nos yeux qui nous permettent une prise sur le monde avant même que notre intellect n'en prenne la mesure? Pourquoi donc le corps serait-il absent de la littérature, ou plus précisément de la production littéraire, s'il influence directement notre conceptualisation de la réalité? Avant que d'être mots, tout concept ne tire-t-il pas son

¹ Alain Bernard Marchand, «C'est mon corps qui écrit», Pierre Salducci (dir.), *Écrire gai*, Montréal, Stanké, coll. «L'heure de la sortie», 1999, p. 37.

origine de la chair dont il est issu? Par conséquent, d'où vient cette idée qu'ont certains individus – comme les auteurs «néantistes» de Nancy Huston² – que le corps n'a rien à voir avec l'écriture? Cette question appelle une réponse. En fait, il est clair que pareille idée s'avère tributaire de la partition de l'être en un esprit distinct du corps, une conception ontologique de l'humain que l'on trouve en premier lieu chez les philosophes grecs de l'Antiquité qui ont également érigé le culte du corps beau et vigoureux.

Le corps dans l'Histoire des idées

Le corps, dans l'histoire de l'humanité, a fait couler beaucoup d'encre. Bien qu'il soit probable que les civilisations les plus archaïques se soient préoccupées du corps à la fois puissant – fécond – et vulnérable – mortel –, force est d'étayer notre réflexion en fonction de textes et donc de faire abstraction de la philosophie des peuples primitifs afin d'aborder les discours platonicien, aristotélicien et lucrécien qui établissent essentiellement les trois pôles selon lesquels sera envisagé le corps à travers les siècles. François Dagognet³ affirme qu'à la lumière de ces discours – mais surtout celui de Platon, doit-on préciser –, le corps semble se définir d'emblée comme une dualité (corps/âme), dualité qui marque aussi le réseau des rapports humains : mâle/femelle, maître/esclave, philosophe/non-philosophe, etc. À

² Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 2004. Dans cet ouvrage, Nancy Huston s'interroge sur l'influence du philosophe nihiliste Arthur Schopenhauer sur quelques écrivains français (ou naturalisés) célèbres du XX^e siècle comme Samuel Beckett, Jean Améry, Milan Kundera et Michel Houellebecq qu'elle qualifie de «néantistes» en raison de leur adhésion à la tradition négativiste qui se passionne pour le néant et ses dérivés.

³ François Dagognet, *Le corps multiple et un*, Le Plessis-Robinson, Laboratoires Delagrangue/Synthélabo, coll. «Les empêcheurs de penser en rond», 1992. Cet ouvrage dresse un portrait succinct de l'évolution des théories du corps dans la science depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours. Aussi nous inspirons-nous directement des conclusions de l'auteur dans notre recherche.

l'évidence, les couples antithétiques ainsi formés tiennent du jeu à somme nulle⁴ : l'un ne peut «gagner» en valeur sans que l'autre ne soit «perdant». Aussi, l'âme est-elle généralement valorisée au détriment de la chair dans le système philosophique des Anciens. Dans ses premiers textes, Platon pose l'âme comme étant le principe premier, éminemment bon, alors que le corps relève du péché et de la souffrance. En effet, pour le gnostique qu'est Platon, l'être purement spirituel existait aux origines du monde – d'où le fameux «Au commencement était le Verbe» surgi des siècles après la mort du philosophe –, mais il s'est incarné sous la force d'une puissance quelconque qui l'a ainsi projeté dans l'univers sensoriel déchu (l'ensomatose). Le corps, dans le platonisme, est lié à l'instable, au périssable, au désordre. Or, l'ordre et la maîtrise de soi se révèlent importants pour les Grecs de l'Antiquité. Ainsi Platon préconise-t-il le détachement du corps, sa domination totale par la volonté. Tout philosophe, dès lors, doit viser le retour à l'esprit pur détaché du corps synonyme d'illusions et de souillures pour l'individu, puisque le véritable péché du corps consiste essentiellement à freiner l'accès à la connaissance, à la Vérité :

Le *Phédon* l'exprime nettement : [le platonisme] écarte le sensoriel, qui empêche l'accès au vrai. Le corps, d'un bout à l'autre, nous trompe : il loue donc «celui qui se détourne du sensible, se prive du concours tant de ses yeux que de ses oreilles, afin d'acquérir le vrai» (thème connu : philosopher ou penser consiste à apprendre à mourir, c'est-à-dire à se séparer de l'enveloppe corporelle qui nous trouble et nous perd).⁵

Pour atteindre le vrai, donc, il faut mortifier le corps, philosophie dans laquelle nous reconnaissons le motif du christianisme à venir. Toutefois, il nous faut tenir compte du revirement qui marque l'œuvre de Platon et qui lui fait envisager le corps d'une tout autre

⁴ Un jeu est à somme nulle quand les intérêts des joueurs sont diamétralement opposés. Dans un jeu à somme nulle, comme le poker ou les échecs, ce qui est gagné par l'un est perdu par l'autre, c'est-à-dire que le gain du joueur ne peut se faire qu'aux dépens de son adversaire. Bernard Guerrien, «Théorie des jeux», *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/article2.php?napp=&nref=c010091>, consulté le 13 juin 2009.

⁵ François Dagognet, *op. cit.*, p. 16.

façon. En fait de revirement, disons plutôt qu'il s'agit d'une évolution du système philosophique platonicien qui s'ouvre davantage au corps comme outil de connaissance du monde, une évolution qui ne doit pas trop nous surprendre lorsque l'on songe au culte que les Grecs vouent au corps de l'athlète. Peu à peu, Platon réhabilite le plaisir (ou certaines formes de plaisir) et ne condamne plus aussi sévèrement l'empire des sens dans le *Philèbe*. En fait, tout repose sur l'harmonie entre les plaisirs de la chair et ceux de l'esprit (encore préférables aux premiers), bref sur l'équilibre parfait de l'être. Dans ses derniers ouvrages, Platon en vient à développer la métaphore selon laquelle la société, la politique et même l'âme sont des corps. Il devient donc possible de comprendre le fonctionnement d'une civilisation, d'un État ou encore de l'esprit en les comparant au corps de chair qui est directement accessible, observable et donc compréhensible. Comme le corps, par exemple, la société est divisée en trois parties : l'artisan (l'abdomen, lieu de la reproduction et de la digestion), le guerrier (le thorax, lieu des passions) et le philosophe (la tête, centre de la réflexion et de la décision). Il va sans dire que «le haut doit l'emporter, non les puissances d'en bas (les besoins, l'avidité, les richesses). Et quant à l'intermédiaire (l'armée) elle ne doit pas s'autonomiser, c'est-à-dire prendre le pouvoir, sinon la cité n'échappera ni aux crises, ni aux conquêtes ni finalement à la ruine⁶». On le voit, Platon réhabilite le corps, mais au prix de sa soumission à l'esprit et à la raison, ce qui lui fera dire dans le *Timée* qu'«il n'y a qu'un moyen de salut : ne pas exercer l'âme sans le corps, ni le corps sans l'âme⁷».

Aristote, quant à lui, s'éloigne de la tripartition platonicienne pour postuler l'idée d'un corps unifié, composé de multiples parties organisées en un tout fonctionnel. «Le corps matériel ne surgit pas de la juxtaposition, mais plutôt de l'enlacement des unités, afin de

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ Platon, *Timée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, p. 88b.

former une synthèse⁸). Aussi, le végétal (état «inférieur») est-il englobé par l'animal (légèrement «supérieur») à son tour englobé par le corps humain, le plus parfait qui soit parce que le plus symétrique et fonctionnel de tous. Non plus inscrite dans un dualisme moralisateur qui prône la maîtrise de la chair par l'esprit, la philosophie du corps aristotélicienne repose sur la symbiose de la matière (chair) et de la forme (âme) : l'un et l'autre sont d'égale valeur et forment un tout indissociable. Le corps n'est plus le simple support de l'âme, il est la condition même de sa réalisation. Avec Aristote, c'est l'ontologie du corps qui gagne en importance : quelle est la nature du corps que nous possédons? À la lumière de ses nombreuses études anatomiques, Aristote en vient à la conclusion que l'âme végétative (l'*anima*, le principe de vie, le *pneuma* vital) est contenue dans le cœur sphérique et chaud situé à l'épicentre du corps – et non à l'extérieur de celui-ci comme le croyait Platon. L'organe des sensations n'est donc pas le cerveau, mais le cœur. Le cardio-centrisme caractéristique de la pensée aristotélicienne, bien que fautif en regard de nos connaissances actuelles, n'en demeure pas moins la marque d'une première véritable curiosité à l'égard du corps *pour lui-même* qu'a voulu connaître le philosophe grec par l'observation de son architecture particulière. L'on sent l'éloignement progressif des convictions platoniciennes pour qui l'esprit prévaut sur le corps.

L'écart se creuse davantage encore avec Lucrèce et l'épicurisme qui abandonne le domaine de l'ontologie et de la morale pour développer une première forme de monisme. Pour Lucrèce, tout s'explique par la matière et rien ne lui échappe. Corps et âme, tout est de même nature : c'est-à-dire physique. En effet, le monisme matérialiste de Lucrèce défend l'idée que l'âme ne préexiste aucunement à la chair comme le croient Platon et Aristote :

⁸ François Dagognet, *op. cit.*, p. 29.

l'âme (l'*anima*) et «l'âme de l'âme» (l'*animus*)⁹ sont formées de minuscules particules mobiles qui logent dans le corps de l'être et lui insufflent la vie. «[L']âme, pour user d'une formule connue, devient l'idée du corps ; elle naît, se développe et disparaît avec lui ; elle s'identifie entièrement à lui¹⁰». Dès lors, les capacités de l'humain, ses exploits, ne s'expliquent qu'en fonction de la matière dont il est formé et non de la prétendue spiritualité dont il est investi par une force mystique. Le corps est roi. Ses besoins biologiques sont les seuls moteurs de la conduite de l'être humain et rien ne saurait échapper aux lois physiologiques qui régissent l'univers. D'ailleurs, les organes de perception du corps, qui avaient été tenus jusque là pour inférieurs, sont réhabilités par Lucrèce. Pour lui, la vérité du monde n'est accessible que par les sens de l'individu. Ce qu'il peut sentir, goûter et voir correspond à la réalité. Par ses sensations, l'être est à même d'évaluer son univers et donc d'y survivre et de s'y épanouir. Lucrèce ne souscrit plus à une réalité uniforme, mais affirme que chaque individu possède sa propre réalité, concept illustré par la relativité absolue de toute chose (notamment des goûts et préférences de chacun). À l'antipode de la philosophie platonicienne et aristotélicienne, le matérialisme épicurien affirme par conséquent que le corps ne se trompe jamais, ce qui montre sans conteste, dans ce système, la supériorité de la chair au détriment du concept hypothétique de l'esprit pur.

À la lumière de ce rapide survol des diverses conceptions de la chair, il semble évident que l'image platonicienne d'un corps de péché a suscité une grande popularité auprès des pères de l'Église chrétienne. Le profane serait même tenté de voir dans le dogme chrétien l'origine première du rejet de la chair qui s'est avéré plus ou moins définitif au

⁹ Lucrèce distingue, dans son texte *De Natura*, l'*anima* de l'*animus*, ce dernier correspondant à l'esprit décisionnaire logé dans le cœur de l'être (survivance du cardio-centrisme d'Aristote), l'*anima* étant plutôt la force de mouvement du corps, ce qui l'anime littéralement.

¹⁰ François Dagognet, *op. cit.*, p. 42.

cours des siècles, tant l'imaginaire occidental est imprégné de ses enseignements. Qui ne connaît pas le péché originel commis par Adam et Ève, cette pomme arrachée à l'arbre du Savoir et croquée à belles dents par les deux humains aussitôt plongés dans les vicissitudes du monde charnel où le corps doit expier quotidiennement sa faute en peinant sous le labeur ou en enfantant dans la douleur? Du côté du Mal et de l'Enfer est rejeté le corps alors qu'est élevée au rang du Bien et du Royaume des cieux l'âme du pécheur repentant. Et le Salut? Il réside dans la persécution du corps, dans son oubli volontaire. La perfection spirituelle ne peut être atteinte sans la domination de la chair et de ses appétits qui font parcourir au croyant les sentes de la gourmandise et de la luxure. C'est bien ce qui motive l'apparition des ordres mendiants au XIII^e siècle en Europe. «Le corps sera, alors, ravalé au niveau de chair, parce que lieu du péché originel, et, si elle n'est pas foncièrement mauvaise, elle reste précaire¹¹». Les processions de flagellants, l'invention du cilice déchirant la peau rappellent aux êtres humains que leur enveloppe charnelle, lieu de plaisir, est aussi lieu de perdition. La place qu'occupe le corps dans l'univers chrétien fait de ce dernier le symbole de l'aliénation de l'individu, de tout ce qui l'éloigne de ses aspirations divines. Les philosophes ultérieurs qui verront le jour dans cet univers manichéen du Bien et du Mal ne se détacheront que rarement d'une telle conception du corps.

L'un des plus connus, René Descartes, comme Platon avant lui, reprend au XVII^e siècle l'argument de la méconnaissance attribuable à une trop grande confiance en les sens. L'aspiration première de cet homme de science, le Savoir, la recherche de la Vérité, se bute à la réalité subjective des choses (à leur relativité) et, au contraire de Lucrèce, il conçoit un doute quant à la capacité du corps à se montrer objectif :

¹¹ Florence Braunstein et Jean-François Pépin, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 103.

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.¹²

Fidèle catholique, Descartes souscrit à la conception religieuse d'un corps débile et imparfait qu'il vaut mieux museler. Pour lui, la raison prime sur tout, elle est l'instrument par lequel l'individu arrive à saisir l'essence véritable de l'univers. Aussi, « nous ne nous devons jamais laisser persuader qu'à l'évidence de notre raison [...], et non point de notre imagination ni de nos sens¹³ ». La partition de l'âme et du corps, réaffirmée par Descartes, mène ce dernier à nier complètement le corps, ou du moins à douter de tout ce qui relève de la matière, pour aboutir au célèbre *cogito ergo sum*, « je pense donc je suis ». Il n'est, en effet, qu'une chose dont on ne saurait douter et c'est justement le fait que l'on doute. S'il est indiscutable que je doute, j'existe donc (entendre ici : mon esprit et ma raison existent). Quel besoin, dès lors, le philosophe a-t-il de son enveloppe charnelle?

[...] je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui [...].¹⁴

Si Descartes se détourne volontairement de la chair à son époque, c'est pour mieux comprendre ce qui forme son environnement qui ne saurait se limiter à la prison du corps. Or, un autre philosophe, quelque deux cents ans plus tard, opère le retour au corps qu'il

¹² Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1992, p. 40-41.

¹³ René Descartes, *Discours de la méthode et autres textes*, Montréal, L'Hexagone/Minerve, 1981 [1637], p. 103.

¹⁴ *Ibid.*, p. 95.

considère comme l'environnement premier de l'être et qui s'avère donc digne d'occuper tout un pan de la philosophie, celui de la phénoménologie.

La philosophie ayant essentiellement pour but d'analyser le lien originel qui nous relie au monde, Maurice Merleau-Ponty, au XX^e siècle, y voit l'occasion de s'attarder au corps pour la bonne raison qu'il *est* ce lien originel. À la suite du philosophe allemand Edmund Husserl, Merleau-Ponty croit fermement que la philosophie est phénoménologie, «c'est-à-dire l'étude des phénomènes ; [où] l'on désigne par phénomène la manière dont le réel se manifeste à la conscience¹⁵.» Or, le moyen d'appréhender le réel n'est autre que le corps lui-même, sujet de toute perception. Dans la phénoménologie merleau-pontyenne, par conséquent, le corps est la médiation entre le Moi et l'univers, ce qui n'en fait ni plus ni moins que le pivot du monde. Il ne saurait y avoir de philosophie lorsque l'expérience vécue du corps est dévalorisée, voire rejetée. Le platonisme et le cartésianisme, soucieux d'atteindre une certaine connaissance objective par le moyen de la pensée pure, s'écartent en fait de la seule vérité qui soit, à savoir que «je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps, ou plutôt je suis mon corps¹⁶». L'abstraction de la chair ne peut donc mener les philosophes qu'à l'impasse totale devant tout phénomène relatif à l'humain. Nous ne saurions, en effet, exister en dehors de notre corps : il est là, évident, toujours avec moi parce qu'il est moi. Merleau-Ponty répond ainsi, d'une certaine manière, à la métaphysique cartésienne qui dévalorise tout contact de la pensée avec l'objet qu'elle étudie en le dominant «de haut», en survol, sans interroger véritablement le lien qui unit le scientifique à

¹⁵ Serge Le Diraizon et Eric Zernik, *Le corps des philosophes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Major», 1993, p. 199.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1967 [1945], p. 175.

l'objet de son analyse, c'est-à-dire le corps. Pour atteindre quelque vérité sur l'origine des choses, il faut revenir inévitablement à la chair :

La réflexion, estime [Maurice Merleau-Ponty], est un retour sur une première expérience. Or, cette réflexion peut bien briser ou occulter après coup le lien primordial qui nous relie avec le monde en nous rendant spectateurs de nous-mêmes. Il n'en reste pas moins que notre premier contact avec les choses est un contact charnel [...].¹⁷

Dans le système philosophique de Merleau-Ponty le primat de la conscience sur lequel repose le cartésianisme est transformé en la réversibilité du voyant et du visible. C'est par conséquent à travers sa chair que l'être en arrive à la conscience. C'est parce que l'individu voit et qu'il peut se voir qu'il arrive à appréhender la réalité de son univers, à commencer par sa propre réalité. La phénoménologie devient alors philosophie de l'être, ontologie. Dès lors, la réflexion de Merleau-Ponty s'attache à cerner l'essence de l'être qui n'est autre que l'essence du corps, d'où la mise en évidence de la double nature du corps dans ses ouvrages :

Nous disons donc que notre corps est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche ; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et du sujet.¹⁸

Il ne faut pas en conclure que Merleau-Ponty substitue un dualisme «corporel» au dualisme platonicien corps/âme. Au contraire, le phénoménologue insiste sur l'union des corps visible et voyant en un seul et même corps, s'inspirant ici des travaux de Husserl. C'est que l'être possède à la fois un corps voyant, capable de voir l'Autre à la manière d'un sujet, soit un corps phénoménal (*leib*, chez Husserl), mais aussi un corps visible pour autrui à la manière d'un objet, ce qui en fait un corps objectif (*körper*). *Ipsa facto*, le corps humain est un tout sensible *et* sentant. Il convient effectivement de parler d'un corps double puisque ce dernier

¹⁷ Serge Le Diraision et Eric Zernik, *op. cit.*, p. 198.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 180-181.

ne peut être à la fois objectif et phénoménal : soit il voit, soit il est vu. C'est pourquoi Merleau-Ponty insiste sur la réversibilité du voyant et du visible «toujours imminente et jamais réalisée¹⁹». De deux choses l'une : soit le sujet regarde sa main et prend conscience de l'acte de regarder ; soit il regarde sa main et ce qu'il voit est effectivement cette main. La conscience de regarder (corps phénoménal) et l'objet regardé (corps objectif) ne peuvent advenir simultanément chez l'individu. Il y a toujours ce que Merleau-Ponty nomme un «écart» entre les deux, mais

ce n'est pas un échec : car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, si elles échappent au moment de se rejoindre, [...] 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.²⁰

Or, cette charnière n'est autre que la chair, terme auquel Merleau-Ponty donne un sens particulier. Pour lui, le substantif «chair» n'est pas simplement un synonyme de la matière ou du corps. La chair, c'est ce qui forme à la fois le corps et le monde. Autrement dit, le corps et le monde sont de même nature parce que tous les deux *sensibles* en soi. Ils entretiennent, en quelque sorte, un lien fraternel éminemment charnel que de nombreux philosophes se sont efforcés de nier tout au long de l'Histoire. Entre le rejet quasi total du corps et des sens par Platon, l'Église chrétienne et Descartes et la survalorisation du plaisir charnel par Lucrèce, Maurice Merleau-Ponty jette les fondements d'une conception du corps qui se détache du manichéisme traditionnel. Non plus mauvais ou bon, le corps *est*, tout simplement, ce qui nous permet enfin d'en saisir l'essence profonde et de soupçonner sa présence dans la production littéraire.

¹⁹ *Ibid.*, p. 194.

²⁰ *Ibid.*, p. 194.

Le corps dans la littérature

«La perception du corps dans la littérature est souvent conditionnée par les symbolismes émanant des philosophes qui les suscitent²¹». Aussi est-ce sans doute la raison pour laquelle les études littéraires portant directement sur le corps ne pullulent guère en Occident (du moins jusqu'à tout récemment). Nous l'avons vu, les fondements mêmes de notre culture entrevoient le corps comme suspect, sinon comme ennemi. Conséquemment, le corps s'est avéré quantité négligeable pour la plupart des critiques modernes. Ce n'est qu'au début de la seconde moitié du XX^e siècle avec la venue du postmodernisme (et la popularisation de la phénoménologie) que le corps a été érigé au rang de thématique littéraire. Les études subséquentes du corps dans la littérature se sont donc intéressées d'abord et avant tout à la représentation du corps dans le roman, le théâtre ou encore la poésie. À titre d'exemple : l'ouvrage de Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*²², qui collige quatre études de textes portant sur le corps dans les *Lettres persanes* de Montesquieu (1721), *Le Paysan parvenu* de Marivaux (1735), *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) et *Madame Bovary* de Flaubert (1857). Ce qui est particulièrement intéressant dans l'étude menée par Kempf, c'est l'originalité du regard que pose l'auteur sur la thématique du corps. En effet, Kempf ne se contente pas d'analyser abstraitement le corps dans les textes : il entend le définir concrètement, d'où le concept de «corps romanesque» qui sous-tend l'ensemble de son projet. Ce corps appartient aux «êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...], le corps romanesque n'est rien

²¹ Florence Braunstein et Jean-François Pépin, *op. cit.*, p. 103.

²² Roger Kempf, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1968.

de moins que le corps du personnage de roman [...]»²³. Cette définition, somme toute assez simple, est révélatrice de la position qu'occupe l'auteur en regard du corps dans la littérature. En fait, nous voici devant une approche qui se refuse à théoriser la psychologie du personnage popularisée par les romantiques et longtemps défendue par leurs successeurs, ceux-ci concevant le personnage fictif comme un être «réel» s'exprimant à travers l'écriture d'un individu. Pour Roger Kempf, au contraire, le personnage est une construction et ne saurait avoir une existence qui échappe aux mots qui le font advenir au monde littéraire. Mais aussi, la définition succincte du corps romanesque met en lumière le refus, chez Kempf, d'endosser les vues de la sociologie traditionnelle qui prétend expliquer le texte par le biais du personnage, reflet de l'auteur lui-même. Partant, Roger Kempf s'attache à analyser le corps romanesque pour lui-même, en s'attardant au sens qui lui est dévolu dans les œuvres, à l'image qui en est donnée, à la place qu'il occupe. C'est également à la représentation du corps des personnages de roman que Yannick Resch consacre son ouvrage *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*²⁴. Comme Kempf, Yannick Resch limite son étude au champ du corps romanesque tout en vouant une attention particulière à la construction du personnage dans le texte. À une critique qui décrit le personnage comme un modèle de l'auteur, un référent extérieur, Resch oppose en effet une analyse du personnage à l'intérieur du texte, inscrivant d'emblée sa recherche dans l'ordre du structuralisme. Son étude des modalités de construction du personnage féminin l'amène à s'intéresser de près aux caractéristiques physiques des protagonistes, caractéristiques se révélant dans la description et le choix d'un vocabulaire «corporel». L'examen du corps romanesque dans l'ouvrage de Resch s'effectue donc par

²³ *Ibid.*, p. 5.

²⁴ Yannick Resch, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.

l'entremise d'une étude systématique du lexique à l'aide de l'analyse numérique et du calcul statistique. Le corps objet de la description, dans cette perspective, est quantifié, dépouillé en quelque sorte de sa réalité psychologique pour la bonne raison

[qu'] il ne peut exister dans un texte littéraire une réalité vivante qui ne soit d'abord un système de signes. Et qu'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.²⁵

d'où la légitimité de placer le corps romanesque au centre de la définition du personnage fictif. Si les travaux de Roger Kempf et de Yannick Resch prennent place parmi les nombreuses analyses de la *représentation* du corps en littérature, il est clair que tous les critiques ne se sont pas limités à explorer cet aspect de la question du «corps littéraire».

Manifestement, certains chercheurs se sont interrogés sur le *rôle* que joue le corps dans le processus de l'écriture. Un certain nombre d'entre eux, inspirés par le mouvement féministe de la fin des années soixante, ont perçu l'influence du corps – surtout du sexe/genre – dans les œuvres d'auteurs féminins. S'ensuit une collection appréciable d'études portant sur la spécificité de l'écriture féminine s'intéressant, à des degrés divers, au corps (féminin) comme moteur de la création littéraire. À cet égard, l'ouvrage de Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*²⁶, se révèle intéressant en ce qu'il développe l'hypothèse selon laquelle il ne saurait y avoir une écriture qui ne soit d'abord et avant tout une écriture-corps. Ayant pour objectif de «saisir le sens du geste d'écrire», Boustani définit celui-ci comme un «geste sexué variable en ses caractéristiques, parfois spécifiques, parfois indéterminées. Geste qui marque tout texte, et qui est celui par lequel s'oriente la lecture²⁷.» En effet, Carmen Boustani remarque que chez Colette ce n'est pas seulement le corps en tant

²⁵ Raymond Jean, «Préface», *Ibid.*, p. 7.

²⁶ Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Villenave-D'Ornon, Fus-Art, coll. «Bibliothèque d'études féminines», 1993.

²⁷ *Ibid.*, p. 1.

que système de signes qui est représenté, mais c'est encore lui qui imprègne littéralement l'écriture de ses désirs et de sa spécificité, d'où la récurrence dans l'œuvre colettienne du motif lié aux sens. Or, si le corps romanesque s'avère être le véritable objet d'étude d'une majorité de chercheurs, le corps qui se trouve au centre du travail de Boustani est plutôt celui de l'auteure qui produit le texte et qui pose ce «geste sexué» qu'est l'écriture, soit le corps de Colette elle-même. Les travaux de Boustani, donc, relèvent de la psychocritique qui tente de mettre à jour les réseaux d'associations d'une œuvre afin de faire la lumière sur le «mythe personnel» de l'auteur, le leitmotiv qui est repris dans l'ensemble de ses productions. Conséquemment, Carmen Boustani jette un pont entre Colette et ses personnages, expliquant par l'une les actions et les émotions des autres. C'est dire à quel point les approches du corps en littérature peuvent varier.

Corps-objet des personnages de roman, corps-sujet de l'écrivain, on le voit, il y a plus d'un corps en littérature. Toutefois, rares sont les spécialistes s'étant attardés au corps-sujet des protagonistes (qu'ils soient simples personnages ou narrateurs-personnages), au corps fictif qui *se dit* et qui, par le fait même, institue une nouvelle forme d'écriture, soit l'écriture du corps. En fait, Anne Deneys-Tunney semble avoir été l'une des rares chercheur(e)s sensible à cette «catégorie» de corps présents dans la littérature dans son ouvrage *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*²⁸, comme si le narrateur et l'écrivain se confondaient toujours dans l'esprit des hommes et femmes de lettres, comme si les narrateurs racontant une histoire pouvaient le faire en faisant abstraction complète de leur propre chair alors que le corps est la médiation obligée entre le sujet et le monde et donc entre l'histoire à raconter et le destinataire (acquis de la phénoménologie). Avant de postuler l'existence d'un troisième corps en littérature, celui du corps-sujet des personnages, Anne Deneys-Tunney

²⁸ Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*

interroge le nouveau rapport qui s'établit au XVIII^e siècle entre l'individu et son corps d'une part, puis entre l'individu et le discours sur le corps d'autre part et ce, dans l'œuvre de Descartes, dans *La Vie de Marianne* de Marivaux, *La Religieuse* de Diderot, *Julie ou la nouvelle Héloïse* de Rousseau et *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Sa réflexion table en fait sur l'hypothèse d'une double existence du corps au sein des textes – en tant qu'objet et que sujet –, réalité contenue dans l'expression même d'«écriture du corps». Deneys-Tunney 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 totalité²⁹», donnant lieu à la «fétichisation-dissection» du corps, à son morcellement dans le texte. Toutefois, il peut y avoir aussi renversement en raison de cette polysémie de l'expression «écriture du corps» faisant passer le corps de la position d'objet 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 évidement comme objet qui se joue³⁰» dans le terme d'«écriture du corps». Bref, Deneys-Tunney parle d'une «sémiotisation du corps» dans le texte, c'est-à-dire de sa construction en un système de signes, qui se voit toujours accompagnée par une «somatisation» de l'écriture, c'est-à-dire d'une écriture investie par la corporéité même de ses protagonistes.

De la représentation traditionnelle du corps romanesque à l'écriture du corps, la place qu'occupe la chair dans la littérature évolue au gré des mentalités. Toutefois, un constat

²⁹ *Ibid.*, p. 7.

³⁰ *Ibid.*, p. 6.

s'impose : la plupart des études portant sur le corps dans la littérature occidentale s'intéressent en fait aux textes d'auteurs français, et encore, à certains en particulier. Ainsi, il va sans dire que Sade a captivé de nombreux spécialistes de la question pour des raisons évidentes de même que Monique Wittig qui développe le thème du lesbianisme dans ses textes. D'autres comme Rabelais, Diderot, Zola, Colette, Sartre et Hervé Guibert ont capté l'attention des critiques à divers degrés en inscrivant le corps au centre de leurs textes. Il apparaît aussi que les écrivains du XVIII^e siècle ou du Moyen Âge, par exemple, ont fait l'objet de plus d'analyses portant sur le corps que les auteurs contemporains. Dans l'ensemble des études ayant pour objet premier le corps dans le texte de fiction, deux mots d'ordre s'imposent : le corps constitue d'abord et avant tout une médiation (entre le Moi et le monde, entre le Moi et l'Autre) aux yeux des critiques et il se fait le symbole de la communication du personnage avec son environnement, deux principes directement liés aux théories de Maurice Merleau-Ponty. Par ailleurs, la plupart des écrivains étudiés pour leur mise en scène du corps, qu'ils soient hommes ou femmes, marquent une préférence pour le corps féminin. Conséquemment, les analyses subséquentes de leurs textes n'étudient bien souvent qu'un seul objet : le corps de la femme. Aussi bien dire que le tableau d'ensemble, en ce qui regarde le corps en littérature, est loin d'être complet.

C'est d'autant plus vrai au Canada français. Malgré l'intérêt croissant pour le «corps textuel» initié par les féministes, force est de constater que la recherche dans le milieu de la francophonie canadienne s'est, somme toute, bien peu intéressée à la thématique du corps dans les textes d'ici (ou d'ailleurs). Ce manque d'intérêt peut sans doute s'expliquer par la dictature d'un catholicisme ayant soigneusement veillé sur les consciences jusqu'à la fin des années cinquante. Or, l'émergence et l'implantation de nouvelles valeurs peuvent s'avérer lentes. De la sorte, une seule monographie se dédie à l'analyse du corps dans la littérature

québécoise – monographie d’ailleurs rédigée par une chercheure européenne et publiée en France –, une exception qui montre bien le mépris dans lequel a été tenue notre chair au cours des décennies. *L’Imaginaire du corps amoureux : lectures de Gabrielle Roy*³¹ de Marie-Pierre Andron explore l’œuvre romanesque de Roy, un classique québécois, en regard de la thématique du corps tout en se gardant des approches psychologisantes de la littérature : «il s’agit d’appréhender une œuvre, une création littéraire et non le miroir d’une vie³²». De cette façon, Andron illustre dans son ouvrage la présence récurrente du corps dans les romans de Roy tout en soulignant que l’écriture du corps, plutôt que de valoriser la chair, s’applique en fait à la nier et à la faire disparaître progressivement du texte. La représentation du corps maternel, amoureux, sexué, malade qu’analyse l’auteure permet en effet de constater que le corps romanesque et l’écriture de Roy entretiennent une relation mimétique. Au silence auquel les personnages vouent leur intimité sexuelle dans le roman répond l’ellipse même de toute la sphère sexuelle dans l’écriture royenne. Marie-Pierre Andron pousse donc ses recherches au-delà de la thématique corporelle pour interroger une première forme d’union entre le corps des personnages et l’écriture, étude éludée par la majorité des critiques abordant le sujet du corps. L’auteure interroge par ailleurs les procédés rhétoriques et le vocabulaire déployés par Gabrielle Roy pour faire advenir le corps romanesque au monde de ses livres. Si le peu d’études exhaustives dédiées au corps dans le corpus québécois s’avère surprenant, le choix de l’œuvre royenne pour la seule monographie du genre au Canada français, lui, ne nous surprend guère. Gérard Bessette nous «rappelle qu’il fallut attendre l’avènement de *Bonheur d’occasion* pour “sentir le poids de la chair, la

³¹ Marie-Pierre Andron, *L’imaginaire du corps amoureux : lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L’Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2002.

³² *Ibid.*, p. 8.

pesanteur du corps, l'horreur de sa dégénérescence dans notre littérature romanesque³³».

Quoi de plus logique, dans ce cas, que d'entreprendre une analyse de la représentation du corps chez celle qui s'est évertuée la première à inscrire le malheur et la douleur attachés au corps féminin dans la société hypothéquée des années quarante à Montréal? Il convient de préciser que Marie-Pierre Andron n'est pas la seule à s'être penchée sur la place qu'occupe le corps dans l'œuvre royenne. Avant elle, Nicole Bourbonnais³⁴ et Andrée Stefan³⁵, par exemple, ont consacré des articles à la thématique du corps chez Gabrielle Roy – dont les conclusions ont directement inspiré Andron – tandis que Patricia Smart lui a réservé un chapitre entier dans son ouvrage *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*³⁶. Outre l'œuvre de Gabrielle Roy, les textes d'Anne Hébert ont eux aussi fait l'objet de quelques analyses succinctes. Si l'article d'Annabelle Réa³⁷ s'attarde à l'inscription de la danse et de la fluidité du mouvement des personnages féminins dans l'œuvre hébertienne, celui de Gaëtan Brulotte³⁸, pour sa part, s'attache plus globalement à étudier la représentation du corps romanesque chez cette auteure célèbre sous un angle anthropologique. De cette façon, Gaëtan Brulotte examine dans les romans et les nouvelles d'Anne Hébert les techniques du corps, la gestuelle d'interaction des individus, l'expression des sentiments, la sensorialité et la socialité corporelle d'inconduite liée aux

³³ Gérard Bessette, *Une littérature en ébullition*, Ottawa, Éditions du Jour, 1968, p. 259, cité dans *Ibid.*, p. 8.

³⁴ Nicole Bourbonnais, «Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin», *Voix et Images*, vol. 14, n° 1, automne 1988, p. 72-89 ; *Id.*, «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.

³⁵ Andrée Stefan, «Attraites et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy», Marie-Lyne Piccione (dir.), *Un pays, une voix, Gabrielle Roy. Colloque des 13 et 14 mai 1987*, Bordeaux, Éditions M.S.H.A., 1991, p. 57-65.

³⁶ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990 [1988].

³⁷ Annabelle Réa, «La danse chez Anne Hébert : un demi-siècle de corps féminins», Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Work. Night and the Day Are One*, Madison/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 2001, p. 251-263.

³⁸ Gaëtan Brulotte, «La représentation du corps chez Anne Hébert», Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Work. Night and the Day Are One*, Madison/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 2001, p. 232-250.

comportements «anormaux» des personnages. Enfin, tout comme l'a remarqué Marie-Pierre Andron dans son analyse du corps royen, Brulotte en vient à la conclusion que

parce qu'il est ultra-présent et qu'on y a une conscience exacerbée de son existence, le corps chez Anne Hébert s'affole de son propre encombrement et finit par se consumer en efforts de dépassement. Au sein de sa représentation théâtrale, il travaille par tous les moyens à son propre oubli.³⁹

Sans vouloir négliger l'apport de telles études (souvent bien menées) qui ont le mérite de faire la lumière sur un aspect de la littérature assez peu étudié – le corps –, il semble qu'une part importante de la critique se soit intéressée plus ou moins exclusivement au phénomène de la *représentation* du corps dans les textes d'ici, comme si la chair ne pouvait s'inscrire autrement dans le roman que par la description physique du protagoniste. Du moins, la récente parution de l'ouvrage collectif *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*⁴⁰ dirigé par Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne semble vouloir ouvrir l'espace de la recherche à l'exploration des interactions entre le somatique et la textualité, soulignant ainsi l'intérêt grandissant que manifeste la critique à l'égard du corps dans les textes québécois. Les œuvres d'auteurs tels que Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan, Élise Turcotte ou encore Francine Noël y sont analysées sous un jour nouveau où perce la subjectivité de la chair parfois avide de se raconter. Se pourrait-il donc que le corps puisse être autre chose dans le texte littéraire que l'objet tout désigné de la description? Se pourrait-il que le corps romanesque puisse s'inscrire dans le roman québécois autrement que dans l'ordre de la simple représentation?

³⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁰ Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007.

De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture

Et le Verbe s'est fait chair [...]
Évangile selon Saint-Jean, 1,14

Si «le corps peut s'écrire dans la mesure où, comme toute écriture, il possède sa grammaire propre et sa syntaxe⁴¹», il nous reste à préciser dans quelle mesure, justement, le corps dépasse le statut traditionnel d'objet de l'écriture – c'est-à-dire d'objet circonscrit par la description physique et gestuelle – pour s'inscrire au contraire dans celui de sujet de l'écriture – du sujet écrivant dont le texte tire son origine. En somme, il s'agit d'interroger la nature exacte du corps dans la littérature d'ici. Autrement dit, de nous pencher sur le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain, une réflexion qui suppose une analyse approfondie de la coprésence du corps objet et sujet de l'écriture dans quelques textes significatifs. Il ne s'agit donc pas, dans ce travail, de négliger l'analyse thématique du corps objet qui constitue la première facette d'une compréhension plus large de la corporéité dans la littérature, mais d'approfondir les prémisses qu'a établies Anne Deneys-Tunney dans son ouvrage et de les confronter aux textes suivants : *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* de Gabrielle Roy ; *Neige noire* d'Hubert Aquin ; *Le Cœur éclaté* de Michel Tremblay ; *Le Sexe des étoiles*, *Homme invisible à la fenêtre* et *Champagne* de Monique Proulx ; *L'Homme qui pleure* d'Alain Bernard Marchand ; *L'Iguane* de Denis Thériault ; *La danse juive* de Lise Tremblay ; *Putain* de Nelly Arcan. Il va sans dire que le choix d'un corpus défini constitue le problème classique de toute recherche en théorie littéraire. En somme, il nous faut «soit étudier des cas nombreux, d'une façon toujours superficielle et sans résultat ; soit se limiter résolument à l'analyse approfondie d'un petit nombre de cas, et prouver ainsi qu'en fin de compte une expérience bien faite vaut une démonstration⁴²»,

⁴¹ Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 10.

⁴² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 317.

comme l'affirme Claude Lévi-Strauss. Précisons donc que les romans choisis le sont en fonction de leur habileté à illustrer un certain aspect du corps. Aussi, notre choix ne se veut pas représentatif de l'ensemble de la littérature romanesque au Québec, bien que nous ayons pris soin d'inclure des hommes et des femmes écrivains appartenant à diverses générations et ce, des plus célèbres aux moins connus, certains hétérosexuels et d'autres ouvertement homosexuels. Par ailleurs, notre choix s'est porté sur des textes rédigés à la première personne de même qu'à la troisième personne dans le but de confronter nos hypothèses à la diversité des récits mis à notre disposition dans le corpus québécois contemporain.

Les approches possibles pour mener à bien une étude du corps sont multiples et ne peuvent, toutes, être envisagées. Au nombre de celles-ci, bien entendu, figure la sociologie et plus particulièrement la sociologie du corps. «[A]ttaché[e] à la saisie de la corporéité humaine comme phénomène social et culturel, matière de symbole, objet de représentations et d'imaginaires⁴³», elle repose sur le constat premier que «l'existence est d'abord charnelle⁴⁴» et que le corps, par conséquent, constitue l'intermédiaire par lequel l'acteur entretient une relation avec le monde. David Le Breton, spécialiste en la matière, précise que le sociologue du corps se doit, dans son travail, d'envisager l'enveloppe charnelle comme «le lieu et le temps indiscernable de l'identité⁴⁵» et non pas comme la possession de l'individu qu'il définit. La conjecture d'un corps comme miroir de la personne, comme miroir de la collectivité qui le forme a mené les sociologues à s'intéresser de plus près aux diverses techniques du corps (liées à la pratique d'un métier, par exemple), aux règles d'étiquette, aux perceptions sensorielles de même qu'aux marquages de la peau dans la

⁴³ David Le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 2002, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

société. Il va sans dire que le lien corps/société est celui qui fait l'objet des études sociologiques. La psychanalyse, depuis Sigmund Freud, s'est pour sa part penchée plus précisément sur la relation qu'entretiennent le corps et l'inconscient de l'individu. En fait, ladite relation relève plus de l'influence que peut avoir l'inconscient de la personne sur son corps que d'une interaction réciproque entre les deux. À proprement parler, la psychanalyse s'apparente à une méthode «d'investigation psychologique destinée à rendre compte de l'inconscient et de ses effets, fondée sur la libre association des idées du sujet⁴⁶». Par conséquent, le sujet humain est au centre de ce type d'études où le corps constitue le *topos* privilégié d'une symptomatologie d'ordre psychique, d'où le concept de maladie psychosomatique. Le corps n'étant pas étudié pour lui-même dans le cadre de la psychanalyse, mais bien pour illustrer les divers stades de développement de l'individu, par exemple, il est clair que cette approche méthodologique ne saurait nous servir de point d'ancrage dans cette recherche. Pour en revenir à une perspective plus littéraire, il nous faut donc nous tenir à une certaine distance de la psychocritique telle que l'a appliquée Carmen Boustani eu égard à l'œuvre de Colette et qui s'inspire de la psychanalyse traditionnelle. Une étude de l'influence du corps de l'auteur dans le texte ne saurait mener à la définition du statut ontologique du corps dans le roman québécois. Pour cela, il faut nous concentrer exclusivement sur le corps romanesque tel que l'a défini Roger Kempf et restreindre notre analyse à l'enveloppe charnelle des personnages fictifs, seule susceptible d'être vue ou, dans le cas des narrateurs, de nous faire voir et par conséquent de répondre à la question : quelle est la nature intrinsèque du corps? La sémiologie s'avère en fait la plus apte à révéler la nature du corps dans le roman québécois contemporain. Elle entrevoit le corps romanesque

⁴⁶ Virginie Megglé, *Psychanalyse en mouvement*, www.psychanalyse-en-mouvement.net, consulté le 20 juillet 2004.

comme un système de signes produisant un sens dans un contexte précis, ici les limites du texte. S'interroger sur ce que le corps peut signifier et sur la façon dont il peut signifier, observer comment le corps est parlé (est dit) et parle (se dit) à travers l'écriture, voilà qui mène en droite ligne à la place qu'occupe la chair dans la production littéraire. S'il est certain que la sociologie constitue une inspiration en soi dans le cadre d'une étude du corps romanesque, en ce sens qu'elle suggère diverses pistes de recherche, il est clair que notre travail se veut (le plus souvent) limité à la société du texte. Certes, il ne s'agit pas non plus d'adopter les techniques structuralistes. Si l'analyse du corps à l'intérieur des limites textuelles – méthodologie chère aux structuralistes et sémioticiens – est nécessaire à la réussite de notre projet, la création de tableaux et de diagrammes faisant état des occurrences d'un thème ou d'un terme ne permettrait pas de saisir l'essence du corps dans les romans. En fait, il s'avère que les concepts tirés de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty se prêtent davantage à la visée de notre projet. Les notions de corps objectif et phénoménal dont se réclame le philosophe pour illustrer la double nature du corps humain peuvent très bien s'appliquer au corps romanesque. Ainsi, le corps objectif, de par sa *visibilité* foncière, peut se rapporter au corps des personnages faisant l'objet de descriptions dans le roman, le rendant lui aussi visible aux yeux du narrateur et conséquemment du lecteur. Par ailleurs, le corps phénoménal, en sa qualité d'entité *voyante* et capable de *sentir*, correspond à la réalité du corps des narrateurs (ou focalisateurs) par lesquels transite l'histoire, d'où l'inscription dans l'écriture de la sensorialité, voire de la sensualité.

Aussi, la division de notre travail s'inspire-t-elle directement de la partition générale du corps qu'a opérée Maurice Merleau-Ponty, mais également de l'hypothèse selon laquelle tout narrateur possédant un corps phénoménal en soi peut mettre en scène : a) l'Autre objectif, le personnage visible ; b) le Moi objectif, le narrateur-personnage visible ; c)

l'Autre phénoménal, le personnage auquel le narrateur délègue la focalisation du récit et dont nous percevons les sensations ; d) le Moi phénoménal, le narrateur qui raconte ce qu'il voit et sent, bref qui raconte son corps. De cette façon, nous en arrivons à deux parties fondamentales dans lesquelles l'analyse de la problématique s'effectue par l'étude successive des formes, des fonctions ainsi que des effets liés au corps objet et sujet des personnages et narrateurs. La première partie de notre travail traite du mode de construction du corps objet dans les textes. Dans cette partie sont regroupés les éléments a et b mentionnés plus haut qui, de nature objective, s'inscrivent d'emblée dans la représentation plus ou moins traditionnelle du corps. En conséquence, l'analyse ici développée est d'abord et avant tout centrée sur les textes puisqu'il s'agit de prendre la mesure du corps qui est raconté dans l'œuvre littéraire et donc de soumettre à l'examen la *thématisation* qui est faite de la réalité charnelle dans le corpus québécois, une thématization dont les variables tendent à mettre en lumière l'existence d'une certaine typologie des représentations du corps au sein des romans. Le chapitre premier s'attache au corps objectif des personnages tant dans le cadre de la narration à la troisième personne que dans le cadre de la narration à la première personne. Sont alors examinés les descriptions physiques des protagonistes ainsi que les gestes qu'ils posent et qui font voir leur corps. Le recours à de tels procédés rhétoriques de la part des auteurs pour rendre visibles leurs créatures vise à remplir une triple fonction, soit celle de construire l'éthopée des personnages d'une part, d'ancrer le récit dans la réalité tout en créant un certain «effet de réel» d'autre part et enfin de véhiculer un discours dans l'œuvre. Le chapitre deux, quant à lui, s'intéresse au corps objectif du Je dans la narration à la première personne. Le narrateur autodiégétique, dans le cas précis où il met en scène son propre corps et le fait voir au lecteur, manifeste une certaine distanciation à l'égard de sa chair qui met en relief sa nature problématique dans les textes étudiés.

La seconde partie de la thèse est vouée à l'inscription du corps sujet au sein de l'écriture. Dans cette partie sont regroupés les éléments c et d décrits précédemment qui, de nature phénoménale, font de l'écriture une écriture du corps, phénomène qui engage cette fois une analyse plus «synthétique» du problème. En effet, si l'étude de la thématization du corps romanesque repose étroitement sur l'analyse textuelle, l'inscription du corps sujet dans l'écriture témoigne quant à elle d'une *narrativisation* du corps à l'œuvre dans les romans qu'il nous faut alors analyser simultanément si l'on veut parvenir à cerner la réalité du corps qui se raconte et donc parvenir à cerner ses éléments constitutifs. De la sorte, le troisième chapitre s'attache à l'étude du corps phénoménal des personnages qui prend place dans les épisodes où la focalisation est déléguée au protagoniste par le narrateur hétérodiégétique. Nous verrons que l'inscription du corps phénoménal des personnages prend notamment le visage d'une motivation du descriptif de l'œuvre et permet simultanément la construction de l'illusion de personne attachée aux êtres fictifs qui entraîne à son tour l'adhésion du lecteur à l'histoire qui lui est racontée. L'effet produit est bien celui d'une présence accrue du corps dans la narration et l'écriture. Enfin, le quatrième chapitre accorde une attention particulière au corps phénoménal du Je qui se construit textuellement à la faveur du lexique déployé dans les romans, mais aussi à la faveur de descriptions qui viennent focaliser son expérience perceptive. Parce que la chair paraît se raconter elle-même dans les textes où elle occupe l'avant-scène, sa présence dans le récit entraîne la somatisation de l'écriture telle que l'a examinée Anne Deneys-Tunney, soit l'omniprésence du corps dans l'écriture d'un roman qui s'en trouve changée et investie. En somme, l'écriture est peut-être moins une affaire de tête que de corps :

Mon corps parle et je dois l'écouter. Sa langue est mon invention. 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 vivant⁴⁷.

⁴⁷ Alain Bernard Marchand, *loc. cit.*, p. 46.

CHAPITRE I

La représentation du corps objectif de l'Autre

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*.

Le statut du corps objet de l'écriture, dans ce cas-ci du corps objectif des personnages fictifs de notre littérature, est à première vue des plus évidents. Visible par essence, le corps romanesque de l'Autre (celui qui n'est pas le narrateur, celui qui n'est pas Moi) se donne volontiers au regard du lecteur. Mais comment? De fait, la mise en scène du corps objectif des personnages de romans est d'abord et avant tout une mise en regard du corps. En effet, point de corps visible dans le texte sans la médiation du regard d'un ou de plusieurs focalisateurs, qu'ils soient internes ou externes au récit. Or, puisque le corps romanesque est un phénomène de langage où la chair réelle est transmuée en mots, la visibilité du corps ne peut être rendue que par le moyen de la description, phénomène littéraire intimement lié au sens de la vue et, plus globalement, aux autres sens du sujet écrivant. Étymologiquement, «décrire c'est écrire à propos de⁴⁸.» En fait, si l'on réactive la définition classique de la description telle qu'élaborée dans l'*Encyclopédie* du XVIII^e siècle, l'objectif premier de la description est de rendre lisible – visible – l'objet à décrire : «La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte *visible*, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes⁴⁹.» La description du corps, conséquemment, se voudra écriture du corps,

⁴⁸ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *La description*, Paris, Hachette, coll. «Ancrages», 2001, p. 5.

⁴⁹ Article «Description» de l'*Encyclopédie*, rédigé par Beauzée, Marmontel, l'abbé Mallet, le chevalier de Jaucourt et cité dans Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. «Hachette université : recherches littéraires», 1993, p. 10. C'est moi qui souligne.

mais plus précisément de son apparence, de ses attributs, de ses qualités et de ses gestes, pourrait-on même ajouter. La gestuelle des personnages, autre procédé permettant au lecteur de *voir* le corps des protagonistes, ne peut, à bien y regarder, s'inscrire dans le texte que par le biais de la description : pour *dire* le geste, l'auteur doit forcément décrire ce dernier, même s'il s'agit parfois d'une description minimale plus près de l'énumération que de la traditionnelle *amplificatio*. S'il est clair que la description est le plus commun des modes de construction du personnage – unité sémiologique modelée à partir de signes divers –, elle n'est cependant pas innocente et tend toujours vers un but précis, variable selon les ouvrages, d'où l'intérêt d'examiner attentivement les modalités d'inscription du corps objectif dans les textes, car «le corps n'est pas [qu'un] objet [...] mais [aussi] un centre référentiel – pôle et médiant – en relation avec les autres, avec le tout. En faire la lecture, c'est découvrir un système de significations, un réseau de rapports sur lesquels se bâtissent les personnages [...]»⁵⁰ et l'organisation globale de l'œuvre. Nous verrons dans ce chapitre que la représentation du corps objectif de l'Autre varie grandement d'un roman à l'autre, donnant lieu à plusieurs «types» de représentations : les romans réalistes de Gabrielle Roy, s'ils s'intéressent au corps et à son destin, en font surtout le miroir de la psychologie des personnages tandis que *Le cœur éclaté* de Michel Tremblay, bien que réservant une place importante au corps, lui confie le rôle de «connotateur de mimésis⁵¹» au sein d'un récit marqué par la théâtralité. Enfin, ne cherchant ni à établir un «effet de réel» dans le roman ni à extérioriser les qualités morales des protagonistes, le corps se veut le support d'un certain discours dans les textes de Monique Proulx et d'Hubert Aquin. Dans tous les cas, il apparaît

⁵⁰ Yannick Resch, *op. cit.*, p. 21.

⁵¹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1966, p. 186.

que le corps objectif des personnages transmet, comme la description elle-même, un *savoir*.
Savoir irréductible à la seule thématique corporelle.

Quand le corps se fait le miroir de l'âme : le cas de Bonheur d'occasion et d'Alexandre Chenevert

Ce n'est pas par une description exacte de son costume et de ses traits qu'un personnage de roman est visible et reste dans la mémoire des lecteurs, c'est par l'accentuation de ses actions et le développement de son moral dans le drame.
Champfleury, *Le réalisme*

Bien que le courant réaliste ait laissé sa marque dans le paysage littéraire du Québec, c'est dans la modération qu'il s'est épanoui chez nous, aucun des romanciers québécois n'ayant versé dans les excès du naturalisme zolien, ce courant étant sans doute déjà quelque peu «dépassé» lorsque Ringuet publia *Trente arpents*⁵² en 1938 ou encore lorsque Lemelin donna vie aux personnages d'*Au pied de la pente douce*⁵³ en 1944. Romans de la ville, mais aussi romans réalistes⁵⁴, *Bonheur d'occasion*⁵⁵ et *Alexandre Chenevert*⁵⁶ de Gabrielle Roy marquent l'entrée «officielle» de la thématique corporelle dans notre littérature⁵⁷, un *topos* obligé du réalisme. C'est que ce courant s'intéresse de près aux faits biologiques et

⁵² Ringuet [Philippe Panneton], *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938.

⁵³ Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944.

⁵⁴ *Alexandre Chenevert*, traditionnellement classé parmi les romans sociaux, «se rapproche plutôt, par sa technique (focalisation interne dominante sur un seul personnage), du récit psychologique», selon Jacques Michon («Esthétique et réception du roman conforme (1939-1957)», René Dionne (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke/Paris, Éditions Naaman/A.C.C.T., 1984, p. 105). Bien que nous souscrivions en partie à l'opinion de Michon, nous ne pouvons évacuer la dimension sociale du roman qui l'apparente au réalisme modéré qui s'est développé au Québec.

⁵⁵ Édition originale : Montréal, Société des éditions Pascal, 1945, 2 volumes. Nous ferons usage de l'édition suivante dans le cadre de nos recherches : *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁶ Édition originale : Montréal, Beauchemin, 1954. Nous ferons usage de l'édition suivante dans le cadre de nos recherches : Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1995. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵⁷ Si l'on en croit Gérard Bessette dont nous avons déjà rapporté les propos, voir Marie-Pierre Andron, *op. cit.*, p. 8.

psychologiques observables chez l'individu, lui-même un produit de son environnement – du *milieu* – et de son hérédité. Conséquemment, la description réaliste «s'attache à la peinture des réalités sociales et économiques, des modes de vie (description de l'habitat en particulier), et aussi, plus timidement, au corps et à ses pulsions⁵⁸.» Car il faut bien saisir que l'image du corps, la psyché du protagoniste de même que sa condition socio-économique sont inextricablement liés dans le roman réaliste, les uns dérivant des autres, formant ainsi une certaine redondance thématique. Nous retrouvons des échos de l'équation milieu-corps-psychologie dans les deux romans de Gabrielle Roy, le corps n'y étant pas seulement vecteur d'un effet de réel propre au roman réaliste, mais aussi et peut-être surtout miroir de l'âme des personnages. Si «toute description implique un regard, un sujet supposé voir [...] qui voit quoi et selon quelles modalités, telle semble être la question première face à un texte descriptif⁵⁹.» Il ne saurait donc être question d'une analyse de la représentation du corps romanesque sans tenir compte de la focalisation (du focalisateur et de l'objet focalisé) dans les textes. Qui voit les corps? Quels corps sont vus? Et comment sont-ils vus?

Bonheur d'occasion et *Alexandre Chenevert*, tous deux rédigés à la troisième personne du singulier, racontent une tranche de vie d'un ou de plusieurs personnages appartenant tous plus ou moins à la classe ouvrière de Montréal tout en insistant sur l'évolution – tant sur le plan psychologique qu'économique – de ces derniers. Le récit réaliste s'inscrivant par essence dans l'ordre d'une constatation (des conditions d'existence des protagonistes, de leurs motivations), il va sans dire que rien n'échappe au regard du narrateur omniscient. En fait, tout repose justement sur ce regard ou encore sur celui qui est

⁵⁸ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

délégué aux personnages possédant une certaine capacité de voir (le *pouvoir voir*⁶⁰), car il est clair que le narrateur du roman réaliste n'est pas le seul dépositaire du regard posé sur autrui. Au contraire, pour rendre du vrai, pour créer l'illusion référentielle laissant croire au lecteur que le récit constitue une fidèle représentation du réel, l'auteure doit user de stratagèmes subtils en ce qui regarde la focalisation. Elle doit mettre en scène des personnages dont le *pouvoir voir* justifie l'insertion dans le texte de nombreuses descriptions. Le plus souvent, c'est par les yeux des protagonistes que le lecteur «vit» l'histoire et ce, parce que le sentiment du vrai, la *mimesis*, en est alors renforcé. D'où la récurrence chez Roy des personnages en promenade, attentifs à ce qu'ils croisent (description ambulatoire), ou guettant l'arrivée d'un individu par une fenêtre. Ces situations, qui fournissent toutes aux protagonistes une occasion de voir quelqu'un ou quelque chose, permettent à l'auteure de nous faire voir en retour ce qu'elle *désire* que nous voyions⁶¹ et ce, tout en réduisant l'intrusion du narrateur omniscient au minimum. Ainsi donc, les corps objectifs de *Bonheur d'occasion* et d'*Alexandre Chenevert*, très nombreux dans le premier cas, réduits à quelques figures dans le deuxième, sont omniprésents et focalisés par différentes instances. Le point de vue, autrement dit, se déplace pour dresser un portrait, disons-le, plus complet (et peut-être plus subversif) du corps des personnages. Ce «cadrage» du corps «n'est pas seulement affaire de mise en scène, de technique descriptive. C'est affaire de sens⁶².»

⁶⁰ «Cette modalité implique une compétence de la part du personnage. Certaines situations favorisent et justifient la station descriptive, par exemple quand le personnage est doté d'une position surplombante lui offrant une vue panoramique. [...] L'ouverture sur un dehors, la présence d'un dispositif optique [...] placent souvent la description sous le signe du pouvoir-voir», *Ibid.*, p. 50.

⁶¹ Il ne faut jamais perdre de vue que la description, comme structure narrative, relève toujours d'un choix, d'une intention, de la part de l'écrivain : «Décrire suppose en effet de choisir un modèle, c'est-à-dire de se laisser porter vers lui par un désir; cette fascination entraîne alors une identification du texte avec son objet, dont les qualités se confondent avec celles que l'auteur recherche pour son œuvre même», *Ibid.*, p. 16.

⁶² Henri Mitterand, «L'espace du corps dans le roman réaliste», *Au bonheur des mots : mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 353.

Construire le corps : la prosopographie

De fait, les regards s'entrecroisent constamment dans les romans de Gabrielle Roy, presque de manière offensive. L'œil est une arme qui permet à l'individu de percer à jour son adversaire, de le jauger et, en définitive, de le soumettre. Enjeu du pouvoir, le regard chez Roy objectifie les êtres, les dépossédant de leur subjectivité. Au centre des regards, des personnages féminins et masculins aux enveloppes charnelles marquées par la différence. En effet, hommes et femmes possèdent un corps aux traits antithétiques dans les romans de Roy. Conséquemment, le système des descriptions physiques ou, si l'on préfère, de la prosopographie des personnages, repose sur l'imaginaire du couple et de l'opposition.

Au premier plan, les corps de Rose-Anna et de Florentine Lacasse, mère et fille, ne sauraient être plus différents. Tour à tour focalisée par le narrateur et par Florentine, l'enveloppe charnelle de Rose-Anna est invariablement caractérisée par une vieillesse prématurée causée à la fois par la misère économique qu'elle doit affronter quotidiennement ainsi que par les trop nombreuses grossesses qu'elle a dû «subir» pour remplir comme il se doit son devoir de chrétienne. La première image de Rose-Anna traduit bien la fatigue qui se dégage du personnage à la nouvelle tragique de l'enrôlement de son fils Eugène : «Son visage parut terreux, avec des grands trous d'ombre à la place des yeux. Des mèches tombaient en désordre sur ses joues et ses lèvres remuaient sans qu'il en sortît aucun son. Elle semblait vieillie soudain et prête à s'écrouler.» (BO, 75). Au contraire, dans la scène suivante, Florentine admire son reflet dans la glace d'un restaurant où elle accompagne Jean Lévesque et ce que nous voyons s'éloigne absolument du spectre de la vieillesse et de l'usure : «les yeux brillants, le teint mat et clair, les traits dilués» (BO, 83), Florentine se

démarque de sa mère par l'éclat de ses yeux et la vitalité qu'exprime la carnation de sa peau.

Marquée du sceau d'Éros, Florentine a pour elle la séduction de la jeunesse :

Elle étudia sa taille fine comme si jamais encore elle ne l'avait bien remarquée. Elle fit briller ses cheveux dans la glace, au-dessous de la lampe d'applique, elle étendit ses mains devant elle, considéra ses doigts fins, ses ongles teints de carmin, et devant sa jeunesse, ses cheveux épars, la blancheur de ses bras, elle recommença d'aimer la vie. (BO, 266-267)

Cette prosopographie tranche avec celle de Rose-Anna, résolument du côté de Thanatos, lorsqu'elle s'apprête à quitter le *Quinze-Cents* où travaille sa fille :

[Florentine] vit le pauvre regard de sa mère, un regard abattu, reconnaissant et qui l'admirait tant, elle, Florentine. Elle la vit se soulever avec effort et s'éloigner en marchant près des comptoirs et s'arrêtant de temps à autre pour palper une étoffe ou un objet. Sa mère!... Elle lui semblait bien vieille. Elle se mouvait avec lenteur et son manteau trop serré lui faisait un ventre saillant. (BO, 126)

Les mouvements laborieux de Rose-Anna lui donnent effectivement l'air d'une femme âgée beaucoup plus que d'une femme enceinte, ce qu'elle est à l'aube de la quarantaine. De fait, c'est la maternité qui semble régir la construction du corps féminin dans *Bonheur d'occasion*.

Les descriptions physiques des femmes tournent autour de la maternité et leurs attributs corporels accréditent ce discours indirect sur le corps. Les femmes [dans l'ensemble de l'œuvre romanesque de Gabrielle Roy] ne peuvent être que des mères aux corps usés, épuisées par des maternités continuelles. Les autres modèles féminins n'existent et ne se positionnent qu'en tant que «mères impossibles». Les filles de ces femmes refusent leur sacrifice et voudront conjurer ce destin misérable par un corps séduisant ou évanescent.⁶³

Axe central autour duquel s'inscrivent les corps de Rose-Anna et de Florentine, la maternité est bien le *fatum* qui guette les femmes. Les grossesses répétées de Rose-Anna ont consumé son corps autrefois aussi joli que celui de Florentine : «déformée par de nombreuses maternités, [elle] semblait toujours porter un fardeau sous sa robe gonflée» (BO, 89) ; «sa robe de chambre s'entrouvrit sur son corps informe. Elle découvrit des jambes enflées que la

⁶³ Marie-Pierre Andron, *op. cit.*, p. 14.

dilatation des veines marquait de taches sombres et de boursouflures.» (BO, 368) Pour échapper à ce destin de *mater dolorosa* au corps informe et souffrant, Florentine cultive sa beauté et sa sveltesse, bref tout ce qui la différencie de sa mère. La finesse de sa taille qu'elle entretient par son inappétence, par opposition à l'embonpoint de Rose-Anna, est garante, croit-elle, d'une certaine infécondité⁶⁴ lui assurant la liberté de fuir la pauvreté de Saint-Henri dans les bras d'un homme capable de s'élever socialement. En vérité, aux yeux de Jean, la minceur de Florentine tient plus de la maigreur anémique synonyme de pauvreté, jetant ainsi un nouveau regard sur son corps : «il la vit reflétée à mi-corps dans la glace du mur, et il fut frappé de sa maigreur. Autour de sa taille, elle avait pourtant tiré jusqu'au bout le ceinturon de son uniforme vert, mais on devinait que ses vêtements adhéraient à peine à son corps fluet.» (BO, 12) C'est le prédicat de la maigreur, plus que tout autre, qui caractérise le corps de Florentine dans le roman : à plus d'une douzaine de reprises, ce qualificatif refait surface dans la prosopographie du personnage, véhiculant l'image d'une jeune fille au corps fluet, presque nubile tant il s'éloigne des rondeurs féminines de Rose-Anna ou encore de Marguerite, «une grosse et grande fille [aux] joues sans fard» (BO, 15) travaillant avec Florentine. Si Rose-Anna représente tout à fait l'archétype de la mère québécoise de la première moitié du XX^e siècle⁶⁵, sa fille possède des «traits enfantins» (BO, 17), une «bouche enfantine» (BO, 26), des mains «frêles comme celles d'un enfant» (BO, 12) la plaçant résolument du côté de la jeunesse immature – au sens fort du terme – et (encore) inféconde. Du moins, telle est l'image de Florentine au début du roman. Or, l'enfant

⁶⁴ Nicole Bourbonnais a relevé dans *Bonheur d'occasion* l'existence de l'équation suivante : «appétit → corps plantureux → procréation. C'est cette équation que Florentine cherche à déconstruire pour la retourner comme un gant : inappétence → maigreur → infécondité», «Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin», *loc. cit.*, p. 84.

⁶⁵ «Quelques traits, toujours les mêmes, suffisent à peindre la figure féminine idéale, mère accomplie ou fille soumise : un corps robuste, des hanches fortes, des yeux clairs et doux; un sourire timide ou avenant, etc.», *Ibid.*, p. 72.

se mue bientôt en une jeune femme tentant d'affirmer sa féminité par le biais des accessoires liés de tout temps à la gent féminine : le maquillage, les bijoux et les vêtements⁶⁶. Roger Kempf souligne que les vêtements «pactisent» avec les corps romanesques⁶⁷ et de fait, la représentation du corps de Florentine entretient un lien très marqué avec les colifichets dont elle se pare. Coquette par goût, mais aussi par nécessité – Florentine a-t-elle d'autres choix que de séduire les hommes pour obtenir de la vie une quelconque satisfaction? –, la jeune serveuse du *Quinze-Cents* ne ménage pas ses effets : soucieuse de bien paraître devant Jean lors de leur première sortie, Florentine s'empresse de faire oublier à son partenaire sa robe de serveuse en revenant vers lui «les lèvres épaisses de rouge, et précédée d'un parfum si violent, si vulgaire, que de chaque côté les consommateurs levaient la tête et souriaient» (BO, 83). Obsédée par son image, Florentine est représentée à quelques reprises en train de se maquiller⁶⁸ ou encore passant en revue les vêtements les plus susceptibles, selon elle, d'attiser le désir de Jean : «sa jolie robe neuve, très ajustée à la taille, qui lui faisait des seins ronds, tout petits, et des hanches juste assez saillantes» (BO, 80). Si ses goûts vestimentaires sont quelque peu douteux, fleurant la misère en raison de leur côté clinquant, Florentine a néanmoins l'opportunité de parer son corps, ce qui est refusé à Rose-Anna. Mère de famille vieillissante, celle-ci est reléguée à la maison familiale close et ses vêtements, non pas clinquants mais franchement défraîchis, prolongent la misère de son corps : «Sur sa robe de maison, elle jeta son vieux manteau noir tournant au verdâtre ; elle prit sur le buffet de la salle à manger son chapeau et un petit sac brun tout défraîchi que lui avait passé Florentine.»

⁶⁶ Nous voulons porter à l'attention du lecteur l'article d'Antoine Sirois qui analyse la quête de Florentine à partir des marques significatives du costume, du maquillage et des bijoux, «Costume, maquillage et bijoux dans *Bonheur d'occasion*», *Présence francophone*, printemps 1979, p. 159-163.

⁶⁷ Roger Kempf, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁸ Méprisée par Jean Lévesque «elle sortit son peigne, son poudrier et son rouge à lèvres, et elle se maquilla avec soin. Elle posait et reprenait sa cigarette, appliquait un peu plus de rouge à ses lèvres, un peu plus de poudre sur son front [...]» (BO, 266) ; lors de la soirée donnée par les Létourneau, Florentine ne peut s'empêcher d'«arranger ses boucles» (BO, 132) sous le regard attentif d'Emmanuel.

(BO, 93-94) Nulle part dans le roman Rose-Anna ne paraît maquillée, portant broches et collier, robe élégante ou plus soignée comme sa fille. Toujours, son corps est enveloppé d'une «robe de maison, ample et lâche» (BO, 304) ou «poussièreuse» (BO, 272), soulignant la fonction qu'il doit remplir dans la société : enfanter et servir. Nul besoin pour la mère de séduire le regard masculin, car son destin est d'ores et déjà engagé, son corps réduit au ventre reproducteur. C'est aussi l'avenir réservé à Florentine qui, malgré tous ses espoirs, ne pourra échapper à la chair, ayant accepté de la monnayer (au sens figuratif, il va sans dire), et se trouvera enceinte avant même de s'être assurée de son emprise sur Jean Lévesque.

Si le corps féminin est soumis à l'impératif de la reproduction, le corps masculin ne semble soumis, du moins dans *Bonheur d'occasion*, à aucune force potentiellement destructrice. Exemple en est de la représentation du corps d'Azarius Lacasse, époux de Rose-Anna et père de Florentine. Chez lui, la jeunesse, la santé et la vigueur remplacent l'usure, la fatigue et la vieillesse observées chez Rose-Anna. La première apparition du personnage dans le roman évoque clairement ce fait :

C'était un homme de belle taille en livrée de chauffeur de taxi. Il paraissait approcher de la quarantaine. Mais un teint frais et clair, des dents saines qu'il découvrait largement en parlant, un œil étincelant d'enthousiasme sous la visière de la casquette, des mains souples, robustes, indiquaient que cet homme entraînait dans l'âge mûr avec des forces intactes, peut-être même toute l'ardeur retardée de sa jeunesse. (BO, 43)

Quel parallèle avec la prosopographie de Rose-Anna! Si cette dernière semble se déplacer comme une vieille femme, ses traits soulignant l'approche lente mais inexorable de la mort, son époux possède littéralement un corps pouvant être celui d'Emmanuel ou de Jean tant la jeunesse qui s'en dégage rappelle celle d'un homme à l'aube de ses vingt ans. Azarius a un «front [...] lisse» (BO, 154), des «cheveux abondants de jeune homme, [une] bouche large qui souri[t] facilement, [un] teint frais et [une] belle prestance.» (BO, 154) La fraîcheur définit tout autant Azarius que la maigreur définit Florentine. Aux yeux de Rose-Anna, le constat de

la jeunesse sans cesse renouvelée de son mari est affligeant parce qu'il accuse par trop son propre épuisement :

Du gros chandail à demi fermé sur la poitrine forte, le cou émergeait, blanc et lisse comme celui d'un jeune homme. La figure était d'un teint frais, presque sans rides. Elle lui en voulut d'être resté jeune, beau de sa santé inaltérable, alors qu'elle montrait des marques si évidentes de fatigue et d'usure. Il avait seulement deux ans de moins qu'elle. La différence d'âge ne comptait pas quand ils s'étaient mariés. Maintenant il paraissait plus jeune qu'elle d'au moins dix ans. (BO, 91)

La misère économique n'a aucune prise sur le corps d'Azarius non plus que sa nombreuse famille, au contraire de Rose-Anna. Prompt à se déresponsabiliser à l'égard des siens, Azarius est prêt, tant physiquement que psychologiquement, à la renaissance que lui offrent les rangs de l'armée. C'est cette déresponsabilisation qui se dégage aussi de Jean à la toute fin du roman et qu'exprime, de manière redondante, la représentation de son corps. Sa corporéité disparaissant au profit des marqueurs socio-économiques que sont ses vêtements, Jean se détache tout à fait de Florentine par la nonchalance élégante de sa mise : «Il portait un complet neuf de bonne coupe qu'elle détailla avidement. Elle remarqua jusqu'à sa cravate qui était de même teinte que les souliers d'été, et le chapeau de feutre souple mollement rejeté en arrière.» (BO, 401-402) L'ascension sociale de Jean, si elle laisse entrevoir un avenir prometteur pour ce dernier, s'oppose radicalement à la vision d'une Florentine vieillie, inévitablement rattrapée par son hérédité, qui se dessine en début de roman :

Sur ses traits enfantins fortement maquillés, se superposa à cet instant l'image de la vieille femme qu'elle deviendrait. Aux commissures des lèvres, le pli se devina dans lequel coulerait le modelé, la grâce des joues. [...] la faiblesse héréditaire, la misère profonde qu'elle perpétuait et qui faisait aussi partie de l'échéance, semblaient sourdre du fond de ses prunelles éteintes et se répandre comme un voile sur sa figure nue, sans masque. (BO, 17)

Très significatif dans le roman *Bonheur d'occasion*, le traitement du corps de la femme et de l'homme insiste sur leur destin contraire et l'injustice d'une telle condition : la femme

retranchée dans la sphère de la Nature (la maternité), l'homme libre d'évoluer dans la sphère de la Culture (l'ambition, la guerre).

Souvent chez Gabrielle Roy, les personnages masculins sont marqués par leur incroyable jeunesse et leur vitalité. Ils s'opposent aux femmes enchaînées par leur statut de mère. Or, dans cet univers romanesque traditionnel, Alexandre Chenevert est une figure dissonante, car il s'oppose aux personnages habituels de Gabrielle Roy, par exemple, à Azarius Lacasse [...].⁶⁹

En effet, la prosopographie d'Alexandre est régie par le sème de la maladie. Tout au long du roman, les focalisateurs internes (les personnages) et externe (le narrateur) insistent sur la «mauvaise mine» d'Alexandre (*AC*, 78, 106, 116), sur sa maigreur et son décharnement. Certes, la maladie d'Alexandre, si elle ne se déclare véritablement que dans la troisième partie du roman, sous-tend l'ensemble de ses descriptions corporelles, à plus forte raison lorsque le personnage est focalisé par un tiers. Ainsi, le seul véritable ami d'Alexandre, Godias – «un gros homme d'allure négligée [...], [à] la chevelure bien fournie» et à la «chair rose et tendre» (*AC*, 50) – «le vit tout petit, si maigre auprès de lui-même. Il observa son mauvais teint, sa bouche plissée et, au lieu d'y reconnaître l'expression d'une âme qui souffrait, [...] crut apercevoir les ravages jusque-là passés inaperçus de la maladie» (*AC*, 59). De la même manière, Eugénie Chenevert, l'épouse d'Alexandre⁷⁰, ne peut s'empêcher de remarquer sa «mauvaise mine» (*AC*, 106), allant jusqu'à lui reprocher d'entamer un jeûne à la mémoire de Gandhi en lui répliquant : «Toi qui as déjà l'air d'un épouvantail!» (*AC*, 219). Le focalisateur externe, pour sa part, s'il n'insiste pas toujours sur la maladie qui guette Alexandre, dresse à tout le moins le portrait d'un homme souffrant et vieilli prématurément :

⁶⁹ Marie-Pierre Andron, «La représentation du corps dans *Alexandre Chenevert*», André Fauchon (dir.), *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque organisé par le Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest pour souligner le cinquantième anniversaire de Bonheur d'occasion, 27-30 septembre 1995*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 123.

⁷⁰ Le couple Alexandre-Eugénie repose sur une opposition corporelle flagrante, tout comme le couple Rose-Anna-Azarius : Eugénie est décrite comme «une femme au teint clair, au visage peu ridé, à la chair encore ferme, et, malgré ses cheveux qui blanchissaient, elle conservait un air de santé [...] qui lui venait de traits assez plaisants», (*AC*, 89).

C'était un homme petit, chétif, avec un immense front soucieux. Deux plis profonds enserraient sa bouche aux lèvres minces, tirée par des crampes d'estomac ou peut-être simplement par la complexité affreuse de la vie [...]. Le haut de son crâne luisait. Sur le côté de la tête, deux avars mèches de cheveux se redressaient [...]. Le nez assez long, un peu recourbé, lui donnait quelque ressemblance avec ces oiseaux de proie très solitaires, peut-être malheureux, et que l'on dit méchants. (AC, 15)

Il n'y a qu'Alexandre pour ne pas soupçonner la maladie qui ronge son corps. Il semble que la perception qu'il a de sa propre enveloppe charnelle ne rejoigne pas tout à fait la perception qu'ont de lui les autres personnages. Si Alexandre se rend bien compte de sa maigreur, il ne l'associe pas à la maladie, mais à l'expression, au signe, de sa bonté. La première prosopographie d'Alexandre, dont il est lui-même le focalisateur, repose sur une comparaison avec Gandhi : «comme le Mahatma des Indes, il était maigre, presque décharné et, pensait Alexandre en secret, bon peut-être.» (AC, 10) Or, Alexandre devra bientôt se rendre à l'évidence que l'échéance qui menace sa vie n'est pas si éloignée et Gabrielle Roy pousse ainsi la représentation du corps jusqu'à sa limite ultime : l'agonie. Terrible de par la souffrance qui s'en dégage, l'agonie d'Alexandre souligne l'une des fonctions essentielles du corps dans ce roman, c'est-à-dire sa propension à la communication. Comme le souligne Marie-Pierre Andron⁷¹, le personnage d'Alexandre ressent un besoin pressant, vif, d'échanger avec l'Autre, de communiquer, voire de communier avec lui. L'échec de la communication verbale, le fait qu'Alexandre n'arrive pas à dire et à *se dire*, est pallié par la souffrance du corps qui reflète parfaitement celle de l'âme, d'où la récurrence, dans le roman, des maux psychosomatiques du personnage : «seul le corps peut alors traduire la profonde inquiétude d'Alexandre. Ainsi, ses maux d'estomac ne sont-ils pas les signes plus éloquents pour exprimer l'angoisse viscérale du héros⁷²» Naturellement bon, compatissant, humain, Alexandre souffre en silence de ne pas être reconnu comme tel par son entourage,

⁷¹ Marie-Pierre Andron, «La représentation du corps dans *Alexandre Chenevert*», p. 124.

⁷² *Ibid.*, p. 127.

souffrance s'inscrivant de manière redondante dans la représentation de son corps objectif. Seule la mort permet la révélation de l'être : « Dans les derniers moments, une telle douceur avait touché ce visage que les témoins se persuadaient avec ce mourant que la seule assurance, sur terre, vient de notre déraisonnable tendresse humaine. » (*AC*, 290) Le corps malade, puis agonisant, se veut un miroir de la psychologie du personnage, un instrument de connaissance du moral de ce dernier. Un constat ne se limitant pas à *Alexandre Chenevert*, mais aussi à *Bonheur d'occasion*.

Construire l'âme : l'éthopée

Les contraintes discursives du roman réaliste exigent que la prosopographie des personnages se mue de façon plus ou moins subtile en une éthopée (une description de leur moral), le but du réalisme, nous l'avons dit, étant de jeter un regard approfondi et « objectif » sur les motivations personnelles de l'individu, elles-mêmes déterminées par le milieu. Dans un tel contexte, le corps des protagonistes, jamais représenté pour lui-même, *signifie* toujours. Comme le signale Léo Bersani, « le romancier réaliste semble transformer spontanément les détails les plus insignifiants en structures de signification⁷³. » Ainsi, le détail superflu, le pli de la robe de Rose-Anna, apparemment anodin et sans résonnance dans le texte, vise à ancrer le récit dans la réalité ; la robe elle-même, peut-être d'une étoffe bon marché, souligne adroitement le statut socio-économique du personnage qui en est vêtu ; la description d'une certaine partie du corps, le « front soucieux » d'Alexandre Chenevert, dévoile un trait de caractère du personnage (son anxiété). En fait, nous pouvons affirmer que la prosopographie des personnages du roman réaliste repose sur la croyance en un certain

⁷³ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », Roland Barthes et *al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 48.

déterminisme, largement répandue au XIX^e siècle, qui suggère que les actions humaines, ou encore les phénomènes, sont déterminés par les événements qui les ont précédés⁷⁴. Le principe de causalité régissant le comportement humain est aussi appliqué à l'apparence extérieure d'un individu. La science de la physiognomonie (dont l'aboutissement terrible a mené à l'holocauste juif au XX^e siècle), ou encore de la morphopsychologie évolutive (terme plus moderne), soutient qu'elle peut «connaître l'intérieur de l'homme par son extérieur, [...] apercevoir par certains indices naturels ce qui ne frappe pas immédiatement les sens⁷⁵.» Autrement dit, accéder à la psychologie d'une personne par l'agencement de ses caractéristiques physiques. Ainsi exposés, les discours scientifiques fondateurs du courant réaliste font la lumière sur le rôle essentiel que joue la prosopographie des personnages dans le roman.

S'il est vrai que la représentation du corps romanesque dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* est construite selon les axes d'opposition embonpoint-maigreur, vieillesse-jeunesse, maladie-santé, il semble bien qu'une certaine uniformisation règle le regard porté sur le corps d'autrui. Ce sont donc souvent les mêmes parties du corps qui font l'objet de la focalisation dans ces deux romans. Ainsi, ce sont essentiellement les traits du visage, particulièrement les yeux et la bouche, de même que le haut du corps et les mains qui sont les plus visibles dans les textes. Il n'y a là rien d'inhabituel puisque le visage est le «siège conventionnel des effets de personne et des effets de psychologie⁷⁶» au sein du roman réaliste. À l'évidence, Gabrielle Roy privilégie les traits physiques les plus expressifs, donc les plus susceptibles de révéler les états d'âme ou le moral du protagoniste. Ce constat est

⁷⁴ Un exemple ponctuel de ce déterminisme à l'œuvre dans le roman *Alexandre Chenevert* : «Ce petit visage tiré était-il la cause de son triste caractère, ou son caractère, responsable de ce visage?» (AC, 92)

⁷⁵ Gaspard Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physiomonie*, Paris, O.C., 1820, tome 1, p. 223, cité dans François Dagognet, *op. cit.*, p. 135.

⁷⁶ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, coll. «Titre courant», 1998, p. 168.

frappant lorsque l'on s'attarde au personnage de Jean Lévesque, par exemple, dont la psychologie semble tout entière résumée par la première et brève description corporelle qui nous soit donnée de lui : «La mâchoire dure, volontaire, l'insupportable raillerie des yeux sombres, voilà ce qu'elle [Florentine] remarquait le plus aujourd'hui dans ce visage» (BO, 10). La volonté implacable de Jean, son mépris à l'égard de Florentine sont perceptibles dans le choix des prédicats qualificatifs utilisés pour caractériser le visage du protagoniste. D'ailleurs, il s'agit là d'un procédé largement exploité par l'auteure dans ses romans. C'est-à-dire que Roy construit habilement l'éthopée de ses personnages en juxtaposant au corps romanesque un adjectif qualificatif relevant plus du moral de l'individu que de son apparence physique objective. Se construit donc à la fois la prosopographie et l'éthopée des personnages, résultant en un portrait complet de ce dernier. Jean Lévesque possède donc des «yeux bruns moqueurs, insondables et méchants», une «bouche aux contours déterminés, fermes, si durs!» (BO, 109), un «regard volontaire et perçant» (BO, 210) traduisant son caractère impitoyable. Rose-Anna, malgré la vieillesse et la fatigue qui marquent sa chair, a «un front encore beau, des yeux bruns courageux» (BO, 93-94) et une certaine «lassitude [...] inscrite dans les traits» (BO, 121). De la même manière, ce sont les yeux qui dévoilent le mieux la personnalité de Florentine, comme le constate Jean :

Sa bouche était mal assurée, et parfois esquissait un tremblement, mais Jean, en regardant les yeux, fut soudain frappé de leur expression. Sous le trait surélevé des sourcils épilés que prolongeait un coup de crayon, les paupières s'abaissant ne livraient qu'un mince rayon de regard mordoré, *prudent*, *attentif* et extraordinairement *avide*. Puis les cils battaient et la prunelle jaillissait entière, pleine d'un chatolement brusque.⁷⁷ (BO, 11)

Cette description du regard de Florentine – qui rappelle les yeux d'un fauve ou plus simplement d'un prédateur prudent devant sa proie, mais avide de la saisir – laisse entrevoir

⁷⁷ C'est moi qui souligne.

l'insatiabilité qui fonde son caractère et que sous-tend plus généralement l'ambition de s'élever socialement afin de s'épanouir sur le plan personnel. Les «yeux ardents» (BO, 315) de l'héroïne n'ont de pareils que ceux de son vis-à-vis, Jean. À la toute fin du roman, la prosopographie de Florentine rejoint de façon étonnante celle de Jean lorsque Rose-Anna regarde sa fille se préparer à son mariage : «La bouche était dure, le regard volontaire, presque insolent.» (BO, 362) Mais n'est-ce pas logique, puisqu'étant tous deux engagés dans une lutte de pouvoir (le jeu de la séduction), dont l'enjeu passe par la réduction de l'autre à un objet malléable à consommer puis à jeter?

Pour construire l'éthopée des personnages de *Bonheur d'occasion* et d'*Alexandre Chenevert*, Gabrielle Roy recourt aussi à des prédicats verbaux révélant leur état psychologique. Le lecteur doit donc parfois lui-même *déduire* l'état d'esprit du personnage d'après sa posture, ses tics, ses expressions, comme le ferait un psychologue devant un patient rétif. Ce mode de construction de l'éthopée fournit une information ponctuelle sur le personnage, information susceptible, bien entendu, de se transformer au gré des émotions dudit personnage, permettant du coup au lecteur de suivre l'évolution psychologique de celui-ci. Ainsi, dans la première partie du roman *Alexandre Chenevert*, la prosopographie du personnage éponyme est-elle scrutée à la loupe par le narrateur qui épie littéralement ses réactions non-verbales. À la question «Êtes-vous malheureux?» que lui pose le docteur Hudon, Alexandre «plissa la bouche, ses doigts tournèrent le bord de son chapeau. Sous la peau des mains, fine et sèche, se gonfla le réseau bleuâtre des veines. Son regard lança une flamme de défi.» (AC, 127) L'embarras d'Alexandre perceptible dans ce fragment descriptif révèle l'attitude ambivalente qu'il éprouve à l'égard du bonheur et qui le poussera, à la fin de la deuxième partie du roman, à le rejeter définitivement comme une marque de la faiblesse humaine. De la même manière, pour signifier la colère de Florentine devant l'audace

moqueuse de Jean, le narrateur nous fait voir ses «petites dents blanches et aiguës mordill[ant] sa lèvre inférieure» (BO, 79). L'humiliation de la jeune fille, surprise d'être interpellée effrontément par Jean au *Quinze-Cents*, se traduit quant à elle par ses «yeux rivés sur une égratignure de marbre rose que son ongle grattait, grattait, et ses pieds perdus sous le comptoir fouillant le plancher [...]» (BO, 109). Parfois, un seul prédicat verbal suffit à dévoiler un pan d'âme du protagoniste, ici Alexandre : «ses yeux flambaient» (AC, 48), «son visage se pinça, aussi ému que par une injure» (AC, 42), «une veine à sa tempe n'en continuait pas moins de trembler» (AC, 40), «la paupière tiquait fréquemment» (AC, 126). Misant sur les signes corporels connus du public, voire stéréotypés (tout le monde sait qu'un regard qui flambe cache une colère certaine), la prosopographie relayant l'éthopée du personnage participe à la sémiotisation du corps, à sa construction en un système de signes plus ou moins complexe.

Il arrive, en outre, que les compétences déductives du lecteur ne soient pas activées dans le texte et que le narrateur fournisse d'emblée l'interprétation à donner à un signe physique particulier. Peu commune dans *Bonheur d'occasion*, cette tactique visant à dresser le portrait psychologique des protagonistes est plus largement employée dans *Alexandre Chenevert*. Quoi qu'il en soit, lorsque le narrateur s'attarde pour la première fois au personnage d'Azarius Lacasse attablé aux *Deux Records*, il affirme qu'«un sourire distrait, l'écho de pensées fourmillant derrière ces paroles, apparut alors sur ses lèvres, *qui le révéla en entier*. Cet homme n'était pas seulement resté jeune au physique, mais *il avait gardé une incurable, une naïve confiance dans le bien*⁷⁸.» (BO, 45) Par ailleurs, l'interprétation de la signification d'un trait physique peut être déléguée à un autre personnage et donc transiter par celui-ci, alors foyer de la focalisation. Ainsi, Florentine «surprit le regard d'Emmanuel

⁷⁸ C'est moi qui souligne.

[Létourneau], un regard absent qui cherchait dans le vide. Elle crut comprendre qu'*il était aussi seul qu'elle-même*⁷⁹ [...]» (BO, 135). De même, le docteur Hudon remarque chez Alexandre «de profondes rides creus[ant] le front et *marqu[ant] le passage de pensées contrariantes*⁸⁰» (AC, 126). Toutefois, il se peut également que les focalisateurs n'aient pas saisi la portée réelle du message que veut transmettre le corps objectif d'autrui, auquel cas le narrateur se doit de rectifier leur interprétation. Godias, s'il remarque bien la mauvaise mine d'Alexandre Chenevert, croit y voir le signe incontestable de la maladie «au lieu d'y reconnaître l'expression d'une âme qui souffrait» (AC, 59). Certes, la maladie guette Alexandre – Godias n'a pas tout à fait tort – mais il est indéniable qu'Alexandre souffre aussi d'une tout autre manière. Dans ce roman, l'auteure montre à quel point la chair du héros fait corps avec sa psyché, un constat découlant directement de cette particularité qu'a la prosopographie de dessiner les contours mêmes de l'âme du personnage : «Calme, les deux grands plis de sa bouche apaisés, consentant à la mort, tel était Alexandre à présent» (AC, 253). Jusqu'à la mort, le corps d'Alexandre se fait l'écho de l'esprit, tout comme le fait le corps de Florentine, de Jean, d'Emmanuel...

En somme, l'œuvre réaliste de Gabrielle Roy, tout comme celle de Balzac et de Zola, de Ringuet et de Lemelin, fait l'économie du détail superflu, en apparence inutile, mais foncièrement signifiant. Parce que toute représentation du corps vise à rendre visible ce qui ne l'est pas, l'écart entre la chair et l'âme s'en trouve aboli. De fait,

le discours réaliste, toujours à la recherche de la transparence et de la circulation des savoirs, s'efforcera de faire tendre vers zéro la distorsion entre l'être et le paraître des objets ou des personnages, le premier étant révélé par le second (multiplication des signes, des symptômes, physiognomonies diverses, etc.) [...].⁸¹

⁷⁹ C'est moi qui souligne.

⁸⁰ C'est moi qui souligne.

⁸¹ Philippe Hamon, «Un discours contraint», Roland Barthes et *al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982, p. 156-157.

Ainsi, peut-on affirmer que la *redondance* caractérise l'esthétique réaliste (du moins celle de Roy) puisqu'elle régit les modalités de construction de la prosopographie et de l'éthopée des personnages. Le corps objectif devant refléter l'âme et l'âme devant se laisser deviner à l'apparence du corps, il va sans dire qu'une grande cohérence se dégage du portrait général des personnages. Tout concourt à faire sens, et ainsi à souligner deux fois plutôt qu'une la vanité, l'ambition de Florentine et l'anxiété malade d'Alexandre, perceptibles dans la représentation de leur corps elle-même révélatrice de leur psychologie. Romans de l'aliénation et de l'angoisse, *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* mettent en scène des corps eux-mêmes aliénés, reflétant des âmes douloureuses et la redondance de cette thématique exploitée sur tous les fronts nous laisse croire que l'auteure a pressenti que les enjeux socioculturels du Québec d'après-guerre, la libération de la femme, la (tentative de) mise en échec de la maladie par un pouvoir médical de plus en plus présent, seraient liés de près au corps de ses citoyens.

La mise en scène du corps «réel» dans Le cœur éclaté

Comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité?
Philippe Hamon, «Un discours contraint», *Littérature et réalité*

Dramaturge prolifique, Michel Tremblay ne s'est pas contenté de créer des pièces marquantes depuis ses débuts en 1968⁸². La généalogie de ses personnages, brièvement développée au théâtre, notamment dans *Albertine, en cinq temps*⁸³ ou encore *La maison suspendue*⁸⁴, fait l'objet de la plupart de ses romans, comme en font foi *Les chroniques du*

⁸² La pièce *Les belles-sœurs* a été créée au Théâtre du Rideau Vert en août 1968.

⁸³ Michel Tremblay, *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984.

⁸⁴ *Id.*, *La maison suspendue*, Montréal, Leméac, 1990.

*Plateau Mont-Royal*⁸⁵, publiées entre 1978 et 1997. Or, les romans de Tremblay semblent pour la plupart conserver une part de théâtralité au sein de leur structure, théâtralité qui se manifeste, entre autres, dans la représentation du corps. Ce dernier, bien que construit par la description – récit oblige –, diffère du corps textuel des personnages royens en ce qu'il n'est point rendu visible pour sa capacité à mettre en lumière la psychologie du personnage, mais pour sa propension à *signifier le réel* lui-même. Autrement dit, le système de construction du corps romanesque, par la place prépondérante qu'il réserve à la gestuelle et à la description de type morphologique (moins détaillée que la prosopographie réaliste), s'inscrit dans la tradition théâtrale qui désire *mettre en scène* ses personnages dans un effort constant de mimésis, comme le montre de façon explicite *Le cœur éclaté*⁸⁶, quatrième tome du *Gay savoir*.

D'abord, un premier constat s'impose : tous les personnages ne sont pas construits selon les mêmes axes. Certains possèdent un corps aux traits plus marqués, plus détaillés et donc plus visibles, tandis que d'autres évoluent dans une « ombre » relative, de larges pans de leur anatomie étant passés sous silence. Ainsi, le personnage de Luc, un sidéen en phase terminale que visite régulièrement son ex-amant Jean-Marc, le narrateur du *Cœur éclaté*, possède-t-il de loin le corps le plus décrit du texte :

Méconnaissable. C'était le mot qui me trottait toujours dans la tête quand j'entrais dans cette chambre. Ce visage avait été si beau. *Si beau!* Les pommettes étaient désormais inexistantes, la bouche avait perdu sa couleur et sa forme pleine, le cou se plissait et, surtout, je pouvais lire la mort dans son regard passé du brun noisette au noir profond. Luc avait déjà perdu l'usage de l'ouïe et de la vue du côté gauche et

⁸⁵ *Id.*, *Les chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Leméac, coll. «Thesaurus», 2000. Les chroniques comprennent six romans : *La grosse femme d'à côté est enceinte* (Montréal, Leméac, coll. «Roman québécois», 1978), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saint-Ange*s (Montréal, Leméac, coll. «Roman québécois», 1980), *La duchesse et le roturier* (Montréal, Leméac, coll. «Roman québécois», 1982), *Des nouvelles d'Édouard* (Montréal, Leméac, coll. «Roman québécois», 1984), *Le premier quartier de la lune* (Montréal, Leméac, coll. «Chroniques du Plateau Mont-Royal», 1989), *Un objet de beauté* (Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1997).

⁸⁶ *Id.*, *Le cœur éclaté*, Montréal, Leméac, coll. «Babel», 1989. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

penchait toujours la tête vers l'avant pour bien saisir ce qu'on lui disait, ce qui lui donnait un air hagard qui ne lui ressemblait pas du tout, lui qui avait toujours eu le regard franc, trop même, parfois. Et les migraines dont il souffrait à peu près sans arrêt depuis des mois avaient barré son front de rides comme celui d'une très vieille personne. (*CE*, 37)

Traçant un parallèle entre la beauté jadis légendaire de Luc et sa déchéance actuelle, le narrateur s'attache à décrire les effets pervers de la maladie sur le corps, mais surtout sur les traits du visage de son ami. Des notations telles que «les cernes sous ses yeux s'étaient accentués, son front était mouillé de sueur, il ronflait avec des soubresauts assez violents pour m'inquiéter» (*CE*, 82) ou encore «sa tête était à quelques pouces de la mienne, bouleversant masque de mort où une seule sensation, la douleur, pouvait se lire» (*CE*, 313), en plus de souligner l'approche de la mort, contribuent à définir les «contours» exacts du personnage, à le caractériser au point où il serait possible de tracer au crayon le portrait de Luc. La prosopographie, de la même manière que l'esthétique réaliste de Gabrielle Roy, mise ici sur le détail pour ancrer le protagoniste dans la réalité, puisqu'il suffirait au narrateur d'affirmer que Luc a perdu sa fraîcheur d'antan pour informer le lecteur de son état physique. Mais tel n'est pas le choix que fait Tremblay. Celui-ci circonscrit la chair du sidéen dans le but de «manipuler» l'imaginaire et le regard du lecteur, l'obligeant ainsi à se représenter un homme aux pommettes désormais disparues, aux lèvres pâles, au cou et au front ridés, aux yeux noirs... Au-delà des traits visagiers qui caractérisent Luc, tout son corps fait aussi l'objet d'une description chargée de représenter la posture qu'il adopte au cours de sa lente agonie : «L'image de l'insecte était exacte. Il était recroquevillé sous la tente à oxygène, ses membres semblaient démesurés, cassés, peut-être par la douleur, des instruments transparents lui sortaient des narines, des goutte-à-goutte étaient plantés dans ses bras.» (*CE*, 311)

Toutefois, si le visage, voire tout le corps de Luc fait l'objet d'une description détaillée qui trace avec précision son portrait, les autres personnages du *Cœur éclaté* ne bénéficient pas de la même visibilité. De fait, la description du visage des protagonistes se rencontre peu souvent dans les pages du roman. Certes, le narrateur prend soin de noter certaines particularités du visage de ceux qu'il croise dans son évasion à Key West, comme de souligner les taches de rousseur qui parsèment le front de Michael (*CE*, 234), mais généralement, lorsque la narration s'attarde aux traits visagiers, c'est pour émettre un commentaire sur l'expression (la mimique) qu'adopte le personnage et non pour définir l'apparence de sa figure : «Gerry s'était levé avec un petit air de mépris, le nez plissé, la bouche serrée en trou de cul de poule» (*CE*, 265) ; «cette fois, [le] sourire [de Michael] était franc, ses yeux pétillaient de malice, comme si la brume de l'alcool s'était dissipée d'un seul coup» (*CE*, 235) ; Catherine S. Burroughs «avait les joues roses, tout à coup, et ses yeux, pétillants quelques secondes plus tôt, s'étaient humectés.» (*CE*, 218) Certes, nous sommes à même de constater que Tremblay s'autorise à développer brièvement l'éthopée de ses protagonistes par le biais de ces quelques descriptions, même sommaires. Les yeux humides et les joues roses de Catherine dénotent certainement son émotion à l'évocation de ses débuts en tant que peintre. Bien sûr, le visage reste le «siège conventionnel des effets de personne et des effets de psychologie⁸⁷» tant dans le roman réaliste que dans le roman contemporain. Il serait donc pour le moins surprenant que l'auteur ne dévoile aucune qualité morale du personnage lorsqu'il fait explicitement référence à ses traits visagiers.

Par ailleurs, il semble que le corps romanesque de la majorité des protagonistes soit esquissé par une description de type morphologique où la forme générale du corps (son

⁸⁷ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, p. 168.

gabarit) l'emporte largement sur les menus détails de sa silhouette. À titre d'exemple, Gerry possède un corps hors de l'ordinaire, comme le souligne sa première apparition dans le roman :

Gerry était parfaitement rond. [...] c'était une boule de chair sans fessier ni ventre visibles, parfaitement lisse, enveloppée d'un T-shirt bleu pâle et d'un short bleu marine garni d'une ceinture brun foncé. Il était le même de profil que de face [...]. Il n'avait pas de cou et sa tête semblait posée directement sur la sphère parfaite de son tronc. On aurait juré qu'il était né bronzé. Sa peau avait épaissi, durci au soleil et suggérait le cuir bien entretenu. (CE, 94)

Comparé à une «toupie vivante doté de deux bras courts et de deux jambes grassettes» (CE, 94), Gerry est sans cesse présenté comme un homme gros – trait le caractérisant plus que tout autre –, mais dont les traits visagiers n'existent pas. Impossible de connaître la couleur des yeux de Gerry ni celle de ses cheveux (s'il en a), impossible de déterminer s'il possède un nez camus ou aquilin, des lèvres minces ou charnues. Le visage de Gerry, à peu de choses près, est invisible. Et le cas n'est pas unique : les personnages fictifs que met en scène Jean-Marc dans sa nouvelle *Los Tabarnacos* (récit au second degré inséré dans la trame du récit premier) sont eux aussi des corps en mal de visages. Raymond, protagoniste-clé de la nouvelle, «porte un maillot de bain fluorescent vert lime en grande partie dissimulé derrière un énorme ventre de bière grillé» (CE, 187), «[sa] moustache [...] a défrisé tout d'un coup, elle semble pendre, tout chez lui semble pendre, la moustache, les joues, le ventre, le gras des cuisses. Les bras aussi, [...] qui se tiennent maintenant comme deux excroissances inutiles le long de son corps.» (CE, 197) Bien que la moustache et les joues de Raymond soient évoquées dans cette description si peu édifiante, il n'en demeure pas moins que l'absence marquée d'autres traits du visage souligne la prévalence accordée à la morphologie des personnages dans le roman de Michel Tremblay.

Or, puisqu'elle est allusive, la prosopographie insistant sur la morphologie tend à favoriser l'évocation des postures qu'adoptent les personnages et qui, par ricochet, apportent de nouvelles informations quant à leur physionomie ou renchérissent sur leurs caractéristiques susmentionnées. Il n'est pas rare de constater la présence au sein du roman d'une notation en apparence insignifiante (au sens fort du terme) – «Mélène avait posé sa tête contre l'épaule de Jeanne et ses pieds sur mes genoux» (CE, 58) – qui a pour but de *montrer* le personnage à un moment précis de l'histoire. Mieux encore, la description physique «traditionnelle» qui repose sur l'ajout de prédicats qualificatifs (rond, lisse, bronzé dans le cas du corps de Gerry ; hagard, ridé, recroquevillé dans le cas de Luc), peut faire place à une description privilégiant davantage les prédicats verbaux, auquel cas la gestuelle des protagonistes fait concurrence à la prosopographie dans leur volonté commune d'inscrire le corps au cœur de la trame narrative. En effet, la gestuelle (que l'on peut aussi définir en terme de *gestus*⁸⁸) constitue essentiellement une unité regroupant des prédicats verbaux (exemple : il court, saute, et plonge) qui, plus que la prosopographie, contribue à rendre manifeste la présence du corps dans le roman de Tremblay. D'innombrables propositions comme «il se pinça ou, plutôt, essaya de se pincer une quelconque partie de sa sphère personnelle dans la région de ce qui aurait dû être sa taille» (CE, 105) sont disséminées dans le récit, créant un véritable tissu descriptif autour des personnages. Ces annotations, tout comme la description physique, fournissent une information ponctuelle sur le corps, le façonnant autrement, c'est-à-dire dans l'*action*. De fait, la gestuelle et la prosopographie «traditionnelle» (disons plus «statique») appartiennent à deux types distincts de

⁸⁸ «Tout ce qui est gestus en littérature est perçu par une fonction verbale. Ainsi une simple proposition comme "son regard fuyait vers les comptoirs du magasin" est un signe au niveau de l'écriture mais un gestus au niveau de la représentation. [...] En se plaçant au niveau de la représentation, le gestus peut être défini comme toute émission qui ne se sert pas de voix et sera exclu de toute séquence articulée par cette voix», Alexandre L. Amprimoz, «Fonction gestuelle : *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy», *Présence francophone*, n° 24, printemps 1982, p. 126.

descriptions : la description de type «faire» et la description de type «voir» et ce, bien qu'il soit clair que tout est fait de *vision* dans le récit (comme l'ont remarqué les narratologues qui ont développé le concept du «point de vue» ou de la focalisation). Il n'en demeure pas moins que la description est toujours définie par rapport à son référent, à ce qu'elle décrit. *Ipsso facto*, «la description du type faire prend la forme d'une suite d'actions accomplies par un personnage [...] : le texte ne détaille pas les parties de l'objet, il énumère la suite de gestes effectués⁸⁹.» Ainsi, lorsque Jean-Marc constate que Dan «faisait semblant de tousser dans sa serviette de table, essuyait ses larmes, essayait en vain de contrôler les soubresauts de ses épaules» (*CE*, 168) tandis que Gerry fait le pitre devant lui, la description porte moins sur les caractéristiques du corps de Dan que sur les gestes qu'il pose et qui le situent dans l'espace du roman. Tout autre est la description du type «voir» : celle-ci se révèle tributaire de l'œil du focalisateur qui détaille le physique du protagoniste dans le but avoué de produire un portrait – plus ou moins fidèle – de celui-ci⁹⁰ capable de lui attribuer une identité propre. Si la description du *gestus* des personnages paraît si importante dans *Le cœur éclaté*, ce n'est pas, de prime abord, dans le but de révéler un pan de leur vie intérieure, comme c'est souvent le cas dans le roman réaliste. Dans l'épisode suivant : «D'un geste un peu étourdi, [Emmanuel] chercha à repiquer la broche dans l'étoffe de la robe, à l'échancrure qui se gonflait. Florentine se raidit, se recula, repiqua le bijou elle-même. Elle tremblait légèrement» (*BO*, 139), les motivations des deux jeunes gens sont perceptibles, clairement mises en évidence par la juxtaposition de syntagmes qui ne laissent pas de doute quant à la nature de leurs sentiments (la main d'Emmanuel qui s'approche du corsage, le corps de Florentine qui se dérobe, etc.). Dans le roman de Michel Tremblay, le geste semble plus

⁸⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 52-53.

⁹⁰ Voir les travaux de Marie-Annick Gervais-Zaninger, *Ibid.*, p. 52 et de Philippe Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, n° 12, 1972, p. 467-469.

«innocent», moins lourd de sens : «Dan m’envoyait des becs mouillés vaguement cochons. Il était vraiment paqueté, il avait de la difficulté à se tenir assis sur son stool» (CE, 230). Cet épisode, loin de signifier l’éveil du désir que pourrait éprouver Dan pour Jean-Marc, ne fait qu’*illustrer* (montrer) l’état d’ébriété avancé du protagoniste. De la même manière, la succession de menus gestes suivante : «Gerry était revenu près de la piscine. Sa robe de chambre prenait une teinte plus foncée sous la pluie. Il l’enleva [...], descendit avec nous dans l’eau, empruntant les quatre marches de ciment, cependant» (CE, 111), ne signifie rien en soi, sinon que le corps de Gerry se meut d’une façon précise dans l’espace. La mention du parcours que suit Gerry depuis la maison jusqu’à la piscine n’apporte rien à l’édification de sa prosopographie : aucune caractéristique spécifique du corps romanesque n’est ici donnée au lecteur.

De fait, l’importance accordée à la gestuelle dans l’exemple précédent est attribuable à l’«effet de réel⁹¹» qu’elle suscite dans le récit. Voir les personnages *se mouvoir* dans le texte, c’est être amené à croire qu’ils *existent*. Car si, d’une part, le *gestus* dénote le mouvement – autrement dit décrit le geste posé et le désigne comme tel –, c’est pour mieux connoter le réel – signifier que l’histoire racontée est vraie⁹². Le geste fait donc figure de «connotateur de mimésis» dans *Le cœur éclaté* : «détail inutile et contingent, c’est le médium par excellence de l’illusion référentielle, et donc de l’effet mimétique⁹³». Inutile sur le plan de la définition des caractéristiques physiques du personnage, le geste vise essentiellement à le montrer dans sa capacité de bouger et donc de prendre place dans la diégèse, même si

⁹¹ Concept défini par Roland Barthes dans l’ouvrage collectif *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points : essais», 1982, p. 81-90.

⁹² *Ibid.*, p. 89.

⁹³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 186.

la notion de *showing* (montrer), comme celle d'imitation ou de représentation narrative est parfaitement illusoire : contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut «montrer» ou «imiter» l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, «vivante», et donner par là plus ou moins l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter.⁹⁴

Bien que les gestes de Gerry et de Dan soient circonscrits dans l'univers romanesque, il est indéniable que la construction de leur enveloppe charnelle est régie autant, sinon plus, par des prédicats verbaux que par des prédicats qualificatifs. Or, le verbe étant synonyme d'action et l'action dénotant le mouvement, il va sans dire que les prédicats verbaux d'une description viennent circonscrire à leur tour l'espace du corps qui ne peut mener, en bout de ligne, qu'à l'espace de la mise en scène foncièrement *théâtral*. En effet, si le théâtre est un art de la représentation, donc en constante recherche de mimésis, l'effet de réel qui se dégage du système d'édification du corps romanesque dans *Le cœur éclaté* témoigne de la survivance, dans le roman, d'une certaine théâtralité. Par ailleurs, l'emplacement même des descriptions du type «faire» (description du *gestus*) révèle la fonction qu'elles ont dans le roman (outre celle de construire le corps des personnages). Elles sont le plus souvent insérées dans un échange de paroles, c'est-à-dire au sein d'un dialogue – qui a lieu, dans ce cas-ci, entre Jean-Marc et ses deux amies, Mélène et Jeanne :

- Bien sûr! Chus pas si pognée que ça... J'ai déjà baisé ailleurs que dans mon lit, franchement!
- Ben qu'est-ce qui t'empêcherait de le faire à Montréal?
- Je l'ai dit tout à l'heure, parce que j'aurais l'impression de gaspiller de l'argent!

Mélène fut debout en moins d'une seconde. Elle vida le reste de la deuxième bouteille d'excellent vin dans mon verre et, trop fatigué pour protester, je la laissai faire. [...]

Mélène resta debout, les bras croisés.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 185.

«Bon, ben, finis ton vin, Jean-Marc, on va aller se coucher avant que je devienne franchement méchante...»

Jeanne plonge le menton dans le col de sa blouse comme si elle venait de se faire prendre en faute.

Je me levai à mon tour, [...].

«Mélène, y a vraiment pas de quoi faire une histoire... Jeanne a le droit à ses petits problèmes, elle aussi...»⁹⁵ (CE, 60-61)

La forme romanesque qu'adopte ici l'auteur se rapproche de la forme dramatique qui mime la réalité en privilégiant le discours direct⁹⁶, réduisant au minimum la présence d'une instance narrative. Et pourtant, narration il y a : les paroles de Mélène, de Jeanne et de Jean-Marc sont accompagnées/entrecoupées d'indications sur leur langage non-verbal. *Indications scéniques*, donc. De fait, la narrativité au théâtre est restreinte à la didascalie⁹⁷ (ou aux indications scéniques). Or, l'on peut remarquer que la description de la gestuelle des personnages dans le roman s'assimile parfaitement à une didascalie, comme le montre l'exemple ci-dessus : elle vise à diriger le regard du lecteur d'une part, et à diriger la mise en scène des personnages d'autre part. En somme, la didascalie fait coïncider la représentation (la mise en scène des gestes) et la réception (ce que le spectateur perçoit de l'action).

Elle est aussi, dans le texte écrit, un rappel constant du mime théâtral, des acteurs, de leur déguisement et de leur aire de jeu, de tout ce qu'on a coutume d'appeler la mise en scène [...]. La didascalie oblige le lecteur à imaginer des personnages incarnés par des acteurs, à les situer sur une scène de théâtre, dans un décor, ou au milieu d'objets qui ne sont eux-mêmes que des signes d'objets réels.⁹⁸

⁹⁵ C'est moi qui souligne.

⁹⁶ Genette affirme que «la forme la plus "mimétique" est évidemment celle que rejette Platon, où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage», Gérard Genette, *op. cit.*, p. 192.

⁹⁷ La didascalie «sera donc tout ce qui n'est pas dialogue ou tirade ; son statut est celui d'une voix extradiégétique, puisqu'il s'agit d'une instance de discours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique qui n'est pas celle d'un personnage de la fiction», Jeannette Laillou Savona, «La didascalie comme acte de parole», Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1985, p. 233. Précisons toutefois que dans *Le cœur éclaté*, nous avons affaire à une voix homodiégétique, voire autodiégétique : celle de Jean-Marc qui raconte sa propre histoire et se met lui-même en scène, au même titre que ses «personnages».

⁹⁸ *Ibid.*, p. 238.

Le corps objectif des personnages, conséquemment, n'existe qu'en tant qu'*icône*⁹⁹ du corps réel (de l'acteur potentiel) en entretenant avec lui un rapport de ressemblance sous-tendant l'effet de réel recherché tant au théâtre que dans le roman. Raison qui pousse sans doute Tremblay à montrer davantage ses protagonistes en pleine action – comme si le récit devait se muer en scénario ou en pièce – au lieu de les décrire de manière toute statique dans un luxe de détails. D'ailleurs, la description morphologique qui caractérise la narration du *Cœur éclaté* trouve dans le théâtre sa finalité : à quoi sert-il, en effet, de décrire à outrance les traits visagiers d'un personnage destiné à être incarné par un acteur ne pouvant, en toute probabilité, lui ressembler? L'entreprise s'avérerait vouée à l'échec si le metteur en scène avait le désir de respecter toutes les indications scéniques de l'auteur, ou à tout le moins inutile puisque les caractéristiques anatomiques du visage importent moins que la présence corporelle de l'acteur sur la scène (sa morphologie en mouvement).

Enfin, il semble clair que la mimésis présente dans *Le cœur éclaté* ne témoigne point de la survivance d'une esthétique réaliste (même modérée) cherchant à faire du corps romanesque le miroir d'une âme. Puisque «la durée de la description dépend moins de l'importance de l'objet à décrire et de la multiplicité de ses aspects que de la volonté du narrateur, qui peut s'étendre longuement sur la description d'une seule partie de l'objet¹⁰⁰», il va sans dire que la brièveté des descriptions du type «voir» à la faveur des descriptions du type «faire», beaucoup plus nombreuses dans le récit, souligne la volonté qu'a Michel Tremblay de privilégier l'action plutôt que la passivité de ses protagonistes, le mouvement

⁹⁹ La terminologie de Charles Sanders Peirce classe les signes en indices, icônes et symboles. Au théâtre, «les icônes sont des signes servant à la représentation des choses, signes à valeur paradigmatique : elles sont comme substituables aux choses ; elles sont la source même de la *mimesis* théâtrale : le comédien est l'icône d'un personnage», Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. «Classiques du peuple : critique», 1978, p. 30.

¹⁰⁰ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 64.

du corps plutôt que son apparence. En somme, la gestuelle des personnages, omniprésente dans le roman, vise l'hypotypose, c'est-à-dire la peinture vive d'une réalité qui est celle de l'histoire racontée, mais aussi celle du corps qui s'y meut. Et comment y parvenir mieux qu'en procédant à sa mise en scène littérale? Tout comme la didascalie qui a davantage pour rôle de préciser «le contexte de la communication¹⁰¹» que de décrire les protagonistes d'une pièce, la description du corps dans le roman de Tremblay a pour rôle de montrer Gerry, Dan et les autres dans la réalité de leur corps mobile, expressif, la seule réalité qui soit au théâtre.

Le corps au service d'un discours

Le champ de la signification dépasse toujours celui de la réalité
Hubert Aquin, *Neige noire*

Si la représentation du corps peut servir les intérêts de l'esthétique réaliste en dévoilant de manière plus ou moins indirecte la psychologie des personnages, et si cette même représentation du corps peut tout simplement signifier l'inscription du réel dans certains romans de facture plus «théâtrale», il arrive que le corps objectif ait une tout autre fonction dans le récit. En effet, au-delà de la construction d'une éthopée ou de l'effet de réel, le corps romanesque peut être porteur d'un discours. Certes, un discours sous-tend toujours le roman, quel qu'il soit, mais il semble que le corps joue un rôle prépondérant dans la transmission du (ou des) discours au sein de nombreux textes québécois. C'est-à-dire que la chair des protagonistes, dans ces textes, relaye d'abord et avant tout une réflexion et occupe donc le centre même de l'œuvre. Cette réflexion que les auteurs ont choisi de faire transiter par le corps, bien qu'elle puisse revêtir plusieurs formes, prend naturellement pour objet notre enveloppe charnelle. Il s'agit donc essentiellement d'un discours *sur* le corps qui est

¹⁰¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 22.

développé dans les romans où la chair possède une valeur discursive, comme en font foi quelques ouvrages de Monique Proulx et d'Hubert Aquin.

De la beauté et de la souffrance du corps hors-norme : Homme invisible à la fenêtre

Bien qu'*Homme invisible à la fenêtre*¹⁰² prétende au premier abord mettre l'accent sur l'invisibilité d'un individu (le narrateur du récit), il propose surtout au lecteur une galerie de portraits diversifiés. «Portrait de Maggie», «Portrait de Lady», «Portrait de Julius», chacun des chapitres du roman est voué à la représentation particulière du corps et de l'esprit d'un personnage. Tour à tour croqués sur le vif par Max, un peintre paraplégique, Maggie, Lady, Julius et les autres verront leur chair se dessiner sur la toile en une célébration continue de la merveille que constitue le corps humain. Habités par le mouvement et les passions, les corps romanesques prennent vie à la faveur du pinceau de Max. Il va sans dire que la représentation du corps objectif, s'inscrivant ici dans la sphère de l'art pictural, contribue à diffuser un certain discours esthétique dont le corps fait lui-même l'objet. Sous la plume de Monique Proulx, toutefois, «la conception particulière du beau¹⁰³» qu'est l'esthétique déborde le cadre restrictif de la norme et touche tout autant les corps dits normaux que les corps hors-norme. Conséquemment, le discours esthétique présent dans *Homme invisible à la fenêtre* relaye un discours social sur le stigmate physique, soulignant du coup la fonction idéologique que remplit ici le corps. À la fois hyper-visible de par ses attributs «atypiques» qui font de lui le centre de l'univers, le corps hors-norme est aussi invisible en ce qu'il n'est pas vu pour ce qu'il est, mais pour ce qui le distingue de la normalité. Nous verrons que c'est

¹⁰² Monique Proulx, *Homme invisible à la fenêtre*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 2001 [1993]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹⁰³ Article «esthétique», *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 952.

ce jeu de visibilité/invisibilité qui provoque la souffrance de certains personnages, les menant droit à l'autodestruction.

Écriture de l'esthétique

Bien que l'esthétique puisse correspondre à une «réflexion théorique sur l'art» ou encore à une «philosophie de l'art¹⁰⁴», le primat est accordé au sentiment du beau dans le discours qui se dégage du roman de Proulx. Certes, l'auteure met en scène des personnages capables d'initier une réflexion sur l'art de la peinture – Max et Gérald Mortimer sont tous deux des artistes et Pauline s'intéresse de près à la peinture – et de fait, réflexion il y a lorsque Max évoque (presque avec nostalgie) la perfection vers laquelle tendait l'expressionnisme allemand du début du XX^e siècle. Par contre, le discours esthétique qui s'écrit en filigrane tout au long du roman est celui qui prend pour objet premier le corps humain. D'ailleurs, l'incipit du roman met en évidence ce dernier point : la beauté et le corps humain vont de pair. Dans le «portrait d'un vernissage», Max souligne la grâce innée des humains, ces «gracieux et papillonnants», «si esthétiques et perfectionnés, si vivants» (*HI*, 10) êtres humains qui occupent le centre du «tableau» que forment les invités de Gérald Mortimer, tout comme le centre de la focalisation. Car plus que toute autre entité, le focalisé du roman reste le corps vivant, mu par ses désirs et son désarroi. Les corps rendus visibles par les efforts de narration de Max sont multiples, uniques, mais somme toute beaux.

La prosopographie de Gérald Mortimer, bien que sommaire, trace le portrait d'un homme inquiétant : «C'est un homme grand et mince, noir de la tête aux pieds, avec des îlots de chair pâle qui émergent parcimonieusement des ténèbres.» (*HI*, 11) Personnage tout en

¹⁰⁴ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, coll. «Folio : essais», 1997, p. 12 et 18.

ombre et en lumière, Mortimer possède un visage «d'une blancheur d'ectoplasme ; tout le reste luit, noir et satanique, les cheveux fous, la chemise à demi ouverte, les yeux phosphorescents.» (*HI*, 88) Le visage de ce protagoniste, rendu d'autant plus visible que le reste de son corps est escamoté par les adjectifs globalisants («grand», «mince», etc.), trahit en quelque sorte son caractère bouillant. À de nombreuses reprises dans le roman¹⁰⁵, le narrateur guette le signe de la colère et de la frustration de son ami : «La veine de sa tempe se gonfle d'un coup, démesurément bleue au milieu de tout ce blême» (*HI*, 161) alors que le reste du visage est impassible. La psychologie du personnage ici dévoilée inopinément par un détail corporel, contribue elle aussi à créer une certaine aura de menace autour de Gerald Mortimer. Démon ou ange déchu, Mortimer n'en demeure pas moins attirant, fascinant aux yeux de Max qui reconnaît la qualité esthétique dans les ténèbres mêmes du «beau visage méphistophélique» (*HI*, 90) de son compagnon.

Par ailleurs, la femme n'a pas à être pulpeuse pour être belle aux yeux de Max. Lady, qu'il retrouve sur son chemin après plus de dix-huit années d'absence, est d'abord et avant tout une «femme filiforme» dont le corps ressemble davantage à celui d'un jeune garçon qu'à celui d'une femme mûre :

Ses cheveux très courts semblent une laque directement appliquée sur l'ossature du crâne, un casque de guerrière d'où jaillirait comme un sceptre le filet du cou. C'est une femme tout en lignes longues, une architecture pure et dépouillée qui ne laisse rien paraître de ce qui s'officie à l'intérieur. (*HI*, 29)

L'admiration qu'éprouve le narrateur devant le corps de Lady est perceptible à la métaphore architecturale employée pour souligner la sveltesse du personnage, métaphore dont les mots clés sont la pureté et le dépouillement, ici synonymes d'esthétique. Ce qui fait la beauté de Lady, outre ses charmes d'autrefois qui ont su raviver les sentiments amoureux de Max,

¹⁰⁵ Aux pages 25, 61, 89, 161 et 231.

c'est son caractère unique, inimitable qui ne peut s'apparenter à aucun autre corps de l'univers du narrateur. «Elle a son corps à elle, que dire de plus, son corps vert de garçonne sexy» (*HI*, 154) qui ne peut être confondu avec le corps de Pauline, belle lorsqu'elle a «ce geste si poignant de se prendre dans ses bras pour se prémunir contre des dangers impalpables» (*HI*, 116), ou encore avec le corps de Laurel qui ressemble à celui d'une «bête fabuleuse, un faune au torse et aux bras grêles sur lequel s'arc-boutent des piliers noués et musculeux qui semblent sur le point d'éclater» (*HI*, 80).

La beauté de chaque corps réside dans sa spécificité propre, dans ce qui le définit comme tel. Et c'est cette spécificité que tente de reproduire Max dans ses toiles. Les jambes musclées de Laurel, les bras de Pauline, les mains noueuses et vieillies de Julienne, «oui ce sont des portraits, mais qui s'éloignent de la figuration réaliste et de l'euphorie de la reconnaissance, [...] ce sont des portraits volés à des corps qui ignorent à quel point la perfection se tient là où ils ne la soupçonnent pas.» (*HI*, 183) Fi des canons traditionnels de la beauté, fi de l'esthétique moderne, ce qui est beau est infiniment subjectif, infiniment varié et ne peut être résumé que par un seul vocable : vivant. Est beau ce qui est vivant, ce qui recèle la vie. Le contenant importe peu tant son contenu éclipse toute définition arbitraire de la beauté. Ainsi, aux yeux de Max immobilisé dans sa Fidèle Rossinante (son fauteuil roulant), rien n'égale en beauté le dynamisme de l'humain, sa capacité de se mouvoir avec grâce dans l'espace : «Rien n'est plus beau que le mouvement giratoire des êtres humains de ce tableau, [...] rien ne célèbre davantage la vie dans ce qu'elle a de plus tribalement désordonné.» (*HI*, 12) La fête inopinée qui a lieu dans le loft de Max et qui voit tous les invités danser au rythme des «swings tribaux» fait s'amalgamer les corps dans l'œil du peintre qui ne voit plus que «sautiller les couleurs et les bouches ouvertes qui rient» (*HI*, 142) en une «danse des molécules irradiées par la chaleur, la danse de joie de la matière

organique.» (HI, 142) Bref, au centre des préoccupations esthétiques de Max (et de Monique Proulx, vraisemblablement) se trouve le corps humain, «car les corps sont triomphants même dans leur douleur, il n'y a pas de modèles plus inépuisablement habités, plus sollicités par l'infini.» (HI, 94)

Écriture du stigmaté

Malgré le fait que les corps dits normaux soient représentés dans *Homme invisible à la fenêtre* (Mortimer, Lady, Pauline, Laurel, etc.), force est de constater qu'ils s'avèrent moins «visibles» que les corps hors-norme. En effet, les descriptions physiques les plus détaillées, les plus colorées et les plus nombreuses dans le roman ont pour objet deux corps particuliers : celui de la diva et de l'obèse¹⁰⁶. Maggie, une jeune actrice de vingt-deux ans nouvellement débarquée à Montréal, est d'une beauté époustouflante. Aussi, peut-on avancer que son corps est l'incarnation d'un certain *idéal* dans la société occidentale. Au contraire, Julius Einhorne, le propriétaire de l'immeuble où loge Max, possède un corps aux antipodes de l'idéal personnifié par Maggie, c'est-à-dire un corps énorme, flasque et adipeux qui le place résolument du côté de l'*anormal* et ce, en dépit des qualités esthétiques qu'il possède à l'évidence et que veut immortaliser sur la toile le narrateur. Or, en regard de la norme, le corps parfait de Maggie tout comme le corps pseudo imparfait de Julius relèvent de l'exception, voire de l'étrangeté, les repoussant *ipso facto* dans la marge. À l'évidence, il ne saurait y avoir une définition de la marginalité sans d'abord la confronter à la normalité, comme le discours social présent dans le roman de Proulx le suggère, c'est-à-dire au système

¹⁰⁶ Il va sans dire que le corps de Max, paraplégique, est lui aussi au centre de l'œuvre, mais puisque ce personnage est également le narrateur du récit, l'analyse de la représentation de son corps ne peut prendre place dans ce chapitre consacré au corps objectif des Autres.

d'attentes normatives qui cimentent une société et qui sont maintenues grâce à un travail à la fois individuel et collectif d'intériorisation (des normes). Est donc normal celui ou celle qui possède les caractères prédéfinis (et arbitraires) de la normalité, qui s'insère dans le noyau compact et homogène du plus grand nombre, qui «disparaît», en quelque sorte, pour mieux se fondre dans la masse de sa collectivité. Bref, est normal celui ou celle qui correspond et/ou se soumet aux diktats sociaux tant sur le plan économique qu'idéologique et physique. Il n'y a rien de plus facile que d'être normal tant que le sujet possède *toutes* les qualités requises! Toutefois, «qu'on se le dise, affirme Max. Le corps normal est blanc, adulte, hétérosexuel, masculin, chrétien. Et productif» (*HI*, 71), conclusion qui témoigne du caractère *exclusif* de la normalité. C'est justement devant l'intransigeance normative de la société postmoderne (et non du postmodernisme en tant que conception philosophique) que nous place Monique Proulx lorsqu'elle met en scène des êtres relégués dans la marge en raison de leur différence physique par trop visible, un défaut de taille. Car, «le corps doit passer inaperçu dans l'échange entre les acteurs [...]. Il doit se résorber dans les codes en vigueur et chacun doit pouvoir retrouver chez ses interlocuteurs, comme dans un miroir, ses propres attitudes corporelles et une image qui ne le surprenne pas¹⁰⁷.» Cet effacement ritualisé du corps auquel nous assistons dans notre société est dès lors mis en échec lorsque le corps porte les signes de sa différence, lorsqu'il est obèse comme Julius ou trop parfait comme Maggie. Ces deux personnages, donc, sont stigmatisés parce que trop «visibles».

En dépit du fait que le stigmate soit le plus souvent associé à l'existence d'un handicap chez la personne, Erving Goffman précise que le concept de handicap ne suffit pas à rendre compte de la réalité du stigmate qui correspond, en somme, à un «attribut

¹⁰⁷ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1990, p. 139.

[quelconque] qui jette un discrédit profond¹⁰⁸» sur l'individu touché. L'obésité ou même la beauté parfaite peuvent contribuer à stigmatiser la personne au même titre que la paraplégie, réalité à laquelle nous confronte *Homme invisible à la fenêtre*. Le parcours de Maggie oscille, de fait, entre une invisibilité normale se rapprochant de l'anonymat et une hyper-visibilité douloureuse qui la stigmatise. Le narrateur nous apprend qu'à Labelle, village natal de Maggie, sa beauté passait inaperçue, parce que noyée dans la majesté des richesses naturelles de l'endroit. «Pas plus belle qu'une loutre, qu'un bec-scie, qu'un coucher de soleil sur la neige violette» (HI, 20), Maggie se sentait pareille aux autres femmes. Mais à Montréal où tout est morne et gris, «toutes les rues ont des yeux et tous les yeux la regardent, avec une insistance telle qu'elle a cru, au début, être dépositaire de quelque *monstruosité*¹⁰⁹ protéiforme» (HI, 20), signe que la beauté remarquable et l'anomalie physique se rejoignent du point de vue de celui ou celle qui est regardé(e), donc *marqué(e)* socialement. Tout au long du roman, la narration insiste sur la visibilité de Maggie, sur l'omniprésence des regards tournés vers elle, regards qui, pour admiratifs qu'ils soient, n'en sont pas moins blessants. Ayant accepté de «monnayer» sa beauté, Maggie entre dans le monde du cinéma, un milieu où les caméras – donc les yeux – prolifèrent et l'objectifient doublement. Car la grâce inhabituelle de Maggie attise le désir des hommes qui veulent *tout voir* de cette diva jusqu'à la réduire à l'état d'objet sexuel : «ils sont tous là, dit Maggie, à vouloir me montrer flambant nue parmi des hommes tout habillés dans des films qui n'ont pas d'histoires.» (HI, 19) Le double standard établi entre Maggie et ses confrères acteurs montre à quel point la beauté hors-norme peut stigmatiser l'individu ainsi disqualifié en tant que sujet et que la collectivité fait disparaître derrière l'image d'un objet à exhiber pour le plus grand plaisir de

¹⁰⁸ Erving Goffman, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, traduction d'Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 [1963], p. 13.

¹⁰⁹ C'est moi qui souligne.

tous (ici des hommes), telle une icône. «Si l'anatomie n'est pas un destin, puisque sociétés et acteurs la symbolisent à leur manière, elle le devient en effet lorsque l'homme se voit privé de figurer autre chose que ses attributs corporels¹¹⁰», une réduction qui participe du stigmat. En fin de compte, la trop grande visibilité du corps objet de Maggie entraîne l'invisibilité de son corps sujet, la négation de son statut de sujet à part entière. Bien que la visibilité du corps hors-norme dans la narration (descriptions nombreuses) réponde à l'hyper-visibilité du corps dans la société (stigmat), il est intéressant de constater que Max s'ingénie à représenter l'envers du corps stigmatisé de Maggie dans ses tableaux. Autrement dit, ce que Max peint (et rend donc visible aux yeux du lecteur) lorsqu'il prend pour sujet Maggie – qui, soit dit en passant, pose toujours nue pour Max – correspond à un négatif de son image en société : le corps sexué est escamoté en faveur de la tête du personnage, siège de son identité. De fait, la description physique de Maggie la plus élaborée du roman a pour objet sa tête, et non son corps pourtant parfait :

Peindre la tête de Maggie, c'est jongler avec toutes les couleurs du prisme qui se frottent lascivement. Dans ses cheveux, il n'y a pas moins de douze teintes de blond, virillant entre l'ocre, le paille et le vénitien. Ses yeux ne se décident pas entre le turquoise et le topaze, et d'in vraisemblables mouchetures sanguines y font filtrer, sauvage, un regard de lionne. Le blanc bleuté des dents répond exactement à celui du fond de l'œil, le charbonneux des cils et des sourcils au grain de beauté piqué sur l'un des maxillaires. Ses lèvres sont trop roses pour n'être pas presque rouges ; mais là où elles se trouvent humides, c'est l'inverse. Une lumière aurifère émerge de sa peau comme des abysses d'une cathédrale. (*HI*, 20-21)

Ne représenter que la tête lorsque tout le corps est disponible dans sa nudité, ne rendre *visible*, donc, que le visage en faisant disparaître les seins et le sexe offerts de Maggie, c'est développer un discours social qui remet en question l'existence même du stigmat et, par extension, le bien-fondé des normes qui peuvent compromettre l'identité réelle de la

¹¹⁰ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 142.

personne «marquée». Car, comme le découvre Maggie, le regard des autres peut agresser tout autant que le poing ou le couteau¹¹¹.

Il s'agit bien de ce type d'agression «visuelle» qui pétrifie Julius Einhorne lorsqu'il s'expose aux regards des étrangers. L'auteure étaye les prosopographies de ce personnage par l'emploi récurrent de métaphores rappelant l'image d'un animal fantastique et immense.

Par exemple, Max entend derrière sa porte

un renâchement violent qui tient de la pompe à piston et du poumon de diplodocus en apnée, [il] entend stationner chez [lui] le souffle de forge d'une espèce en voie d'extinction, [...] d'un animal fabuleux dont l'éternuement saurait pulvériser [sa] porte. [...] Monstrueux ferraillement d'air dans de monstrueuses narines [...]. (HI, 36)

La récurrence des métaphores dans les descriptions physiques de Julius peuvent, à première vue, sembler ménager le personnage, comme s'il fallait protéger son obésité de la lumière crue d'une description réaliste. Toutefois, le lecteur prend conscience de la prévalence du sens esthétique dans ces métaphores qui visent à rendre compte de la beauté immanente du corps obèse de Julius que les adjectifs échouent à exprimer. La grâce et la majesté qui caractérisent le corps romanesque sont ainsi traduites par diverses métaphores ou comparaisons au sein d'une même description :

Ses grands dorsaux, dissimulés parmi les chairs, sont les pilotes patentés de ce *navire moelleux* qui fasèye à droite, à gauche, au gré des écueils : les autres muscles paraissent endormis pour la nuit des temps dans leur *écrin luxuriant*. Je voudrais peindre le tronc nu de Julius Einhorne, si éloigné des planches anatomiques, si magistralement minéral, lustré et caoutchouteux comme une *sculpture mérovingienne*.¹¹² (HI, 38)

De fait, aucun autre corps, dans *Homme invisible à la fenêtre*, ne rejoint en beauté le corps de Julius : ni celui de Lady qui attire pourtant Max, ni même celui de Maggie. Les

¹¹¹ «Porter les yeux sur l'autre n'est jamais un événement anodin», précise David Le Breton, «le regard en effet donne prise, il s'empare de quelque chose pour le meilleur ou pour le pire, il est immatériel sans doute, mais il agit symboliquement», *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 70.

¹¹² C'est moi qui souligne.

prosopographies de Julius Einhorne sont toujours empreintes d'une admiration teintée d'étonnement pour les particularités de son enveloppe charnelle qui en font un exemplaire unique : «les fesses et le ventre cascudent sur les jambes comme un plastron de grand couturier» (*HI*, 148), le sexe ressemble à une «grosse fleur flétrie et décorative» (*HI*, 148), la peau est si blanche qu'elle fait songer à de la neige (*HI*, 149). Mais surtout,

l'on voit bien que le corps de Julius Einhorne est l'ouvrage incroyable d'un artiste inconnu, un contenant si luxuriant qu'il ne peut renfermer que des choses précieuses, un écrin à trésors, l'on sait qu'en pratiquant une incision n'importe où sur ce ventre blanc il en sortirait des opales, des lapis-lazuli, des roses noires, des fleurs d'oranger, des aurores boréales, des oiseaux qui sifflent à la fois en yiddish et en arabe (*HI*, 149).

La préciosité, la magnificence du corps obèse ici mises en évidence tranchent avec l'image que la société se fait de l'obèse. D'une part, parce que les métaphores et les qualificatifs employés par le narrateur (et l'auteure) restituent la *vérité* du corps, sa beauté inhérente d'être humain que les stéréotypes visent à gommer. D'autre part, parce que l'obésité – au même titre que l'infirmité – est synonyme d'abjection, une abjection tellement visible qu'on ne *saurait* la voir, alors même que Max étudie minutieusement le corps de Julius. De fait, l'invisibilité virtuelle qui touche Julius en société trouve un écho dans le roman puisque son corps n'est jamais focalisé que par Max, le peintre capable de déceler la véritable beauté au-delà des normes esthétiques. C'est donc par un effet de narration que le lecteur prend la mesure du stigmate dont est affligé le personnage ; c'est Julius lui-même qui raconte à Max ses expériences traumatisantes. Dans un premier temps, ce dernier refuse catégoriquement de poser pour Max parce qu'il redoute d'être exposé à la violence du regard. «Échapper à la dictature de l'œil, à la dictature du regard : voilà bien ce que cherchent les personnages de Monique Proulx¹¹³.» D'ailleurs, lorsqu'il accepte finalement de se mettre à nu devant Max,

¹¹³ Francine Bordeleau, «Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx», Gabrielle Pascal (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 93.

«il redevient inquiet, [...] il se voit soudain au milieu de ce lieu bardé de fenêtres comme en une arène où les yeux peuvent vous déchiqueter» (*HI*, 147). Par ailleurs, Julius craint qu'on ne rie de lui si les replis de sa chair figurent sur la toile d'un peintre comme Max¹¹⁴. Objet constant du ridicule, il confie au narrateur que les «les gens rient when fatties like me talk about women» (*HI*, 39), donnant ainsi raison à Erving Goffman qui affirme qu'«observant une imperfection, nous sommes enclin à en supposer toute une série¹¹⁵». Comme de supposer que l'obèse ne saurait plaire aux femmes parce qu'ayant un corps trop peu attirant selon les critères esthétiques de notre époque, préjugé qui atteint Julius dans sa subjectivité. Dépouillé de son statut de sujet, le personnage *disparaît* derrière l'étiquette d'obèse comme s'il n'était rien d'autre qu'un corps trop volumineux, son destin étant ici réduit à l'apparence de son corps comme c'est le cas pour Maggie. L'hyper-visibilité de son stigmate d'apparence le plonge paradoxalement dans une invisibilité qui nie son existence même. Max, ironique, nomme ce phénomène «syndrome de la transparence», transparence dont voudra, bien sûr, se débarrasser Julius tout au long du roman en raison de l'aliénation qu'elle suppose. Le personnage illustre bien, par ailleurs, les manifestations de cette curieuse maladie sociale :

Look at me : je suis une grosse personne, une real grosse personne, right ?... Il y en a beaucoup de moi, ça se voit quand je suis là, right ?... Eh bien il y a cette chose bizarre : quand je marche sur le trottoir, I feel like a transparent toothpick. Personne PERSONNE me voit. [...] I want to yell sometimes COUCOU IT'S ME, open your fucking eyes!... Real bloody funny. Plus je suis gros, plus je suis transparent. (*HI*, 100)

En fait, le lecteur est à même de comprendre ici que la transparence qui touche Julius est synonyme d'exclusion. S'il

existe toute une série de normes ou de niveaux à atteindre, en deçà desquels les individus ne semblent pas habilités à participer au modèle normatif, c'est-à-dire à ce

¹¹⁴ S'apercevant que Max tente de le dessiner sans son consentement, il s'écrie : «Stop that!... It's unfair! You want to laugh at me?...» (*HI*, 39)

¹¹⁵ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 15.

qui est «bien», «beau», «convenable» ou «performant», [...] cet échec à la normalité semble constitutif des processus d'exclusion.¹¹⁶

Le désir d'être visible, chez Julius, et de retrouver une certaine invisibilité, chez Maggie, vise essentiellement à se déprendre d'une identité faussée par le regard d'autrui et qui les relègue dans la marge, dans la sphère de l'exclusion. Conséquemment, la quête de ces deux personnages tient dans la réintégration de la sphère du sujet, de l'individu *normal*.

Mais se libérer du stigmate n'est pas chose aisée. Julius prend conscience qu'il n'est pas invisible aux yeux d'Alice, une petite fille qu'il croise tous les jours dans la rue. Celle-ci, raconte-t-il à Max, le regarde «d'une vraie manière» (*HI*, 102), à sous-entendre ici comme un homme tout ce qu'il y a de plus normal. Ayant découvert dans les yeux d'Alice un miroir qui lui renvoie une image rassurante (normale) qui rejoint son identité profonde, Julius développe un lien privilégié avec la fillette. Soudain délivré de la «transparence» dont il est affligé en société, le personnage souhaite se livrer entièrement au regard d'Alice : «Je voudrais que la petite... me voie... comme ça. Naked, completely. [...] Qu'elle voie la vérité de moi [...], qu'elle voie et qu'elle rie peut-être, pas un rire méchant, juste un rire qui dit, “funny, you’re not disgusting, you’re not ugly, you’re funny”...» (*HI*, 148) Le désir de dévoiler son intimité, bien qu'il soit légitime aux yeux de Julius, n'en reste pas moins tordu dans le roman, personne ne pouvant cautionner le geste de se montrer nu à une enfant. Aussi la relation d'Alice et de Julius, ambiguë, connaît une fin abrupte lorsque le père d'Alice soupçonne Julius d'être un pédophile en chasse. Désespéré d'avoir perdu l'unique personne (hormis Max) capable de voir en lui un sujet normal, le protagoniste kidnappe l'enfant comme s'il pouvait s'assurer, par ce moyen, de conserver sa «normalité». Il va sans dire que

¹¹⁶ Martine Xiberras, *Les théories de l'exclusion. Pour une construction de l'imaginaire de la déviance*, Paris, Armand Colin, coll. «Références sociologie», 1998, p. 26.

l'opération échoue : Julius s'éloigne d'autant plus de la normalité qu'il s'enfonce dans la criminalité, un stigmate autrement plus sérieux que l'obésité.

Pareille autodestruction guette Maggie dont l'hyper-visibilité parmi le commun des mortels s'accompagne également d'une invisibilité blessante auprès de son amoureux, Gerald Mortimer. Désespérée de ne pas exister en tant que sujet, mais en tant qu'objet sexuel dans le milieu du cinéma¹¹⁷, d'autant plus désespérée de ne pas exister du tout aux yeux de Mortimer¹¹⁸, Maggie a recours à l'automutilation pour s'affirmer : elle coupe ses cheveux et détruit tout à fait l'image du corps féminin parfait en usant de térébenthine, de peroxyde et de teinture d'iode pour peindre son crâne et sa figure. Par l'automutilation, Maggie extériorise sa blessure, le corps se fait le support de sa subjectivité et surtout de sa souffrance de ne pas être reconnue pour ce qu'elle est, mais pour cette «belle fille» qui suscite le désir des hommes et la haine des femmes. Par ailleurs, la mutilation du corps veut rappeler aussi l'existence du stigmate qui exclut Maggie des rangs de la majorité. En effet, si les gens s'entendent pour reconnaître le stigmate dans le handicap, la perfection du corps ne leur semble pas être une source d'aliénation. Et pourtant «un stigmate représente donc en fait un certain type de relation entre l'attribut [que possède la personne] et le stéréotype¹¹⁹», l'idée qu'on se fait de ce à quoi la personne devrait ressembler. En somme, Maggie remplace le stigmate par un autre stigmate, la beauté sublime par l'horreur pure et tente de faire coïncider son identité virtuelle et son identité réelle d'être blessé. Certes, les producteurs de films ne voient plus la diva en Maggie, mais ils la perçoivent comme une pauvre folle. Certes aussi, Maggie réussit-elle à s'imposer au regard de Mortimer, mais ce dernier se

¹¹⁷ «Je ne suis pas une tête, je suis tout sauf une tête, je suis des cuisses et des fesses et des seins, regarde donc, plus parfaits que dans les magazines de cul, je suis de la peau et des fesses et des seins et de la vraie beauté comme un paysage» (*HI*, 156).

¹¹⁸ «Oh, Max, moi qui ne peux fondre que pour lui, [...]il fait exprès de ne pas me toucher pour m'enlever mon corps, je n'ai plus de corps, depuis des jours, plus de corps» (*HI*, 158-159).

¹¹⁹ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 14.

détourne d'elle : «il n'a pas vu les bonnes choses, Max, il n'a pas vu que la peinture et la colle et l'encre et le jaune du peroxyde étaient en réalité du sang» (*HI*, 199). Ainsi, le drame de Maggie, comme celui de Julius, reste entier. Voulant retrouver une visibilité/invisibilité normale, voulant affirmer leur subjectivité pour qu'elle soit comprise et acceptée, ils ne réussissent qu'à s'autodétruire en se stigmatisant davantage.

Enfin, le stigmaté est protéiforme et prive l'individu qui en est affligé d'une partie de son humanité, réalité développée dans *Homme invisible à la fenêtre*. La personne dont le corps est si magnifique qu'on ne voit que lui est stigmatisée au même titre qu'une autre affligée d'une «imperfection» telle l'obésité ou la paraplégie. «Les regards ne cessent de se poser sur [elles], de commenter. [...] Violence silencieuse d'autant plus insidieuse qu'elle s'ignore comme telle¹²⁰», note avec justesse David Le Breton. La visibilité des corps hors-norme mise de l'avant par Monique Proulx, si elle cherche à symboliser le sort qui est réservé au corps marginal dans la collectivité, est également indissociable d'un certain discours esthétique. Mais ce discours, plus qu'une célébration du concept même de la beauté, tend vers la remise en question des valeurs rattachées au système normatif de la société postmoderne en Occident, puisque les qualités esthétiques d'un corps ne proviennent pas de sa conformité aux canons traditionnels, mais s'imposent d'elles-mêmes de par leur subjectivité propre. La beauté, dans *Homme invisible à la fenêtre*, tient donc de la subversion, et ce qui forme le stigmaté peut fort bien constituer le trait le plus gracieux de l'individu. Il ne suffit, en somme, que de déplacer le point de vue du centre vers la marge...

¹²⁰ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, p. 139.

Sexe : M. ou F. ? Corps, identité et rôles sexuels dans Le sexe des étoiles

*Le sexe des étoiles*¹²¹ constitue une autre variation sur le thème du corps et de son rapport à la norme. Comme dans *Homme invisible à la fenêtre*, le corps hors-norme occupe le centre du roman, mais la réflexion qui y est développée s'intéresse moins à la définition et aux effets du stigmat social qui touche l'individu au physique marginal qu'à l'identité sexuelle (identité de genre) et aux rôles sexuels en mutation dans les années 1980 au Québec (et ailleurs en Occident). En fait, plutôt qu'un corps obèse ou parfait, Monique Proulx met ici en scène un corps transsexuel qui réactive et déjoue un certain nombre de stéréotypes culturellement admis. Ainsi, l'hybridité du corps de Pierre-Henri Deslauriers, alias Marie-Pierre, doté d'attributs à la fois féminins et masculins, incarne le paradoxe qui institue le conflit entre l'identité de l'individu et ses dehors pas toujours conventionnels. Ce conflit, formant le nœud du roman, repose sur un renversement incessant de l'image du corps transsexuel découlant de la focalisation interne multiple du récit que sous-tend plus généralement une focalisation zéro. Tantôt éminemment féminin dans tout ce qu'il a de sensuel, le corps de Marie-Pierre semble créé de toutes pièces aux yeux de la société qui ne voit en lui qu'un simulacre de féminité des plus subversifs. Enfin, devant le miroir déformant du regard que portent les autres transsexuels sur Marie-Pierre, le corps de cette dernière passe de l'idéal féminin tant recherché à l'image d'un corps monstrueux qui ne leurre personne, mais qui débouche sur la dualité ontologique de tout être humain, à la fois mâle et femelle.

Dès la première lecture du *Sexe des étoiles*, nous ne pouvons manquer de remarquer la prolifération des images qui sont données du corps de Marie-Pierre Deslauriers, ex-

¹²¹ Monique Proulx, *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Littérature d'Amérique», 1987. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

professeur en microbiologie appliquée, ex-homme marié. Malgré la présence, dans le roman, de nombreux personnages, le corps le plus décrit et donc le plus visible est celui de la transsexuelle. Même Camille, Gaby et Dominique Larue, occupant pourtant une place prépondérante dans l'intrigue du récit, ne bénéficient pas d'un corps romanesque détaillé : l'auteure esquisse à peine les traits de Camille et de Gaby, l'une au corps pré-pubère¹²² et l'autre au «visage triangulaire» (SE, 21). Le personnage de Dominique Larue, écrivain, reste pour sa part complètement invisible, retranché de la description (peut-être parce qu'il est l'auteur du récit, comme la fin du roman le laisse entendre). Que ce soit par le truchement du miroir ou du regard des autres, donc, le corps de Marie-Pierre est foncièrement objectivé, par ses gestes autant que par sa physionomie. Ainsi s'établit dans le roman une «sémantique du regard¹²³», c'est-à-dire un jeu perpétuel des regards qui se croisent, s'alternent et convergent enfin vers l'enveloppe charnelle de la transsexuelle. Centre de tous les regards, Marie-Pierre est observée (et admirée) par l'ensemble des protagonistes : sa fille Camille qui s'obstine à l'appeler «papa» en dépit de ses nouvelles rondeurs, Gaby qui partage un appartement avec elle tout en satisfaisant sa curiosité à l'égard de ce «phénomène physiologique» et Dominique qui vénère en Marie-Pierre l'icône de la féminité qu'elle incarne à ses yeux. Or, le corps de Marie-Pierre est appelé à se transformer au cours du roman, métamorphose qui illustre la difficulté de cerner l'identité d'un individu en fonction de son sexe d'appartenance.

¹²² C'est par le recours au parallèle que Proulx informe le lecteur des caractéristiques générales du corps de Camille : «elle était à dresser mentalement un inventaire de ce qui la distinguait de l'ensemble des autres filles [...]. L'ensemble avait des seins. L'ensemble portait des pantalons à fourche basse et les montgolfières en guise d'épaules prescrits par la mode. L'ensemble se maquillait [...].» (SE, 205)

¹²³ Martine-Emmanuelle Lapointe et Lise Gauvin, «Lectures croisées d'un texte en plusieurs états. *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx : roman, scénarios et film», Michel Larouche (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, coll. «Documents», 2003, p. 59.

Sexe : féminin

Dans un premier temps, le corps de la transsexuelle confirme l'identité qu'elle s'est donnée : il incarne à merveille la Femme lorsqu'il est focalisé par les hommes attirés par ses formes ondoyantes ou encore, lorsque Marie-Pierre jette elle-même un œil sur ses nouveaux attraits. Est alors réactivé autour de la figure féminine un premier stéréotype. En effet, dans les épisodes où la chair de Marie-Pierre fait l'objet de la convoitise des hommes, son corps se gonfle incidemment aux endroits qui repoussent toute équivoque : les fesses qu'elle a «rebondies à souhait» (*SE*, 60) et les seins qu'elle a «triomphants et fermes [et] si fortement mamelonnés qu'ils déjou[ent] tous les soutiens-gorge» (*SE*, 49) sont bien ceux de la Femme à l'«image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait monotonement circuler dans les esprits et les textes¹²⁴». Ses gestes provocateurs, révélant sans gêne le galbe des cuisses qu'une robe seyante souligne habilement ou encore le buste adroitement découvert par un décolleté plongeant, traduisent chez Marie-Pierre une pulsion exhibitionniste affirmée tout au long du roman. Toutefois, ce n'est pas tant la visibilité du corps de la transsexuelle que l'accent mis sur les «objets» par excellence de sa féminité qui fait glisser son enveloppe charnelle dans l'ordre du stéréotype.

Quand la femme est livrée au mâle comme son bien, ce que celui-ci réclame, c'est que chez elle la chair soit présente dans sa pure facticité. [...] Il ne faut pas que [son] corps renvoie au reste du monde, il ne doit pas être promesse d'autre chose que de lui-même : il doit arrêter le désir [...].¹²⁵

D'où l'importance accordée aux fesses et aux seins dans l'esprit populaire qui «demeurent des objets privilégiés à cause de la gratuité, de la contingence de leur épanouissement¹²⁶». La femme fatale que personnifie Marie-Pierre, parée de bijoux, de vêtements aguichants et

¹²⁴ Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. «Le texte à l'œuvre», 1991, p. 21.

¹²⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, tome I*, Paris, Gallimard, 1999 [1949], p. 257.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 257.

maquillée *comme il se doit*, représente bien entendu la quintessence de l'objet érotique par sa référence à une nature sauvage domptée par le seul désir masculin, une image ici réactivée par Monique Proulx qui porte sa réflexion sur le lien apparemment inextricable du sexe et du genre, mais aussi sur l'hégémonie patriarcale qui *dicte* son désir. Non satisfaite de donner son corps en spectacle aux inconnus de passage, Marie-Pierre s'exhibe également devant Dominique Larue, qui entreprend d'écrire son histoire, soulignant sans équivoque son *besoin* de faire l'*objet* du regard masculin et de voir confirmer, par le biais de ce même regard, son appartenance indubitable au sexe féminin : «Elle pivotait sur Elle-même avec une langueur de fauve pour qu'il La saisisse sur toute sa surface. Elle se déshabillait aussi, parfois, pas toujours. Exprès devant lui, pour que son regard L'atteigne partout. C'est un jeu, disait-Elle, regarde-moi comme si j'étais une statue, une image.» (SE, 224) La reconnaissance de soi que procure le regard masculin, bien qu'il réduise Marie-Pierre à un objet consommable, lui est nécessaire parce qu'il lui renvoie justement l'image de la femme désirable à laquelle elle s'identifie avec toute l'assurance d'une Brigitte Bardot. Au-delà du stéréotype, la protagoniste correspond au mythe¹²⁷ de l'éternel féminin aux yeux de Dominique – en font foi les majuscules employées dans les pronoms renvoyant à la transsexuelle –, raison qui pousse celle-ci à rechercher le regard de son adorateur. Mais encore, le besoin de se savoir Femme amène Marie-Pierre à dévoiler son corps à sa colocataire Gaby (la femme biologique, la «vraie») afin qu'elle puisse mesurer l'ampleur de sa féminité : «Elle se maquillait et se manucurait au salon, ostensiblement devant Gaby, elle essayait des vêtements et de la lingerie légère devant le grand miroir de la salle à manger, elle laissait la

¹²⁷ Le mythe, tout comme le stéréotype, opère une réduction de la définition de l'individu à quelques traits marquants. Par contre, au contraire du stéréotype, le mythe «fait l'objet d'une valorisation positive et quasi inconditionnelle alors même qu'il se donne comme représentation collective figée», Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 101.

porte béante tandis qu'elle prenait un bain ou se déshabillait [...]» (SE, 179) «Se complaisant dans la représentation continuelle» (SE, 179) de la femme stéréotypée, Marie-Pierre pose les gestes traditionnellement associés au féminin, donnant les plus infimes détails de son corps en pâture aux regards inquisiteurs de Gaby, fascinée par le paradoxe qu'incarne son amie. Par ailleurs, l'hyper-visibilité que recherche Marie-Pierre la pousse à s'entourer de son reflet, d'où l'importance que revêt le miroir dans le roman. Dominant son lieu de vie, «le miroir lui répétait infatigablement que ce corps était le sien, ce corps fabuleux lui avait été rendu enfin» (SE, 114). Subjugée par sa récente transformation physiologique, Marie-Pierre constate avec bonheur que son corps correspond désormais à son identité sexuelle ou encore à son «identité de genre» : elle est bien une femme sur le plan physique et psychologique. L'identité de genre telle qu'élaborée par Robert Stoller suppose la reconnaissance fondamentale de l'écart existant entre le sexe et le genre, le premier correspondant à l'organe sexuel qui fait de l'individu un mâle ou une femelle, le second se rapportant plutôt à la masculinité ou à la féminité proprement dites¹²⁸. Ainsi, ce qui paraît lié au départ ne l'est pas nécessairement :

La différence entre [le sexe et le genre] n'est pas apparente chez les normaux où, par exemple, le fait d'être mâle (*sexe*) s'accompagne d'un sentiment de masculinité (*identité de genre*) et du fait qu'on vit, dans la société, le rôle qui convient à un garçon ou à un homme (*rôle de genre*). Chez les patients intersexués et chez les transsexuels, le sexe et le genre sont souvent en opposition.¹²⁹

S'étant toujours sentie femme au plus profond d'elle-même (identité de genre), Marie-Pierre est ravie de trouver le reflet de son identité dans la glace – «je suis devenue moi, je suis moi à cent pour cent» (SE, 63). Pour la première fois de son existence, donc, le personnage constate qu'il possède un sexe conforme à son identité. Son *alter ego* masculin (Pierre-

¹²⁸ Robert Stoller, *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, traduction de Monique Novodorsqui, Paris, Gallimard, coll. «Connaissances de l'inconscient», 1978 [1968], p. 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 295.

Henri), pour sa part, devait vivre le cauchemar perpétuel de se savoir être une femme emprisonnée dans une enveloppe charnelle masculine : «L'enfer, pour moi, c'est exactement cela : une mascarade qui n'en finit pas, un costume de loup-garou dont on n'arrive pas à se défaire.» (SE, 144) Ce corps trompeur qui lui a été dévolu par la nature, Marie-Pierre s'est efforcée de le «tuer» de son mieux, persuadée que «le chemin de soi vaut toutes les médecines» (SE, 63) et que la chirurgie et les hormones étaient son seul salut. Le discours qui se dégage de l'expérience de Marie-Pierre suggère que l'identité de genre se forme indépendamment du sexe du sujet et ce, même s'il est clair que le corps doit, idéalement, rejoindre cette identité, y répondre en quelque sorte. Autrement dit, ce n'est pas le sexe qui détermine l'identité de genre ; c'est plutôt le sentiment d'être homme ou femme qui doit dicter la forme que doit prendre l'enveloppe charnelle du sujet. Contrevenant au discours médical contemporain qui fait (encore de nos jours) du transsexualisme une maladie mentale reconnue, Monique Proulx, par le biais de son personnage central, pose une question cruciale à laquelle la science tente de répondre depuis des décennies : «Où exactement, dans quelles cellules précises du cerveau l'identité sexuelle des individus s'imprime-t-elle? [...] Qu'est-ce qui fait que l'on SAIT que l'on est un homme, ou une femme, les attributs physiques mis à part?» (SE, 143) Stoller affirme en 1968 que «les aspects de la sexualité que l'on appelle le genre sont essentiellement déterminés par la culture, c'est-à-dire appris après la naissance¹³⁰», d'où l'anomalie sous-jacente que suppose le transsexualisme ici assimilé à une forme de déviance. Or, devant la prédominance, pour Marie-Pierre, de l'identité sur le corps, du genre sur le sexe, le transsexualisme représente une fabrication tout à fait légitime du Soi extérieur, légitimité remise en doute par divers protagonistes du *Sexe des étoiles*.

¹³⁰ Ibid., p. 15.

Sexe : masculin ou féminin ?

C'est que le corps transsexuel, en dépit de ses attributs féminins évidents, conserve des vestiges du mâle. Bien entendu, ces quelques signes de la présence du masculin en Marie-Pierre sont soigneusement mis de côté par cette dernière qui ne veut voir dans le miroir que l'image de la femme qu'elle sait être. Toutefois, lorsque le foyer de la focalisation se déplace vers les personnages de Bob Mireau, animateur de radio cynique, de Gaby, dans une certaine mesure, et de tous ceux et celles qui incarnent l'œil de la société québécoise bien pensante, l'enveloppe charnelle de Marie-Pierre se voit représentée autrement :

Le corps de Marie-Pierre Deslauriers semblait bâti sur le paradoxe : il ne manquait de rien, en tout cas, ni de courbes, ni d'os, les uns apportant sans cesse aux autres une sorte de surprenante rectification. Seins et fesses rebondies à souhait, donc, mais chaperonnés par une paire d'épaules on ne peut plus sportives ; visage aux traits délicats et à la chevelure mousseuse, mais encadré de maxillaires on ne peut plus massifs ; mains colossales, larges comme des gants ignifuges, mais vernies et manucurées et voletant gracieusement dans les airs telles de chétives phalènes. (*SE*, 59-60)

L'hybridité éminemment visible du corps transsexuel inquiète les gens qui opposent le rejet à ce qui leur est inconnu, à ce qui ne répond pas à la norme, au stéréotype rassurant. Aussi Marie-Pierre est-elle ridiculisée par les collègues de travail de Gaby qui, pantois devant l'irréversibilité du choix de la transsexuelle, déprécient son nouveau corps. Les attributs féminins de Marie-Pierre sont systématiquement méprisés : le vagin reconstruit du personnage n'est plus qu'un simple trou artificiel qui dégoûte les hommes (*SE*, 63), le reste du corps de Marie-Pierre n'étant qu'une vulgaire réplique féminine «opéré[e], recousu[e], pis chimiothérapisé[e]» (*SE*, 64), donc factice. Cette «chose hormonée» qu'est Marie-Pierre, ce «transsex-transit» (*SE*, 123) qu'elle est aux yeux de Bob Mireau perd son caractère humain pour ne plus symboliser que le paradoxe des sexes. Or, l'équivoque des sexes

s'avère inacceptable dans la société mise en scène par Proulx et Marie-Pierre doit faire face à l'exclusion qui guette toute personne dérogeant aux «lois» normatives :

Imagine un peu, s'esclaffait [Marie-Pierre], imagine la tête des autres quand j'ai commencé à me montrer sous mon vrai jour. Horreur et abomination! Au secours! Au monstre! Les yeux paniqués de la petite réceptionniste du Centre de recherches le matin où je me suis pointée avec du mascara et des boucles d'oreilles! Je pensais que je pouvais les habituer tranquillement, [...] je me disais qu'avec un petit maquillage une journée, un petit bijou le lendemain [...], ils accepteraient graduellement ma nouvelle identité et m'en aimeraient davantage [...]. Bullshit. (SE, 262)

Le changement de sexe, qui laisse ses traces, est jugé «contre-nature» et de ce fait inexcusable aux yeux de la collectivité qui voit en Marie-Pierre une bête étrange, dérangée, anormale : à la demande d'assurance-emploi qu'elle fait, elle obtient la réponse que le transsexualisme étant une maladie, et la maladie n'étant pas admissible aux prestations d'assurance-chômage, Marie-Pierre n'a plus qu'à se débrouiller sans l'aide du gouvernement (SE, 110), syllogisme éloquent. En vérité, Monique Proulx ne fait pas seulement état ici d'un préjugé à l'égard des transsexuels, mais dévoile bel et bien la réalité «médicale» du transsexualisme. En effet, la psychiatrie moderne considère toujours le transsexualisme comme un trouble de santé mentale, en fait foi sa définition exhaustive dans le *DSM-IV*, la bible des spécialistes en la matière :

Le trouble de l'identité sexuelle [dans lequel est inclus le transsexualisme] a deux composantes, toutes deux devant être présentes pour le diagnostic. On doit démontrer l'existence d'une identification intense et persistante à l'autre sexe, à savoir le désir d'appartenir à l'autre sexe ou l'affirmation qu'on en fait partie. [...] On doit également démontrer l'existence d'un inconfort persistant par rapport au sexe assigné ou d'un sentiment d'inadéquation par rapport à l'identité de rôle correspondante.¹³¹

«Trouble» et «diagnostic», le langage employé pour rendre compte d'une réalité qui est loin d'être aussi tranchée n'a d'égal que le terme de maladie auquel est confrontée Marie-Pierre.

En fait, ce qui agace certains personnages entourant la transsexuelle c'est qu'elle n'est pas

¹³¹ American Psychiatric Association, *DSM-IV : manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, 4^e édition, coordination de la traduction française par Julien Daniel Guelfi, Paris, Masson, 1996, p. 625.

née femme, mais homme. Par conséquent, qui peut dire ce qu'elle *est* vraiment? Le combat que mène Marie-Pierre pour que soit modifiée la lettre figurant le sexe sur les documents officiels attestant son identité se révèle vain. Les fonctionnaires refusent de changer le M pour un F sur les papiers de la transsexuelle parce qu'ils n'ont aucune preuve qu'elle est une *vraie* femme – «Prouvez-moi que vous êtes une femme», lance un bureaucrate à Marie-Pierre (SE, 107). Mais, comme l'a si bien dit Simone de Beauvoir : «Qu'est-ce qu'une femme¹³²»? Cette question complexe est réduite aux signes physiques originels, et donc aux rôles sexuels, par la société du roman. Marie-Pierre est conséquemment un homme, parce que née comme tel. Certes, il s'agit d'un homme transformé en femme, mais elle reste tout de même un homme, nonobstant l'identité profonde dont elle se réclame. L'attitude de la collectivité à l'égard du transsexualisme, chez Monique Proulx, révèle la présence troublante d'un stéréotype dans la définition, ou mieux, la catégorisation des êtres. La femme est femelle parce qu'elle possède un *utérus*, «*tota mulier in utero* : c'est une matrice¹³³» proclament Aristote, et Hippocrate avant lui. Voilà précisément ce qui fait défaut à Marie-Pierre et qui fait échec à la reconnaissance officielle de son statut de femme. L'impossibilité pour la majorité des personnages du *Sexe des étoiles* d'accepter une fois pour toute l'identité féminine de Marie-Pierre tient, au fond, à ce que le corps joue un rôle prépondérant dans la définition de ce que nous sommes. Dans la pensée occidentale (et plus globalement humaine, il va sans dire), c'est lui qui détermine d'abord et avant tout notre identité, au contraire de ce qu'avance Marie-Pierre pour qui l'identité prévaut sur la chair. L'identité de genre de la personne doit donc *se conformer* aux impératifs du sexe, ce qui signifie que Marie-Pierre ne peut qu'être homme par essence, réalité qui semble relever du stéréotype ultime sous la

¹³² Simone de Beauvoir, *op. cit.*, p. 11 et 13.

¹³³ *Ibid.*, p. 11.

plume de Monique Proulx. L'émergence du féminin en Pierre-Henri est donc une anomalie, une entrave à la loi biologique, la seule valable. L'obligation de rester fidèle au sexe en adoptant une identité de genre parallèle suscite inévitablement une remise en question des rôles sexuels dans le roman. Aussi, l'auteure, par le biais de son personnage principal, souligne-t-elle que le fait de cumuler des traits distinctifs des deux sexes – le *yin* et le *yang* dont discutent Gaby et Marie-Pierre (*SE*, 259-250) – même s'il est commun à tous les individus, n'est pas encore pleinement accepté : «C'est un signe des temps, peut-être, [...]. Vous êtes tous pareils. Mâle et femelle enchevêtrés en dedans mais vous refusez ça, vous vous démenez pour rester conformes à votre façade externe, toujours. Ce doit être bien fatigant.» (*SE*, 251) Puisque l'infrastructure de la société québécoise des années 1980 repose (encore relativement) sur la détermination précise des rôles sexuels de ses membres, le discours de l'auteure qui remet ici en question une certaine hégémonie du sexe sur l'identité, du corps sur la psyché, bouleverse tout l'édifice social. Mais la partie n'est pas encore gagnée. En fin de compte, dans une missive adressée au Ministre des Affaires sociales, Marie-Pierre, perçue comme un homme anormal parce que se disant femme, souligne avec ironie la situation qui est la sienne au Québec :

Je saisis, finalement, la raison pour laquelle vos distingués fonctionnaires refusent de rayer de mon dossier ce malencontreux M qui m'empêche d'accéder au pain quotidien, et je compatis avec leur embarras. C'est que ce malencontreux M ne fait pas référence à mon ex-statut de MÂLE comme je le croyais en toute innocence, mais à mon nouveau statut de MONSTRE, spécification que je comprends qu'ils désirent conserver, car il faut bien appeler les choses et les êtres par leurs noms. (*SE*, 110-111)

D'ailleurs, une brève étude du champ lexical lié au «monstre» permet d'observer neuf occurrences du substantif «monstre» ou de l'adjectif «monstrueux» en lien avec le corps de

la transsexuelle dans le roman¹³⁴. C'est donc dire que l'image de son corps (à l'évidence stigmatisé), est appelée à évoluer vers ce pôle négatif.

M. pour monstre

Il est clair qu'aux yeux de la société, le corps transformé de Marie-Pierre a quelque chose de monstrueux, mais bientôt le personnage en vient, lui aussi, à percevoir différemment son corps, à l'objectiver d'une certaine manière, et à prendre conscience du paradoxe qu'il évoque et qui ne l'inscrit plus dans l'ordre exclusif du féminin, mais dans celui, ô combien plus inquiétant, de l'androgynisme défiant toute catégorisation, contrevenant d'emblée à tous les stéréotypes. Cette nouvelle image s'impose à la transsexuelle en deux temps. Elle lui est d'abord suggérée par le «fantôme» de Pierre-Henri qui lui apparaît dans le miroir. Au moment où le regard du fantôme intercepte celui de Marie-Pierre dans la glace, celle-ci remarque la déformation qui touche son corps. En fait, Marie-Pierre aperçoit Pierre-Henri calquant ses propres gestes, «les transformant au fur et à mesure en une burlesque et lascive caricature, les hanches dandinantes, des roucoulements dans la gorge» (*SE*, 116). L'apparition du fantôme de Pierre-Henri Deslauriers dans le roman, dont la signification n'est jamais clairement expliquée¹³⁵, marque le début du désenchantement de Marie-Pierre. Mais le coup de grâce porté à sa féminité est sa confrontation à d'autres transsexuelles dans un bar spécialisé de la ville, le Néfertiti. À cette occasion, Marie-Pierre observe des

¹³⁴ Voir les pages 18, 99, 100, 109, 110, 142, 261, 272 et 274.

¹³⁵ En effet, la vision du fantôme constitue-t-elle une intériorisation, chez Marie-Pierre, de l'interdit social que constitue le transsexualisme? Est-ce la personnification d'un doute quant à sa véritable identité (masculine ou féminine)? Est-ce encore une manière qu'a l'auteur de souligner la facticité visible de sa féminité, alors que Marie-Pierre, aussi féminine qu'elle croit être, ressemble davantage à un travesti? Les pistes sont nombreuses...

êtres qui ont suivi le même cheminement qu'elle, et avec lesquels elle peut s'identifier, et le constat est affligeant :

Systèmes pileux affleurant sous le make-up, musculature débordant des décolletés, arêtes aiguës fendillant les épidermes, et nombre de zizis, probablement, emprisonnés sous les jupes. Cela donnait des résultats spectaculaires, un tantinet monstrueux, cela sentait les créatures frankensteiniennes abandonnées en cours de route par leur créateur. (*SE*, 272)

Tout, chez les pairs de Marie-Pierre, évoque la fausseté, l'artificiel et la caricature, créant une sorte de «faune théâtrale semblant sortir tout droit d'une ancienne œuvre de Michel Tremblay» (*SE*, 272). Impossible de ne pas se laisser aller au stéréotype homophobe de la «folle» dans l'épisode du Néfertiti : le portrait que trace Proulx des client-e-s de ce bar s'en rapproche par trop, sans doute par volonté de trancher avec la féminité de Marie-Pierre jusque-là irrévocable. Au miroir magique du début du roman se superpose le miroir tragique que sont les transsexuelles pour Marie-Pierre : «Oh, ces têtes hallucinantes, ces caricatures de femmes au mascara trop noir, aux boucles d'oreilles trop bringuebalantes, aux appendices mammaires trop développés... Monstres.» (*SE*, 274) Refusant de s'identifier à ses consœurs, Marie-Pierre tente de fuir vers une image plus rassurante, la sienne, mais dans le miroir de la salle de bains du Néfertiti, elle ne retrouve plus le reflet de sa féminité auparavant si évidente : «Voilà qu'elle se révélait atrocement semblable aux autres, atrocement excessive comme elles, mes sœurs, mes sœurs abominables.» (*SE*, 275) Il va sans dire qu'au terme de la soirée, le personnage perd une bonne partie de ses illusions. Elle reconnaît ne pas être une femme ordinaire, biologique, et ses tentatives pour incarner la Femme mythique et inébranlable, au lieu d'affirmer sa féminité, soulignent la contrefaçon de sa chair.

Enfin, «la traversée des apparences, ô Virginia Woolf, ne conduit jamais où l'on pense.» (*SE*, 126) Corps biologique, corps transsexuel, dans les deux cas, «le corps n'est qu'une apparence trompeuse» (*SE*, 60) et ne suffit pas à définir l'identité complexe des

individus. Le corps de Marie-Pierre, pour féminin, désirable et stéréotypé qu'il apparaisse au premier abord, s'avère en fait être une conjugaison de traits relevant des deux genres, ce qui en fait une sorte de créature monstrueuse dans *Le sexe des étoiles*. Hors-classe, défiant toute tentative de catégorisation visant à diviser les individus et, conséquemment, à les définir, Marie-Pierre fait figure de marginale irréductible. Ni complètement femme, ni pourtant homme, elle ne peut qu'être elle-même, comme les personnages stigmatisés d'*Homme invisible à la fenêtre*. De par la spécificité de son corps (et de son identité), elle échappe, malgré elle, au stéréotype qui consiste en une hyper-généralisation des êtres¹³⁶ pour s'inscrire dans l'ordre de la bisexualité telle que la conçoivent Hélène Cixous et Catherine Clément : «Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe¹³⁷»... En somme, à l'image du corps monstrueux de la transsexuelle se superpose l'image d'un corps fusionnel incarnant à lui seul le genre humain, manière qu'a Monique Proulx d'inviter son lecteur à modifier son regard sur l'Autre, manière qu'elle a aussi de déjouer certains des stéréotypes les plus ancrés dans notre société en faisant du corps romanesque le porte-étendard d'un discours novateur.

Œil masculin et corps féminin : le pouvoir patriarcal dans Neige noire

Il est généralement admis dans le milieu littéraire que l'œuvre d'Hubert Aquin ne s'inscrit guère dans la veine des textes féministes éclos dans les années 1960 et 1970 au

¹³⁶ Voir à cet effet l'article de Maddalena De Carlo, «Stéréotype et identité», *Études de linguistique appliquée*, n° 107, juillet-septembre 1997, p. 282.

¹³⁷ Catherine Clément et Hélène Cixous, *La jeune née*, Paris, Bourgeois, 10/18, 1975, p. 157, cité par Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 182.

Québec. Les premiers romans de l'auteur, *Prochain épisode*¹³⁸ et *Trou de mémoire*¹³⁹, par leurs nombreuses allusions au pays et à la révolution, par l'analogie qu'ils opèrent entre la femme et le Québec (la femme-pays¹⁴⁰), favorisent davantage une lecture nationaliste du texte qu'une lecture féministe¹⁴¹. Par ailleurs, il est indéniable que la femme est soumise à la violence masculine dans les romans aquiniens¹⁴², violence constitutive d'un fantasme s'inscrivant, il va sans dire, aux antipodes des revendications féministes, comme l'a souligné Lori Saint-Martin¹⁴³. Pourtant, sur la base de l'écriture du corps se dégageant de *Neige noire*¹⁴⁴ – c'est-à-dire de l'analyse exclusive de l'inscription du corps objectif des personnages dans le texte –, force est de constater qu'un discours interrogeant les tenants et les aboutissants du patriarcat semble émerger de la violence même qui est infligée à la femme, une violence inhérente à sa représentation déshumanisante, pornographique. Il s'agit donc pour nous de retracer, via l'écriture du corps déployée par l'auteur, le travail d'objectivation/possession qu'opère l'œil masculin sur le corps de la femme dans l'édifice

¹³⁸ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1965.

¹³⁹ *Id.*, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968.

¹⁴⁰ Lori Saint-Martin nous rappelle que le lien unissant la femme à la terre est un lieu commun de la symbolique occidentale : « Cette thématique est particulièrement frappante dans le roman québécois. L'équivalence femme/pays est trompeuse parce qu'elle traduit un glissement du particulier au général qui s'opère aux dépens de la femme. Celle-ci n'existera plus en tant qu'être humain autonome. Elle sera devenue le symbole d'un mythe collectif ou d'une réalité culturelle », « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, automne 1984, p. 108-109.

¹⁴¹ De fait, plusieurs critiques se sont penchés sur l'omniprésence du discours nationaliste dans ces deux opus, quelques-uns percevant même les réverbérations du nationalisme d'Aquin dans *L'antiphonaire* et *Neige noire* où « le rôle politique, sans pour autant disparaître ou infirmer l'"appartenance" de l'écrivain, devient cependant de plus en plus implicite », Gilles de La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Parti pris, coll. « Frères chasseurs », 1977.

¹⁴² Patricia Smart souligne le parallélisme existant entre la violence révolutionnaire qui a fait rage au Québec dans les années 1960 et 1970 et la violence dont sont victimes, par ricochet, les personnages féminins dans quelques romans de l'époque, notamment *La corde au cou* de Claude Jasmin (Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1968), *Le cassé* de Jacques Renaud (Montréal, Parti pris, 1964), *Un rêve québécois* de Victor-Lévy Beaulieu (Montréal, Éditions du Jour, 1972), etc. Patricia Smart, *op. cit.*, p. 238-239.

¹⁴³ Lori Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Montréal, Nuit blanche, coll. « Essais critiques », 1997, p. 93-109.

¹⁴⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de la représentation patriarcale, objectivation qui ne peut mener qu'à son meurtre symbolique (ou réel).

La construction de l'objet féminin

D'emblée, *Neige noire* se présente comme un roman de la vision, un roman du regard. Se présentant sous la forme du scénario d'un film autobiographique (celui de Nicolas Vanesse, jeune acteur et réalisateur) enchâssé dans le commentaire d'un narrateur cette fois anonyme (hétérodiégétique¹⁴⁵), le texte rend manifeste la volonté qu'éprouve l'auteur de questionner dans son ouvrage la thématique de la représentation artistique et symbolique tout en interrogeant les conséquences qu'elle est susceptible d'entraîner sur le plan des relations hommes-femmes. Comme nous le savons, Aquin se révèle conscient dans l'ensemble de son œuvre du tragique qui sous-tend les relations humaines, exploitant dans ses romans la jalousie, l'adultère, la violence sexuelle qui font des individus des êtres piégés par la culture¹⁴⁶. Or, au centre de cette culture domine l'œil, c'est-à-dire le regard, constat que met justement en lumière *Neige noire*. En effet, le motif du film dévoile d'entrée de jeu l'importance que revêt l'image dans la diégèse (et dans la culture occidentale) mais souligne davantage encore le *pouvoir* qu'exerce le regard sur la représentation et, en définitive, l'influence que peut avoir la représentation sur l'objet représenté, ce qui justifie l'insertion dans le roman de nombreuses indications métatextuelles relatives aux prises de vue. Ces indications scéniques, souvent accompagnées d'une réflexion critique sur le processus de

¹⁴⁵ Bien qu'à un moment le personnage de Michel Lewandowski se profile derrière l'instance narrative : il a lu le scénario de Nicolas et en a même détruit des pages (NN, 224, 263), ce qui rend probable son intervention dans le commentaire enchâssant le scénario.

¹⁴⁶ Pierre-Yves Mocquais, «Introduction», *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. XLIII.

création, tendent à contrôler le regard du spectateur/lecteur en le forçant à ne voir que ce qui lui est montré, en l'occurrence le corps hypersexualisé de la femme mis en lambeaux par le désir de l'homme. L'hégémonie pratiquée par l'œil de la caméra (derrière lequel se tient toujours le scénariste) rappelle, en somme, le rôle coercitif que peut jouer le regard dans la collectivité. Nous assistons donc dans *Neige noire* à la construction d'un objet féminin tant sur le plan existentiel que phénoménologique (un corps visible à la manière d'un objet) en ce que trois corps font l'objet du regard de Nicolas : ceux de Sylvie Dubuque-Lewandowski (son épouse), de Linda Noble (sa collègue) et d'Éva Vos (sa maîtresse). Trois corps éminemment désirables aux yeux du scénariste. De fait, la représentation de ces personnages s'avère marquée par la nudité. La première apparition de Sylvie dans le roman la montre endormie auprès de Nicolas, nue, «sa main droite [...] posée en haut de sa cuisse, au point le plus vulnérable de son corps et comme pour voiler l'invisible.» (NN, 5) D'ailleurs, le narrateur n'a de cesse d'insister sur la nudité de Sylvie dans les premières pages du roman en précisant qu'elle «ne porte pas d'autre vêtement que celui du sommeil» (NN, 7), qu'elle «est nue et tient ses deux poings fermés entre ses cuisses» (NN, 12) ou encore qu'elle «se défait de sa veste de pyjama et prend place sur les draps» (NN, 14). Bref, le corps de la jeune femme s'offre entier au regard de son époux (et du spectateur, par la même occasion). De la même façon, le corps d'Éva est dévoilé dans sa nudité avant même que la relation amoureuse la liant à Nicolas ne s'amorce : nous voyons Éva, le torse nu, se préparer à son premier rendez-vous avec Nicolas (NN, 130), puis se dénuder partiellement devant lui – elle porte toujours ses sous-vêtements – (NN, 146). Enfin, les sous-vêtements ne font plus obstacle au regard du spectateur et le corps nu d'Éva est entièrement dévoilé (NN, 148). Nulle part dans le roman l'ellipse ne vient-elle pallier la nudité des corps. Au contraire, la visibilité du corps nu de la femme est toujours valorisée dans le scénario de Nicolas : «Ne

pas euphémiser la représentation de son corps nu. Elle [Éva] est nue, sans apprêt, d'une nudité totale. Sous le jet d'eau, on la voit dans sa forme exacte et simple.» (NN, 205) Mais bien sûr, si la nudité révèle les organes sexuels des personnages, elle ne suffit pas à «sexualiser» le corps féminin. C'est le *regard* porté sur le corps nu de la femme qui accomplit cette tâche, faisant sombrer l'érotisme de sa représentation dans la pornographie. Ainsi, le scénariste nous montre constamment des corps en plein ébats sexuels : «Sylvie, bouche ouverte, toute renversée, s'agite avec frénésie jusqu'à ce que l'autre atteigne son orgasme. Mais elle semble jouir autant que lui, une seconde fois, et le tient au bas du dos du plat de ses mains.» (NN, 21) Certaines scènes explicitement sexuelles, comme celles montrant Sylvie chevauchant Nicolas dans une étreinte amoureuse passionnée sur le *Nordnorge* ou encore Linda ligotée aux montants du lit, nue et émoustillée, étant par ailleurs dédoublées dans le roman, contribuent par leur répétition à faire du corps féminin un corps d'abord et avant tout sexuel. La récurrence de telles apparitions nous incite à percevoir derrière l'instance narrative l'«œil pornographique¹⁴⁷» du sujet masculin qui réifie la femme en la réduisant à l'état d'objet sexuel. Le voyeurisme et le fétichisme caractéristiques de la construction de la sexualité masculine occidentale¹⁴⁸ mis en évidence par les féministes s'inscrivent au centre de la trame narrative de *Neige noire*. Le roman, qui s'ouvre sur la thématique du voyeurisme¹⁴⁹, suit le trajet du regard de Nicolas qui ne veut rien perdre de l'Autre : il «détaille avec insistance» Linda (NN, 21), la «contemple[...] hypocritement» (NN,

¹⁴⁷ Nous empruntons cette expression à Geraldine Finn qui joue sur l'homonymie des termes «Pornographic Eye/I» – l'œil, le Je pornographique – pour rendre compte de la construction de la subjectivité masculine qu'effectue la pornographie. Geraldine Finn, «Patriarchy and Pleasure: The Pornographic Eye/I», *Canadian Journal of Political and Social Theory*, vol. IX, n^{os} 1-2, winter 1985, p. 81-95.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁴⁹ Les premières lignes du roman se lisent comme suit : «les fenêtres des appartements sont béantes, offrant ainsi aux voyeurs solitaires d'innombrables contre-plongées. Épaules nues, dos exposés au soleil, cuisses ouvertes, visages enduits de lotion de bronzage, ventres blancs, autant de composantes d'images vertigineuses et allusives!» (NN, 5)

17), «la regarde de très près» (NN, 26) comme pour l'épier à son insu. Puis, «il voit Éva venir, mais ne se montre pas ; elle passe devant lui, sous ses yeux, sans deviner qu'elle est observée par celui même qu'elle va retrouver à une terrasse du Studentertunden» à Oslo (NN, 150). En somme, le regard de Nicolas semble entièrement absorbé par la vue des corps féminins qu'il fait voir au spectateur/lecteur par la médiation d'une *projection*. Projection cinématographique, avec ses plans moyens – «celui de la convoitise» (NN, 130) –, ses gros plans, ses zooms-in sur le corps de l'Autre, mais projection aussi sur le corps féminin des fantasmes du sujet masculin, fantasmes perceptibles dans la représentation même du corps des trois héroïnes. Car pourquoi tant insister sur la nudité crue des corps féminins sinon parce qu'ils font *envie* au sujet regardant? Aussi, la pléthore d'images d'Éva, de Sylvie et de Linda révélant leur intimité (leurs seins dressés, leur vulve caressée), mais aussi leur désir du mâle (leurs cris de jouissance) culminent dans les prises de vues explicites de leurs organes génitaux pendant l'acte sexuel :

Gros plan de Michel Lewandowski qui frôle ses joues sur la toison tomenteuse de Sylvie Lewandowski. Il s'approche encore plus du sanctuaire, ouvre avec ses lèvres et de ses doigts l'involucre vénusien de Sylvie comme s'il cherchait, au fond de cette ombelle blonde, le germe de toute vie. (NN, 237)

Le scénario de Nicolas, par le biais des jeux de caméra qui le composent et qui dévoilent ses propres pulsions à l'égard du corps féminin, se présente alors tout à fait comme les films pornographiques types qui ne laissent rien perdre du vagin de la femme tant celui-ci est perçu comme le lieu-clé de sa féminité, mais aussi, et peut-être surtout, de sa réduction à l'état d'objet sexuel à investir par le phallus. Tout concourt, dans le roman, à objectiver le corps de la femme, à le rendre visible, voire hyper-visible dans sa fonction sexuelle. Les nombreux flashes intercalaires de Sylvie dans la trame du récit relayent l'image obsédante d'une femme au corps sexuel morcelé : «Flashes heurtés de Sylvie : regard, cheveux,

bouche, yeux fermés, ses mains frottant régulièrement ses seins comme pour les apaiser...» (NN, 24), ou encore : «Plans rapides, fulgurants : les seins de Sylvie, sa bouche ouverte, ses cheveux emmêlés dans les doigts de Nicolas, ses aisselles, son ventre, ses jambes.» (NN, 15) C'est tout le corps qui semble cartographié par le désir de Nicolas.

Le dévoilement du sujet masculin

Or, ce qui est vu ce n'est pas le corps *réel* de Sylvie, mais son *artefact*, un corps créé par/pour l'homme, pour son plaisir, et qui participe au dévoilement du sujet masculin dans le texte. Même les prosopographies qui n'insistent pas sur les «performances» sexuelles de Sylvie évoquent le fantasme masculin et soulignent, par ce fait, la présence de l'œil pornographique dans le roman et derrière la caméra (donc au *centre* de la représentation patriarcale) : «[Nicolas] ne discerne plus sur le lit (dont il s'éloigne) que la silhouette fantomale de Sylvie – odalisque aux seins fermes, aux jambes fuselées et dont la beauté provoque une inondation dans ses creusets caverneux.» (NN, 15) L'analogie ici construite entre Sylvie et une odalisque – femme d'un harem, donc objet sexuel par essence – révèle davantage, au fond, la nature du désir de Nicolas pour Sylvie (sa propre subjectivité) que le corps réel de cette dernière. En effet,

*Paradoxical as it may seem, pornography does not reveal Woman, though in it Woman reveals all, because Woman does not disclose herself as subject in pornography. On the contrary, it is Man who is revealed in her objectification. For the Woman he observes is the objectification of his idea.*¹⁵⁰

De fait, le corps de Nicolas est aussi représenté dans le roman et les modalités régissant sa construction, tout comme celles du corps féminin, dévoilent la place qu'il occupe au sein de sa propre création (son scénario) en illustrant au passage la place qu'occupe plus

¹⁵⁰ Geraldine Finn, *loc. cit.*, p. 83.

globalement le sujet masculin dans l'édifice de la représentation. À vrai dire, ce qui est particulier dans les descriptions physiques de Nicolas, c'est qu'elles ne tracent jamais de lui un portrait figé et détaillé comme le sont les portraits des personnages féminins de *Neige noire*. S'il est aisé de définir l'apparence de Linda, Sylvie ou Éva, il s'avère qu'au contraire les caractéristiques physiques de Nicolas sont passées sous silence. Aucune des apparitions du personnage dans le scénario/récit n'est en mesure de répondre à l'«icône» de Sylvie¹⁵¹ : le lecteur en est réduit à combler par l'effort de son imagination les blancs générés par les descriptions minimales du jeune homme. Ainsi, les prosopographies de Nicolas se révèlent bien élémentaires en comparaison des descriptions du corps féminin :

Du point de vue d'Éva, la chevelure brune de Nicolas se mêle aux tours supérieures de l'Askershus, trouées par de petites embrasures. Caméra subjective. Contre-plongée encerclante de Nicolas, encerclante car il se déplace sans cesse. Ses yeux cernés ressemblent à deux puits de deuil. (NN, 139)

Parfois même, les traits physiques de Nicolas s'inscrivent dans le texte sans qu'ils ne soient pour autant rendus «visibles» aux yeux du spectateur/lecteur, comme lorsqu'Éva déclare à Nicolas : «Je ne vois pas la couleur de tes yeux ; tout est sombre...» et que ce dernier lui répond, laconique, «Bleu.» (NN, 146) L'information relayée par ce simple adjectif qualifie certes (à rebours) le personnage, mais paraît incidente et donc sans conséquence dans le récit : l'individualité de Nicolas ne repose pas sur son apparence comme c'est le cas chez les femmes du roman. Par ailleurs, si le corps féminin est hypersexualisé dans le roman, il semble en aller autrement du corps de Nicolas. En effet, bien que ce dernier soit impliqué

¹⁵¹ «Sylvie doit être détaillée, dans les plans qui suivent, par la caméra : cela va constituer la première icône de Sylvie Dubuque. Elle s'habille face à la caméra, comme si la lentille était un miroir. Elle met sa robe garance à grands lobes, frangée d'une dentelle à fuseaux. Sylvie a le teint très pâle, les cheveux et les sourcils blonds – d'un blond capiteux dont la pigmentation chaude et égale atteste l'authenticité de leur coloration. Ses grands yeux semblent éperdus, car Sylvie est manifestement remuée par ce qui vient de se produire entre elle et Nicolas. Les pupilles se discernent à peine des iris tellement ceux-ci approchent du noir. Les lèvres sont bien dessinées, gonflées, les ailes du nez parfaites, son front large, tout dans son visage s'harmonise avec son corps qui n'est que délicatesse et beauté.» (NN, 45)

dans bon nombre des relations sexuelles représentées dans le scénario, son corps ne fait pas l'objet d'une pulsion scopique. La sexualisation du personnage tient davantage au désir qu'il exprime devant le corps de l'Autre que de la nudité évocatrice de son propre corps. Bien sûr, Nicolas est montré nu à quelques reprises dans le roman, la narration se concentrant même sur la vision de son pénis blessé par Sylvie :

Fondu à la salle de bain. La caméra est installée sur un praticable à angle droit du lavabo, à la même hauteur. Nicolas entre, fait la lumière, sort son pénis de son slip. Il a toujours une tumescence du côté gauche, près du gland. Avec beaucoup de précautions, il pose son pénis sur le rebord du lavabo et applique du cold-cream sur sa plaie. (NN, 13)

Or, cette vision semble avoir moins pour effet de réduire le personnage à son corps sexuel que d'illustrer, d'une part, l'événement déclencheur du meurtre prémédité de Sylvie (qui a blessé son époux) et de souligner, d'autre part, la présence en arrière-plan de ce phallus¹⁵² qui dicte ses désirs tout au long du film/roman. Enfin, le corps masculin, somme toute peu caractérisé, acquiert davantage de présence au sein du texte dans l'accomplissement de ses activités quotidiennes : «Gros plan de Nicolas qui fait un nœud de cravate face à un miroir. Le cadrage se resserre sur son regard. [...] Nicolas appuie son front sur le miroir dans lequel il se regardait à l'instant. [...] Il a l'air très fatigué...» (NN, 131) Mais surtout, le corps de Nicolas est lié à un motif récurrent dans *Neige noire* : le miroir. Comme nous pouvons le constater dans l'extrait cité, il est clair que le miroir n'a pas pour fonction de légitimer une prosopographie exhaustive : le visage du jeune homme n'est point rendu visible dans sa spécificité, même s'il «le devrait» (du moins, le miroir est-il largement employé par les écrivains dans ce but précis¹⁵³). De fait, il est significatif que «le cadrage se resserre»

¹⁵² Phallus que l'auteur réduit ici, il faut le dire, à l'image d'un sexe faible et vulnérable, comme si Aquin désirait mettre en lumière la vacuité du pouvoir masculin qui ne repose en fait que sur du vent, la puissance (et donc la supériorité symbolique) de Nicolas étant considérablement diminuée.

¹⁵³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 174-175.

justement sur son regard, c'est-à-dire sur sa *fonction visuelle*, et non sur ses yeux en tant qu'unités du corps objectif. À de nombreuses reprises¹⁵⁴, le scénario nous montre Nicolas absorbé par son reflet dans la glace : «il se regarde dans le miroir en faisant toutes sortes de mimiques : il prend des attitudes, se donne des airs, et ne cesse de s'observer tout ce temps. Un vrai comédien !» (NN, 13) Aquin va même jusqu'à montrer son héros s'observant dans la glace pendant qu'il rédige son scénario (NN, 173), substituant à la vision du corps objectif une vision du sujet voyant (donc du sujet écrivant) dont le regard est incidemment tourné vers sa propre personne (image symbolique du «Pornographic Eye/I»). Cette modalité de construction du corps masculin, marquée par le dédoublement du regard que permet le miroir, trace en somme un portrait *réflexif* du héros. Ce faisant, Hubert Aquin nous révèle que le film (et par là, tout l'édifice de la représentation occidentale) constitue en vérité un retournement du regard démiurgique du sujet sur lui-même, tout entier absorbé par ses «créations» : le Texte et la Femme. Ainsi, le motif récurrent du miroir souligne l'agentivité qui caractérise la figure masculine ainsi que le rôle d'observateur qu'occupe l'homme au sein de la diégèse de même que dans la sphère narrative du roman et la sphère pornographique où il s'érige en Sujet, comme le note Geraldine Finn : «*In the first place pornography constructs Man (i.e. masculinity as subjectivity and subjectivity as masculinity) as an observer of women ; and Woman, correspondingly, (i.e. femininity as objectivity and objectivity as femininity) as the observed of men*¹⁵⁵.» En désignant la femme comme objet sexuel, l'œil pornographique masculin se désigne lui-même comme sujet, comme créateur de la femme-artefact. C'est d'ailleurs l'image d'une femme stéréotypée, idéalisée par l'œil de Nicolas que nous présente le scénario lorsqu'il est question de Sylvie :

¹⁵⁴ Aux pages 6, 13, 82, 88, 92, 131 et 173.

¹⁵⁵ Geraldine Finn, *loc. cit.*, p. 82.

Mais comment donner une idée précise de son corps? Invoquer le Titien ou Tiepolo, c'est se référer à des images fixes. Pourtant, ces points de référence ne sont pas dépourvus d'efficacité, car un halo de splendeur nimbe les femmes volantes de Tiepolo. N'en est-il pas de même pour Sylvie? Somptueuse, envoûtante (sa voix un peu brisée ne fait que contribuer à cette qualité), incarnée avec une connotation de plénitude, invariable en sa force d'attraction, Sylvie est la femme-femme, le miroir de l'amour, le vaisseau creux de Snaebjørn, l'œuvre des œuvres. (NN, 46)

Le mythe féminin incarné par le personnage de Sylvie occulte du coup sa véritable identité, sa subjectivité, son corps naturel. S'il est on ne peut plus visible dans le roman, le corps de Sylvie n'existe qu'en tant qu'objet du désir de Nicolas. Comme le souligne Patricia Smart, Sylvie «se résume entièrement par des caractéristiques qui font d'elle une projection-archétype des fantasmes masculins : l'Autre idéalisée, dépourvue de voix autonome, qui “porte” le film et toute la symbolique culturelle dans laquelle il s'insère¹⁵⁶.» Consciente de l'objectivation dont elle est victime, Sylvie se récrie d'ailleurs : «Je ne ressemble pas à l'image que tu t'étais faite de moi. [...] Mais parce que tu m'aimes, Nicolas... tu es injuste, car tu voudrais que je ressemble à la femme de ta vie.» (NN, 76) En somme, «le cinéma néantise continuellement ce qu'il représente» (NN, 255). Il ne faut donc pas s'étonner que l'auteur ait délibérément choisi de mettre à jour le fonctionnement du système représentationnel de la femme dans un roman prenant la forme d'un scénario de film. La représentation anéantit le sujet féminin tout comme le cinéma anéantit la réalité de ce qu'il porte à l'écran. Le poster géant d'une femme nue que l'on voit défiler derrière Nicolas et Sylvie installés dans un taxi, exemple manifeste d'une mise en abyme¹⁵⁷, ne fait que

¹⁵⁶ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 272.

¹⁵⁷ La mise en abyme a fait l'objet de nombreuses réflexions depuis André Gide (qui a le premier identifié ce concept) jusqu'à Mieke Bal, en passant par Lucien Dallénbach et Jean Ricardou. Il convient de préciser qu'elle correspond à un élément (souvent une image) inséré dans le récit de manière à en réfléchir et expliquer l'ensemble ou une partie. Ce procédé analogique s'est vu accorder une certaine importance dans les textes d'après-guerre : des thèmes comme le livre dans le livre, la pièce dans la pièce, ont été exploités dans les œuvres contemporaines (mais aussi chez les classiques : *Hamlet* de Shakespeare en offre un bel exemple). Nous en trouvons d'ailleurs une illustration dans *Neige noire* : la représentation d'une pièce (*Hamlet*,

souligner davantage la réalité du dépouillement de sa subjectivité que subit la femme dans l'imaginaire patriarcal : «c'est comme si on avait déchiré, à intervalles irréguliers, le poster : il manque des morceaux à la représentation horizontale de cette femme nue» (NN, 33), tout comme il manque des morceaux à Sylvie, Linda et Éva, toutes trois objectivées par l'œil pornographique/la caméra avide de ne voir d'elles que leur sexe.

Le meurtre symbolique de l'objet

Conscient de l'anéantissement de la subjectivité féminine à laquelle procède l'édifice de la représentation patriarcale, Hubert Aquin rappelle, vers la fin de *Neige noire*, l'irréductibilité du sujet qui se défile et résiste à la «pénétration» de l'Autre¹⁵⁸, une irréductibilité qu'il est dangereux de vouloir compromettre. Car, «faire de quelqu'un un objet : n'est-ce pas la source principale de la violence¹⁵⁹?» C'est contre la réductibilité de son corps au statut d'objet sexuel que s'insurge Sylvie dans une scène-clé du roman. Alors que Sylvie se relève du lit après avoir pratiqué une fellation sur la personne de Nicolas, celui-ci l'attrape et la force «à le finir comme elle l'avait commencé» (NN, 44), allant même jusqu'à la saisir par les cheveux. Cette violence sexuelle est suivie par une autre, saisissante et révélatrice : Sylvie blesse le pénis de Nicolas avec son pendentif, allégorie aquinienne de la révolte du sujet féminin devant l'asservissement symbolisé par la fellation qui l'oblige à *s'agenouiller* devant le phallus (comme un vassal devant son roi). La violence inhérente à l'objectivation de l'Autre ne peut mener, en fin de compte, qu'au meurtre symbolique (ou

justement) à laquelle participe Nicolas (qui joue incidemment le rôle de Fortinbras, le prince vengeur) reprend certaines intrigues du scénario/roman en les préfigurant.

¹⁵⁸ «On croit pénétrer la personne aimée ; on ne fait que glisser sur la peau reluisante de ses jambes. L'amour, si délibérément intrusif soit-il, se ramène à une approximation vélaire de l'autre, à une croisière désespérante sur le toit d'une mer qu'on ne peut jamais percer.» (NN, 203)

¹⁵⁹ Christa Wolf, *Cassandre : le récit et les prémisses*, traduction d'Alain Lance avec la collaboration de Renate Lance-Otterbein, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985, p. 232.

réel) de la femme, comme le met en évidence la représentation du corps dans le roman d'Aquin. «La culture patriarcale», nous dit Smart, «trouve son expression privilégiée dans la possession spéculaire, visuelle de l'objet désiré : la représentation qui tue¹⁶⁰.» Prélude à l'assassinat imminent de Sylvie, les scènes où Linda Noble est ligotée, nue, sur un lit s'apparentent à une répétition générale de ce qui est annoncé entre les lignes tout au long du roman. Linda, «victime» consentante, se laisse assujettir par Nicolas «qui tient la corde et qui l'attache solidement» (NN, 22) aux montants du lit avant de faire mine de l'étrangler sans, toutefois, pousser jusqu'au bout son geste. La scène, intercalée à de multiples reprises dans le scénario, subit de sensibles modifications, mais insiste toujours sur les rôles respectifs de Linda et de Nicolas, victime et agresseur, au sein d'une relation marquée par la violence. Si Nicolas éprouve un désir réel pour Linda, présentée comme le double de Sylvie sur le plan physique (cheveux blonds, sveltesse et jeunesse), son désir s'exprime dans un cadre, à première vue, sadomasochiste. Écartelée sur le lit, Linda ne peut que subir passivement les caresses brutales de Nicolas : il «ne cesse de [la] caresser de façon inhumaine» (NN, 29), sa main fermée «gliss[ant] sur la vulve de Linda qu'il frotte sans douceur» (NN, 28). En revanche, la suite du roman fait comprendre au spectateur/lecteur que ce ne sont pas tant les préférences sexuelles de Nicolas qui sont ici mises en relief que ce qu'il projette d'infliger à Sylvie. Tout entier tourné vers le meurtre rituel de l'héroïne, le scénario de Nicolas, de manière significative, commence par éluder les circonstances réelles de sa mort pour ensuite faire la lumière sur les événements tragiques. Le meurtre, motivé par le désir de vengeance de Nicolas désirant punir Sylvie pour son infidélité¹⁶¹, prend la forme

¹⁶⁰ Patricia Smart, *op. cit.*, p. 273.

¹⁶¹ Nicolas veut «punir» Sylvie parce qu'elle lui a été infidèle en commettant l'inceste avec son père, Michel Lewandowski, fait qui n'est révélé au lecteur qu'à la toute fin du roman. Par ailleurs, nous ne pouvons ignorer

d'un rite sacrificiel où le corps de Sylvie est d'abord torturé, partiellement dévoré, puis tué par la main de l'homme qu'elle aime. La caméra/narration montre donc le corps dénudé de Sylvie assujetti par Nicolas qui attache solidement les poignets et les chevilles de son épouse de manière à ce qu'elle soit écartelée sur le sol de la cabane du Spitzbergen où ils se sont réfugiés, tout comme l'avait été au préalable le corps de Linda dans l'appartement de Stan Parisé à Montréal. La suite du rituel imaginé par Hubert Aquin souligne avec force détails la réduction du corps féminin à sa nature sexuelle. En effet, Nicolas procède à un marquage rituel du corps sexuel de Sylvie : «[Nicolas] se penche et pose sa bouche sur la toison blonde de Sylvie. Gros plan : de sa main gauche, il écarte les grandes lèvres. On distingue le brillant d'une lame qui entre dans le vagin et touche le clitoris. Il procède à une introcision.» (NN, 259). L'ablation du clitoris, présentée en gros plan de surcroît, prive la femme de son propre désir et par extension de sa subjectivité humaine, résultat que désire justement mettre en lumière Aquin dans son analyse de l'édifice représentationnel. L'introcision est bientôt suivie d'une légère incision allant du pubis jusqu'entre les seins de Sylvie. Le couteau trace en fait les contours du corps sexuel de la femme, que Nicolas prend soin de réduire encore davantage à l'état d'objet de désir en lui embrassant les seins, avant de la défigurer littéralement. Enfin, les derniers instants de Sylvie résument bien ce que devient le corps de la femme dans l'œil pornographique de l'homme : un morceau de viande dépourvu d'identité autre que sexuelle qu'il est permis de consommer symboliquement, comme le fait d'ailleurs Nicolas qui découpe des morceaux de chair du corps de son épouse pour les avaler. «Découpée à plusieurs endroits» (NN, 263), Sylvie ressemble en fin de compte au poster de

la possibilité que Nicolas désire aussi se venger de l'attaque au pendentif qu'il a subie et qui l'a laissé temporairement impuissant, véritable crime à l'égard de sa virilité.

la femme nue à laquelle «il manque des morceaux», le dépouillement de son identité menant droit à sa propre dépouille.

Cette ultime image du corps de l'héroïne tend à montrer que la pornographie ne constitue pas une forme de sexualité, mais définit plutôt une forme de représentation¹⁶², constat qui se dégage plus globalement de la construction du corps objectif des personnages de *Neige noire*. La sexualisation intempestive du corps féminin qu'opère l'œil de la caméra, le retranchement du corps masculin dans la réflexivité de même que la violence inouïe avec laquelle le sujet masculin réduit l'Autre au statut d'objet dévoilent les forces obscures qui sont à l'œuvre dans l'édifice de la représentation patriarcale. En vérité,

*The history of representation is the history of the male gender representing itself to itself – the power of naming is men's. Representation is not so much the means of representing an object through imitation (matching contents) as a means of self-representation through authorship: the expression of subjectivity. Culture, as we know it, is patriarchy's self-image.*¹⁶³

Sans doute Hubert Aquin, dans un effort constant de lucidité, est-il parvenu à cette équation aux conséquences désastreuses pour la femme, mais aussi pour la société dans laquelle elle évolue. En effet, l'on ne saurait ignorer la présence d'un discours sociopolitique sous-jacent au discours somme toute «féministe» qui se dégage de la réflexion développée autour du système représentationnel. Si «le Québec est en creux» (NN, 147) dans *Neige noire* en raison de l'effacement de la sphère politique dans le roman, il n'en reste pas moins qu'une réflexion, «en creux» elle aussi, sur l'avenir de la société québécoise est véhiculée dans l'œuvre. Comment peut-on envisager la possibilité du progrès social, politique et

¹⁶² Traduction libre des propos tenus par Susanne Kappeler dans *The Pornography of Representation* (Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1986, p. 2) : «*Pornography is not a special case of sexuality ; it is a form of representation*».

¹⁶³ *Ibid.*, p. 52-53.

économique d'une collectivité minoritaire¹⁶⁴ qui objectivise culturellement la moitié féminine de sa population (légitimant ainsi la loi du plus fort sur le plus faible)? Aquin, par le biais des corps qu'il met en scène, entrevoit la possibilité d'une ouverture à ce niveau. Le scénario de Nicolas se clôt sur la naissance d'une relation amoureuse entre Linda Noble et Éva Vos ayant fui l'emprise du meurtrier de Sylvie. La parthénogenèse¹⁶⁵ à laquelle donne lieu cette union des « survivantes » de l'œuvre (figures opprimées) leur permet du coup de se libérer du mâle – qui disparaît à Repulse Bay comme pour souligner l'impasse de « son histoire à lui¹⁶⁶ » – et d'atteindre elles-mêmes le statut de sujet qui leur était nié dans la sphère pornographique du film de Nicolas. Il va sans dire que l'émergence du sujet féminin, ressenti dans le roman comme la seule voie d'accès à un monde expurgé de la violence, doit aussi inspirer l'émergence du sujet québécois. Après les coups d'éclats d'Octobre 1970 ayant laissé l'empreinte d'un traumatisme dans l'imaginaire québécois, il est évident que la violence ne peut plus être considérée comme un moyen d'accès à l'indépendance et de fait, la rébellion de Sylvie (l'attaque au pendentif) se clôt par son meurtre dans *Neige noire*. Seul le rejet des structures (représentationnelles, politiques, culturelles, etc.) avilissantes peut mener en bout de ligne l'individu à son épanouissement, comme semble le découvrir Aquin dans son dernier roman.

Conclusion

En définitive, le corps objectif de l'Autre véhicule bel et bien un *savoir* dans le

¹⁶⁴ Collectivité aspirant à la reconnaissance de sa spécificité sur les plans linguistique et culturel au sein du Canada anglais.

¹⁶⁵ La parthénogenèse est une « reproduction sans fécondation (sans mâle) dans une espèce sexuée. » (*Le Petit Robert*, op. cit., p. 1854) Elle est manifeste dans la conclusion du roman lorsqu'Éva déclare à Linda : « Nous sommes engagées dans une transcréation infinie et nous nous pénétrons, l'une l'autre, d'une semence féminine... » (NN, 273)

¹⁶⁶ Patricia Smart, op. cit., p. 270.

roman québécois contemporain. Un savoir se rapportant, à l'évidence, au personnage et relayé par la description, *modus operandi* de toute forme de représentation littéraire. Savoir, donc, sur l'apparence de son corps transmis par le biais de la prosopographie, mais aussi sur sa psychologie, lorsque la prosopographie tend à révéler l'éthopée du personnage, et sur son statut dans la collectivité quand un discours social sous-tend la représentation du corps. De surcroît, la représentation du corps transmet un savoir sur l'œuvre elle-même, car il apparaît que l'enveloppe charnelle des protagonistes s'inscrit toujours au centre des enjeux du discours d'un texte, incarnant l'esthétique réaliste dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, l'effet de réel qui se dégage du *Cœur éclaté* et la réflexion sociale développée dans *Homme invisible à la fenêtre*, *Le sexe des étoiles* et *Neige noire*. En somme, loin d'être réduit à sa plus simple expression – thématique –, le corps romanesque des personnages fait figure d'*indice* du sens que peut recouvrir une œuvre et en cela, c'est-à-dire dans sa propension à relayer une information, quelle qu'elle soit, le corps objectif de l'Autre *se révèle* entièrement : «Tel un livre, il constitue à lui seul un texte sur lequel se condense un système plus ou moins ouvert de significations qui fait pendant au système de sens que le texte, comme écriture, déploie¹⁶⁷.» Objet du langage en raison de cette «textualisation ou sémiotisation¹⁶⁸» que l'écriture opère sur lui, le corps objectif des personnages, tout bien considéré, renvoie toujours à ce qui lui est extérieur, mais qui ne saurait lui être étranger, toute expérience, en effet, ayant pour origine notre corps, lieu et siège de notre perception.

¹⁶⁷ Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

CHAPITRE II

La représentation du corps objectif du narrateur

Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image,
vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard
qu'ils posent sur le miroir ou l'objectif [...] : même et
surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire.
Roland Barthes, *Roland Barthes*

Florentine Lacasse, Julius Einhorne et Sylvie Dubuque-Lewandowski sont décidément très visibles dans l'univers romanesque auquel ils appartiennent. Leurs corps, objets privilégiés de la description, habitent des pages entières de texte. À la lecture de *Bonheur d'occasion*, d'*Homme invisible à la fenêtre* ou de *Neige noire*, donc, la visibilité du corps romanesque semble aller de soi, comme si la narration d'un récit avait pour conséquence inévitable l'établissement d'un système prosopographique développé. Et pourtant, il n'en est rien si l'on songe aux romans qui ont marqué le champ littéraire québécois au cours des dernières décennies et qui ne dressent qu'un portrait sommaire des personnages principaux¹⁶⁹. En dépit de ces «exceptions» notables, l'esthétique romanesque héritée du XIX^e siècle a su faire de la visibilité des corps une évidence qui n'est que peu remise en question. D'où, sans doute, l'idée que le corps des narrateurs de romans rédigés à la première personne est lui aussi objet du (des) regard(s) et donc rendu visible dans le texte. Certes, le corps objectif du Je existe bel et bien, mais la critique ne s'est que fort peu intéressée à son dévoilement dans le roman. Et pour cause, puisque l'inscription des traits

¹⁶⁹ En effet, point de prosopographies exhaustive des personnages dans *Salut Galarneau!* (Paris, Seuil, 1995 [1967]) et *D'amour, P.Q.* (Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Seuil, 1972) du romancier Jacques Godbout. Dans ces romans, au contraire, la description du corps romanesque tient en quelques lignes, sinon en quelques mots : «Mon frère Jacques — cinq pieds, dix pouces, cent quatre-vingts livres» (*Salut Galarneau!*, p. 26). Et encore, ces descriptions ne sont pas systématiques : nombre de personnages restent «invisibles». Par ailleurs, bien que le corps fasse l'objet d'une certaine réflexion dans le roman féministe *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret (Montréal, Les herbes rouges, coll. «Lecture en vélocipède», 1982), l'enveloppe charnelle des personnages, y compris celle de la narratrice, se révèle là encore peu visible, à la limite de l'anonymat qui permet, du coup, l'identification à la masse, au «nous» féminin.

physiques du narrateur ne constitue pas la norme, mais bien l'*exception* (au même titre que l'invisibilité du corps des personnages). À titre d'exemples, *Rue Deschambault*¹⁷⁰, *La route d'Altamont*¹⁷¹ et *Ces enfants de ma vie*¹⁷², romans autobiographiques de Gabrielle Roy, illustrent bien la réalité du corps objectif du Je en esquisant à peine le portrait physique de la narratrice, bien que certains récits touchent de près aux émois de la chair, tels «De la truite dans l'eau glacée¹⁷³». Par ailleurs, de nombreux romans féministes ou récits de «théorie/fiction» rédigés à la première personne, au rang desquels figurent notamment *L'amèr ou Le chapitre effrité*¹⁷⁴ de Nicole Brossard et *Le pique-nique sur l'Acropole*¹⁷⁵ de Louky Bersianik, font état du corps (féminin), mais ce dernier y est l'objet d'un discours aux échos didactiques plutôt qu'unité sémiologique observable et descriptive, comme en témoigne cet extrait représentatif : «Dedans la matière de son ventre. [...] Je suis captivée par en dedans, ce corps. D'où j'aboutis. Ni pyramide, ni château, ni building. Ce corps a le genre de son cerveau : féminin comme à l'origine¹⁷⁶.»

Toute la question liée à la visibilité du corps du Je réside, en vérité, dans le regard porté sur l'enveloppe charnelle des narrateurs : qui en est le sujet? Le narrateur lui-même. Le Je contrôle le récit, au contraire des personnages, et il lui revient donc de mettre en scène son propre corps, même lorsqu'il délègue un certain pouvoir aux personnages (en déplaçant, par exemple, le foyer de la focalisation vers l'un d'entre eux). Or, comme le dit Roland Barthes¹⁷⁷, le sujet est confronté à un écueil incontournable : il ne peut se voir (ou du moins

¹⁷⁰ Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1955].

¹⁷¹ *Id.*, *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1966].

¹⁷² *Id.*, *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1977].

¹⁷³ *Ibid.*, p. 113-185.

¹⁷⁴ Nicole Brossard, *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1988 [1977].

¹⁷⁵ Louky Bersianik, *Le pique-nique sur l'Acropole : fiction en Φ et Ψ* , Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1992 [1979].

¹⁷⁶ Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. «Écrivains de toujours», 1975, p. 40.

voir son visage) sans la médiation d'une surface réfléchissante. Notre corps reste donc pour nous une *image*, un reflet de ce que nous sommes, mais que nous ne pouvons appréhender par le regard direct en raison de nos limites physiques. Ainsi le corps objectif du narrateur s'absente-t-il, le plus souvent, des romans rédigés à la première personne. Le narrateur n'a aucun besoin de décrire son corps : il est le lieu de la narration. Ce qui est particulier, en regard de ce corps objectif, ce n'est donc point son absence relative dans les textes (phénomène normal) mais sa présence occasionnelle. Il y a un sens à donner à la présence des prosopographies du Je. Lequel?

Prémisses : un corps problématique/idéologique

Les romans de Madeleine Ouellette-Michalska et de Michel Tremblay n'ont, à première vue, aucun point en commun si ce n'est d'être tous deux rédigés à la première personne. Les narrateurs autodiégétiques de *La termitière*¹⁷⁸ et du *Cœur éclaté* – Dominique et Jean-Marc – diffèrent à tous points de vue : Dominique, une jeune étudiante de seize ans, fait face aux conséquences dramatiques qu'a entraînées son idylle avec un jeune révolutionnaire avide d'ébranler le système d'éducation. À l'opposé, Jean-Marc, un professeur de Cégep d'une cinquantaine d'années récemment séparé, fait le récit d'un voyage à Key West l'ayant mené sur la voie de la guérison. En revanche, ces romans constituent un échantillon représentatif du roman québécois rédigé à la première personne. Comme dans *Rue Deschambault* ou *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy, le corps des narrateurs est peu visible dans les deux textes, mais il y est néanmoins présent. Il est donc

¹⁷⁸ Édition originale : Madeleine Ouellette-Michalska, *Chez les termites (l'école vue par une adolescente)*, Montréal, Éditions de l'Actuelle, 1975. Nous ferons usage de l'édition suivante dans le cadre de nos recherches : *La termitière*, Montréal, VLB Éditeur, coll. «Courant», 1989. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

particulièrement intéressant de constater qu'à la lumière de ces romans, il apparaît que le corps du Je acquiert d'autant plus de visibilité qu'il s'avère *problématique*.

De fait, les corps de Dominique et de Jean-Marc – comme ceux de la plupart des narrateurs – sont plutôt «anonymes», c'est-à-dire peu caractérisés. Plutôt que de miser sur les détails concrets visant à dresser leur portrait, les narrateurs procèdent souvent à un «portrait en faux» ne révélant point ce qui les caractérise de façon unique, mais ce qui les différencie des autres. Par exemple, Dominique sait ne pas appartenir à la classe des «elfes» : «De temps à autre, je jetais un coup d'œil derrière moi pour voir comment je m'insérais dans le groupe. Cinq ou six filles, souples et graciles comme des elfes, retenaient l'attention.» (*LT*, 23) ; «Je me redressai, croyant nécessaire de sauver la situation. J'entendais surtout me mettre en évidence et rivaliser avec les elfes. *Comme je ne pouvais les battre sur leur propre terrain*, je devais me ranger du côté de l'intelligence [...]»¹⁷⁹.» (*LT*, 24) Or, posséder un corps qui n'est ni «souple [ni] gracile» ne suffit pas à rendre visible sa spécificité : nombre de jeunes filles ressemblent à Dominique (n'y a-t-il pas seulement cinq ou six «elfes» dans sa classe?). De la même manière, lorsque Jean-Marc affirme : «N'ayant jamais été un morceau de choix, j'ai toujours détesté les bars et les ai, en fin de compte, très peu fréquentés» (*CE*, 171) ou encore «Je savais que je n'avais pas grand-chose à leur offrir. Leurs goûts devaient plutôt se situer vers le genre golden boy musclé à la queue de cheval agressive ou aux juvéniles boucles blondes» (*CE*, 97), nous saisissons l'allure générale de l'individu, mais pas ce qui fait de lui un être unique. Les traits singuliers du corps sont escamotés au profit de détails morphologiques généraux, réduisant d'autant sa visibilité dans le roman.

En dépit de son relatif anonymat, le corps objectif du Je semble être davantage évoqué dans les récits lorsqu'il est confronté à la souffrance, qu'elle prenne la forme d'une

¹⁷⁹ C'est moi qui souligne.

maladie (l'anxiété) ou d'un traumatisme (une grossesse non désirée). Lors de ces épisodes, le lecteur est à même d'apercevoir le reflet du narrateur dans quelques rares prosopographies faisant appel au motif du miroir ou de voir son corps se tordre de douleur. Jean-Marc, que le départ précipité de son conjoint a jeté dans une profonde détresse, fait état des crises d'anxiété dont il est victime :

Je croyais être sur le point de m'évanouir, moi qui n'avais à peu près jamais perdu connaissance de ma vie. J'essayai de contrôler ma respiration, inspirant par le nez, expirant par la bouche. La crise s'atténua un peu, juste assez pour que je me lève, que je remonte l'allée, l'escalier du cinéma, que je m'engouffre dans les toilettes. (CE, 52)

J'avais plaqué ma main sur ma bouche, j'étais presque plié en deux tant ma souffrance était grande. Encore une fois l'angoisse s'empara de mon plexus solaire, irradiant vers la région du cœur, creusant son trou. (CE, 138)

La gestuelle relative à la crise d'angoisse dénote ainsi la réalité *tangible* du corps narratorial (au demeurant phénoménal) en la faisant glisser du côté de l'objet perceptible. Toutefois, le *gestus* ne peut rivaliser en précision avec le miroir qui montre littéralement le visage de Jean-Marc :

Je trouvais que la serveuse me regardait d'une drôle de façon jusqu'à ce que je m'aperçoive dans le miroir de la salle de bains, juste avant de partir. J'avais toujours l'épi de travers, mes vêtements, dans lesquels j'avais dormi, faisaient peur et ma barbe de deux jours me donnait un air patibulaire des plus inquiétants. (CE, 32)

L'apparence de Jean-Marc, évoquée de façon explicite, n'est pas à proprement parler «normale» : marquée par la déchéance dans laquelle l'a plongé sa séparation, elle choque le narrateur lui-même, surpris de se reconnaître si «différent» dans la glace du restaurant. En fait, le laisser-aller de Jean-Marc lui semble si étranger à l'apparence normale de son corps qu'il en vient à se désigner à la troisième personne lorsqu'il s'examine de nouveau, quelques temps plus tard :

Un barbu poqué et boursoufflé me regardait avec des yeux injectés de sang, un magnifique bouton lui fleurissant à la base du nez, les épaules marquées de rouge par

les plis du drap, la bouche – que dis-je, la bouche, un trou de suce – mauvaise et molle. Je n'avais pas eu l'air de ça depuis mes premières brosses, à seize ans! (*CE*, 65)

Le miroir employé pour mettre en scène le corps du narrateur dans *Le cœur éclaté* vise donc à souligner son aspect problématique beaucoup plus qu'à le caractériser au même titre que les autres personnages du roman. Pareille constatation se dégage aussi de *La termitière*.

Dans ce roman, la narratrice tente dans un premier temps de saisir les ficelles de son identité en s'observant dans le miroir : «Quelqu'un qui me ressemblait beaucoup me regardait dans la glace. J'étais toujours la même, et je le resterais quoi qu'il arrive. Des cheveux coupés à la garçonne encadraient mon visage rond et me donnaient l'air enfantin.» (*LT*, 26) Forte de sa découverte (l'immuabilité de son identité), c'est tout naturellement que Dominique cherche dans le miroir la nature du mal qui la ronge (des nausées soudaines), espérant qu'il lui dévoile une fois de plus la vérité de son être :

Soudainement inquiète, je m'approchai du miroir et tirai la langue avec une application médicale afin de comprendre ce qui m'arrivait. Elle était blanche et râpeuse, ourlée d'un frémissement rose. Avec une application presque médicale, je la tirai davantage afin de voir ce qu'elle dissimulait. Elle s'empourpra et se mit à frémir. Je la lâchai et m'éloignai de la glace afin de procéder à un examen de tout le corps. (*LT*, 82)

Si les nausées dont souffre Dominique ne trouvent malheureusement pas leur explication dans un examen consciencieux de la gorge, elles ne peuvent être expliquées non plus par l'examen du corps :

Une fois nue, je m'étonnai de paraître si vulnérable. La rondeur des seins amenuisait mes épaules et mes hanches plutôt fortes. Sous le bas-ventre, une orchidée sombre formait une tache que je couvris de mes mains. Je me tournai de profil. Les cuisses étaient fermes, la taille se démarquait bien de la cambrure du bassin. Mais, dans l'ensemble, je ne me trouvais rien de bien attirant. (*LT*, 82)

Cet examen – qui participe au passage à la caractérisation de la narratrice –, bien qu'il soit impuissant à révéler les signes de la grossesse de Dominique, souligne de manière implicite l'origine de ses ennuis, à savoir sa féminité naissante. En effet, le miroir ne montre-t-il pas

un corps d'abord et avant tout sexué? Les seins ronds, les hanches fortes, la cambrure du bassin ne sauraient mieux définir l'archétype du corps féminin. De fait, le motif du miroir ici réactualisé par l'auteure ne diffère point du miroir dans lequel le narrateur du *Cœur éclaté* s'observe. Comme ce dernier, il rend visible le corps problématique ici désigné comme étant celui de la femme. Une féminité problématique en soi, rappelons-le, car elle est difficilement assumée par Dominique qui est prise au piège de l'amour et se trouve enceinte bien malgré elle.

Outre la mise en évidence du lien unissant le corps problématique de la narratrice et sa visibilité dans le texte, *La termitière* nous permet de cerner une autre signification liée à la présence du corps objectif du Je : celui-ci possède, dans le roman, une valeur idéologique. Effectivement, il semble que la visibilité du corps du Je – ou au contraire son invisibilité relative – soit étroitement liée à la position qu'occupe l'individu au sein de son univers personnel ou de sa collectivité¹⁸⁰. Plus son corps est visible dans le roman – et donc objectivé – plus l'individu fait figure d'objet dans son univers. D'abord publié en 1975, période où le discours féministe atteint son apogée au Québec, *La termitière* met en scène une jeune fille évoluant dans un monde patriarcal où l'on attend d'elle qu'elle se soumette au moule féminin stéréotypé :

Certains jours, [ma mère] reconnaissait qu'il eût été préférable d'avoir un garçon. L'éducation, moins liée aux apparences, aurait été plus simple. Malgré tout, elle ne capitulait pas. Comme une somnambule, elle continuait de rêver pour moi d'un charme fait de retenue, de mises en plis soignées, de diètes et de régime. (*LT*, 57)

¹⁸⁰ Par exemple, dans *L'homme qui pleure* d'Alain Bernard Marchand (Montréal, Les herbes rouges, 1995) et *L'iguane* de Denis Thériault (Montréal, XYZ, coll. «Romanichels poche», 2003 [2001]), le corps objectif du Je est presque totalement invisible. Or, l'on ne peut manquer de noter que les narrateurs n'y sont point victimes d'ostracisme et ne sont aucunement réifiés par l'Autre comme l'est Dominique dans *La termitière*, ce qui nous permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle l'invisibilité du corps du Je répond à son statut de sujet à part entière.

Dominique, un peu «garçonne» de nature, n'entend pas répondre aux attentes sociales de son milieu, mais *subit* tout de même son destin, comme impuissante à y changer quoi que ce soit. Au contact de son amoureux, elle fait montre d'une passivité féminine que dénonce l'auteure (et dont prend peu à peu conscience Dominique elle-même), passivité s'exprimant dans les gestes qu'elle pose et dans sa sexualité toute juvénile. En effet, les gestes qui font brièvement voir le corps de Dominique constituent, le plus souvent, des *réactions* à ce qui exerce une force sur elle. Par exemple, alors que Stéphane et Dominique roulent en moto, celle-ci se «cramponn[e] à lui, les deux bras noués à sa ceinture de cuir» (*LT*, 12) en réponse aux excès de vitesse commis par le jeune homme pour l'épater. Puis, Dominique commence à se détendre «apprenant à compenser par un affaissement du corps les soubresauts du véhicule.» Elle ajoute même : «Je devenais soumise à la mécanique qui me trimbalait. Stéphane m'apprivoisait : il m'initiait aux coups durs et m'apprenait à me plier à ses désirs.» (*LT*, 12), révélation annonciatrice du rôle que joue la jeune fille dans leur relation amoureuse. De fait, le lecteur (ou la lectrice?¹⁸¹) a tôt fait de comprendre que ce rôle s'apparente à celui d'un objet sexuel sans exigences propres. Les ébats de Dominique et de Stéphane sont placés d'emblée sous le signe de la violence et de l'absence de sentiments alors que leur première relation sexuelle a toutes les apparences d'un viol. Le roman s'ouvre, en effet, sur la défloration brutale de Dominique. Ne sachant comment repousser les avances

¹⁸¹ Il ne faut pas oublier que la critique féministe telle que nous la concevons maintenant en était à ses premiers balbutiements en 1975. Aussi la réception critique du roman a presque complètement évacué sa dimension féministe. En effet, certains critiques de l'époque (majoritairement des hommes) n'y ont vu que du feu. Ainsi, les rapports de pouvoir entre Dominique et Stéphane prennent une tournure inédite alors que Jean Basile affirme que «la fille fait ce qu'elle veut et finalement se sert des garçons bien plus qu'ils ne la servent. [...] l'héroïne de Madeleine Ouellette-Michalska est bien dans la tradition du roman québécois : c'est elle la maîtresse, même si les hommes aimés sont des Barbe-bleue» (Jean Basile, «Un des premiers romans sur l'univers cégépien», *Le Devoir*, 24 mai 1975, p. 14). Par ailleurs, bien que Ouellette-Michalska insiste sur la détresse qu'éprouve Dominique lorsqu'elle se découvre enceinte, Claude Janelle affirme qu'elle «se fait faire un enfant pour se prouver qu'elle est femme et adulte et elle quitte le foyer familial afin d'affirmer son indépendance» (Claude Janelle, «Madeleine Ouellette-Michalska : *Chez les termites*», *Livres et auteurs québécois 1975*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1976, p. 64).

de son amant – la jeune fille a «peur de tomber enceinte» (*LT*, 14) –, celle-ci est forcée de subir les assauts de Stéphane :

D'un bond, il se retourna. Lorsque je vis son sexe dressé au-dessus de moi, je me mis à hurler. Sa main couvrit ma bouche et me força à m'esquiver entre deux eaux où il alla me repêcher. Une tornade me secouait dans tous les sens. Subitement, un jonc dur m'empalait. La douleur éclata, aiguë, au milieu du corps. Puis il y eut une accalmie et mon ventre dégorgea une touffe d'algues chaudes qui fit baver du sang entre mes cuisses. (*LT*, 15)

Tout au long du roman, la sexualité des adolescents n'a de cesse de montrer la passivité plus ou moins consentante de Dominique. Son corps, éminemment visible lors de ces épisodes (alors que celui de son compagnon se résume, le plus souvent, à ses mains¹⁸²), est invariablement investi par Stéphane qui le touche, le mord, l'écrase sans que ces gestes ne trouvent leur pendant chez la narratrice (elle n'investit jamais le corps de Stéphane en retour) :

J'aurais aimé une force tendre qui se serait introduite en moi comme une eau douce. Or, c'était un ouragan qui rasait tout sur son passage. Mes bras, mes jambes pendaient au bord du divan comme des branches arrachées par l'orage. Stéphane me broyait les hanches et me mordait le cou. On aurait dit qu'il s'agissait pour lui d'une bataille à finir. (*LT*, 35)

Dominique, pourtant, éprouve du désir – au même titre que son amoureux – mais n'ose (encore) l'affirmer. Et lorsqu'elle tente de reprendre le contrôle de sa sexualité, elle fait face à une force la réduisant de nouveau à la passivité :

[Stéphane] était toujours pressé. À peine avais-je collé mes lèvres aux siennes, qu'il attrapait tout de suite ma langue comme s'il eût voulu s'en emparer. Affamé, il mordillait mes joues, ma gorge, mes bras. J'aurais préféré des caresses lentes, moins tendues vers le but qui supprimait les bonheurs du parcours. *Je m'éloignais un peu*

¹⁸² Il est intéressant, en effet, de constater que le corps de Stéphane, pourtant lui aussi engagé dans l'acte sexuel, est réduit la plupart du temps à ses mains qui caressent le corps de Dominique : «Il allongea son bras le long de ma cuisse. La lumière glissa dans sa paume, et j'eus tout à coup très chaud. Sa main explorait mon corps et faisait sourdre mon désir par vagues lentes bien appuyées aux reins.» (*LT*, 35) De fait, si le corps possède véritablement une valeur idéologique dans *La termitière*, l'invisibilité du corps de Stéphane au profit de la visibilité de ses mains trouve son explication logique : il occupe la position de sujet-maître dans sa relation avec Dominique, position qu'il réclame également dans la collectivité en posant un acte de rébellion contre le directeur de son école (symbole du pouvoir bureaucratique aliénant les élèves).

*afin de l'affamer. Il me rattrapait et abattait ses deux grandes mains sur mes épaules, commandant le rythme, le précipitant, fuyant les détours.*¹⁸³ (LT, 53)

Bref, s'il est clair que le corps de la narratrice n'est jamais aussi visible dans le roman qu'à l'occasion de ses relations sexuelles, il semble tout aussi évident que l'objectivation de sa chair lors de ces «épisodes de visibilité» illustre la place qu'elle occupe au sein de son univers. Dépossédée de tout pouvoir (réel) de contrôle de sa sexualité, dépossédée de son droit à la jouissance, Dominique constitue l'objet-féminin tant décrié par les auteures de la génération de Madeleine Ouellette-Michalska qui ont poursuivi le combat féministe entamé dans les années 1960¹⁸⁴. En dernière analyse, toutefois, la jeune narratrice prend conscience de l'écart qui la sépare des garçons de son entourage :

C'est à cause de son corps que Dominique commence à se voir comme un être différent de ses amis masculins. Si ce sentiment apparaît évident pendant l'acte d'amour, l'adolescente commence à se concevoir comme une créature à part de ces garçons, qui poursuivent tranquillement leurs projets politiques, au moment de sa grossesse.¹⁸⁵

Et le cri des femmes, enfin, surgit au beau milieu d'une époque marquée par la révolution politique, mouvement qui s'inquiétait pourtant peu de l'oppression féminine, tout occupé qu'il était à rêver l'indépendance du Québec : «Je me mis à crier que j'en avais assez de les entendre parler du système pendant que je me débattais avec mon problème [sa grossesse]. Le système, je ne pouvais pas me payer le luxe de m'en préoccuper. Les nausées, la fatigue, mon ventre m'absorbaient.» (LT, 94)

¹⁸³ C'est moi qui souligne.

¹⁸⁴ *La termitière*, à cet égard, reprend d'ailleurs un certain nombre de thèmes chers aux écrivaines féministes des premières heures : le contrôle des naissances, la maternité, le refus des responsabilités parentales que manifeste l'homme et le droit au plaisir sexuel, thèmes évoqués dans l'article de Anne Brown, «La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante», Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, coll. «Littérature(s)», 2000, p. 177.

¹⁸⁵ Mary Jean Green, «L'itinéraire d'une écriture au féminin : une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska», *Voix et Images*, vol. 23, n° 1 (67), automne, 1997, p. 89.

En somme, *Le cœur éclaté* et *La termitière*, parce qu'ils correspondent au prototype du roman rédigé à la première personne et qu'ils font la lumière sur la (double) signification que peut y revêtir l'inscription du corps objectif du Je, nous incitent à examiner de plus près des textes dans lesquels le corps se dévoile davantage. Car s'il est vrai que la chair des narrateurs de Madeleine Ouellette-Michalska et de Michel Tremblay se fait discrète et peu visible, se manifestant par intermittence lorsque le corps se révèle problématique ou emblématique de la place qu'occupe l'individu dans son monde, il existe aussi des romans dans lesquels le corps du narrateur occupe d'emblée l'avant-scène, tels que *Putain*¹⁸⁶ de Nelly Arcan et *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx. En regard de ces textes dans lesquels le corps fait figure de thème, le sens pouvant se dégager de la présence du corps des narrateurs (c'est-à-dire de sa visibilité) apparaît plus que jamais lié à sa nature problématique. En effet, s'il vaut la peine de consacrer tout un livre aux aléas de la chair, c'est qu'elle refuse de se fondre dans la norme ou, ce qui revient au même, de «s'effacer» comme elle se doit. Enfin, nous comprenons à la lecture de ces ouvrages que seuls les corps heureux n'ont pas d'histoire.

La réification du corps féminin : Putain de Nelly Arcan

Mon corps est nuit. Opaque et liquide, il a été caché pendant des siècles. Pour compenser ce manque-à-être, les hommes l'ont élevé au rang d'objet d'art, puis ils l'ont exhibé plus que tout autre corps vivant ou inerte. Ils en ont reproduit tellement d'exemplaires qu'il devint marchandise d'une grande industrie.
Madeleine Gagnon, *La venue à l'écriture*

¹⁸⁶ Nelly Arcan, *Putain*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Le premier roman de Nelly Arcan, *Putain*, n'est certes pas passé inaperçu dans le monde du livre. Bien que cet ouvrage ne soit pas le premier texte québécois à raconter la vie d'une prostituée¹⁸⁷, sa publication en 2001 a littéralement eu l'effet d'une bombe. Comment! La narratrice, une prostituée, lève le voile sur les aléas de la vie d'escorte à Montréal! Serait-ce une histoire vraie? S'agit-il d'un texte autobiographique dans lequel Nelly Arcan se confierait à la page tout en tentant de préserver son anonymat? Les médias ont fait les gorges chaudes de cet événement littéraire sans toutefois questionner outre mesure la véritable histoire tapie derrière le récit des aventures sordides de la narratrice, Cynthia. Car que raconte vraiment *Putain* sinon la marchandisation du corps féminin¹⁸⁸ découlant d'un projet sociopolitique de contrôle de la femme? Le roman fait voir le corps de Cynthia soumis au désir de ses clients, mais aussi en butte aux exigences sociales de notre époque qui dictent aux citoyens les comportements qu'ils doivent adopter, notamment à l'égard de leur propre enveloppe charnelle. La transformation du corps, son constant (re)modelage visant à l'inscrire dans les canons de la beauté occidentaux sont constamment représentés dans le roman d'Arcan. Mais la narratrice (et donc l'auteure) tient également un discours *sur* le corps féminin, sur la constante maîtrise dont il fait l'objet dans une collectivité où les femmes sont désormais aussi éduquées et autonomes que les hommes. Ce faisant, le corps n'est plus

¹⁸⁷ Lori Saint-Martin souligne la mise en scène de la prostituée dans de nombreux ouvrages (féministes) au Québec : *Sold-Out* (1973) de Nicole Brossard, *Nécessairement putain* (1983) de France Théoret, *Les fées ont soif* (1979) de Denise Boucher, *Travesties-kamikaze* (1980) de Josée Yvon, *Terroristes d'amour* (1986) de Carole David et *Myriam première* (1987) de Francine Noël, *op. cit.*, p. 201.

¹⁸⁸ Cette problématique a notamment été cernée par Anne Brown : «La marchandisation du corps féminin dans *Putain* de Nelly Arcan», communication prononcée dans le cadre du colloque (*Se*) raconter des H/histoires? *Histoires et histoires dans les littératures francophones du Canada*, tenu à l'Université d'Ottawa du 18 au 21 octobre 2007 et sous la direction de Lucie Hotte. Cette communication est tirée d'un article de Anne Brown : «Une lecture sociologique de *Putain* ou la démythification de la femme corps-sexe», *Québec Studies*, vol. 41, printemps-été 2006, p. 63-82. Par ailleurs, un article d'Isabelle Boisclair se consacre au paradoxe qu'incarne la prostituée-objet qui dénonce sa réalité dans une œuvre où elle s'inscrit comme sujet d'un discours : «Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan», Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007, p. 111-123.

seulement objet de la représentation, mais aussi corps discursif, laissant voir sa réification douloureuse pour mieux la dénoncer.

La représentation du corps du Je : l'objectivation patriarcale

La construction du corps objectif de Cynthia, la narratrice de *Putain*, se fonde essentiellement sur le regard qu'elle pose sur sa propre enveloppe charnelle. En effet, la narratrice contrôle étroitement le récit tout au long du roman et ne cède jamais la parole aux personnages si ce n'est dans le cadre du discours indirect ou indirect libre. Par ailleurs, le foyer de la focalisation est fixe et se concentre autour de la figure de Cynthia. En théorie, le mode de construction du corps objectif de Cynthia ne saurait donc être plus simple. Pourtant, le système prosopographique développé dans *Putain* possède de nombreuses particularités, quelquefois paradoxales et difficiles à cerner si l'on ne tenait point compte d'une réalité incontournable. Pour tout dire, il apparaît que le regard de la narratrice est en partie tributaire de l'idéologie patriarcale, en partie tributaire d'une prise de conscience féministe, ce qui vient modaliser la représentation de son corps.

De fait, la représentation du corps de la narratrice se fait l'allégorie de la position sociopolitique qu'occupe aujourd'hui la femme dans la société occidentale. Bien qu'elle ait désormais accès aux plus hautes sphères du pouvoir, bien qu'elle soit en mesure d'exercer un contrôle sur son avenir et sa profession, il apparaît que la femme ne soit pas parvenue à se libérer totalement du joug de l'idéologie patriarcale, preuve en est qu'elle n'a jamais été aussi consciente de son apparence physique (nouvel enjeu d'un contrôle social de la femme fantasmé par le patriarcat). Naomi Wolf, qui s'est intéressée de près au phénomène du mythe de la beauté en Occident, l'affirme sans ambages : «*Men look at women. Women watch*

*themselves being looked at. This determines not only the relations of men to women, but the relation of women to themselves*¹⁸⁹.» Cette réalité de la double objectivation du corps féminin, d'abord opérée par le regard de l'homme puis par celui de la femme qui «se regarde être regardée», résume tout à fait le mode de construction du corps objectif du Je dans *Putain*. Répondant à l'idéologie patriarcale qui fait du corps de la femme un *objet* susceptible d'être maîtrisé et manipulé, les prosopographies de Cynthia abondent dans *Putain*, la narratrice reléguant son corps à la position d'objet (de la description). Au contraire du roman type rédigé à la première personne dans lequel le corps du narrateur s'efface au profit d'une corporéité plus phénoménale, donc, l'ouvrage de Nelly Arcan multiplie les descriptions physiques de la narratrice ainsi que les passages évoquant sa chair. Or, ces descriptions témoignent de la marchandisation du corps féminin qui est opérée dans le contexte prostitutionnel où le client achète littéralement le corps de la putain. Certaines prosopographies, de fait, semblent transiter par l'œil du client :

il me demande de lui faire voir à quel point je peux ouvrir les jambes [...], et là je lui montre, voilà jusqu'où je peux aller, en êtes-vous satisfait, non, il faut ouvrir un peu plus et puis cambrer le dos, jeter la tête vers l'arrière et mettre la petite culotte sur le côté, et peut-être puis-je me retourner sur le ventre et me déhancher devant lui, les fesses bien hautes, d'abord tout doucement et ensuite avec fureur, en prenant soin de gémir à chaque coup de rein, et là je fais tout ce qu'il me demande du mieux que je le peux. (*P*, 113)

L'œil masculin qui dicte ici ses désirs à la femme-objet réduit cette dernière à un «pantin tenu par un fil qu'on fait bouger du bout de sa queue.» (*P*, 44) Manipulant à distance le corps de la prostituée, le client soumet la chair de l'Autre à un remodelage s'inscrivant dans la sphère de la pornographie dégradante. En effet, l'image de la femme totalement offerte et soumise à l'homme qui se dégage de la posture de Cynthia n'est pas sans rappeler l'image

¹⁸⁹ Naomi Wolf, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, William Morrow and Company Inc., 1991, p. 58.

obsédante et stéréotypée de celle-ci dans les films pornographiques ou même dans certaines publicités¹⁹⁰. L'ouverture béante des jambes, la cambrure du dos conjuguées aux gémissements de plaisir (feints) répondent à une *attente*, à un désir de voir l'autre se soumettre au moule prédéterminé du genre, à la définition (patriarcale) de ce que devrait être une *vraie* femme. Par conséquent, le corps qui réagit aux ordres qui lui sont donnés n'est plus tout à fait celui du sujet féminin, réalité clairement illustrée par l'emploi du discours indirect libre dans lequel s'intercale la vision du corps de la narratrice qui délègue momentanément la focalisation et prête la parole au personnage masculin. Au contraire, le corps de Cynthia devient une marchandise malléable et versatile, susceptible de se métamorphoser au gré de son client, figée dans le regard qui est porté sur elle¹⁹¹.

Bien que la réification du corps de Cynthia trouve son apogée dans l'acte sexuel marchand largement représenté dans *Putain*, le fait de ne pouvoir échapper aux regards posés sur elle en société contribue aussi à la réification/objectivation de sa chair. De fait, le roman d'Arcan nous rappelle que cette réification fait partie de l'éducation des fillettes que l'on surveille constamment dans le but d'en faire des femmes bien mises et conformes à une certaine image :

on commençait déjà à pointer du doigt ce qui faisait saillie, les mains dans la bouche, les doigts dans le nez, le sang tout rond de mon genou blessé sur mon collant blanc, et déjà ce n'était pas tout à fait moi qu'on pointait ainsi, c'était le néant de ce qui

¹⁹⁰ Nous renvoyons ici le lecteur aux travaux du sociologue Richard Poulin, *La mondialisation des industries du sexe* (Ottawa, Éditions de L'Interligne, 2004), d'Efrat Tseëlon, *The Masque of Femininity. The Presentation of Woman in Everyday Life* (London/Thousand Oaks/New Delhi, SAGE Publications, coll. «Theory, Culture and Society», 1995) et de Naomi Wolf, *Ibid.*, qui analysent le phénomène de la banalisation de la pornographie dans la société occidentale.

¹⁹¹ Réalité qui fait dire à Yannick Resch que «[l]a femme réduite à son corps n'a plus une identité qui la révélerait comme sujet, dans son être au monde ; elle n'est qu'un matériau susceptible de maints changements. L'interrogation sur l'identité est au cœur du récit. La narratrice cherche à savoir qui elle est à partir du regard innombrable et toujours identique des clients posés sur elle, identité floue qui ne lui appartient pas», «Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan», Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007, p. 181.

empoussiérait ma personne, poussière de rien qui a fini par prendre toute la place. (P, 40)

Or, s'il est vrai que le corps doit «s'effacer» en société, c'est-à-dire ne pas faire obstacle à la communication avec autrui¹⁹², il ne saurait être question d'une pure formalité sociale dans le cadre de l'éducation des filles. Car si elles doivent apprendre à se conformer aux codes en vigueur comme les garçons, elles doivent surtout *intérioriser* le regard de l'autre posé sur leur corps et apprendre à se surveiller elles-mêmes comme elles sont effectivement surveillées.

Tout, dans la genèse de l'habitus féminin et dans les conditions sociales de son actualisation, concourt à faire de l'expérience féminine du corps la limite de l'expérience universelle du corps-pour-autrui, sans cesse exposé à l'objectivation opérée par le regard et le discours des autres.¹⁹³

Il ne s'agit plus seulement de se conformer à un impératif de bienséance, mais plutôt de se conformer à un impératif de *beauté* dicté par le patriarcat, comme le montre ce parallèle saisissant entre la situation de la fillette «pointée du doigt» et celle de la femme adulte :

je ne sais que penser ce qu'on pourra bientôt pointer du doigt, le ventre qui s'arrondira d'année en année, les cheveux blancs que je cacherai sous la teinture et les marques que la chirurgie aura laissées sur moi, et ça continuera, les lèvres trop petites, qui se retireront du visage [...], la peau qui rougira sous un milliard de veinules éclatées lézardant le visage. (P, 41)

Le regard patriarcal qui se cache derrière le regard plus général de la société posé sur Cynthia transforme son corps, au même titre que l'acte sexuel marchand, en une marchandise qui se doit de plaire en dépit de la vieillesse qui le touchera inévitablement, vieillesse synonyme de laideur dans une collectivité obnubilée par la jeunesse et l'immortalité. Cynthia doit tenter par tous les moyens mis à sa disposition de conserver sa «fraîcheur», comme un maraîcher doit tenter de conserver la fraîcheur de ses légumes

¹⁹² «Le corps doit passer inaperçu dans l'échange entre les acteurs», il «doit être gommé, dilué dans la familiarité des signes», souligne David Le Breton dans *Anthropologie et modernité*, p. 139-140.

¹⁹³ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. «Liber», 1998, p. 70.

exposés sur les étals. Sans les apparences de la jeunesse, impossible de *vendre* son corps à tout venant. Hors des canons de la beauté, Cynthia risque de sombrer dans l'invisibilité : «*While both sexes dread ageing, it is the woman who is expected to prevent it. This is evidenced, for example, by anti-ageing creams targeted exclusively at her. She is also penalised if she fails: she simply becomes invisible*¹⁹⁴.»

Consciente du regard scrutateur posé sur elle – «je ne sais que penser ce qu'on pourra bientôt pointer du doigt» –, nous pouvons en conclure que la narratrice de *Putain*, effectivement, «se regarde être regardée», comme le soulignait Naomi Wolf à l'endroit des femmes occidentales. Par le biais d'une narration à la première personne elle montre son corps faire l'objet du regard de l'autre, mais elle participe elle-même, ce faisant, à la réification de sa propre enveloppe charnelle¹⁹⁵. Plus encore, la narratrice dévoile dans le roman les conséquences tragiques de l'association d'une surveillance constante et d'une exigence démesurée de beauté. L'intériorisation du regard de l'autre par l'adolescente pubère dévoie la perception qu'elle a de son corps, lui faisant rechercher une perfection impossible à atteindre dans les excès de l'anorexie :

Et c'est ainsi que ma vie fut remplie de la mise en détails de mon corps dont rien ne m'échappait, pas même le petit bouton rouge au milieu du dos que je n'aurais pas su toucher du bout du doigt, pas même le poil blond perdu dans la toison noire de mon pubis, c'est ainsi que j'ai commencé à calculer tout de la nourriture que je prenais jusqu'à ce que ma vie se résume à une pomme que je ne parvenais pas à manger convenablement. (*P*, 169-170)

Enfin, la narratrice procède à l'objectivation de son corps (ou la dévoile, tout simplement) dans les nombreuses descriptions physiques qu'elle insère dans la trame de son récit. Non

¹⁹⁴ Efrat Tseëlon, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁵ Phénomène qu'Isabelle Boisclair identifie à l'«autoréification» : «L'autoréification manifesterait, témoignerait d'une persistance de la réification, c'est-à-dire persistance de l'ancienne configuration, fondée sur le statut objectal de la femme, *malgré* la nouvelle configuration fondée sur l'accession de la femme à sa subjectivité», *loc. cit.*, p. 120.

point issues du regard de l'homme mais du sien propre, ces descriptions prennent diverses formes. Parfois, la vision du corps de la prostituée s'apparente à la description figée d'un catalogue, brève et globale : «Et pour le moment, je suis parfaitement faite avec mes vingt ans et mes yeux bleus, mes courbes et mon regard par en dessous, mes cheveux blonds, presque blancs à force d'être blonds» (*P*, 23), description reprise en écho, cette fois, par un personnage masculin imaginaire qui vante les qualités d'escorte de Cynthia au téléphone : «trente-six, vingt-quatre, trente-six, vingt ans aux yeux bleus, oui monsieur, elle est jolie et elle donne un bon service» (*P*, 30). D'autres fois la description montre un corps en action, insistant davantage sur la posture de ce dernier que sur ses caractéristiques propres :

sucer, sucer encore, se faire sucer, [...]. Et puis baiser, moi sur le dessus et ensuite en dessous et enfin en petit chien, voilà ce que je préfère car il n'y a que les sexes qui se touchent, je peux grimacer comme je l'entends, pleurer un peu aussi et même jouir sans que ça se sache, et tout doit être fait six, sept, huit fois de suite. (*P*, 27)

En outre, la narratrice cumule les allusions à son corps tout au long du roman en y insérant des éléments clé de sa prosopographie, souvent les mêmes : «ma petitesse de schtroumpfette qui aime faire gonfler ses lèvres avec du silicone, les lèvres et les seins, avoir ce que ma mère n'a jamais eu, des lèvres et des seins» (*P*, 94) ; «moi qui ne suis préoccupée que par ma silhouette de schtroumpfette, ma sveltesse de putain qui se maquille avant le petit déjeuner» (*P*, 70) ; «faire mousser mes cheveux à l'infini avec un nouveau shampoing, courir les chirurgiens, entretenir cette jeunesse sans laquelle je ne suis rien et cette blondeur qui donne un sexe à mes regards» (*P*, 51).

Dans tous les cas, le corps rendu visible dans ces descriptions est *sexualisé*, comme si la narratrice destinait ce dernier au regard masculin du lecteur (hypothétique) qu'elle devait ainsi séduire. Ou comme si la présence implicite d'une altérité venait se surimposer au regard qu'elle jette sur son propre corps. En vérité, là réside une autre spécificité du système

prosopographique de *Putain* : la description physique de Cynthia ne fait jamais abstraction du regard masculin. Le roman, empreint d'un discours féministe, reprend la trajectoire des regards qui convergent tous, dans l'idéologie patriarcale, vers le corps féminin, dévoilant du coup les enjeux du pouvoir de ce système : le contrôle de la femme par sa réduction à l'état d'objet (sexuel). Du coup, nous ne pouvons nous étonner de l'omniprésence des descriptions physiques fortement sexualisées de la narratrice dans le roman, car «*symbolically, women are always on stage because in their mind they are always performing for the male audience*¹⁹⁶», réalité sur laquelle insiste Nelly Arcan. Par ailleurs, si les regards de l'autre et du Je tendent tous deux à objectiver le corps féminin, il n'en demeure pas moins que la narratrice, d'une part, aspire ardemment à être cet objet de désir. En effet, Cynthia *se veut* l'objet du regard d'autrui : «je ne pourrais pas ne pas chercher autour de moi un regard qui me rende telle [une poupée de magazine], qui me fasse prendre toute la place, qui me hisse jusqu'à cet endroit où tous pourront me voir, [...] pour que disparaissent les autres» (*P*, 86-87). Paradoxalement, le désir d'être vue des hommes se double également dans le roman d'une volonté affirmée de passer inaperçue aux yeux de la société et, en fin de compte, d'être invisible à soi-même. Le rapport qu'entretient Cynthia à l'égard du miroir – notamment celui de l'appartement loué par l'agence d'escorte qui compte à lui seul quinze ampoules – témoigne de cette dérobade du sujet : «on ne voit plus que soi, et moi je ne veux me regarder que par petits coups d'œil, que du bout des yeux, je n'ai pas envie de me voir à ce point-là» (*P*, 128). Mais à quoi peut-on attribuer l'ambivalence de la narratrice à l'égard du regard posé sur son corps? Pourquoi, en somme, la narratrice tient-elle tant à être visible aux yeux des hommes? Parce que la séduction lui donne un *pouvoir*, celui de faire bander les autres (*P*, 86), dit-elle, qui lui apporte en définitive une gratification notable puisque dans

¹⁹⁶ Efrat Tseëlon, *op. cit.*, p. 74.

une société hyper-sexualisée, la valeur de l'individu se rattache à son *sex-appeal*. Voilà pourquoi Cynthia tient tant à effectuer ses «duos de lesbiennes» avec «[sa] trop grosse, [sa] trop vieille Danielle», parce que cette dernière «triomphe rarement» et contribue donc à mettre en relief la jeunesse, la sveltesse de Cynthia qui peut conserver son titre de «schtroumpfette» (P, 150) auprès des clients. Attirer le regard masculin est sans contredit synonyme de succès. Or, le pouvoir de la séduction n'est qu'un *simulacre*, en dépit de ce qu'en dit Jean Baudrillard : «La séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel¹⁹⁷.» Pouvoir symbolique plutôt que pouvoir réel, la séduction n'offre pas une véritable prise sur le monde aux femmes telles que la narratrice, parce que la séduction, dans son essence, délègue le pouvoir ultime à l'individu séduit. De fait, «la séduction [...], dans la mesure où elle repose sur une forme de reconnaissance de la domination, est bien faite pour renforcer la relation établie de domination symbolique¹⁹⁸». En effet, l'individu à séduire est au centre de la dynamique de la séduction : il s'agit dans tous les cas de combler ses désirs, de les attiser. C'est bel et bien lui qui reste le *maître*, nonobstant l'effet que peut avoir sur lui le corps d'une autre. Dans un univers patriarcal reposant sur la séduction, le sujet féminin n'existe donc qu'en fonction du regard de l'homme, regard qui peut être valorisant pour la femme si elle se plie aux désirs masculins, mais aussi et peut-être surtout aliénant dans la mesure où cette dernière est reléguée dans les marges du pouvoir réel, réalité brillamment escamotée par Baudrillard. Cette aliénation du Moi féminin est, de fait, à la source du refus de se voir chez Cynthia. Car pour être séduisante, il ne suffit pas d'être naturellement belle, encore faut-il parer le corps de tous les artifices nécessaires à la séduction de l'autre. Le corps du Je se métamorphose

¹⁹⁷ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979, p. 19

¹⁹⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 66.

alors et ne correspond plus à son identité profonde, mais à un masque que doit porter en permanence la narratrice. Puisque «Je est un autre», à quoi sert-il de se contempler dans la glace, pourquoi rechercher le regard masculin qui confirme à la narratrice qu'elle n'est pas ce qu'elle projette? De toute façon,

ce qu'ils voient n'est pas moi, ce ne peut pas être moi, ce ne peut être qu'une autre, [...] on me voit sans doute comme on voit une femme, au sens fort du terme, avec des seins présents, des courbes et un talent pour baisser les yeux, mais une femme n'est jamais une femme que comparée à une autre, [...] c'est donc toute une armée de femmes qu'ils baisent lorsqu'ils me baisent. (*P*, 20)

Le regard masculin, pour valorisant qu'il peut être, se révèle agressant pour la narratrice parce qu'il est foncièrement réducteur : «comment marcher sans m'effondrer sous les regards qui me dardent, des regards qui me renvoient à ce que je n'arrive pas à voir dans le miroir» (*P*, 23). Figée dans l'œil de l'autre, le corps objectif de Cynthia perd de sa substance et personnifie, en bout de ligne, le mythe de l'éternel féminin. Tout concourt donc à ce que la narratrice conserve une distance par rapport à son corps, car ce corps n'est pas le sien. Il a été défini par la culture patriarcale :

chaque fois que mon corps se met en mouvement, un autre l'a ordonné, l'a secoué, un autre a exigé de moi de prendre le pli, agenouillé en petit chien ou béant sur le dos, mon corps réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente. (*P*, 20)

Le corps discursif ou le dévoilement du mythe de l'éternel féminin

C'est peut-être encore la réalité d'un écart existant entre le corps du Je et son identité profonde qui donne lieu dans le roman au discours tenu sur les femmes et sur leur situation sociale et personnelle. Nous l'avons dit, Nelly Arcan ne se contente pas de représenter le corps de sa narratrice dans *Putain*, mais tient aussi un discours sur le mythe de l'éternel féminin – et plus particulièrement sur le mythe de la beauté – qui recouvre presque

entièrement le sujet féminin dans la société occidentale. Si ce discours peut sembler s'éloigner de l'analyse de la représentation du corps de la narratrice, il n'en est rien : il constitue son prolongement logique. En effet, il ne fait aucun doute que la narratrice de *Putain* s'identifie tout à fait aux femmes de sa collectivité (bien qu'elle ne se considère pas l'une d'entre elles sur le plan de l'apparence physique, trop «calculée» chez la prostituée¹⁹⁹) : elle est soumise, comme elles, aux mêmes pressions sociales et ne les désigne pas autrement que par les termes de «larves, schtroumpfettes, putains» (*P*, 18) qu'elle utilise elle-même pour se définir. En somme, lorsqu'il est question des femmes dans le roman d'Arcan il est nécessairement question de la narratrice. Lorsqu'il est question d'elles, il est aussi et surtout question de leur corps.

Et de fait, le discours que Cynthia tient sur la condition féminine accompagne la construction prosopographique de son corps. La représentation physique de Cynthia, largement tributaire de l'idéologie patriarcale, est indissociable d'un discours aux accents féministes qui dénonce la vérité des corps dans un régime où la femme constitue encore et toujours l'enjeu du pouvoir sociopolitique. Car la libération de la femme qui s'est actualisée au cours des années 1970 et 1980 en Occident n'a pas sonné la mort du patriarcat. Au contraire, ce dernier s'est montré habile illusionniste en substituant à la «mystique domestique» emprisonnant les femmes dans leur logis une «mystique de la beauté» capable de les emprisonner dans leur image. La femme est depuis sortie de sa «prison» domestique, mais elle a intériorisé la «prison» en retour, scénario bien plus pernicieux puisqu'il conserve toutes les apparences d'une liberté chèrement acquise. En effet, l'avancement professionnel des femmes ne connaît plus de limites. Elles peuvent, à leur gré, fréquenter l'université

¹⁹⁹ Cynthia témoigne de l'isolement social qu'entraîne l'exercice de la prostitution : «Je ne discute plus avec les autres femmes, les vraies, les femmes du monde, trop de choses nous séparent désormais, la façon de bouger et de parler, le corps qui n'est plus tout à fait ce qu'il devrait être, qui prend un rien trop d'espace» (*P*, 146).

(comme la narratrice de *Putain*) et mener comme elles l'entendent leur vie personnelle. C'est dire qu'elles sont effectivement libres de leurs mouvements. Or, sont-elles libres de tout contrôle extérieur? Naomi Wolf ne le croit pas :

*We are in a midst of a violent backlash against feminism that uses images of female beauty as a political weapon against women's advancement: the beauty myth. It is the modern version of a social reflex that has been in force since the Industrial Revolution. As women released themselves from the feminine mystique of domesticity, the beauty myth took over its lost ground, expanding as it waned to carry on its work of social control.*²⁰⁰

Le mythe de la beauté, comme en témoigne le roman de Nelly Arcan, s'avère aussi habile à contrôler les femmes que l'idéologie «domestique» ou même religieuse. Dans le christianisme, les fidèles évoluent sous l'œil omniscient de Dieu et se doivent de conserver une âme vertueuse et sans péchés. La religion, pour contrôler ses disciples, use de deux moteurs efficaces : la culpabilité et la peur. Le mythe de la beauté, pour sa part, repose sur les mêmes principes : la femme, au centre de tous les regards, a la responsabilité de conserver sa beauté (synonyme de vertu) en exerçant sur sa chair un contrôle incessant (le relâchement de ce contrôle fait figure de péché). La femme apprend à fonctionner dans un régime de culpabilité et de peur, tout comme le fidèle chrétien. Elle se sent coupable de n'être jamais parfaite physiquement et vit avec la peur du châtiment que ses «péchés» peuvent entraîner : son rejet social. Arcan montre bien, d'ailleurs, tout le travail que demande l'entretien du corps féminin :

la jeunesse demande tellement de temps, toute une vie à s'hydrater la peau et à se maquiller, à se faire grossir les seins et les lèvres et encore les seins parce qu'ils n'étaient pas encore assez gros, à surveiller son tour de taille et à teindre ses cheveux blancs en blond, à se faire brûler le visage pour effacer les rides, se brûler les jambes pour que disparaissent les varices, enfin se brûler tout entière pour que ne se voient plus les marques de la vie. (*P*, 102)

²⁰⁰ Naomi Wolf, *op. cit.*, p. 10.

L'effort constant qu'exige l'entretien du corps a remplacé l'effort que devaient déployer les ménagères pour entretenir le logis dans la «mystique domestique». Au lieu d'astiquer les cuivres et les planchers, les femmes (dès leur plus jeune âge) s'enduisent maintenant quotidiennement le visage de crèmes et de fards. Si ces gestes peuvent passer pour un simple souci de prendre soin de sa peau²⁰¹, la narratrice de *Putain* affirme au contraire qu'ils répondent à une injonction. Effectivement, sont insérées dans le roman de nombreuses allusions au discours patriarcal qui témoignent de l'obligation qu'ont les femmes de soigner leur beauté pour répondre aux attentes extérieures : «voilà ce qu'on me dit, qu'il faut être belle pour se prostituer et encore plus belle pour être une escorte [...], et il faut être jeune surtout, pas plus de vingt ans car après vingt ans les femmes ramollissent» (P, 32) ; «des putains [...] à qui on apprendra qu'il ne faut pas vieillir, surtout pas, qu'il faut rester coquine et sans enfant pour exciter les hommes entre deux rendez-vous d'affaires» (P, 35). Ces paroles destinées aux jeunes filles et aux femmes s'inscrivent dans un registre injonctif qui définit les «attitudes» à adopter («il faut être belle», «il faut être jeune») et celles qu'il faut éviter («il ne faut pas vieillir»). C'est dire qu'un contrôle est explicitement exercé sur le corps féminin, contrôle que les femmes apprennent à accepter au nom du bien-être personnel et de la santé qui recouvrent en fait la réalité plus dramatique d'une beauté impossible à conserver. Ce contrôle constitue un enjeu politique appréciable dans une collectivité où les femmes possèdent un statut analogue à celui des hommes : «*women's identity must be premised upon [their] "beauty" so that [they] will remain vulnerable to outside approval*,

²⁰¹ Il s'agit là, d'ailleurs, de l'argument de vente principal évoqué par l'industrie du cosmétique soucieuse de donner à cette quête effrénée de beauté toutes les allures de la recherche du bien-être, un bien-être plus qu'hypothétique puisqu'il repose en vérité sur la haine du corps féminin brut, non paré. Naomi Wolf, «Culture», *Ibid.*, p. 58 -85.

*carrying the vital sensitive organ of self-esteem exposed to the air*²⁰².» Le sujet féminin peut bien occuper un poste important dans la société, il n'en demeure pas moins que le mythe de la beauté saura le soumettre une fois de plus aux volontés du patriarcat. Bien que «libérée», la femme ne peut se définir à l'abri du regard de l'autre : elle a toujours besoin de celui-ci pour exister (raison motivant chez Cynthia le désir d'être l'objet du regard masculin).

La soumission féminine à l'approbation masculine constitue le fondement du mythe de la beauté. Ainsi peut-on dire que ce mythe encourage l'adoption d'un certain comportement plutôt qu'il ne favorise une certaine apparence physique²⁰³, conditionnant les femmes à être des «larves» dépendantes,

rivées à leur sexe, à ce qu'on en dit, incapables de réinventer leur histoire ou de penser la vie en dehors des sondages de magazines de mode, inépuisablement aliénées à ce qu'elles croient devoir être, des poupées qui jouissent lorsqu'on veut qu'elles jouissent, des poupées qui ont telle taille, telle coiffure. (*P*, 42)

Et le modèle de beauté qui est proposé aux femmes ne vise, lui aussi, qu'à mieux les contrôler, qu'à mieux les asservir en leur fournissant la «preuve» de leur infériorité. Le corps de la femme n'étant pas naturellement plus beau que celui de l'homme, exiger d'elle qu'elle soit éternellement belle (c'est-à-dire jeune, mince, *sexy*, etc.) c'est lui laisser entendre que son corps est imparfait de nature et qu'elle doit remédier à ces imperfections afin de se mériter l'amour (ou l'avancement professionnel, ou encore l'acceptation sociale). Dans une telle idéologie, nul doute que la femme se sent inférieure, parce que «impure» par essence, constat faisant de nouveau ressurgir l'idéologie religieuse sous-jacente au mythe contemporain de la beauté. De surcroît, les modèles de beauté «concrets» (mannequins, actrices, etc.) qui sont fournis à la gent féminine ne représentent jamais la majorité des

²⁰² *Ibid.*, p. 14. C'est moi qui souligne.

²⁰³ Wolf affirme en ce sens : «*The qualities that a given period calls beautiful in women are merely symbols of the female behavior that that period considers desirable: The beauty myth is always actually prescribing behavior and not appearance*», *Ibid.*, p. 13-14. C'est Naomi Wolf qui souligne.

femmes, mais une infime portion de la population. Étant encouragées à suivre les modèles qui leur sont proposés, les femmes apprennent à se définir par rapport à leurs consœurs, mais surtout par rapport à une image mythique très difficile ou même impossible à rejoindre :

et si je me crois si laide, c'est peut-être à cause de toutes ces filles, enfin il me semble, à cause de ces schtroumpfettes de magazines empilés là qui me défient de les détailler, une par une et toutes les mêmes, les schtroumpfettes à la télé et dans les rues, ces jeunes poupées de quatorze ans qui annoncent la nouvelle crème pour les rides, leur petit nez et leurs lèvres pulpeuses, leurs fesses bronzées et leurs mamelons durcis qui pointent sous le chemisier ouvert, sont-elles assez jolies. (P, 36)

À l'évidence, l'image de jeunesse éternelle qui est imposée aux femmes table sur leur échec garanti (on ne peut rester jeune indéfiniment) pour les inciter à se dénigrer et à nier leur valeur en tant qu'individu. Par ailleurs, les mannequins de quatorze ans que l'on présente comme des femmes mûres ont le net avantage de faire vendre des milliers de produits au prix fort à des femmes que l'on rend complexées, bénéfice économique absolu qui découle du mythe de la beauté²⁰⁴.

Nelly Arcan, par l'entremise de sa narratrice, soulève par ailleurs une autre problématique sociale liée au mythe de la beauté : celui de l'hyper-sexualisation des femmes. En d'autres termes, la définition de la beauté féminine est fortement marquée par l'aura de sexualité susceptible de se dégager du corps. Or, «pour qu'il y ait sexe, il faut que les signes redoublent l'être biologique²⁰⁵», manière de dire que la sexualité – ou mieux, le *sex-appeal* – de la femme relève d'une construction soigneusement élaborée qui tient de l'artefact. Le corps féminin naturel se doit d'être reconstruit et remodelé en fonction d'une féminité exacerbée, presque caricaturale, qui met l'accent sur ses attributs sexuels. Cynthia se doit de symboliser la Femme, ne pouvant à l'évidence se contenter d'en être une. Il lui

²⁰⁴ «The advertisers who make women's mass culture possible depend on making women feel bad enough about their faces and bodies to spend more money on worthless or pain-inducing products than they would if they felt innately beautiful», *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 26.

faut recourir à l'artefact (la chirurgie plastique et les vêtements aguichants) et à la déviance (l'anorexie) pour correspondre aux critères de la beauté occidentale : les implants mammaires, les lèvres injectées de silicone, les «souliers qui ne se portent qu'au lit» (P, 106) redoublent la femme qu'elle est, la rendant de ce fait désirable. Ce faisant, toutefois, le corps brut disparaît au profit du corps sexuel reconstruit, réalité qui se dégage du discours de Cynthia :

il faut une parure, une seconde couche pour venir s'ajouter à ce que je ne saurais être sans artifice, et tous voient bien que je suis une femme mais je dois le montrer encore une fois pour que personne ne se trompe, pour que jamais ne soit vu ce qui n'a pas été paré, le corps brut, déchu de ce qui fait de lui un vrai corps de femme, un corps qui cherche à faire bander par la marque des soins qu'il porte, par un habillement qui le dénude, par une bouche fardée qui s'ouvre et qui se referme, des seins sur le point de jaillir d'un corset, des cheveux qui font voler leurs boucles et qui n'en finissent pas de voler [...], des épaules et un dos qui offre la promesse d'un envers, une poitrine corsetée dont le surgissement prochain est sans cesse reporté. (P, 24)

Le phénomène de l'hyper-sexualisation concourt à mettre en évidence la disponibilité (potentielle) du corps féminin, sa qualité d'*objet* prêt à l'usage. La bouche qui s'ouvre et les vêtements qui dénudent le corps témoignent plus ou moins implicitement d'une valeur d'ouverture à l'égard de l'autre. En effet, la bouche s'ouvre nécessairement sur quelqu'un (ou quelque chose), les vêtements offrent la vue du corps féminin à quelqu'un... Ouverture, ici, synonyme de consentement, de don de soi (ou d'abdication) et donc de soumission au désir d'autrui. C'est pourquoi la prostitution semble être l'aboutissement implacable du mythe de la beauté qui régit l'apparence des femmes. Misant sur la disponibilité «naturelle» de leur corps, cette idéologie en fait potentiellement des prostituées en puissance. Cynthia l'affirme d'ailleurs : «il me semble que je n'avais pas le choix, qu'on m'avait déjà consacrée putain, que j'étais déjà putain avant de l'être.» (P, 15) Ne manque que la transaction financière entre le client et la prostituée (qui peut prendre d'autres formes plus «acceptables» dans la société). Comme une marchandise susceptible d'être achetée, le corps de Cynthia

s'offre à tout venant. Mais le corps qu'achètent littéralement les clients de Cynthia n'est pas le sien, il s'agit d'un corps mythique totalement factice : «ce n'est pas moi qu'on prend ni même ma fente, mais l'idée qu'on se fait de ce qu'est une femme, l'idée qu'on se fait de l'attitude d'un sexe de femme» (*P*, 45). Bref, le sujet féminin se voit dépossédé de sa propre subjectivité pour ne plus représenter qu'un archétype féminin fantasmé, un stéréotype largement diffusé : «la putain en désigne automatiquement une autre avec son corps qui par nature en représente un autre» (*P*, 85). En somme, cet écart qui existe entre la narratrice et son corps est peut-être ce qui lui permet dans le roman de parler *de* celui-ci comme d'un objet et finalement d'en dévoiler le triste destin dans une société où le patriarcat sévit toujours.

En fin de compte, les nombreuses descriptions physiques de la narratrice de *Putain* trouvent leur justification dans l'aliénation du sujet. Certes, toute description exige une prise de distance par rapport à l'objet devant être décrit. Or, lorsque cette prise de distance est multipliée des dizaines de fois dans un roman rédigé à la première personne, il devient difficile, voire impossible, de faire abstraction du phénomène. Nous ne pouvons que constater la volonté que manifeste la narratrice d'inscrire consciemment son corps dans la sphère de l'objet ou mieux, du corps-pour-autrui²⁰⁶. Car en définitive c'est bien ce dont il s'agit dans *Putain*. Le corps de Cynthia existe littéralement pour et par autrui. L'image qu'il projette, les postures qu'il adopte, les gestes qu'il pose n'ont pour seul objectif que de plaire à l'Autre, en l'occurrence l'homme. La narratrice de Nelly Arcan l'affirme : la prostitution c'est «l'exigence d'être ce qui est attendu par l'autre» (*P*, 16), exigence à laquelle se soumettent aussi toutes les femmes prisonnières du mythe de la beauté, comme en témoigne

²⁰⁶ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1980[1943], p. 352.

la présence du corps discursif dans l'ouvrage d'Arcan. Le corps de la putain constamment objectivé dans la société ne peut en définitive qu'être observé à distance dans le roman dans un écart entre le Je et sa propre chair qui se traduit par la répétition du pronom démonstratif «ce», du pronom personnel «il», ou encore de l'article indéfini «un» qu'emploie la narratrice pour désigner son propre corps²⁰⁷. Il est, par conséquent, indéniable que le corps féminin s'avère problématique dans l'univers de *Putain* : réduit à sa nature sexuelle par l'œil pornographique du mâle, il est source de souffrance et d'angoisse chez la narratrice dont le discours, bien qu'il reprenne bon nombre de clichés misogynes, réussit tout de même à lui faire réintégrer la sphère du sujet²⁰⁸ en dénonçant le sort qui est fait à la femme au vingt-et-unième siècle.

Du portrait réducteur à l'autoportrait libérateur : Homme invisible à la fenêtre

*Ne faites jamais confiance aux miroirs, ils vous
montreront toujours tout à l'envers.*
Anonyme

Le mode de construction du corps objectif du narrateur d'*Homme invisible à la fenêtre* entretient, à l'évidence, un lien de similitude avec le mode de construction du corps de Cynthia dans *Putain*. En effet, il semble que la visibilité du corps de Max soit liée de près à la figure de l'Autre tout comme l'est celle de Cynthia. Nous avons pu déterminer que la narratrice de Nelly Arcan ne fait jamais abstraction du regard masculin – le regard d'autrui –

²⁰⁷ Un exemple parmi tant d'autres : «ce corps qui n'est plus celui d'un enfant ni tout à fait celui d'une femme n'est toujours pas le mien, il ne le sera jamais car quelqu'un l'a gardé avec lui, il est roulé en boule sur les genoux de mon père [...], d'ailleurs il a toujours été ailleurs, voilà pourquoi je le donne à qui le veut [...] je le traîne un peu partout sur les vélos stationnaires des gymnases et sous les ultraviolets des salons de bronzage» (*P*, 168-169).

²⁰⁸ «En effet», souligne Isabelle Boisclair, «s'il affiche un grand nombre de traits l'assimilant à un corps-approprié lui conférant de ce fait un statut d'objet, [le corps de Cynthia] arbore tout de même sans conteste des signes d'une subjectivité autonome. Car si le personnage est défini par son corps, objet d'échanges entre hommes, il est tout de même sujet d'un discours. Toutefois, ce sujet n'exprime que sa conscience d'être dominé. Aussi, serait-on porté à concéder : sujet, mais sujet dominé», *loc. cit.*, p. 119.

dans l'édification de sa prosopographie. Au contraire, tournée vers le modèle du corps féminin «idéal», Cynthia n'a de cesse de montrer son corps sous l'éclairage de la sexualité et de la soumission au discours patriarcal. Un peu de la même manière, la prosopographie de Max ne s'affranchit que rarement du regard posé sur lui. Non pas, comme Cynthia, parce qu'il désire se soumettre à une image qu'on veut lui imposer – qui voudrait de l'image de l'infirme telle qu'on nous la présente dans la société? –, mais bien parce qu'il se trouve prisonnier de la définition réductrice que l'on donne de lui. De fait, le corps objectif de Max se construit *en fonction* de l'Autre, en réponse à ce que cet Autre perçoit de lui et qui le relègue toujours dans la marge, d'où le caractère éminemment problématique du corps de Max. N'apparaît donc de son corps que sa paraplégie, ses limites physiques, tout ce qui le rend hyper-visible de par sa différence. La construction de sa prosopographie, qui s'effectue tout au long du roman, prend alors la forme d'une quête par laquelle Max tente de se déprendre du miroir (l'objet usuel et le regard d'autrui) qui refuse d'opérer la «traversée des apparences» (*HI*, 33) et donc de reconnaître sa véritable identité.

Prisonnier du miroir

Le motif du miroir²⁰⁹ occupe une place centrale dans *Homme invisible à la fenêtre*, non point parce que cet objet usuel remplit l'espace dans lequel évolue le narrateur (c'est plutôt la fenêtre qui occupe tout l'espace), mais bien parce que le miroir constitue le moyen

²⁰⁹ Bien qu'il se retrouve dans un nombre important de textes québécois, le miroir n'a manifestement pas captivé l'intérêt des chercheurs qui ne s'y sont intéressés que le temps d'un article ou d'une section de chapitre – je songe ici aux analyses de Nicole Bourbonnais («Gabrielle Roy : la représentation du corps féminin», *loc. cit.*) et de Maurice Émond (*La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1984, p. 333-335). Par ailleurs, les ouvrages de Lacan, de Freud ou de Mélanie Klein sur la question du stade du miroir, par exemple, ne peuvent servir à l'étude du mode de construction du corps objectif du narrateur. Le lecteur excusera donc l'absence relative de références théoriques quant au motif du miroir dans cette étude.

privilegié par lequel s'inscrit le corps objectif de Max dans le texte. En effet, assez peu de descriptions physiques permettent de dresser un portrait détaillé de ce personnage comme le fait le miroir²¹⁰. De fait, l'une des rares descriptions physiques de Max où ne prend aucune place le miroir ou le regard de l'Autre correspond à celle qu'il destine à ses lecteurs hypothétiques en début de roman et qui fait figure de présentation formelle du protagoniste :

Les choses pourraient être pires. Je pourrais avoir une tête monstrueuse [...]. Je pourrais avoir le cerveau bringuebalant [...]. Je pourrais être aveugle [...]. Je pourrais être mort. Je suis vivant, et ma tête est posée très artistiquement sur mes épaules. J'ai les bras musclés et les yeux perçants, des yeux qui savent regarder exactement là où ça vaut la peine. (*HI*, 15)

Il apparaît, dans ce bref portrait, que le narrateur s'attarde à montrer la partie supérieure de son corps, c'est-à-dire la partie non affectée par sa paraplégie (occasionnée par un accident, le «Big Bang» (*HI*, 31), survenu lorsqu'il était âgé de vingt ans). L'accent mis sur la compétence du regard, acéré et performant, tranche tout à fait par rapport à l'ensemble des prosopographies de Max disséminées dans le roman qui focalisent essentiellement la partie inférieure de son corps, relayant de celui-ci une image de la déchéance et de l'improductivité. L'une d'elles résume bien cette réalité : «Un jour, Laurel a redécouvert ses jambes, leur malléabilité et leur endurance apparemment inextinguibles [...]. Du même coup, fatalement, il redécouvrait mes jambes et leurs insupportables limites.» (*HI*, 78) Cet écart dès lors institué entre l'image que Max a de son propre corps et celle que lui renvoient le miroir ou les yeux des autres semble irréductible, d'où le drame que vit le personnage. Ce dernier s'aperçoit bien vite que sa paraplégie est si visible aux yeux des autres qu'elle recouvre toute sa personne. Le regard d'un artiste-peintre, aussi compétent et perçant soit-il, ne peut rivaliser avec ses jambes inopérantes, immédiatement perceptibles : «L'homme

²¹⁰ Une description détaillée ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse d'une description physique complète, comme nous le verrons.

handicapé n'est plus envisagé en tant que sujet, c'est-à-dire en tant qu'il recèle quelque chose *de plus*, mais en tant qu'il possède quelque chose *de moins*²¹¹.» D'ailleurs, son reflet dans le miroir le montre bien :

[Les miroirs] grossissent l'anecdotique, ils zooment sur la main déformée alors que l'autre, la si fine et athlétique, passe inaperçue. Et puis, de quelque côté que je me présente, ils s'arrangent toujours pour que saille dans leur champ de vision la silhouette renflée de mon pot, un vassal-à-uriner hélas indispensable, [...] un flamboyant brimborion que des fabricants sadiques ont conçu expressément hideux pour s'assurer, j'imagine, de la haute visibilité des infirmes. (*HI*, 35)

Ce qui est vu, c'est l'imperfection, le caractère hors-norme du corps de Max. Tout comme l'étaient Julius et Maggie, tous deux stigmatisés, l'un par son obésité l'autre par sa trop grande beauté, Max voit sa chair objectivée en fonction de ce qui la différencie de la norme et non en fonction de ce qui la rattache au commun des mortels. «L'anecdotique» prend toute la place et offre du corps de Max une image, en somme, déformée parce que réduite à sa main «bancale» (*HI*, 125) et aux instruments qui prolongent désormais son corps. Bref, «la confrontation de Max avec les miroirs court-circuite le rapport spéculaire ; elle entraîne une carnavalisation grotesque du corps qui ne correspond alors plus en rien à sa réalité intérieure²¹².» Mais encore plus intéressante est la volonté propre dont semble être doté le miroir dans l'extrait cité : ce dernier «zoom» sur un détail physique et «s'arrange[...]» pour voir le pot turquoise dont ne peut se séparer Max. Attribut véritable du miroir? Plutôt celui des individus.

À vrai dire, Monique Proulx semble développer dans son roman une relation étroite entre le regard que les autres portent sur Max et son reflet dans le miroir. Lors de la première

²¹¹ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, p. 142. C'est moi qui souligne.

²¹² Denise Rochat, «Le corps dérobé : handicap et condition post-moderne dans *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx», *Québec Studies*, n° 31, printemps-été 2001, p. 117.

rencontre de Maggie et de Max qui a lieu dans un café bondé de Montréal, il est clair que les deux personnages sont réduits à leur plus simple expression :

Nous étions tous deux, pour des raisons évidemment antinomiques, la proie des regards. Pour une fois, les mirettes des braves gens en avaient pour leur argent, vagabondant entre l'estropié et la nymphe, caracolant du "c'est-tu dommage!" à "l'est-tu belle!". Il est rare que la vie se montre si miséricordieuse pour les voyeurs. (*HI*, 21)

Nonobstant l'évidente autonomie physique et intellectuelle de Max – occupé à griffonner quelques dessins au café Cervoise – les regards qui le dévisagent continuent à ne percevoir que «l'estropié» qui interpelle la pitié des individus («c'est-tu dommage!»), portrait on ne peut plus stéréotypé et faux, mais qui est repris en écho dans la réflexion sur le miroir que développe Max un peu plus loin dans le texte :

Les miroirs font leur job de miroirs, job de bras et de regard réducteur, et ne montrent que ce bas du corps que j'ai à jamais éteint sous la ceinture, jambes mollassonnes et maigrelettes, même bandelettées dans de coûteux vêtements, sexe flasque et frileux, à jamais inopérant entre mes cuisses, à jamais. (*HI*, 35-36)

Tel l'acharnement des gens à ne percevoir du corps de Max que ce qui fait obstacle à la «normalité», le miroir offre toujours du personnage une image morcelée à laquelle il ne s'identifie pas (le lecteur ne peut ignorer l'emploi du pronom démonstratif «ce» dans l'exemple précédent) parce qu'elle gomme son identité en le repoussant dans la catégorie des «bénéficiaires adaptés, des handicapés moteurs, des paraquadruplégiques autonomes ou non, des clients en détresse locomotrice» (*HI*, 75) qui ne suffit pas à le définir. Ce trait d'humour teinté d'une ironie propre à Monique Proulx dévoile en fait l'absurdité d'une terminologie qui fait dans le politiquement correct, mais que sous-tend en retour un irrépressible besoin de catégoriser les êtres selon leurs «déficiences», quitte à ne les réduire qu'à ces lacunes physiques qu'ils possèdent. L'*étiquette* de paraplégique fait d'ailleurs complètement disparaître *l'entité* du corps de Max dans les épisodes où celui-ci apparaît dans le miroir ou le champ de vision des individus qu'il croise. Pour le menuisier occupé à rénover

l'appartement contigu au logis de Max, le peintre n'est pas même un homme : c'est un «...irme...» (HI, 98), bref «une chose sur une chaise qui attend là on ne sait quoi» (HI, 13) et que les miroirs «insistent pour [...] représenter assis, toujours, sorte de cloporte à roulettes rapetissé par le milieu.» (HI, 34) Du moins, le corps de Max reste-t-il toujours *visible* dans le texte à ces occasions. Devant sa mère, Julienne, le corps de Max disparaît cette fois tout à fait. Lorsqu'elle lui rend visite, Julienne refuse de regarder le corps de son fils, «son regard et son sourire courtois restent rivés là, sur [son] front devenu soudain curiosité indigène de grand intérêt» (HI, 66), là où l'infirmité du narrateur s'avère invisible, inexistante. De même, lorsque Max pénètre dans l'appartement de Julienne, il passe devant un miroir placé trop haut qui ne reflète que le sommet de son crâne, seule partie du corps de Max que Julienne consent, elle aussi, à regarder (HI, 121). Bien que la prosopographie de Max ne puisse être développée dans le texte par l'œil de Julienne, le soin que cette dernière prend à éviter d'être confrontée à la vision d'un corps immobilisé dans un fauteuil roulant contribue, en quelque sorte, à souligner davantage la présence de cette enveloppe charnelle dans le texte. Subtile allégorie du sort réservé en définitive aux corps hors-norme, le regard aveugle de Julienne couplé au miroir impropre à représenter Max témoignent d'un refus de voir l'Autre dans sa différence. Max l'affirme en termes simples : «J'ai cessé de voir Julienne parce que Julienne refuse de me voir, tel que je suis. Ce qu'elle voit, c'est une victime pathétique, une métaphore pitoyable de l'injustice divine.» (HI, 65) Vision, donc, qui rejoint tout à fait l'image que les miroirs projettent de Max et qui révèle leur fonction véritable dans *Homme invisible à la fenêtre* : celle de gommer la subjectivité de l'individu en réduisant son être à son apparence. Allégorie du stéréotype et de l'aliénation, le miroir ne dresse finalement qu'un portrait réducteur de Max en limitant l'angle de vue à sa seule paraplégie.

Tentative de fuite : le miroir sans tain

Puisque le miroir constitue une surface sans profondeur liée à l'apparence et non à l'être (comme le préjugé), il n'est pas étonnant que Max cherche à s'y soustraire par tous les moyens. Aussi s'enferme-t-il plus ou moins volontairement dans son appartement sis au sommet d'un immeuble désaffecté afin d'échapper à l'image déchue que lui renvoient le regard des étrangers et les surfaces réfléchissantes. Cette tentative de fuite dément, au fond, l'affirmation de Max selon laquelle : «J'ai eu dix-huit ans pour m'habituer aux regards et à la curiosité morbide, et j'y suis maintenant totalement imperméable, sorte de tôle galvanisée sur laquelle ricochent les balles.» (*HI*, 21) À l'évidence, Max ne possède pas une armure si efficace contre les regards réducteurs de son entourage, puisqu'il «abhorre être livré en pâture» (*HI*, 60) et redoute même l'éventualité d'une exposition de ses toiles (à moins qu'il ne s'agisse de l'exposition de son corps) :

J'ai toujours craint les expositions, surtout les miennes. L'exposition expose, bien entendu, toutes les parties intimes que l'on s'était habitué à tripatouiller dans l'ombre, mais elle est aussi une manière nette de mettre un terme à quelque chose, [...]. L'exposition fait perdre des morceaux : comment savoir si d'autres, neufs, pourront les remplacer, que je ne resterai pas une fois de plus criblé de trous béants, doublement amputé?... (*HI*, 167)

En effet, s'il est clair que cette tirade s'applique – au premier degré – à l'exposition de tableaux que les spectateurs pourront s'approprier, dépossédant du coup (sur le plan symbolique) le peintre de sa propre création, il n'en demeure pas moins qu'au second degré, cette exposition peut aussi se rapporter à celle du corps dit «anormal» ainsi livré aux regards inquisiteurs qui dépossèdent l'individu, de la même manière, en l'objectivant selon des critères externes qui ne lui permettent plus de se définir lui-même. Redoutant l'effet destructeur du regard d'autrui, Max se fait ermite, se complaisant dans le rôle du spectateur qui peut se retrancher dans une invisibilité apaisante : «Je sors peu. [...] Les périples à

l'extérieur déstabilisent, embringuent dans des pièces qui exigent une participation. Je joue mal, publiquement, je suis un exécrationnable acteur. Je fais, par contre, un spectateur excellent, toujours disposé à admirer ce qui est admirable.» (*HI*, 16) De fait, il s'agit bien du corps *phénoménal*²¹³ de Max qui occupe la majeure partie du texte et ce, d'abord parce qu'il est le narrateur, un narrateur artiste-peintre de surcroît, donc observateur aguerri, mais aussi et peut-être surtout parce qu'il choisit de se soustraire aux regards, faisant ainsi en sorte que son corps objectif disparaisse du texte au profit de sa propre perception du monde. C'est donc dire que la forme narrative d'*Homme invisible à la fenêtre* répond à son contenu et que l'inscription textuelle du corps (objectif et phénoménal) de Max est indissociable du rapport qui existe entre sa chair et le regard d'autrui. Ainsi Max s'efforce de fuir le miroir en se tenant au-delà de celui-ci, derrière les fenêtres de son appartement (ou encore derrière ses toiles) qui lui permettent de voir sans être vu, comme à travers un miroir sans tain. Le miroir capable de refléter le corps fait donc place, dans l'univers romanesque de Proulx, à la fenêtre habile à faire disparaître l'enveloppe charnelle du narrateur. Comme dans l'œuvre d'Anne Hébert dans laquelle le motif de la fenêtre joue un rôle capital auprès de ses personnages féminins, «la fenêtre est à la fois un regard supplémentaire et une nouvelle vision. Elle est œil et verre magique. Elle permet l'éblouissement tout en offrant un écran protecteur²¹⁴.» Max vit donc bien dans une «maison de verre», mais un verre qui ne réfléchit pas et qui ne permet aux autres de voir son corps qu'en de rares occasions, c'est-à-dire lorsqu'il le désire.

Or, la fuite des miroirs – humains ou inanimés – est ardue, même si l'on troque la glace pour la fenêtre. En effet, Max se voit bientôt confronté à un fantôme en la personne de Lady, son amour de jeunesse. Émergeant du passé, elle se campe derrière sa propre fenêtre

²¹³ Dimension du corps qui fera, d'ailleurs, l'objet d'une analyse dans le chapitre IV.

²¹⁴ Maurice Émond, *op. cit.*, p. 305.

qui donne sur l'appartement de Max, le menaçant de son regard s'il n'arrive pas à opacifier les murs de verre de son logis. Fait intéressant, l'apparition de Lady au sein du roman rend manifestes les raisons motivant la retraite de Max dans son logement en opérant un parallèle entre le corps «intact» de Max – le corps jeune et plein de ressources qui était le sien avant l'accident – et sa paraplégie actuelle. Car Lady, absente depuis dix-neuf ans, ignore l'état physique de Max, une ignorance qu'il désire plus que tout entretenir. La construction du corps objectif de Max s'enrichit donc d'une double représentation : celle de son corps «d'avant» et celle de son corps actuel. En effet, dans les épisodes où Max se voit confronté à la présence de Lady, ses réminiscences nous montrent un corps capable de marcher et de courir :

Une fois, on courait. [...] on courait sans réaliser à quel point il est extraordinaire de courir, la brûlure vivante des muscles, les pieds qui sonnent l'hallali et tout le corps explose en état de grâce et d'apesanteur, de chaque côté de moi mes deux amis, les jambes de Lady et celles de Purple et les miennes aussi bien sûr vociférant leur bonheur d'arracher des lambeaux de légèreté à l'attraction terrestre²¹⁵ [...]. (*HI*, 32)

Un corps dont Max a dû faire le deuil après le «Big Bang» afin de pouvoir survivre, tout simplement : «Il faut survivre. Et la survie, souvent, ce n'est pas d'accepter ce que l'on est, mais d'oublier ce qu'on était.» (*HI*, 66) L'oubli du corps victorieux et sans infirmité passe par l'isolement dans l'appartement, par le refus de revoir la mère qui conserve chez elle des photographies montrant son fils, un «efflanqué de quinze ans aux taches de rousseur maintenant nivelées par le soleil» (*HI*, 175), faire du ski nautique ou patiner. La survie consiste aussi à refuser de laisser Lady le voir tel qu'il est en superposant à la fenêtre une toile «qui laisse filtrer la lumière tout en empêchant les intrusions extérieures» (*HI*, 60),

²¹⁵ L'éloge de la course est repris à la page 58 avec quelques modifications, mais s'insérant toujours dans le cadre d'une réminiscence provoquée par l'irruption de Lady dans l'existence de Max.

permettant au peintre de se retirer tout à fait derrière ce miroir sans tain²¹⁶. Car le regard de Lady est un miroir du passé qui conserve l'image d'un corps parfait devenu fantôme, un corps qui vient hanter Max :

Je sais très fort en ce moment ce que je veux. Je veux rester celui qui marche à sa rencontre du haut de ses six pieds invincibles, dressé dans sa tête comme je le suis dans la mienne, je veux être celui avec lequel elle court et danse et entremêle son sexe en état immortel de jeunesse euphorique, Long Man à jamais pour elle, et j'userai de toutes les mystifications sauvages qu'il faudra. (*HI*, 190)

Peut-être davantage encore que le regard réducteur des autres, le regard de Lady se révèle menaçant pour Max parce qu'il est susceptible de lui faire sentir le *manque* en opérant une comparaison entre son corps d'autrefois (intact) et celui d'aujourd'hui (infirmes), venant ainsi miner ses efforts de «normification²¹⁷». Et de fait, c'est bien l'image de la déchéance et du manque qui lui est renvoyée lorsqu'il accepte finalement de se montrer à sa fenêtre, tout offert au regard de Lady. Celle-ci, bien qu'elle ne remarque pas le fauteuil roulant de son ami – et continue donc d'ignorer sa paraplégie pourtant si évidente aux yeux des autres –, voit sa main gauche déformée et sa réaction en dit assez long sur les sentiments qui l'habitent : «Oh... Pauvre main, comme c'est triste. Je l'embrasse, Max, ça me fait de la peine, je l'embrasse tout plein, je la couvre de becs et de caresses, ta pauvre petite main toute raide...» (*HI*, 108) Image insupportable du sujet mutilé et pitoyable, le corps de Max se mue en la métaphore du manque et de la souffrance que Lady projette sur lui («pauvre petite main toute raide»), une métaphore présente tout au long du roman et que la plupart des

²¹⁶ Nous ne pouvons que constater l'élan contraire dans *Kamouraska* ou *Les chambres de bois* d'Anne Hébert où «la première fonction de la fenêtre [...] est de révéler la femme, de l'offrir au regard de celui qui est à l'extérieur.», Maurice Émond, *op. cit.*, p. 308. Dans le roman de Monique Proulx, la fenêtre est une ouverture sur le monde, mais reste étanche à la pénétration des regards d'autrui. Il s'agit véritablement d'un miroir sans tain.

²¹⁷ La normification consiste en un «effort qu'accomplit le stigmatisé [celui sur qui pèse un discrédit] pour se présenter comme une personne ordinaire sans pour autant dissimuler sa déficience», Erving Goffman, *op. cit.*, p. 44.

prosopographies de Max reprennent²¹⁸. Une image aussi que Max veut à tout prix détruire parce qu'il refuse a priori de s'identifier à la victime pathétique du destin – «aide-moi, Gérald Mortimer, détruis au plus sacrant le miroir qui me réduit à ma misérable simple expression» (*HI*, 125) –, image dont la destruction ultime, cependant, ne peut être réalisée par la fuite du miroir qui ne fait qu'emprisonner le sujet²¹⁹. Partout présent sous la forme allégorique du regard de l'autre, le miroir reste indestructible. Mais non incontournable.

La déprise du miroir

Par le biais de la narration qu'il contrôle et qui lui permet de construire une certaine représentation de son corps, Max parvient à se déprendre peu à peu du miroir réducteur. Car s'il est évident que son enveloppe charnelle est le plus souvent représentée sous un angle induisant l'idée du manque, de l'infirmité et de l'improductivité, il n'en demeure pas moins que son corps contrevient à l'image de l'estropié en de multiples occasions dans le roman. Outre les prosopographies liées au regard de l'Autre ou encore au miroir, le corps objectif du narrateur s'inscrit dans le texte via les techniques corporelles qui lui sont propres. Ces techniques corporelles, de fait, constituent elles aussi des descriptions (du type «faire»), c'est-à-dire des descriptions qui font voir le geste du personnage plutôt que les détails propres à son anatomie. Ainsi, le concept sociologique que sont les techniques corporelles (ou encore les techniques du corps) correspond essentiellement à tout ce qui rejoint les modalités dynamiques du corps, autrement dit les manières dont le corps se meut dans le

²¹⁸ Les exemples sont d'ailleurs nombreux : «Quand j'étais plus jeune, avec un corps intact» (*HI*, 95) ; «Tant mieux si mes statuts d'artiste et d'estropié font de moi une irrésistible B.A.» (*HI*, 37) ; «Je m'approche, assis irrédûctiblement jusqu'à la moelle, je roule mon assise permanente jusqu'à la cuisinière» (*HI*, 121), etc.

²¹⁹ Le «portrait d'un vernissage», l'incipit du roman, insiste sur l'échec latent de l'isolement de Max en ne laissant voir dans la toile qu'une fenêtre aux «barreaux grillagés derrière lesquels commence à se profiler quelque chose ou quelqu'un.» (*HI*, 12), bref un homme plus que jamais invisible et donc inexistant.

cadre de circonstances bien précises comme la marche, par exemple²²⁰. La présence de ces techniques dans *Homme invisible à la fenêtre* nous permet de constater une fois de plus que l'enveloppe charnelle de Max se construit en fonction de l'Autre, car elles s'appliquent à la réalité d'une personne paraplégique à laquelle on tente de faire accéder le lecteur capable de marcher et de se mouvoir plus aisément. En effet, le narrateur décortique les étapes qu'il doit suivre afin de se mouvoir dans son lit ou d'accomplir ses ablutions quotidiennes. Or, l'attention qui est portée à ces gestes permet de conclure que le narrateur s'adresse à des narrataires différents de lui qui ont besoin de ces explications pour saisir la nature du geste posé. Si le fait de prendre un bain à la manière d'une personne paraplégique était implicitement compris de tous, Max n'aurait nul besoin d'en décrire le processus de réalisation :

Entrer dans ma baignoire ne me prend à présent qu'un quart d'heure. Il y a bien sûr le dépouillement des vêtements qui nécessite un sens aigu de l'équilibre : j'ai appris, avec les années, à me dépiauter de mes pantalons et de mes chaussettes en oscillant rythmiquement sur les bras d'un côté et de l'autre, [...]. Le plus ardu vient après, quand il faut transborder de Fidèle Rossinante à la baignoire le corps mort : cela se fait en portant un grand coup, d'abord, les deux bras devenant les piliers forcés de cet édifice précaire, puis cela continue par petites reptations sournoises et répétitives : un bras encaisse tout le poids tandis que l'autre déménage d'un centimètre les jambes, une à la fois [...]. (HI, 64)

Bien que la description des modalités de mouvement de Max soit implicitement due à la présence de l'Autre – le récepteur –, elle s'oppose foncièrement aux prosopographies du narrateur disséminées dans le roman. D'abord parce que les techniques du corps ne sont pas le fait d'une réflexion dans le miroir ou l'œil de l'Autre, mais le fait de Max lui-même qui impose une image réelle de son corps. Par ailleurs, il est indéniable que l'image ainsi

²²⁰ Nicole Sindzingre, «Corps : données anthropologiques», *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/article2.php?napp=&nref=E951621>, consulté le 17 novembre 2007. Plusieurs sociologues se sont intéressés à la variation des techniques du corps dans les sociétés, dont Marcel Mauss le premier en publiant un article faisant suite à une communication présentée à la Société de Psychologie en 1934 : «Les techniques du corps», *Journal de psychologie*, XXXII, n^{os} 3-4, 15 mars-15 avril 1936.

renouvelée du paraplégique s'oppose à l'aura d'infirmité qui se dégage de la plupart des prosopographies en laissant voir toute l'ingéniosité du sujet capable d'accomplir les gestes quotidiens en dépit de ses limites physiques. En effet, le lecteur ne peut qu'être sensible à la *performance* du corps qui transparaît dans l'extrait précédent : le sens de l'équilibre mis de l'avant par Max, tout le mouvement ondulatoire nécessaire à son déplacement, la force des bras qui font d'eux les «piliers» du corps... Il ne s'agit plus d'assimiler la personne paraplégique à «une chose sur une chaise» immobile, mais de révéler ses nombreuses compétences physiques et sa capacité de se mouvoir à sa manière, tout aussi efficace en définitive que la nôtre. Davantage sollicitée, au fond, que le corps des individus capables de marcher, l'enveloppe charnelle de Max ne se laisse soudainement plus réduire à l'image de jambes inopérantes, mais s'affirme au contraire dans la représentation de son plein potentiel énergétique. D'ailleurs, c'est le *mouvement* qui permet à Max de reconsidérer son rapport au miroir et au regard de l'Autre en l'incitant à sortir de sa prison pour affronter Lady (rencontre qui n'aura toutefois jamais lieu). Du coup, les jambes paralysées de Max disparaissent au profit de ses bras musculeux : «Je sprinte, les deux mains féroces sur les roues de Rossinante, les épaules à demi disloquées, bolide dément dans le corridor» (*HI*, 212) ; «Je roule sans m'arrêter, [...] emporté par le mouvement perpétuel qui déloge à mesure les pensées stagnantes et les velléités d'immobilisme, mes bras montent et descendent, pistons parfaitement lubrifiés dont j'ai ignoré trop longtemps le potentiel performant.» (*HI*, 218) Dans les rues de Montréal, hors de son cocon protecteur, Max prend conscience d'un regard «autre» posé sur lui : celui de la fraternité. En effet, bien que le narrateur se voie toujours confronté à la pitié de certains individus, il constate aussi que sa paraplégie ne fait pas obstacle à sa reconnaissance en tant qu'être humain normal. La famille Pereira qui aide Max à se sortir d'un mauvais pas – une crevaison – ne voit en lui qu'un

homme ordinaire ayant besoin d'aide (*HI*, 222-223). La réparation de Fidèle Rossinante, prolongement du corps de Max, s'avère donc révélatrice d'un changement dans la perception d'autrui en encourageant le peintre à continuer de se déplacer dans l'espace tel un homme normal libre de ses mouvements.

Enfin, Max parvient à se déprendre tout à fait du miroir réducteur par le biais de la peinture, elle-même miroir de l'âme. Peintre d'influence expressionniste, Max s'intéresse d'abord et avant tout au corps de ses sujets, à ce qu'il peut révéler de la subjectivité de l'individu. Le dévoilement de cette subjectivité constitue d'ailleurs une caractéristique marquante du mouvement expressionniste dont les tenants se sont plu à reproduire sur la toile des corps parfois difformes, mais éloquents dans leur vulnérabilité. Comme l'indique Max dans le roman, avec les Goya, Rembrandt, Van Gogh, Munch et Egon Schiele qui ont été des maîtres de l'autoportrait «l'on s'approche, précautionneusement, de la subjectivité écorchante, l'on s'approche du miroir» (*HI*, 33). Il va sans dire que le miroir que nous tend Schiele diffère du miroir auquel est confronté quotidiennement le narrateur, puisqu'il opère justement une «traversée des apparences» au lieu de ne s'arrêter qu'à l'apparence des êtres qu'il reflète. Dans *Homme invisible à la fenêtre*, force est donc de constater qu'au contraire du miroir usuel, la toile du peintre constitue une surface capable de dévoiler la vraie nature du sujet. «Peindre [...], en d'autres mots, est le seul moyen d'appivoiser le miroir²²¹.» Afin de compenser l'incompétence de celui-ci et d'échapper en définitive à l'image réductrice qu'il lui renvoie²²², Max choisit de créer un autre miroir capable celui-là de rejoindre son identité profonde. Aussi, la tentative de déprise du miroir s'affirme tout au long du roman, à

²²¹ Denise Rochat, *loc. cit.*, p. 123.

²²² Les miroirs, affirme Max, échouent à représenter la véritable nature du sujet : «[ils] ne disent rien des alchimies qui sprintent à l'intérieur de moi, des désirs fastueux qui mêlent leurs bouillons au reflux du sang, de tous les corps magnifiques et puissants qui prennent forme dans ma tête, qui digèrent le bonheur d'appartenir à l'admirable mécanique humaine avant de tenter de se hisser jusqu'à ma toile.» (*HI*, 35)

la faveur des nombreux portraits que peint Max. En effet, le peintre entend s'autoreprésenter en «dérob[ant] le corps des autres et [en] assembl[ant], morceau par morceau, les fragments épars de sa propre identité²²³.» Parce qu'ils «prolongent [s]on corps sans le savoir» (*HI*, 53), Maggie, Julius, Pauline et les autres membres de l'entourage de Max lui permettent de se composer sur la toile un corps nouveau, fantastique. Et enfin, Max parvient à se sublimer entièrement dans son autoportrait, marquant une distance par rapport à l'image d'un «accroc statique» (*HI*, 13) qui le définissait au début du roman :

Aux pieds de la toile immense, il y a un homme assis que les autres cachent, un accroc statique dans la polyphonie des mouvements, une chose sur une chaise qui pourrait être moi. Pourtant, je ne suis pas sur cette chaise. Je suis debout dans la toile immense, j'ai la tête ensoleillée de Maggie sur le torse impeccablement pur de Julius Einhorne, j'ai le sexe de Mortimer qui ne faiblit jamais, les mains noueuses de Julienne et les bras de Pauline, j'ai les jambes puissantes de Laurel. (*HI*, 238)

L'ultime inscription du corps objectif du narrateur dans le texte ne laisse plus rien deviner du corps infirme et impuissant partout représenté. L'image du paraplégique est finalement supplantée par l'image symbolique d'un homme aux jambes on ne peut plus fonctionnelles, capables de mener leur propriétaire au-delà du miroir, vers la liberté : «Je regarde vers la fenêtre où quelqu'un qu'on ne voit pas a disparu, et tout à coup, je me détache de la toile, [...] je me mets à courir, sur mes jambes rouges invulnérables je cours pour échapper à ceux qui m'aiment, je cours je cours.» (*HI*, 238-239)

Dans l'œuvre de Monique Proulx, tout compte fait, «l'ennemi, c'est le regard²²⁴». Au contraire de ce qui se produit dans *Putain* où le regard de l'Autre est intériorisé par la narratrice mais peu présent dans le cadre de la narration, les regards posés sur l'enveloppe charnelle de Max dans *Homme invisible à la fenêtre* sont omniprésents, multiples et presque toujours réducteurs. Le corps de Max n'étant le plus souvent objectivé par les autres qu'en

²²³ Denise Rochat, *loc. cit.*, p. 123.

²²⁴ Francine Bordeleau, *loc. cit.*, p. 93.

fonction de sa paraplégie, le système prosopographique qui se dégage du texte n'offre de son corps qu'une image tronquée, d'où le caractère problématique de sa chair. En somme, Max résume bien la nature du problème : «Se regarder dans un miroir n'est pas chose aisée. Mes rapports avec les miroirs sont conflictuels. Je tolère pourtant leur existence ; ce sont eux qui *tolèrent difficilement la mienne*²²⁵.» (HI, 34) Ainsi, l'auteure remet-elle en question l'*origine* du problème des corps hors-norme en société. Sont-ce les corps différents qui sont problématiques en soi ou est-ce le regard déformant et réducteur posé sur eux qui fait obstacle à leur insertion dans la normalité? Il va sans dire que la souffrance qu'éprouve Max lui vient davantage du stigmate dont il est socialement marqué (et qui lui fait ressentir plus que tout son «infériorité») que de son incapacité de marcher. En somme, le roman nous confirme que le corps est véritablement une «construction sociale²²⁶», constat qui se dégage également de *Putain* de Nelly Arcan. «Façonné par le contexte social et culturel qui baigne l'acteur, le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence de la relation au monde²²⁷». De fait, bien que son enveloppe charnelle soit réduite à l'état d'objet pitoyable par le regard d'une société obsédée par le corps jeune et sain, le corps «représente pour Max la condition *sine qua non* de sa vision esthétique et sociale, un prisme déformant mais révélateur lui permettant de lire, et dire, le monde²²⁸.» Retranché derrière la toile et la voix narrative, c'est finalement Max qui tend le miroir vers son lecteur.

²²⁵ C'est moi qui souligne.

²²⁶ Voir l'analyse sociologique qu'en fait Christine Détrez dans *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

²²⁷ David Le Breton, *La sociologie du corps*, p. 3.

²²⁸ Denise Rochat, *loc. cit.*, p. 115.

Conclusion

Finalement, le mode de construction du corps objectif du narrateur de roman témoigne de la «réalité intersubjective des corps» qui prévaut dans notre univers concret. En effet, Roland Barthes définit cette intersubjectivité par le fait que «le corps de l'autre est toujours une image pour moi, et mon corps toujours une image pour l'autre ; mais ce qu'il y a de plus subtil et de plus important, c'est que mon corps est pour moi-même l'image que je crois que l'autre a de ce corps²²⁹...» Et de fait, il s'agit bien de cette image du Je tributaire de l'œil d'autrui que nous retrouvons dans les textes de Arcan, Proulx, Tremblay et Ouellette-Michalska. Incapables de se voir du dedans, les narrateurs doivent recourir aux artifices extérieurs (comme le miroir) ou imaginer le regard des autres posé sur eux afin de construire leur autoportrait dans le roman. Comme nous avons pu le constater, l'image du Je ainsi relayée dans le texte se révèle, en fin de compte, superficielle ou décalée parce qu'étrangère à soi. Ainsi, le regard par lequel advient le corps du narrateur rejoint la conception sartrienne du regard aliénant d'autrui qui dépossède le sujet de son propre corps : «Je suis possédé par autrui ; le regard d'autrui façonne mon corps dans sa nudité, le fait naître, le sculpte, le produit comme il est, le voit comme je ne le verrai jamais²³⁰.»

Par ailleurs, l'inscription du corps objectif du narrateur dans *Putain* ou *Homme invisible à la fenêtre* semble également révéler le destin qui est fait au corps dans notre société : promis au silence et à l'effacement ritualisé, «le corps ne transparaît vraiment à la conscience de l'homme occidental que dans les seuls moments de crise, d'excès²³¹», d'où l'irruption dans les romans d'un corps problématique. La souffrance induite par le regard réducteur de l'autre posé sur soi constitue le motif intrinsèque des nombreuses

²²⁹ Roland Barthes, «Encore le corps», *Critique*, août-septembre 1982, n^{os} 423-424, p. 653.

²³⁰ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 431.

²³¹ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, p. 128.

prosopographies de Cynthia et de Max qui font voir une enveloppe charnelle douloureuse dans sa différence et sa réification déshumanisante. En somme, le corps objectif de ces narrateurs possède une valeur idéologique en soulevant une réflexion sociale au sein du roman.

Mais lorsque le corps objectif du narrateur se retire de la narration, comme c'est souvent le cas, que reste-t-il du corps dans le texte? Que reste-t-il de la chair fuyant la représentation? Que reste-t-il de Cynthia et de Max lorsque leur corps devient invisible? Nombre de romans rédigés à la première personne tels *L'iguane*²³² ou *L'homme qui pleure*²³³ n'offrent aucune prosopographie exhaustive de leurs narrateurs. Ces derniers se fondent littéralement dans le décor pour ne plus être entrevus que par le biais des gestes qu'ils posent, mais qui ne tracent toutefois pas leur portrait : «Il m'arrivait de m'étendre dans les herbes et de regarder les nuages passer. Puis, d'un bond, je dégringolais la pente et m'élançais vers le quai.» (*HP*, 27) ; «J'ai voulu reculer, mais un de ses acolytes, [...] m'a fait une jambette, et je me suis écroulé comme un arbre du Témiscamingue, déjà vaincu et repentant.» (*LI*, 36). Est-ce à dire que la chair est absolument absente de ces textes? Que non. Au corps objectif perceptible des narrateurs se substitue leur corps phénoménal, lieu de la perception. «En tant qu'il voit ou touche le monde, mon corps ne peut donc être vu ni touché²³⁴.» Conséquemment, les romans dans lesquels le corps objectif des narrateurs tend à s'effacer – et ils sont légions – ouvrent simultanément la voie à l'inscription d'un autre

²³² Denis Thériault, *L'iguane*, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels poche», 2003 [2001]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²³³ Alain Bernard Marchand, *L'homme qui pleure*, Montréal, Les herbes rouges, 1995. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 121.

corps, lui-même accessible (mais non point visible) par le biais d'autres techniques que la prosopographie traditionnelle.

CHAPITRE III

L'inscription du corps phénoménal de l'Autre

[...] le simple changement de point de vue me rendra
visible ce qui ne l'était pas, mais en me dissimulant
alors ce qui auparavant s'offrait au regard.
Jean-Marie Tréguier, *Le corps selon la chair*

L'inscription du corps phénoménal dans l'œuvre littéraire n'est pas réservée aux textes rédigés à la première personne du singulier, comme l'on serait tenté de le croire en première analyse. La poésie lyrique où dominant les émotions et les impressions du Je, de même que le roman contemporain où trouve à s'exprimer un narrateur le plus souvent homodiégétique (voire autodiégétique), nous ont habitués à considérer la perception comme étant la prérogative de la voix narrative (d'un *sujet* parlant : le narrateur lui-même). En revanche, le corps sentant peut tout aussi bien appartenir au *personnage* évoluant dans un récit raconté par un narrateur hétérodiégétique, car la sensation est moins affaire de *voix* que de *focalisation*. Il suffit d'ailleurs de revisiter brièvement le concept de corps phénoménal tel que l'a développé Maurice Merleau-Ponty et de le confronter au concept de focalisation explicité par Mieke Bal pour s'en convaincre. Pour Merleau-Ponty, le corps phénoménal correspond à l'invisible (par opposition au corps visible par essence : le corps objectif), à ce qui ne peut être objectivé de l'extérieur parce qu'il s'agit du corps intérieur de l'être, de sa subjectivité propre. Le corps sentant, sujet de la perception et donc phénoménal, est en fait un corps *voyant*. De là l'analogie directe au concept de focalisateur que Bal (à la suite de Genette) associe à l'instance *qui voit* et qui se distingue tout à fait du narrateur, instance qui raconte. Pour Bal, la focalisation concerne d'abord le personnage et non le récit proprement dit, comme Gérard Genette l'affirme pourtant dans *Figures III*. Lorsqu'un personnage apparaît dans la diégèse, avance Bal, il est aussitôt «focalisé» (par le narrateur ou un autre

protagoniste) et l'on ne peut prétendre avec Genette que la question de l'origine de la focalisation («qui voit?») se révèle peu pertinente dans l'analyse d'une œuvre. Par ailleurs, les changements de focalisation ciblés par Genette font abstraction de la réalité complexe des «emboîtements» de focalisation («le narrateur observe *x* qui observe *y*...») qui abondent dans le roman, comme l'a démontré Bal. Nous aurons donc tout intérêt dans ce chapitre à utiliser le concept de focalisation tel que redéfini par Mieke Bal si nous voulons être en mesure de cerner adéquatement la figure du corps phénoménal. Par corps phénoménal nous entendons donc l'inscription, dans le texte, du corps romanesque des personnages (excluant le narrateur) capable de sentir ou de percevoir un focalisé (qui peut être un lieu, un personnage, un aliment, etc.) en analysant dans un premier temps son mode de construction dans la narration. L'étude des *formes* que revêt le corps phénoménal des autres dans l'écriture ne peut manquer de susciter des interrogations quant à ses *fonctions* au sein du récit, que ce dernier adhère à l'esthétique réaliste comme *Bonheur d'occasion*, au roman psychologique tel que *Alexandre Chenevert* ou au roman de facture plus «postmoderne» comme *Le sexe des étoiles* et *Champagne*²³⁵. Enfin – et cet aspect se révèle fondamental dans notre analyse globale du statut ontologique du corps romanesque – ce chapitre entend interroger les *effets* produits par la présence du corps phénoménal des personnages dans le texte en permettant d'établir une distinction entre ce qui relève du sensoriel et du sensuel dans la narration, concepts aux résonnances incertaines en littérature. Du coup, l'analyse des effets liés au corps phénoménal de l'Autre nous conduit à questionner l'écriture du corps ici déployée dans laquelle la chair occupe davantage la place de sujet.

²³⁵ Monique Proulx, *Champagne*, Montréal, Boréal, 2008. Désormais, les références à cet ouvrage seront désignées par le sigle C, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Structures et formes du corps phénoménal du personnage

La nature même du corps phénoménal des personnages exige qu'il voie le jour dans un contexte narratif précis. Mais avant d'examiner ce contexte, il nous faut prendre conscience du glissement qui s'opère dans le texte lorsqu'il est question du concept philosophique de «corps phénoménal». En effet, dans la réalité tangible où prennent place les analyses de Maurice Merleau-Ponty, mon corps phénoménal est par définition invisible pour autrui parce qu'il s'agit de mon corps sensitif, corps-récepteur de sensations dont je suis la seule dépositaire. Dans la réalité du texte, ou mieux la diégèse, le corps phénoménal des personnages, bien qu'invisible pour les autres protagonistes, ne pourra qu'être «visible» au lecteur en raison de sa nature langagière qui permet une incursion dans ce que Dorrit Cohn a nommé la «vie intérieure» du personnage de roman, sphère qui met en œuvre «d'autres composants psychiques [...] que le langage²³⁶». Si le corps phénoménal tel que nous le définissons se rapporte ici davantage à la chair et à sa capacité perceptive plutôt qu'à la psyché et à tout ce qui relève de l'éthopée, il n'en demeure pas moins que cette «autre» enveloppe charnelle ne peut s'inscrire textuellement via un système prosopographique traditionnel du fait même qu'elle reste un «focalisé imperceptible» dans le récit. Mieke Bal précise à cet effet que :

Le focalisé peut être visible ou invisible. J'entends par cette distinction la différence entre ce qui peut être perçu, par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût, par un spectateur hypothétique, et ce qui ne peut pas l'être. C'est la distinction genettienne entre focalisation interne et focalisation externe, mais alors strictement réservée au focalisé. Faute de mieux, j'indiquerai par le mot «perceptible» ce qui relève de la présentation d'un focalisé extérieur, «imperceptible», est un focalisé qui peut être perçu uniquement de l'intérieur, comme l'analyse psychologique.²³⁷

²³⁶ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduction d'Alain Bony, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981, p. 25.

²³⁷ Mieke Bal, «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, n° 29, 1977, p. 120.

Enfin, il apparaît que le corps phénoménal des personnages comporte une double facette au sein du récit : à la fois focalisé parce que faisant l'objet d'une focalisation au premier degré (texte oblige), il est aussi focalisateur lorsque le foyer de la focalisation se déplace vers le protagoniste. Ainsi, le lecteur aura compris que le statut du corps phénoménal en littérature ne peut être entièrement envisagé selon un angle phénoménologique. La médiation du récit – et partant, du langage – lui impose certaines limites, ou plutôt fait éclater ses limites afin de nous permettre un accès à sa réalité.

Nous disons donc que la construction du corps phénoménal des Autres s'effectue à l'intérieur du régime de focalisation d'un roman. Or, il serait vain de nier l'influence que peut aussi avoir la voix dans ce mode de construction tant il est vrai que le corps phénoménal des personnages ne se rencontre le plus souvent que dans des récits à narrateur hétérodiégétique. Ce type de narrateur «omniscient» est le plus souvent un narrateur-focalisateur capable de déléguer la focalisation à l'un (ou plusieurs) de ses protagonistes sans que cela ne soit considéré comme une altération, dans ce cas-ci une paralepse²³⁸. En effet, la focalisation qui régit alors le texte correspond à une focalisation zéro sans restriction de champ aucune, focalisation que nous ne retrouvons pas dans les récits à narrateur homodiégétique tel *L'iguane*, par exemple, où le narrateur est aussi un personnage de la diégèse. Dans ce type de récit, focalisation et narration sont fusionnées en la personne du narrateur/personnage-focalisateur qui ne peut adopter un autre point de vue que le sien en raison, justement, de sa présence au sein de la diégèse. Dans *L'iguane*, roman tout à fait représentatif de ce phénomène, le jeune narrateur-focalisateur (qui ne se nomme jamais) ne peut qu'objectiver son ami Luc Bezeau même si à l'évidence celui-ci ressent comme lui du

²³⁸ La paralepse consiste à «donner plus d'information qu'il n'est autorisé dans le code de focalisation régissant l'ensemble», Gérard Genette, *op. cit.*, p. 211.

plaisir et de la douleur et est capable de percevoir et d'apprécier les couleurs et les textures de l'Anse au Zouave où les deux enfants se réfugient tout l'été. Dès le début du roman, Luc est donc présenté en mode de focalisation externe, le narrateur offrant de multiples descriptions physiques de celui qui est appelé à devenir son meilleur ami. Toutefois, la focalisation externe sur Luc fait obstacle à notre appréhension de son corps phénoménal et le narrateur, réduit à quelques conjectures, ne peut que se questionner sur la nature de ses pensées et de ses sensations :

J'ai renoncé à franchir le canyon de méfiance qui sépare nos pupitres, mais il continue de m'appâter l'œil. C'est plus fort que moi ; j'étudie avec un intérêt entomologique sa zouave caboche et je me demande quelles pensées peuvent fermenter dans un tel réceptacle. Mais Luc reste aussi indéchiffrable que ses poèmes. (*LI*, 30)

La focalisation externe sur Luc se poursuit naturellement tout au long du récit (aucune paralepse n'est introduite dans le texte), même si le narrateur laisse entrevoir une amorce de corps phénoménal lorsqu'il montre Luc s'adonnant à une activité sensorielle : «Luc, l'océan lui coule dans les veines, et quand il s'arrête à le contempler, on dirait qu'il regarde en lui-même. Cédant à l'enchantement, il s'accroupit au bord de l'eau et oublie tout le reste. On dirait qu'il célèbre en privé une messe primitive, élémentale (*LI*, 52).» Bien entendu, l'enchantement qui saisit Luc à la vue de l'océan n'est que présumé par le narrateur – «on dirait... on dirait» – en raison des signes extérieurs qui le dénotent et le lecteur ne peut, en définitive, avoir accès aux sensations qu'éprouve Luc devant l'étendue d'eau sauvage. Il s'agit en quelque sorte ici pour le narrateur de *L'iguane* de constater l'existence du corps phénoménal de Luc (en acceptant de ne pouvoir le connaître), c'est-à-dire le rendre visible (ou lisible) au lecteur. Le même phénomène prévaut lorsque Luc se meurt en raison d'un accident de décompression subi au terme d'une plongée désespérée pour rejoindre ceux auxquels il juge appartenir, le peuple de Ftan. Le narrateur a beau affirmer que Luc «s'est

effondré, poignardé par des crampes violentes» (*LI*, 203), la focalisation ne se déplace pas vers le garçon blessé et la douleur n'est point perceptible à ce moment. Il faut, pour qu'elle «parvienne» jusqu'à nous, l'emploi du discours indirect libre qui suppose une focalisation interne sur le personnage pour que le lecteur ait finalement accès à la subjectivité de Luc Bezeau. Inséré dans la trame du récit premier, un méta-récit racontant le déroulement de la plongée de Luc fait momentanément de ce dernier un narrateur au second degré et lui permet donc *lui-même* (même si le narrateur au premier degré est le dépositaire de ce méta-récit) de dire sa souffrance : «Il disait que là-bas, tout au fond, il avait vu ceux de Ftan [...], ils s'étaient penchés sur lui et avaient accompli leur magie chirurgicale. C'était à cause de ça, les crampes, la douleur. Il s'agissait des premiers symptômes de la métamorphose.» (*LI*, 203-204) En somme, même s'il multiplie les références aux sens et aux stimuli susceptibles de les exciter, le roman de Denis Thériault fait montre des limites engendrées par la focalisation interne concentrée sur le narrateur homodiégétique. Dorrit Cohn résume d'ailleurs bien la situation lorsqu'elle affirme qu'il existe

entre subjectivité narrative et subjectivité du personnage une relation qui est en raison inverse : plus le narrateur est présent et individualisé, moins il est en mesure de révéler l'intimité psychique de ses personnages – et même de créer des personnages qui aient quelque profondeur psychique que ce soit à révéler.²³⁹

Il faut, pour que le corps phénoménal du personnage soit perceptible dans un texte à narrateur homodiégétique, ou bien qu'il rejoigne le statut de narrateur-focalisateur (dans le cadre d'un méta-récit) ou bien que le récit inclue une paralepse en permettant au narrateur de s'immiscer littéralement dans la peau du protagoniste au sein d'un régime de focalisation qui l'interdit a priori, ce qui ferait certainement obstacle à la vraisemblance du récit.

²³⁹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 41.

Dans tous les cas, le corps phénoménal du personnage ne peut s'inscrire dans le texte qu'à la seule condition qu'il y ait focalisation interne sur/par ledit personnage. Il s'agit là d'une condition *sine qua non*. Certes, les personnages du *Sexe des étoiles*, pour ne choisir que cet exemple, sont à l'évidence des individus sensuels et ce, même lorsque la focalisation s'en tient à leur apparence extérieure : «Marie-Pierre aimait passionnément la viande. Il n'était pas rare de la surprendre à trois heures du matin appuyée contre la table de la cuisine, l'air lubrique, à peine coupable, en train de mordre dans un filet mignon à moitié cru.» (SE, 177) Or, montrer en régime de focalisation externe l'effet que peut avoir un stimulus sur le corps de l'autre ne signifie pas qu'il y ait alors inscription dans le récit de son corps phénoménal. Parce qu'il est objectivé de l'extérieur et que ses sensations nous demeurent inconnues (bien qu'il soit visible qu'elles lui procurent du plaisir), le corps de Marie-Pierre reste un corps objectif au sens propre. La perception d'un être de fiction ne peut qu'être saisie *de l'intérieur*, ce qui explique l'évident recours à la focalisation interne pour construire son corps sensitif. En dépit de ce point d'origine réunissant toutes les occurrences d'apparition du corps phénoménal du personnage, il semble que cette chair subjective puisse se décliner de diverses manières dans le texte. Prenons, par exemple, quelques phrases tirées de romans à narrateur hétérodiégétique :

Son corps en entier, maintenant, est incendié par des feux de broussailles, des crampes qui déchirent les muscles et font semblant de disparaître pour mieux s'allumer ailleurs. [...] Il réussit à se remettre debout avec difficulté, il marche comme un grand brûlé, zigzaguant sous les décharges de douleur. Quand, arrivé près du chalet, la nausée le prend et lui tord les entrailles, l'obligeant à se plier en deux pour vomir, il est presque soulagé. (C, 71)

Dieu, qu'elle était fatiguée de cette vie! [...] Servir, toujours servir! Et ne pas manquer de sourire. Avoir toujours le sourire quand ses pieds brûlaient comme s'ils eussent été posés sur des lits de braise! Sourire quand la rage lui montait à la gorge en une boule lourde et dure! Sourire aussi quand ses membres endoloris pliaient de fatigue! (BO, 17)

- Une douleur au creux de l'estomac? Est-ce bien une douleur? N'est-ce pas plutôt une sensation de brûlure? [...]
- C'est peut-être rien qu'une brûlure, s'excusa-t-il, comme un peu mécontent. [...]
- Ils passèrent aux maux de tête.
- Est-ce à la nuque? Est-ce frontal? Ou d'un côté seulement?
- C'est comme une main de fer qui me serre le crâne, expliqua Alexandre. (AC, 121)

Ces citations montrent que le corps phénoménal peut être construit dans chacun des trois types de discours connus, soit le discours indirect (extrait tiré de *Champagne*), le discours indirect libre (extrait tiré de *Bonheur d'occasion*) et le discours direct (extrait tiré d'*Alexandre Chenevert*). Il va sans dire que l'emploi de ces types de discours renvoie aux niveaux narratifs d'un texte et que la narration à la troisième personne, donc d'un narrateur «omniscient» invisible, influence directement la façon dont le corps phénoménal des personnages pourra s'exprimer dans l'œuvre. En effet, il est courant d'observer la tendance qu'ont ces narrateurs à conserver le contrôle du récit en ne déléguant la parole qu'à certains moments choisis, somme toute peu nombreux. C'est sans doute la raison pour laquelle le corps phénoménal est essentiellement construit via le discours indirect dans le roman québécois contemporain, que ce roman s'inscrive dans la veine sociale (comme *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*) ou plus postmoderne. Par ailleurs, peut-être y a-t-il une autre explication à ce phénomène : c'est que la sensation n'est pas, au demeurant, un discours proprement dit. Elle n'est pas parole. Conséquemment, elle s'inscrit beaucoup moins librement dans le cadre du récit de paroles prenant la forme du monologue narrativisé (discours indirect libre) ou du monologue rapporté (discours direct), comme le rappelle Dorrit Cohn. Non pas qu'il soit impossible de construire le corps phénoménal du personnage par le biais de ces types de discours, les extraits cités plus haut le démontrent, mais il se révèle sans doute plus difficile de faire transiter la sensation par la forme du monologue qui impose alors au corps sentant la médiation du récit de paroles afin de s'exprimer dans le

texte. Toutefois, lorsque cela est fait, le lecteur peut avoir un accès privilégié à la perception du personnage : «[Jérémie] n'allait certainement plus lui dire un mot ni accepter désormais la moindre de ses écorces dégueu qui goûtaient finalement beaucoup plus le pamplemousse que le sucre.» (C, 158) Néanmoins, certains passages rédigés en style indirect libre témoignent de la propension, au sein du roman, à réserver le domaine de la sensation au discours indirect, bref au récit d'événements : «*Il sentait un picotement dans sa gorge*²⁴⁰. Il avait dû prendre froid, ce matin, en attendant son tramway durant huit minutes et demie exactement.» (AC, 33) ; «*Des sensations vraiment aigres l'agitèrent*²⁴¹. [...] Certainement, il faisait de la gastrite.» (AC, 17) L'on remarque que le monologue narrativisé du personnage (récit de paroles) vient expliquer la nature des sensations qu'il éprouve (récit d'événements). Quant au monologue rapporté ayant pour objet le corps sensitif, il est tout à fait exceptionnel dans l'œuvre romanesque : en quelles occasions les personnages ressentent-ils le besoin de dialoguer de leurs sensations, de leurs malaises ou de leurs extases? Seul le contexte de l'histoire peut favoriser l'inscription du corps phénoménal par le biais du discours direct.

Ainsi, pouvons-nous affirmer que le corps phénoménal des personnages (tout comme leur vie psychique) est essentiellement construit à travers le discours indirect ou le psychorécit dans le texte à narrateur hétérodiégétique. Parce que la sensation (ou la perception) et les pensées du personnage échappent à la verbalisation, «le romancier qui désire rendre compte des niveaux les plus obscurs de la vie psychique est contraint de le faire en suivant les méthodes les plus indirectes et les plus traditionnelles²⁴².» Cependant, à l'inscription du corps phénoménal au sein du discours indirect correspond certaines particularités. Celui-ci peut notamment s'offrir au lecteur dans l'abondance d'une description perceptive où les

²⁴⁰ C'est moi qui souligne.

²⁴¹ C'est moi qui souligne.

²⁴² Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 73-74.

sensations ressenties par le protagonistes seront directement rendues accessibles : «[Lucky] s'était appuyé contre le casier voisin. Camille avait son parfum dans la bouche, mélange de cuir, de chèvrefeuille et de tabac blond, il exhalait une chaleur trouble qui l'atteignit dans le bas-ventre, drôle de morsure qu'elle ne s'expliqua pas.» (SE, 95-96) ;

[Jérémie] s'était avancé jusqu'au milieu de la pièce presque vide, meublée d'un bureau et d'un sofa avec de beaux coussins se découpant contre une fenêtre, et il avait alors été assailli par une sensation rebutante et violente, la sensation d'être immergé dans une eau froide qui tordait le cœur. (C, 239)

Toutefois, ce type de descriptions se révèle assez inhabituel dans le roman. Les auteurs semblent plutôt privilégier la construction du corps «en transparence», c'est-à-dire de manière indirecte. Grâce à l'emploi de verbes de perception (qui «subjectivisent» la description qu'ils introduisent²⁴³), l'auteur souligne que le corps phénoménal du protagoniste est à l'œuvre, mais il s'efface aussitôt au profit de son focalisé et il n'en tient alors plus qu'au lecteur «de tirer les conclusions, de nommer les qualités du personnage [...] : soit à partir des actions dans lesquelles ce personnages est impliqué ; soit de la manière dont ce même personnage [...] perçoit les autres²⁴⁴». Ce contraste entre les modes de construction du corps phénoménal est lié à sa double nature dans le texte, à la fois focalisé et focalisateur. En effet, lorsque le corps sentant se construit dans la description perceptive, l'accent est mis sur sa nature de focalisé (bien qu'il soit toujours focalisateur). Au contraire, lorsque le corps sentant «disparaît» au profit de son propre focalisé, l'accent est mis sur son rôle de focalisateur. De cette façon, la construction «en transparence» domine littéralement l'incipit de *Bonheur d'occasion* où les regards que s'échangent Florentine et Jean leur donnent certes un corps phénoménal, mais *transparent* à l'objet de leur vision : «Il vit aussitôt qu'elle se

²⁴³ François Jost, «Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation», *Hors cadre*, n° 2, 1984, p. 73.

²⁴⁴ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, «Personnage», *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972, p. 292.

troublait. Sa lèvre inférieure trembla et d'un petit coup de dents elle la mordit» (BO, 11), «*Il remarqua* le tressaillement de ses mains, frêles comme celle d'un enfant» (BO, 12), «Elle jeta un regard oblique sur la longue table basse. De biais, *elle voyait* plusieurs visages ramassés sur des assiettes, [...] et puis, tout au bout, les épaules du jeune homme, carrées, fortes, bien dessinées par le complet marron» (BO, 18), «Mince, presque sans bruit, elle s'approchait et, sous ses paupières mi-closes, *elle le détaillait*. Le vêtement d'étoffe anglaise ne rappelait pas les magasins du faubourg» (BO, 18), etc.²⁴⁵ Parce que la nature même du corps phénoménal réside dans sa capacité de perception (donc dans l'action de sentir, de voir, de goûter), nous serions tentés de conclure que sa construction se résume ici au verbe de perception qu'utilise le narrateur pour signaler une délégation de la focalisation au personnage. Or, c'est peut-être *toute* la sphère de la perception – incluant à la fois le sujet et l'objet de la focalisation – qui vient former le corps phénoménal du personnage. Gérard Genette, à la suite de Jean Pouillon, nous rappelle que

dans la «vision avec» [la focalisation interne], le personnage est vu «non dans son intériorité, car il faudrait que nous en sortions alors que nous nous y absorbons, mais *dans l'image qu'il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image. En somme, nous le saisissons comme nous nous saisissons nous-mêmes dans notre conscience immédiate des choses, de nos attitudes à l'égard de ce qui nous entoure, sur ce qui nous entoure et non en nous-mêmes.* Par conséquent on peut dire pour conclure : la vision en image des autres n'est pas une conséquence de la «vision avec» du personnage central, c'est cette vision «avec» elle-même.²⁴⁶

Ainsi, le constat d'invisibilité du corps sentant dans la focalisation ne signifie pas qu'il soit absent de la diégèse : il *est* vision. Et de surcroît, vision de quelque chose devant lequel il se replie et qui le révèle à son tour entièrement dans sa subjectivité. La phénoménologie, plus apte peut-être à expliquer cette contingence que la narratologie, soutient que

²⁴⁵ C'est moi qui souligne dans les extraits cités.

²⁴⁶ Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 79, cité dans Gérard Genette, *op. cit.*, p. 209. C'est moi qui souligne.

la conscience perceptive est une pensée située. À l'inverse d'une pensée pure qui se donne l'illusion de la domination en effaçant le point de vue (le lieu et le moment) depuis lequel elle appréhende son objet, la perception est inscrite dans l'horizon qu'elle ouvre devant elle : elle est prise dans le spectacle qu'elle se donne.²⁴⁷

De ce point de vue, focalisé et focalisateur s'interpénètrent mutuellement (en formant ce que Merleau-Ponty nomme «la chair du monde») et l'on ne saurait nier la présence du corps phénoménal de Lila Szach dans cet extrait tiré de *Champagne* où elle découvre un «lac de chanterelles» dans les bois :

Elle prit le temps de figer l'image sur sa rétine, orangé sur émeraude, pour que le sentiment d'abondance l'accompagne longtemps, si possible dans l'éternité. Puis elle se rua sur les plus proches [...], elle s'enfouit le nez vingt fois dans les petits corps dodus où crépitaient des odeurs de vanille et d'abricot [...]. (C, 179)

Ce corps qui voit puis qui sent laisse entrer en lui une parcelle du monde extérieur (les chanterelles) qui le transforme et qui le redéfinit constamment : à la vision du contraste des couleurs de la mousse et des champignons succède l'odeur unique de ceux-ci, laquelle sera à son tour remplacée par un autre stimulus et un autre... Le corps phénoménal possède la caractéristique de se renouveler indéfiniment au gré de son environnement, ce qui fait de lui une entité quelque peu insaisissable échappant à toute définition (ou description) statique tant dans le cadre de la réalité que dans celui du roman. Bref, si la construction «en transparence» du corps percevant est si largement utilisée dans le roman, c'est qu'elle est la plus susceptible de rejoindre notre propre vision du monde qui ne souffre aucune médiation. Il s'agit en quelque sorte d'une représentation textuelle du chiasme entre le visible et l'invisible dont parlait Merleau-Ponty, c'est-à-dire de la réversibilité du corps voyant que je suis et du corps visible (animé ou inanimé) qui s'offre à moi. Mais encore, si le focalisé perceptible que sont les couleurs, les odeurs et les êtres participent de la construction du corps phénoménal des personnages en le révélant dans sa réceptivité naturelle à l'égard de

²⁴⁷ Serge Le Diraison et Eric Zernik, *op. cit.*, p. 216.

l'Autre, ce même focalisé peut aussi dévoiler le rôle qu'occupe la chair sensitive au sein des textes. Car faire appel au corps phénoménal du protagoniste dans le roman n'est jamais fortuit. Comme le corps objectif, il *signifie* toujours et sert les motivations de l'auteur.

Fonctions et motivations du corps phénoménal

Le corps phénoménal des personnages, comme tout autre élément du roman, correspond à ce que Genette appelle l'«arbitraire du récit²⁴⁸», c'est-à-dire non pas à ce qui relève de l'indétermination, mais bien plutôt à ce qui relève de la détermination des causes par les effets, du moyen par la fin (et non le contraire). L'adhésion du lecteur reposant largement sur l'effet de réel que génère un roman, l'auteur se doit de dissimuler les ficelles grâce auxquelles il contrôle et manipule les informations du texte. Autrement dit, il lui faut, pour créer et entretenir l'illusion de la *mimésis*, dissimuler la fonction d'une unité sémantique sous les apparences de la causalité «naturelle», condition de son inscription au sein du roman. Genette illustre cette contrainte romanesque lorsqu'il affirme que dans *La Princesse de Clèves*²⁴⁹, «M. de Clèves ne meurt pas *parce que* son gentilhomme se conduit comme un sot, mais le gentilhomme se conduit comme un sot *pour que* M. de Clèves meure²⁵⁰», mort elle-même déterminée par l'ultime finalité du roman qu'est le refus de M^{me} de Clèves d'épouser M. de Nemours en dépit des circonstances favorables à ce projet. Ainsi, la sottise du gentilhomme apparaît donc comme la *motivation* du décès de M. de Clèves – qui s'inscrit du coup dans l'ordre du vraisemblable –, décès ayant pour *fonction* de permettre aux amoureux de s'avouer leur passion. Tout comme la bêtise du gentilhomme imaginée par

²⁴⁸ Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», *Communications*, n° 11, 1968, p. 18.

²⁴⁹ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1678].

²⁵⁰ Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», p. 18.

M^{me} de Lafayette, le corps phénoménal des protagonistes peut d'abord être envisagé comme une *motivation* dans les textes de notre corpus, c'est-à-dire comme «l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour quoi?*²⁵¹» S'inscrivant tout à fait dans l'arbitraire du récit, le corps phénoménal sert de prétexte à l'atteinte d'un certain nombre d'objectifs prenant la forme d'autant de «finalités» tant sur le plan du récit que sur le plan du personnage de roman. À l'«écran» que fournit la chair sensitive des personnages sont donc attachées plusieurs fonctions.

La légitimation du descriptif

La plus évidente d'entre elles se situe sur le plan esthétique. En effet, le corps phénoménal s'inscrit dans une vaste entreprise de légitimation du descriptif, entreprise subordonnée de manière plus générale à l'illusion référentielle qui prévaut dans le roman. Rappelons que dès la seconde moitié du XIX^e siècle, l'auteur français semble se «retirer» de son propre texte en privilégiant l'emploi d'une voix narrative discrète mais toute-puissante, ceci bien entendu afin de maximiser l'effet de réel du récit se voulant alors un reflet de la réalité :

L'auteur (le narrateur) ne devant apparaître ni transparaître trop ostensiblement sur la scène de son énoncé en ayant l'air de le monopoliser à son seul profit [...], ce sont les personnages qui viendront prendre en charge eux-mêmes la présentation et la motivation des descriptions à l'intérieur de l'énoncé.²⁵²

Le corps phénoménal des personnages, parce que déjà présent dans la diégèse, permet la «naturalisation» de la fiche de lecture de l'auteur réaliste : grâce à lui, le savoir de l'écrivain

²⁵¹ *Ibid.*, p. 19-20.

²⁵² Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, p. 68.

peut se transmettre de manière objective au lecteur sans que le mode d'énonciation du récit ne fasse obstacle à l'illusion référentielle. Par le biais des yeux du personnage, donc, transitent les descriptions de lieux et d'objets. Dans *Bonheur d'occasion*, par exemple, bon nombre des descriptions de Saint-Henri sont prises en charge par le regard des protagonistes :

Rose-Anna, s'étant arrêtée pour souffler un peu, laissa filer son regard autour d'elle. Une haute clôture se dressait à sa gauche sur un terrain vague. Entre les tiges de fer, au loin, toute la ville basse se précisait : d'innombrables clochers s'élançaient vers le ciel ; des rubans de fumée prolongeaient les cônes gris des cheminées d'usines ; des enseignes suspendues coupaient l'horizon en morceaux de noir et de bleu ; et, se disputant l'espace dans cette ville de prière et de travail, les toits descendaient par étages, et se faisaient de plus en plus resserrés jusqu'à ce que leur monotone assemblage cessât brusquement à la bordure du fleuve. Une légère brume, vers le milieu des eaux moirées, brouillait le lointain. (BO, 225)

Résumée en ces quelques lignes, l'âme de Saint-Henri nous est dévoilée de façon «naturelle» par l'une de ses habitantes : quartier ouvrier miséreux à la fois dominé par la religion (les clochers d'églises) et l'industrie, fermé à tout espoir d'un avenir meilleur comme le symbolisent la brume qui bouche l'horizon de même que les tiges de fer à travers lesquelles il est observé et qui lui donnent l'aspect d'une prison, ou du moins d'une enclave. Par-delà le focalisé qu'est le quartier, le focalisateur qu'est Rose-Anna se révèle tout aussi intéressant en regard de son rôle de motivation du descriptif. En effet, Rose-Anna est investie d'un «pouvoir voir» justifié par la mise en scène de l'épisode. Gravissant la montagne séparant Saint-Henri de Westmount où est soigné son fils Daniel, Rose-Anna n'a qu'à «laiss[er] filer son regard» pour voir s'étendre à ses pieds son milieu. L'emplacement idéal où se tient le personnage de même que la pause que s'octroie Rose-Anna dans son ascension fournissent le parfait prétexte à l'insertion d'une description en plongée du quartier. Nul besoin pour le narrateur (ou l'auteure) d'interférer dans le récit : bien qu'il conserve son contrôle sur la narration grâce au discours indirect dans lequel prend place la focalisation de Rose-Anna,

c'est cette dernière qui est tributaire, aux yeux du lecteur, du morceau descriptif. L'intrusion du narrateur est ainsi réduite au minimum, l'apparence de neutralité du texte étant du coup accrue.

Pareil phénomène peut s'observer dans les romans de facture plus postmoderne. La construction de l'illusion référentielle étant le propre du genre romanesque, et non le fait du courant réaliste/naturaliste qui n'en a qu'exacerbé les formes, il est donc commun – pour ne pas dire habituel – d'observer cette tendance qu'ont les écrivains contemporains comme Monique Proulx à faire endosser leurs descriptions par les personnages-focalisateurs. Certes, la visée pédagogique du projet réaliste est absente du *Sexe des étoiles* ou de *Champagne*, mais il n'en demeure pas moins que la description du milieu où se situe l'action y relève encore du «pouvoir voir» des protagonistes, ici de Lila Szach lors de sa première visite au lac à l'Oie :

Elle crut voir à côté [du vieil homme] une chaloupe rouge, couchée sur le flanc comme une agonisante, et en arrière-plan de l'eau, mais elle n'aurait juré de rien tant le rideau d'insectes carnivores se faisait opaque entre l'univers et eux. [...] le lac était devant eux, encastré dans de molles montagnes. Un lac gris et grand, cerné de vert, du vert partout, uniformément vert. [...] *Le lac*, dit-il. Puis, levant son autre bras : *Le camp*, dit-il, et ils virent que l'unique chalet était là, au fond de la baie, comme effrayé par son audace, tentant de se dissimuler parmi la végétation. (C, 11-12)

En tant que «nouvelle arrivée» au lac, Lila est toute désignée pour introduire la première description du lieu où se déroule l'intrigue du roman. Personnage-prétexte à l'égard de cet extrait descriptif, Lila occupe en tout point la position fonctionnelle de Rose-Anna devant Saint-Henri, position «privilegiée» par la mise en scène qui justifie le regard porté sur le focalisé à décrire. Afin de minimiser la présence du narrateur au sein du récit et de favoriser l'introspection qui se dégage de tout le roman, Proulx développe de surcroît chez l'ensemble de ses personnages principaux un «savoir voir» susceptible de naturaliser encore davantage les nombreuses descriptions de la flore et de la faune réunies autour du lac à l'Oie :

Le matin suivant, elle était sur le quai à s'asperger d'eau froide lorsque le soleil la surprit. [...] Dans la lumière de l'incendie, il n'était plus possible de ne pas voir. Elle vit des papillons à queue jaune, des oiseaux symphoniques, des lucioles accouplées et des libellules hélicoptères, elle vit les bourgeons neufs des épinettes étincelant comme des bagues, et tellement de couleurs et de bruissements, partout, une débauche de vies triomphantes. (C, 15)

Prenant littéralement le visage d'une illumination, le «savoir voir» de Lila dévoile en détail un paysage qui n'était encore entrevu qu'en ses grandes lignes, donnant ainsi l'occasion à l'auteure de «placer» une description témoignant de la richesse que recèle la nature de manière tout à fait plausible, l'extension de ladite description étant à nos yeux le fait d'un personnage émerveillé et non le fait de Monique Proulx elle-même. L'objectif ultime de cette démarche, tout comme au sein du roman réaliste, est «de gommer les points de sutures trop évidents entre des modes d'énonciations différentes, en les faisant prendre en charge par l'énoncé²⁵³.»

Enfin, dans le roman réaliste (mais aussi, pourrions-nous ajouter, dans tout type de roman),

la grande quantité de descriptions à «placer» imposera certainement au texte de mettre en place toute une mise en scène narrative destinée à justifier et à «amortir» cette profusion de «découpures», et par conséquent imposera l'apparition d'actions de personnages (regarder, parler, monter, descendre, éclairer, etc.) et de rôles (l'esthète, le touriste, le guide, etc.) que l'on verra proliférer aux abords mêmes de la description.²⁵⁴

La «typologie» des artifices et des personnages-prétextes (les rôles auxquels fait référence Hamon) que déploie le courant réaliste²⁵⁵ est sans doute moins marquée dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* (et l'est encore moins dans *Champagne* et *Le sexe des*

²⁵³ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 171.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁵ Les «personnages-prétextes» se résument essentiellement à trois figures dans le courant réaliste : le regardeur-voyeur, le bavard volubile et le technicien affairé, trois figures respectivement chargées d'introduire les descriptions du type «voir», «dire» et «faire», *Ibid.*, p. 66-106.

étoiles) que dans *Le ventre de Paris*²⁵⁶ ou *Au bonheur des dames*²⁵⁷. Par contre, comme dans les textes de Zola, les activités auxquelles s'adonnent tour à tour les personnages principaux contribuent à naturaliser le descriptif romanesque : Rose-Anna en quête d'un nouveau logis pour sa famille nous fait voir la pauvreté de la rue Workman (*BO*, 100-101), Jean épiant l'arrivée de Florentine s'attarde à détailler la place Saint-Henri (*BO*, 34-35), Florentine désespérant de trouver Jean s'abandonne à la vue du marché de la rue Atwater qu'elle traverse (*BO*, 258-259)... Bref, «la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra “naturelle” et vraisemblable l'apparition²⁵⁸.» De fait, le type de description que l'auteur désire convier dans son ouvrage conditionnera également le ou les sens du personnage qui seront interpellés à cette occasion. Alexandre Chenevert ne pourrait être «sujet» de la description du North Western Lunch, cafétéria élue des petits travailleurs, s'il n'y portait une attention olfactive en même temps que visuelle et auditive :

Des soupîères géantes lui envoyèrent des odeurs acides et grasses ; à côté, mijotaient des ragoûts ; les spaghetti étaient en d'énormes baquets. Il y avait encore des légumes, d'autres viandes, des croquettes, des *steaks minute* ; des plats d'une grande variété, assez bien apprêtés sans doute, tous contenus en des récipients stérilisés, mais ainsi disposés et mêlant si bien leur parfum que manger paraissait tout à coup d'un monstrueux ennui. [...] Les bruits résonnaient comme dans une gare ; les voix humaines aspirées par la haute voûte y prenaient un timbre si grave que l'assistance effarouchée au bout d'un moment se contraignait à chuchoter. (*AC*, 46)

Si Alexandre semble bien attentif aux stimuli du North Western Lunch, c'est parce qu'un tel endroit réactive certains lieux communs : la vue et l'odeur des nombreux mets servis de même que l'ambiance de la cafétéria, ici entièrement résumée à l'écho des voix presque déshumanisées, forment l'horizon d'attente du signifié «cafétéria». Plus curieuse serait la description d'une cafétéria dénuée de tout parfum ou de tout bruit (ou alors, cette «absence»

²⁵⁶ Émile Zola, *Le ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1979 [1873].

²⁵⁷ *Id.*, *Au bonheur des dames*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1883].

²⁵⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 172.

même aurait aux yeux du lecteur une signification particulière). L'objet à décrire influence donc directement la déclinaison du corps phénoménal des protagonistes. C'est dire à quel point le corps phénoménal correspond bien à l'arbitraire du récit.

La construction de l'effet-personnage

Outre la légitimation du descriptif, le corps phénoménal des protagonistes peut aussi avoir pour fonction dans le roman de construire l'effet-personnage, lui-même subordonné au phénomène descriptif. En effet, ne préexistant aucunement au livre, le personnage, c'est-à-dire l'effet-personnage, «n'est peut-être que la somme, la résultante d'un certain nombre "d'effets descriptifs" disséminés dans l'énoncé (ici un "portrait" physique, là un portrait d'habitat, etc.)²⁵⁹.» Florentine Lacasse ou Marie-Pierre Deslauriers n'existent que par les descriptions qui se rapportent de près ou de loin à leur physionomie et leur psychologie, d'où l'importance qu'il nous faut accorder à l'instance qui prend en charge leur fabrication textuelle. Ainsi, l'«effet descriptif» relevant souvent du regard d'un focalisateur interne (le personnage), il va sans dire que l'effet-personnage est fonction lui aussi de la focalisation déléguée au protagoniste. Dans un premier temps, le corps phénoménal peut venir justifier une part du système prosopographique d'une œuvre, la totalité des descriptions physiques des personnages étant rarement le fait du seul regard des acteurs mis en scène. Le portrait individuel des personnages peut donc être introduit dans le texte comme le serait la description d'un lieu, en fait foi (parmi tant d'autres) dans *Champagne* le premier portrait exhaustif de Violette dont Simon est le tributaire :

Il nota qu'elle était aussi grande que lui, puisque leurs yeux se toisaient sur la même trajectoire, et qu'elle avait une tête singulière, à la peau très blanche, la peau d'une

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 105.

princesse qui n'aurait jamais connu le soleil, et au crâne délicat surmonté de courts épis dorés. Sous ce gracieux casque de guerrière, les traits se dessinaient avec une précision extrême, comme surlignés au feutre noir : la bouche mobile, les yeux comme des olives vertes, le petit point d'exclamation du nez... (C, 98-99)

La prosopographie introduite par le verbe de perception «il nota» est représentative du «modèle» sur lequel sont moulées la plupart des descriptions physiques attribuées aux personnages-focalisateurs : des expressions telles que «il vit», «elle remarqua», «son regard s'attardait», «elle jeta un regard sur», servent de signaux introducteurs à la description qui repose essentiellement sur la vue du focalisateur, bien que rien n'empêche que l'odorat ou encore le toucher soient invoqués dans la construction du corps objectif d'autrui. En effet, à la faveur d'une rencontre provoquée par Florentine, celle-ci s'émeut de la proximité de Jean : «Elle levait vers lui des yeux un peu ivres et tirait la manche de son pardessus. Toucher ses vêtements, en respirer l'odeur de sable chauffé, de fonte, de moule refroidi, la brisaient d'émoi.» (BO, 194). Toutefois, il arrive aussi que la description soit due à une référence implicite au focalisateur, auquel cas le verbe de perception peut être absent du syntagme descriptif sans que le motif – c'est-à-dire l'origine du regard – en soit transformé :

C'était un homme de forte carrure, les épaules massives, vêtu de gros bleu, qui, entre ses questions, tâchait de ranimer le feu de sa pipe en tirant deux ou trois grands coups. Ses cheveux étaient un paquet de chanvre roux et, sous de gros sourcils de même crin, luisaient des yeux gais, plissés par un sourire perpétuel qui ne laissait passer du regard bleu qu'un pétilllement plein de curiosité. Étienne Le Gardeur était bien tel qu'Alexandre l'avait imaginé, sauf qu'il avait oublié de se le représenter si bavard. (AC, 153)

Seule la référence, en fin de description, à l'image préconçue d'Alexandre Chenevert permet de lui attribuer cette prosopographie aux dépens du narrateur-focalisateur hétérodiégétique. Dans tous les cas, le recours au corps phénoménal des focalisateurs permet au narrateur de se retrancher derrière un «écran de fumée» destiné à renforcer l'illusion de la *mimésis* en lui permettant du même coup de développer un lien privilégié entre le focalisateur et son

focalisé, relation dont le sens s'actualisera tout au long du roman. Ainsi en va-t-il de Violette et de Simon dans *Champagne* : l'apparition de la jeune femme dans le roman est intimement liée au personnage de Simon. Avant qu'elle ne soit visible dans le texte, Simon entend son cri déchirant la nuit – «un cri perçant semblant sourdre du centre de la terre» (C, 97) –, puis parvient à cerner les contours de sa silhouette dans l'obscurité avant de la voir dans toute sa nudité (C, 98). Les principales caractéristiques physiques (mais aussi psychologiques) de Violette sont révélées dans les descriptions prises en charge par Simon :

Pauvre petite Violette, pauvre petite fille. Qu'elle soit encore capable de sourires chaleureux et de beauté tenait du miracle. Il revit soudain, dans un choc, la première image d'elle, qu'il avait rangée dans un coin nébuleux de sa mémoire pour cause d'étrangeté. Maintenant, tout était net : le long corps nu s'appêtant bravement à livrer bataille, bâton à la main, n'avait qu'un sein. (C, 101)

De fait, rares sont les descriptions de la jeune femme prises en charge par un tiers personnage. Lorsqu'elles le sont (par Claire et Jérémie, notamment), c'est que les focalisateurs possèdent un «savoir» particulier ou ont un rôle à jouer auprès de Violette : Jérémie, pour qui Violette reste «la fille aux foulards» (C, 158), annonce la mort prématurée de celle-ci et Claire se trouve chargée d'écrire le témoignage des sévices physiques que Violette a subis enfant. Bref, les apparitions de Violette semblent essentiellement tributaires de l'œil de Simon, phénomène qui ne peut que renforcer sur le plan de la forme la relation amoureuse qui unira les deux personnages. Enfin, si la durée d'une description, comme l'affirme Philippe Hamon, peut désigner le personnage-focalisateur comme important au sein de la diégèse – en règle générale, seuls les personnages-clés font office de focalisateurs –, il apparaît que le focalisé lui-même peut également se faire «opérateur de

classement du personnage dans une hiérarchie²⁶⁰» en dévoilant le jeu des relations qu'établit l'auteur entre les protagonistes de son roman.

Pareille filiation prévaut dans le portrait «en miroir». Le corps phénoménal du personnage-focalisateur, capable de construire l'effet-personnage par la technique du portrait individuel (de l'Autre) tout en privilégiant l'effacement de la voix narrative, sert doublement les intérêts de l'auteur lorsqu'il s'emploie dans le cadre du portrait «symétrique» d'un couple de protagonistes. Grâce à l'échange de regards dans le contexte d'un tête-à-tête, *deux* portraits sont ainsi insérés dans le texte de façon tout à fait naturelle et plausible :

Si le portrait peut passer par un reflet dans un miroir, il peut donner lieu également à un double portrait, «en miroir». En effet une façon, elle aussi efficace et «économique» à la fois de grouper et de placer deux ou plusieurs portraits de personnages, c'est de les faire endosser successivement et réciproquement par des regards symétriques. Ici le regard du personnage regardé par le regardeur n'est qu'une variante du *miroir* dans les scènes à un acteur, d'où la récurrence de scènes de couples, X regardant Y (d'où le portrait de Y par X) qui regarde à son tour X (d'où le portrait de X par Y).²⁶¹

Il ne faut pas s'étonner de la présence de cette technique du portrait «en miroir» dans *Bonheur d'occasion* où le miroir, en tant qu'objet usuel et révélateur du corps objectif, est si présent. De fait, le lieu où prennent place les portraits symétriques, c'est-à-dire le *Quinze-Cents*, est lui-même empli de surfaces réfléchissantes. Dans l'épisode qui ouvre le roman, la focalisation est donc déléguée successivement à Florentine Lacasse et à Jean Lévesque qui, tour à tour, font voir leur interlocuteur entre deux échanges de paroles :

Elle se raidit sous ce brutal examen, et il la vit mieux ; il la vit reflétée à mi-corps dans la glace du mur, et il fut frappé de sa maigreur. Autour de sa taille, elle avait pourtant tiré jusqu'au bout le ceinturon de son uniforme vert, mais on devinait que ses vêtements adhéraient à peine à son corps fluet. (*BO*, 12)

[...]

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 180.

²⁶¹ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, p. 153.

Elle le considéra un instant en silence et son cœur se serra. Il lui plaisait déjà beaucoup, ce garçon. Il lui paraissait élégant. [...] Elle aimait la façon dont ses cheveux noirs, abondants, se dressaient tout droits et hérissés. (BO, 13-14)

Le chassé-croisé des regards prend forme dans ce qui ressemble à une lutte de pouvoir entre deux adversaires se jugeant mutuellement, le «discours optique» se traduisant par de nombreuses références au regard des jeunes gens – «[il] durcit un peu son regard», «il eut de nouveau ce regard d'une brutale familiarité», «elle jeta un regard oblique...» – ainsi que des formules du type «il vit aussitôt», «voilà ce qu'elle remarquait le plus aujourd'hui», «elle le détaillait», «le jeune homme l'observait avec intensité», etc. Mais surtout, il est à remarquer que le portrait «en miroir» est employé dans l'*incipit* de *Bonheur d'occasion*, révélant du coup sa fonction première au sein de la diégèse, c'est-à-dire la présentation des principaux acteurs du drame. Nulle part ailleurs dans le texte le portrait symétrique n'est-il aussi développé et, force est de le constater, nulle part dans les romans postmodernes²⁶² de Proulx n'est-il même sollicité par l'instance auctoriale. Par conséquent, le recours au corps phénoménal des personnages dans la construction du portrait double, bien qu'il justifie la description et camoufle la présence du narrateur-focalisateur hétérodiégétique dans la construction de l'effet-personnage, semble être mis à profit (dans le cas qui nous occupe, du moins) lorsqu'il s'agit également de révéler un enjeu fondamental de l'œuvre, ici l'inégalité régissant les rapports entre les hommes et les femmes. Cet enjeu est d'ailleurs très perceptible à travers le jeu de séduction qui unit Florentine et Jean dans l'ouverture du roman, jeu de séduction qui s'actualise à son tour dans les nombreux regards réciproques que s'échangent les protagonistes. C'est donc avec brio – et une étonnante économie de moyens

²⁶² Au sujet des caractéristiques du roman postmoderne, consulter l'ouvrage de Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

narratifs – que Roy parvient à camper ses personnages principaux tout en résumant ce qui forme le nœud de l'intrigue du roman.

Le portrait symétrique des héros de Gabrielle Roy a, par ailleurs, l'avantage de participer à la construction de la psychologie des personnages ainsi tour à tour focalisés. Le développement de l'éthopée, bien qu'il ne soit pas le seul fait du portrait «en miroir», constitue une large part de l'effet-personnage d'un roman. En effet, l'illusion de vie d'un protagoniste tient à ce qu'il possède comme nous une enveloppe charnelle doublée d'une vie intérieure complexe. Afin de créer l'illusion de *mimésis*, l'auteur a donc tout intérêt à offrir au lecteur un accès privilégié à sa psychologie car «la référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de "richesse psychique"²⁶³» à ce dernier. Or, ce qui est particulièrement intéressant en regard de cette nouvelle manifestation de l'effet-personnage dans le cadre du portrait symétrique de *Bonheur d'occasion*, c'est la forme qu'elle prend et qui repose entièrement sur le corps phénoménal du personnage-focalisateur *et* du focalisateur «zéro». En effet, Mieke Bal a eu la première le mérite de développer la notion de focalisation double (grâce à un extrait de *La chatte* de Colette) qui rappelle sur le plan de la forme le schéma du méta-récit et de ses emboîtements narratifs, mais cette fois appliqué au régime de focalisation. Ainsi, Bal avance l'hypothèse selon laquelle certains passages du roman peuvent faire montre d'une focalisation fonctionnant à plusieurs niveaux. C'est notamment le cas de l'incipit de *Bonheur d'occasion* dans lequel le portrait symétrique de Jean et de Florentine se révèle à la fois tributaire du regard des personnages et du narrateur-focalisateur. Dans un premier temps, le corps phénoménal du protagoniste semble être à l'origine de la prosopographie de son vis-à-vis. Lorsque nous sommes confrontés à un syntagme descriptif comme «la mâchoire dure,

²⁶³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 111.

volontaire, l'insupportable raillerie des yeux sombres, voilà ce qu'elle remarquait le plus aujourd'hui dans ce visage» (BO, 10)²⁶⁴, nous tendons à n'attribuer cette vision qu'à Florentine en raison du verbe de perception qui la désigne sans l'ombre d'un doute comme le focalisateur de Jean. Toutefois, à bien y regarder, l'adjectif employé pour qualifier un trait physique relève bien plutôt de la personnalité du protagoniste (de sa psychologie) que de son corps – fait que nous avons d'ailleurs souligné dans le premier chapitre – : la «mâchoire dure» (et partant, la «raillerie des yeux sombres») ne renvoie à aucune caractéristique corporelle spécifique comme le serait un nez camus ou un menton pointu. Cette référence subtile à la psychologie de Jean, par conséquent, excède le savoir que peut posséder Florentine qui n'a aucun «pouvoir omniscient». Et de fait, Mieke Bal affirme qu'«un focalisé imperceptible [comme un fait psychologique invisible] ne peut être focalisé que par un focalisateur au premier niveau, tandis que le focalisé perceptible peut être focalisé à n'importe quel niveau²⁶⁵». C'est donc qu'il y a présence d'un «deuxième» focalisateur dans le cadre du portrait symétrique, ou plutôt d'un *premier* focalisateur qui joint sa vision à celle de Florentine qui regarde Jean. Ainsi, Florentine est-elle le focalisé d'une instance au premier niveau (qui la regarde regarder), et devient-elle le focalisateur de Jean au second niveau. Jean, doublement focalisé par le narrateur-focalisateur hétérodiégétique et par Florentine, peut de cette manière acquérir davantage qu'un corps détaillé : sa psychologie, du coup, peut aussi être révélée par ce qui paraît être le regard exclusif de la jeune fille puisqu'«il y a influence de la part du focalisateur sur ce qui parvient au lecteur du

²⁶⁴ Mentionnons au passage que ce type d'annotation est répandu dans l'extrait qui nous occupe : «sa bouche était mal assurée» (BO, 11), «un mince rayon de regard mordoré, prudent, attentif et extraordinairement avide» (BO, 11), «un sourire ironique et vexé» (BO, 12), «ces cheveux forts et sauvages» (BO, 14), etc.

²⁶⁵ Mieke Bal, *loc. cit.*, p. 123.

personnage vu²⁶⁶». Le subterfuge auquel est convié le corps phénoménal du personnage est donc bien habile. Il masque efficacement l'ingérence de la voix narrative toute-puissante dans le roman et, de plus, participe activement à justifier – naturaliser – une description ayant pour fonction de construire l'effet-personnage du texte. Plus que jamais le corps phénoménal des protagonistes tient-il lieu d'arbitraire du récit.

Il se peut, cependant, que la construction de la psychologie du protagoniste puisse être entièrement assumée par le personnage-focalisateur. Dans *Le sexe des étoiles*, Marie-Pierre Deslauriers dévoile ainsi les traits caractéristiques de toute une société lorsqu'elle observe les clients attablés comme elle à la terrasse d'un café :

Il n'y avait qu'à regarder autour, les gens n'habitaient pas leur corps, ils le traînaient derrière eux comme une maladie honteuse, [...] penauds et confus horriblement d'avoir un sexe, un trou de cul, des émanations et des glaires qui déboulent sans crier gare et qui esquintent les beaux vêtements. Le bras du type devant elle était affligé de tiraillements nerveux, se ballottait d'un genou à l'autre comme désespérant de jamais trouver une piste d'atterrissage, la fille en face du type partait spasmodiquement d'un grand rire aigu qui se cassait au beau milieu de rien ; les épaules d'un jeunot, plus loin, semblaient taillées dans de l'inoxydable et du radioactif à force d'être raides, les ongles d'un autre avaient été rongés jusqu'au coude, les jambes, partout, s'excusaient d'exister et se ratatinaient sous les tables, [...]. Avortements généralisés, tâtonnements, balbutiements d'infirmités coincés dans leur peau. (*SE*, 50-51)

La focalisation de Marie-Pierre, enchâssée dans un commentaire indiquant au lecteur ce qu'il faut déduire du comportement des buveurs, n'a besoin d'aucun artifice pour rendre manifeste un focalisé imperceptible (dans ce cas-ci la honte du corps qu'éprouvent les gens). En effet, la faculté d'interprétation du focalisateur reste tout à fait subordonnée à sa faculté d'observation, donc aux perceptions de son corps phénoménal. La déduction ne fonctionne qu'à partir d'un constat vérifiable, pour ne pas dire visible. Ainsi, grâce au corps phénoménal convié dans la description de l'Autre, l'interprétation subjective de Marie-Pierre peut suppléer au savoir omniscient qu'entraînerait une focalisation zéro. Du coup, la

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 115.

psychologie des étrangers qui entourent Marie-Pierre peut-elle être développée dans un esprit de déduction propre au personnage et tout à fait logique. Encore faut-il ajouter que la déduction des caractéristiques psychologiques d'un protagoniste peut revenir au lecteur lui-même dans certains cas. En effet, il est possible d'observer que la nature du comportement focalisé chez un personnage est chargée de sa propre signification : lorsque Gaby voit l'animateur de radio Bob Mireau rougir à une réplique de Marie-Pierre (*SE*, 63), c'est au lecteur de deviner les sentiments qui animent alors l'individu. Même chose lorsqu'elle le voit blêmir subitement (*SE*, 64). Toutefois, ces occasions ne se présentent pas souvent dans le roman et la signification d'un geste ou d'une expression du visage de l'Autre, par exemple, est plus généralement fournie au lecteur, comme dans l'extrait cité plus haut.

Parallèlement au développement de la psychologie de l'Autre se construit aussi la psychologie du personnage-focalisateur via ses actions perceptives. Tout comme la phénoménologie qui appréhende la «chair du monde» comme un amalgame du corps et de son environnement, l'anthropologie des sens entrevoit également la relation privilégiée qui unit d'une part le corps à son entourage, mais davantage encore le Moi à son univers physique :

L'individu ne prend conscience de soi qu'à travers le sentir, il éprouve son existence par les résonances sensorielles et perceptives qui ne cessent de le traverser. Il est inclus dans le mouvement des choses et se mêle à elle de tous ses sens. Pourtant, la perception n'est pas coïncidence avec les choses, mais interprétation.²⁶⁷

Prise de conscience de soi, interprétation du monde et des choses par les sens, tout concourt à mettre en évidence l'existence d'une certaine subjectivité de l'individu à l'œuvre dans la représentation du monde, une subjectivité qui relève tout à fait de la psychologie du personnage lorsqu'elle est transposée à la sphère littéraire. D'ailleurs, la théorie du roman

²⁶⁷ David Le Breton, «Des sens au sens : une anthropologie des sens», *Australian Journal of French Studies*, vol. 44, n° 2, mai 2007, p. 90.

reconnaît ce phénomène lorsqu'elle affirme que «la scène et la mise en scène de la description peuvent bien sûr, en régime "sérieux", servir à noter obliquement la psychologie du regardant, le factice de l'objet décrit pouvant servir à indiquer indirectement le factice du regardant²⁶⁸.» Ainsi, dans le portrait symétrique de Florentine Lacasse et de Jean Lévesque, l'observation aigüe de l'Autre (soulignée par l'omniprésence du «discours optique» dans l'épisode) dénote-t-elle de façon générale chez les focalisateurs leur convoitise engendrée par une attirance mutuelle. Par ailleurs, le lecteur peut encore remarquer que l'ambition animant les deux jeunes gens peut être déduite à partir des caractéristiques physiques qu'ils focalisent tour à tour. Le complet taillé dans une étoffe anglaise que porte Jean et qu'admire tant Florentine (*BO*, 18), en plus de participer à la construction de l'effet-personnage «Jean», traduit indirectement le désir d'élévation sociale de la jeune femme à qui répugne ce qui lui rappelle trop la misère de Saint-Henri. Le lecteur, au fait de cette information fournie par le régime de focalisation, peut donc aisément tirer quelques conclusions préliminaires sur l'éthopée de l'héroïne de *Bonheur d'occasion* : celle-ci se révèle sans doute être une personne matérialiste, soucieuse de son image en public (donc orgueilleuse?) et envieuse, valeurs et attitudes masquant au fond son désespoir de jamais pouvoir atteindre le bonheur dans un milieu la condamnant à la pauvreté et l'humiliation d'une position de serveuse au *Quinze-Cents*. De même, si la maigreur de Florentine capte autant l'attention de Jean, c'est qu'elle permet au narrateur de «construire» la prosopographie de la jeune femme tout en dévoilant les motivations profondes animant le focalisateur : son ambivalence à l'égard de ses propres origines (modestes) symbolisée par l'attirance mêlée de répulsion qu'il éprouve devant le corps de Florentine (jolie mais maigre, désirable mais pauvre), attirance et répulsion traduisant également son désir de réussir et d'acquérir un pouvoir et une richesse

²⁶⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, p. 179.

tranchant avec la misère du quartier (dont la maigreur de Florentine constitue la métaphore). Toutes ces informations relayées par l'union d'un regard et d'un corps objectif témoignent de l'économie du récit à l'œuvre dans le roman de Gabrielle Roy.

D'autre part, il n'est pas rare de constater que la topographie d'un texte est mise à profit dans le développement de la psychologie des personnages. Nous savons qu'à l'époque romantique, le paysage est un «paysage d'états d'âme», c'est-à-dire qu'il est «vu et recomposé par un "je" qui y projette ses impressions les plus subjectives, cherchant dans la nature le miroir de ses émotions, angoisses ou extases²⁶⁹». C'est encore vrai dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* où la description d'un lieu, tout en respectant le cadre référentiel du réalisme, peut générer l'effet-personnage du texte lorsqu'elle transite par le corps phénoménal des protagonistes. Ainsi, lorsque Florentine se découvre enceinte de Jean, sa promenade dans Saint-Henri révèle une atmosphère glauque propre à illustrer ses émotions :

Devant la petite gare à tourelle de Saint-Henri, quelques fleurettes poussaient leurs corolles hors d'une terre galeuse. Et très haut, au-delà des clochers qui franchissaient des épaisseurs de suie, la montagne étendait ses pentes de verdure [...]. C'était bien le printemps partout autour d'elle, un printemps déjà fané même dans le faubourg, avec une menace de poussière et d'âcre lourdeur. (*BO*, 257-258)

La suie et la poussière envahissant la verdure font écho au sentiment d'échec qui anime alors Florentine, elle-même au printemps de sa vie. Quant à la menace d'une «lourdeur» que l'on ne peut qu'associer à la grossesse non désirée, elle contribue certainement à ajouter à la mélancolie du personnage le poids du désespoir qui l'emplit et qui, pour l'heure, étouffe littéralement ses aspirations de jeune fille insouciant. Dans cet extrait, Florentine est donc dépeinte comme le «printemps déjà fané» qu'elle a sous les yeux. Dans un tout autre ordre d'idées, l'escapade au lac Vert d'*Alexandre Chenevert* témoigne chez lui de sentiments

²⁶⁹ Marie-Annick Gervais-Zaninger, *op. cit.*, p. 28.

d'ouverture et de bonheur qui tranchent avec sa morosité habituelle. L'évolution psychologique du personnage qui s'effectue à la faveur de ce voyage trouve son expression dans l'évolution même de sa vision des lieux. Quand Alexandre arrive au lac, le paysage qu'il voit «répond» à l'incertitude et aux craintes qui l'habitent : «Le soleil était à son déclin ; à l'extrémité la plus lointaine du lac, il répandait une lueur d'orage, soufrée et pourpre. Ailleurs le ciel ne retenait plus qu'une lumière diminuée, suffisant tout juste à révéler les bois qui fermaient ce paysage désert.» (AC, 152) Or, peu à peu la perception qu'Alexandre a du lac se transforme : «Il vit l'herbe onduler à ses pieds en longs chemins où passait le vent ; des oiseaux allaient à la dérive ; une vingtaine d'espèces, exquises, dont il n'avait jamais vu la ressemblance, même en images ; des nuages coulaient au loin ; et il s'identifia avec une secrète entente du cœur aux éléments» (AC, 159). L'œil d'Alexandre, auparavant attaché au focalisé d'un horizon orageux et bouché, est maintenant convié au spectacle émouvant d'une nature en liesse. L'ouverture du panorama qu'opèrent les «longs chemins» que fait le vent dans l'herbe combinés aux nuages qui s'étendent «au loin» peuvent signifier en retour l'ouverture d'esprit du personnage qui accepte de se laisser gagner par la sérénité. Cette paix intérieure, toutefois, ne dure point et bientôt le caractère d'Alexandre refait surface dans son interprétation du paysage qui s'offre à lui :

Quelque temps encore, et il jugea la qualité du paysage qui l'entourait. Le soleil, vers la fin du jour, ne répandait jamais la même lumière sur le lac Vert. Quelquefois, elle était soufrée, évoquant pour Alexandre l'idée d'un naufrage qui ne laissait plus qu'une ombre lointaine sur l'eau indifférente ; et, parfois, la solitude s'animait d'une verte lueur de pays inhabité. Autour d'une anse de sable fin s'élevaient des bouleaux blancs au corps tremblant et mince. Entre tous les arbres, Alexandre préférait maintenant ceux-ci qui n'arrêtaient pas de se plaindre. Il aimait leurs soupirs affligés. (AC, 198)

Toujours le même quoique différent, le lac Vert se métamorphose au gré de l'humeur de son focalisateur, dévoilant ainsi l'«influence» (factice, puisqu'arbitraire) que peut avoir le corps phénoménal sur la description de son focalisé que l'auteur transforme ici en miroir de son

âme. Si les pensées intimes d'Alexandre sont effectivement évoquées dans l'extrait ci-dessus par la voix narrative, il n'en demeure pas moins que les lieux physiques s'accordent à celles-ci (et même à la prosopographie du personnage, «tremblant et mince» comme les arbres), en font foi les bouleaux blancs qui «n'arrêt[ent] pas de se plaindre», comme Alexandre. Bref, un mot de David Le Breton éclaire tout à fait la nature du lien unissant le paysage et le sujet voyant lorsqu'il affirme que :

Visuellement toute perception est une morale. Le paysage est dans l'homme avant que l'homme ne soit en lui car le paysage fait sens seulement à travers ce qu'il en voit. Les yeux ne sont pas seulement des récepteurs à la lumière et aux choses du monde, ils en sont les créateurs en ce que voir n'est pas le décalque d'un dehors, mais la projection hors de soi d'une vision du monde.²⁷⁰

Identification et sympathie du lecteur

Au-delà du rôle intra-textuel qu'il peut jouer lorsqu'il s'agit de légitimer une description ou de créer l'effet-personnage, le corps phénoménal du protagoniste remplit également une fonction extratextuelle liée cette fois au lecteur empirique. En effet, l'identification du lecteur au héros romanesque de même que l'empathie (ou la sympathie) que le texte suscite chez lui transitent en partie par la chair sensitive de l'être de fiction. L'influence que peut avoir le corps phénoménal du personnage sur la réception d'une œuvre tient d'abord à l'effet de vie qu'il favorise au sein du texte. Les références aux perceptions d'un protagoniste, quelles qu'elles soient, le donnent à lire «comme un *autre vivant* susceptible de maints investissements²⁷¹». Capable de sentir, de voir et de toucher ce qui l'entoure, le personnage-focalisateur est construit de manière à ressembler à l'individu réel que nous sommes, d'où l'illusion référentielle à laquelle se laisse prendre (volontairement,

²⁷⁰ David Le Breton, «Des sens au sens : une anthropologie des sens», p. 95.

²⁷¹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 108.

précise Jouve) le lecteur. Ainsi, lorsque Camille éprouve un malaise après avoir goûté au champagne de son père – «les bulles de champagne semblaient avoir acquis de la solidité et lui pesaient, gravier, sur l'estomac» (SE, 161) –, l'auteure vise à construire le personnage comme «personne» et non comme être fictif. De fait, la focalisation interne sur/par le personnage, parce qu'elle rejoint précisément le «vraisemblable référentiel» en représentant la réalité du corps-pour-soi, constitue l'un des fondements de l'identification du lecteur.

À n'en pas douter, «le récit, par ses seuls procédés structuraux, peut obliger le lecteur à s'investir dans telle ou telle figure²⁷²», évidence déjà soulevée par les rhéteurs de l'antiquité. En lui permettant d'avoir accès à l'intimité d'un protagoniste, c'est-à-dire à sa vision du monde, la focalisation interne repositionne le lecteur au rang de l'être fictif. Partageant un même *savoir*, personnage et lecteur se trouvent du coup «confondus», d'où le phénomène d'identification prenant place en régime de focalisation interne. Vincent Jouve a identifié trois codes de sympathie à l'œuvre dans le roman : le code narratif, le code affectif et le code culturel²⁷³. Or, seul le code narratif peut entraîner l'identification du lecteur au personnage, car ce dernier «est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue. Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi²⁷⁴.» L'homologie des situations qui prévaut à l'identification du lecteur suppose qu'il s'identifiera en premier lieu au narrateur, qu'il soit homodiégétique ou hétérodiégétique, puisqu'il occupe effectivement la même position que le lecteur par rapport à l'intrigue. Toutefois, les conclusions de Jouve soulignent également l'apport de la

²⁷² *Ibid.*, p. 123.

²⁷³ Précisons d'emblée que seuls les codes narratif et affectif serviront de points d'ancrage à notre analyse, le code culturel reposant sur un jugement de valeur à l'égard des personnages – «le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles» – ne pouvant à l'évidence être pris en compte dans le cadre de notre recherche qui s'intéresse aux fonctions du corps phénoménal du protagoniste. *Ibid.*, p. 144.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 124.

focalisation interne (donc du corps phénoménal) au phénomène d'«identification lectorale primaire» en ce que le personnage-focalisateur est investi de l'autorité narrative réservée à l'instance d'énonciation²⁷⁵. Ainsi, lorsque Marie-Pierre Deslauriers ressent les effets physiologiques du désir (*SE*, 53-54) ou même lorsque Gaby observe Marie-Pierre à son insu (*SE*, 59) nous sommes portés de manière presque naturelle à vivre les émois du personnage et à percevoir l'Autre comme le fait le focalisateur. Par ailleurs, l'investissement du lecteur dans la figure du personnage est d'autant plus important lorsque l'auteur interpelle directement le destinataire, l'invitant littéralement à prendre la place du focalisateur en introduisant le pronom «vous» dans son texte :

[...] quand il entre dans la maison ou dans la pièce où vous vous trouvez, l'odeur rance de peur que vous reniflez sur votre troisième frère ou votre deuxième sœur est celle-là même qui suinte de vos aisselles, les gargouillis qui s'échappent de leur estomac noué s'échappent aussi du vôtre. Vous partagez ainsi les mouvements de viscères et les informations, [...]. (*C*, 191)

Le méta-récit de *Violette* pris en charge par l'instance narrative hétérodiégétique a pour destinataire (dans le texte) Simon, mais aussi et surtout le lecteur lui-même, appelé à partager l'angoisse d'une enfant battue par son père. La présence du corps phénoménal conjuguée au pronom personnel «vous» – ne manquant pas de saisir le lecteur à bras-le-corps – témoignent de l'efficacité redoutable du code narratif capable de provoquer l'identification du lecteur au protagoniste par le biais d'un *transfert* d'affects et de sensations.

Il est clair que cette identification au personnage ne peut qu'entraîner à son tour un mouvement de sympathie (ou d'antipathie) à l'égard du héros romanesque, d'où l'intervention dans le texte du code affectif développé par Jouve. Le code affectif dont le

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 128.

propre est «de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain²⁷⁶» est de toute évidence lié au *pathos* de la rhétorique dont le fondement constitue l'appel aux émotions du public par diverses techniques de persuasion. Cherchant à émouvoir le lecteur (voire à le faire agir lorsque le roman se veut socialement «engagé»), le *pathos* d'une œuvre repose sur l'exploitation de la distance psychique liant le lecteur et les personnages²⁷⁷, distance qui peut être réduite au minimum lorsque l'auteur développe l'«intimité» de ses protagonistes notamment par le recours à la focalisation interne. Ainsi, il est clair que plus la distance séparant le lecteur du personnage est réduite, plus celui-ci éprouvera de sympathie pour le héros. Or, Vincent Jouve nous fait remarquer que «l'individu semble ne pouvoir se livrer totalement qu'à travers sa blessure. Si la sympathie a besoin de l'intimité, l'intimité a besoin de la souffrance. [...] là où il y a blessure, il y a sujet²⁷⁸.» Ce constat a le mérite de faire la lumière sur la fonction que peut avoir la douleur physique du personnage au sein du roman. Les douleurs de l'enfantement qu'éprouve avec honte Rose-Anna Lacasse dans *Bonheur d'occasion* ou encore la souffrance qui submerge Alexandre Chenevert lors de son agonie ne semblent avoir d'autre objectif que d'émouvoir le lecteur et de susciter chez lui un sentiment de pitié. En effet, la distance nous séparant de Rose-Anna est abolie lorsque le foyer de la focalisation se déplace vers elle lors de son accouchement :

Toute la matinée, la douleur l'avait guettée, la tenaillant par intermittences. [...] Elle en supportait les premières attaques sans en rien marquer à son entourage, en s'occupant comme d'habitude, avec cet orgueil de tenir le plus longtemps possible [...]. Mais enfin le moment était venu de la reconnaître, cette douleur qu'elle niait dès qu'elle était passée, et dont pourtant elle avait gardé toute sa vie une peur, une vraie peur d'enfant, bien cachée, bien étouffée en elle. (BO, 378)

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 132.

²⁷⁷ Albert W. Halsall note que «l'argumentation pathique exploitera l'hypostase selon laquelle des lecteurs tendent à traiter le personnage de fiction comme une "personne réelle", le dotant d'un caractère anthropomorphe. [...] Le rhéteur-romancier cherchera donc à manipuler les réactions émotionnelles des récepteurs en variant la "distance" psychique ou esthétique, entre eux et ses personnages», *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1988, p. 188.

²⁷⁸ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 140.

[...]

Elle avait entendu bien des femmes prétendre que le premier accouchement seul était dur. Mais elle savait le contraire. Elle savait que le corps redoutait un peu plus, chaque fois, la honte de cette nouvelle soumission à la douleur [...]. (BO, 380)

Ayant accès à la subjectivité profonde du personnage, aux sensations de son corps phénoménal, à sa souffrance qui est plus que tout intime et personnelle²⁷⁹, le lecteur ne peut qu'accompagner Rose-Anna dans sa «délivrance» parce qu'il reconnaît en elle un *sujet* authentique. À un premier niveau, la souffrance ici mise en scène par Gabrielle Roy rend donc sympathique Rose-Anna, mais elle vise aussi – à un second niveau cette fois – à rendre le lecteur sympathique à la condition féminine décrite dans ses aspects les plus difficiles et misérables. Il ne faut pas oublier que *Bonheur d'occasion* voit le jour dans les années suivant l'âge d'or du roman de la terre exaltant le rôle traditionnel de la mère dont les misères du corps, pourtant bien réelles à une époque où de nombreuses femmes mouraient «en couches», sont évacuées de la trame narrative. En somme, à travers le corps phénoménal souffrant de Rose-Anna, c'est le *pathos* rhétorique qui est à l'œuvre.

C'est encore cette propension du texte à vouloir influencer sur l'état émotionnel du lecteur empirique que l'on peut observer dans l'épisode relatant l'empoisonnement de Gilles Clément dans le dernier roman de Monique Proulx. En effet, ce «*pathos* diégétique²⁸⁰» qui donne lieu au spectacle pitoyable d'un homme souffrant le martyr dévoile la force de

²⁷⁹ Effectivement, nous apprenons que Rose-Anna n'avouerait à personne les tourments qu'elle endure : «Même seule, elle aurait eu honte d'avouer les douleurs de son corps...» (BO, 379) Conséquemment, la souffrance que le lecteur et elle «partagent» tel un secret engendre chez celui-ci un sentiment de sympathie que ne vient nuancer aucun élément du texte : Rose-Anna est la victime innocente de la nature.

²⁸⁰ Albert W. Halsall distingue au sein du concept général de «*pathos* narratif» deux types de *pathos* : 1) le «*pathos* diégétique» qui consiste en des éléments pathiques insérés dans la diégèse (un accouchement ou un accident, par exemple) et présentés de manière à soulever l'indignation ou à susciter la pitié du lecteur ; 2) le «*pathos* mimétique» correspondant aux «figures par lesquelles des instances narratives ou des personnages cherchent à susciter au moyen d'appels pathiques directs (lamentations, exclamations exprimant la pitié, l'indignation, etc.), des réactions, pareilles ou contraires, chez un lecteur», *op. cit.*, p. 193.

persuasion que recèle la douleur «vécue de l'intérieur» par le personnage (et le lecteur), c'est-à-dire en régime de focalisation interne. En effet, le personnage de Gilles Clémont n'est pas d'emblée sympathique : décrit comme un chasseur ou mieux un braconnier sans scrupule traquant puis tuant cruellement des animaux sauvages – «Gilles Clémont, exterminateur» (C, 69) –, Gilles est plutôt antipathique avant l'avènement de son empoisonnement (dont le texte rend l'origine nébuleuse : l'empoisonnement est-il imputable à Lila?). Toutefois, cet événement, et surtout la façon dont il est raconté, change la donne et modifie la perception du lecteur à l'égard du protagoniste. C'est que Monique Proulx décrit avec un luxe de détails les effets foudroyants de l'amanite vireuse sur l'organisme de Gilles, convoquant le corps phénoménal dans toute son éloquence :

Son corps en entier, maintenant, est incendié par des feux de broussailles, des crampes qui déchirent les muscles et font semblant de disparaître pour mieux s'allumer ailleurs. *Qu'est-ce que j'ai, tabarnak?* Il réussit à se remettre debout avec difficulté, il marche comme un grand brûlé, zigzaguant sous les décharges de douleur. [...] Pauvre Gilles. (C, 71)

Dans la nuit, il est réveillé par des crampes aux intestins, les mêmes en pire, en plus affûtées par l'accalmie, et la suite d'horreurs se déchaîne à nouveau, vomissements, diarrhées, implosions dans l'abdomen, sueurs, soif ardente, tremblements et hurlements de toute la chair, et à ce moment il sait, le corps ravagé mais l'esprit très lucide, il sait qu'il est en train de mourir. (C, 73)

Le lecteur, à même de constater la torture que vit Gilles en raison de l'attention accordée à son corps phénoménal, ne peut que compatir à sa douleur et, en définitive, plaindre le personnage dont l'agonie est développée sur six pages. Ce «pauvre Gilles», s'il ne devient pas ange du fait de sa souffrance puis de sa mort – le personnage de Lila Szach continue à le percevoir comme un être nuisible et, de fait, le narrateur laisse entrevoir toute la barbarie du braconnier dans la scène du massacre d'un renard (C, 262-263) – reconquiert du moins une certaine humanité aux yeux du lecteur forcé de reconnaître sa vulnérabilité à travers la douleur et l'angoisse dont il est le témoin. Tout bien considéré, l'auteure semble vouloir

sonder le lecteur en l'incitant à réfléchir au sort du malheureux personnage : «les actes ignobles de Gilles méritaient-ils pareil châtement?» Il va sans dire que la réponse à cette question relève de l'axiologie du lecteur et donc du code culturel auquel se réfère Jouve dans son ouvrage. Le corps phénoménal du personnage, en définitive, sert bien les motivations de l'auteur en lui permettant de construire son texte de manière à dissimuler derrière la figure «naturelle» d'un corps percevant les artifices littéraires que sont la fiche de lecture ou l'appel aux émotions du public. En revanche, l'inscription dans le roman du corps phénoménal du personnage produit aussi un effet sur l'écriture et donc sur l'œuvre elle-même, nous forçant à reconsidérer la place qu'occupe la chair dans la création littéraire.

Effets du corps phénoménal du personnage

L'affirmation de Roger Kempf selon laquelle «le corps est plus qu'un "thème", [...] il est constitutif d'un langage original et [...] il commande ma captation et ma captivité, mon entrée et ma présence dans le livre²⁸¹» attire notre attention sur les possibles effets du corps dans le texte de fiction. D'une part, comme le fait remarquer Kempf, le corps (d'autant plus s'il se trouve en position de sujet percevant) impose au langage une forme particulière laissant pressentir l'influence qu'il peut avoir sur l'écriture d'une œuvre en l'investissant de toute sa chair. D'autre part, est souligné sans équivoque l'effet que peut avoir la présence intratextuelle du corps sur l'éventuel lecteur à la fois «captif» et «captivé» par cette entité sensitive à laquelle on le convie à s'identifier. Une analyse de l'effet du corps phénoménal du personnage doit donc prendre en considération cette double incidence du corps sur l'écriture et sur le lecteur si elle désire rendre compte de la complexité entourant cette

²⁸¹ Roger Kempf, *op. cit.*, p. 7.

impression d'une «présence charnelle» qui se dégage de certains romans. Car c'est bien cette sensation, cette impression de *sentir* le corps du personnage qu'il s'agit de théoriser dans ces pages. Lorsque nous sommes confrontés à un épisode où se déploie l'esthésie d'un protagoniste – c'est-à-dire son aptitude à percevoir des sensations –, quelque chose se réveille en nous :

De l'autre côté, le sol n'avait jamais connu le soleil, et une belle mousse épaisse se répandait en vallonnements d'un vert brillant contre les rochers, encore nourrie d'un méandre du ruisseau qui était venu y finir ses jours. Lila enleva ses sandales et s'enfonça les pieds dans cette ouate fraîche, et le contentement fut si instantané qu'elle décida de se débarrasser de tous ses vêtements [...] pour que son corps au complet connaisse le moelleux de l'existence quand il se présente. (C, 179)

La sensation de fraîcheur de la mousse de même que sa texture enveloppante et moelleuse, loin de ne constituer qu'une donnée caractéristique du lieu où se tient Lila, tend à *agir sur* le lecteur en le faisant *réagir*. Nous l'avons vu, grâce à la focalisation interne ce dernier est appelé à se fondre dans le sujet esthésique et à expérimenter les mêmes sensations que lui ou du moins à les partager par procuration, la sensation de Lila répondant à un stimuli bien réel dans son univers tandis que la sensation du lecteur ne répond qu'à la représentation d'un stimuli absent. Du coup, le lecteur est à même de sentir le contact de la mousse, mais aussi le plaisir qu'éprouve Lila (son «contentement»). En vérité, par sa présence au sein de la narration, le corps phénoménal des protagonistes modifie la réception même du roman. En effet, selon que le corps trouve à s'exprimer dans un cadre sensoriel ou un cadre sensuel, l'effet produit sur le lecteur empirique ne sera pas le même. Il va sans dire que le cadre éminemment subjectif de la sensualité, parce qu'il met l'accent sur le plaisir du personnage-focalisateur en lui accordant autant (sinon plus) d'importance sur le plan thématique qu'au stimulus proprement dit, incite le lecteur à sentir davantage la présence du corps dans le

texte que s'il ne s'inscrivait dans le cadre plus objectif de la sensorialité, liée au phénomène descriptif de l'œuvre littéraire.

Il est clair que l'univers du roman constitue d'abord et avant tout un monde sensoriel. Le sensoriel pouvant être défini par ce «qui concerne les organes des sens, la sensation (considérée sous son aspect objectif, représentatif)» ou encore «les modalités différentes de la sensation²⁸²», nous comprendrons que l'univers sensoriel d'une œuvre peut être vaste. De fait, le corps étant notre mode d'être au monde, il est clair que toute représentation littéraire ne peut que faire appel aux sens en mettant en scène divers sujets esthétiques, à savoir les personnages. Ainsi, il est plutôt aisé d'identifier les passages textuels où se manifestent les sens et une étude exhaustive du fait sensoriel pourrait se confondre, en bout de ligne, avec l'analyse du fait descriptif lui-même, ce qui n'est pas notre but. S'il nous faut considérer le sensoriel dans son «aspect objectif» comme le veut la définition du terme, nous désirons surtout faire la lumière sur l'effet qu'il est susceptible de produire sur le lecteur. Prenons donc l'exemple tiré des premières pages d'*Alexandre Chenevert* où le personnage tente en vain de se rendormir :

Cependant, inquiet, il redoutait les bruits qui l'empêcheraient de goûter une heure au moins de sommeil. Les tramways circulaient maintenant selon leur horaire normal. Alexandre se prit à guetter l'approche de chaque tram et, quand le vacarme se perdait, à attendre déjà le passage du suivant. [...] Bientôt les klaxons entrèrent en jeu. Le chien, revenu dans les parages, jappait sans arrêt. Une motocyclette passa, dans une pétarade d'explosions. [...] Maintenant, le voisin d'Alexandre barbotait dans sa salle de bains ; et il chantait, l'idiot. Dans une minute, il tirerait violemment la chasse d'eau. (AC, 25-26)

Il est indéniable que le personnage exerce une activité sensorielle, celle d'écouter les bruits de son entourage. Il est toutefois intéressant de remarquer à quel point les stimuli interpellant malgré lui Alexandre semblent *occulter* la présence du corps phénoménal pourtant ici mis à

²⁸² *Le Petit Robert*, op. cit., p. 2406.

contribution dans la narration. Tout comme Alexandre, le lecteur est appelé à entendre lui aussi le vacarme de la circulation, les aboiements du chien et les vocalises du voisin et ce, parce qu'il ne peut que s'identifier à qui occupe la même place que lui dans la narration, c'est-à-dire le focalisateur. Ces informations «auditives», bien qu'elles fassent appel à la capacité de perception du lecteur, tendent en revanche à lui faire oublier momentanément la présence du corps phénoménal en faveur d'une prise de connaissance des caractéristiques objectives d'un environnement donné. En effet, nous pouvons observer que les bruits gardant Alexandre éveillé sont présentés sur le mode du constat, c'est-à-dire objectivement. Cette «objectivité» du percept nous permet d'en conclure que nous sommes en présence d'un extrait de nature purement sensorielle. Les verbes de perception y étant évacués (à l'exception du seul verbe «guetter»), les indications de nature sensitive y étant absentes, les stimuli seuls demeurent en prenant la forme d'une description réaliste incitant le lecteur à percevoir les bruits d'un quartier, mais non à sentir la présence du corps phénoménal lui-même. En somme, le corps d'Alexandre est certes réceptif, mais non expressif : sa subjectivité s'efface au profit du descriptif dont il est la motivation. Semblable situation se remarque dans *Bonheur d'occasion*. L'ambition réaliste du roman exigeant de nombreuses descriptions susceptibles de dépeindre Saint-Henri et ses habitants, il va sans dire que le corps percevant des personnages est constamment mis à profit. Toutefois, les sensations qu'ils éprouvent se résument à bien peu de choses et le corps phénoménal en vient à être réduit aux signes linguistiques de son activité sensorielle – il regarda, elle aperçut, elle entendit, etc. – qui le relèguent dans le rôle d'un faire-valoir inapte à s'imposer au lecteur plutôt accaparé par l'objet de sa perception – le *Quinze-Cents*, la rue Beaudoin, la place Saint-Henri, etc.

En dépit de ce «désengagement» du corps marquant la sphère sensorielle du roman, il arrive que la chair perceptive du personnage trouve à s'exprimer au sein de la description d'un lieu éminemment sensoriel comme celui du marché :

À la rue Atwater, [Florentine] descendit vers le canal. Les tavernes ouvertes sur son passage lui envoyaient au visage leur odeur aigre, et les bars casse-croûte où mangeaient des vendeurs de journaux, des petits Juifs éreintés, exhalaient un insupportable relent de fritures. Et soudain, en tournant le coin de la rue Sainte-Émilie, elle aperçut la roulotte familière du marchand de tabac, [...] puis la place du marché avec son va-et-vient paysan se découvrit à elle entièrement. Des fleurs, des plantes, elle en vit des centaines, en plein soleil, sur des éventaires branlants [...]. (BO, 258)

Les adjectifs se rapportant aux tavernes et aux casse-croûte desquels se dégagent une «odeur aigre» et un «insupportable²⁸³ relent de fritures» ont bien sûr pour fonction première de qualifier les noms (les lieux) auxquels ils se rapportent. Ces lieux, ainsi caractérisés sur le plan olfactif, n'en deviennent que plus vrais aux yeux du lecteur. En revanche, ces adjectifs témoignent également d'une aversion qui, bien qu'étant probablement le fait de Gabrielle Roy, n'en est pas moins attribuée au personnage de Florentine. Loin de l'impartialité du constat, l'«insupportable relent de fritures» dénote un jugement de valeur, une indisposition du corps sensitif à l'égard d'un stimulus donné. Du coup, la subjectivité du corps phénoménal s'en trouve dévoilée. C'est-à-dire que le lecteur est à même de *sentir* d'une part l'odeur de friture, mais aussi d'en *ressentir* simultanément du dégoût, comme Florentine. Cette information sur le corps relayée par l'adjectif permet en définitive à la chair d'inscrire sa présence au sein de la narration, ou mieux de l'écriture, ce qui n'est pas le cas dans l'extrait tiré d'*Alexandre Chenevert*. Du moins, est-il possible pour le lecteur de prendre à la fois conscience d'un lieu marqué d'odeurs et d'un corps réagissant à celles-ci. C'est dire à quel point le degré d'«implication» du corps phénoménal peut varier dans l'univers sensoriel du roman, l'objectivité relative de la sensation pouvant faire place à l'interprétation du sujet

²⁸³ C'est moi qui souligne.

percevant, faisant ainsi basculer le sensoriel dans une sphère plus subjective (ne correspondant toutefois pas nécessairement à la sensualité dans la mesure où celle-ci repose sur la notion de plaisir).

Ceci dit, il apparaît que les sens n'engagent pas tous au même degré la subjectivité du corps phénoménal et qu'ils influent donc sur sa présence (ou son inscription) dans le texte. Les sens permettant une «mise à distance» du stimulus, comme la vue ou l'ouïe, ont tendance à provoquer dans un même mouvement le retranchement du sujet derrière l'objet de sa perception, l'exemple tiré d'*Alexandre Chenevert* en témoignant. Ainsi, combien de références au sens de la vue ne révèlent-elles pas cette évacuation de la subjectivité du corps dans *Bonheur d'occasion*, *Alexandre Chenevert*, *Le sexe des étoiles* et *Champagne*. Partout dans ces pages, l'activité visuelle se manifeste à travers un discours optique empreint de nuances : «elle *plongea le regard* dans la salle du rez-de-chaussée. [...] elle *apercevait* des ombres et, de temps en temps, [...] elle *voyait* jaillir soudain une éclatante lueur» (BO, 187), «elle *observait* songeusement la Transsexuelle» (SE, 59), «Pleins de types aux tables voisines, [...] *lorgnaient* sans cesse dans leur direction» (SE, 151), «Simon prit le temps de *contempler* le collier et le haut du pourpoint noir et blanc²⁸⁴» (C, 90)... Dans la majorité des cas, l'activité visuelle ne suffit pas à traduire l'étendue de la sensation du personnage-focalisateur, la description du stimulus prenant le pas sur la sensation éprouvée. Cette distance entre le corps phénoménal et l'objet de son regard fait écho à la réalité culturelle dans laquelle s'inscrivent les œuvres que nous analysons. Dans la culture occidentale, fait remarquer David Le Breton, l'individu entretient une certaine distance à l'égard de son corps et, *ipso facto*, à l'égard du monde. Ce faisant, nos sociétés privilégient simultanément le regard comme mode de mise à distance de l'autre et comme son mode de contrôle car «[le

²⁸⁴ C'est moi qui souligne dans les extraits cités.

regard] livre symboliquement celui qui en est l'objet, même s'il l'ignore. Il est prise de pouvoir car il comble [en définitive] la distance et capture²⁸⁵». Cette distance établie avec l'objet doublée de sa «possession» spéculaire résume bien la réalité narrative prédominant dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, par exemple, où l'activité visuelle du protagoniste modalise l'apparition d'un stimulus (qu'il soit animé ou inanimé) au sein de la diégèse tout en préservant l'apparente objectivité du focalisateur à son égard. Bien au contraire, il apparaît que le goût (de même que l'odorat et le toucher dans une moindre mesure) tend à engager immédiatement la subjectivité du sujet puisqu'il ne peut maintenir une distance vis-à-vis de l'aliment qu'il consomme. «[...] toujours engagé dans son ressenti», «le goût est une appropriation propice ou malheureuse du monde par la bouche, il est le monde inventé par l'oralité²⁸⁶.» De fait, l'univers exclusif du sensoriel, c'est-à-dire exempt de toute notation appréciative, semble rejeter globalement la thématique du goût. Il est remarquable en effet que *Bonheur d'occasion*, construit essentiellement sur la description objective d'un milieu et de ses habitants, n'exploite aucunement les sensations gustatives de ses personnages dont certains, pourtant, évoluent dans le milieu de la restauration. Florentine, que l'on voit accompagner Jean Lévesque puis Emmanuel Létourneau dans deux ou trois restaurants, ne *goûte* pas ses repas :

Les plats se suivaient : le potage Julienne, les hors-d'œuvre, une entrée de filet de sole, l'entrecôte, la laitue, les pâtisseries françaises. Et [Florentine] parlait toujours. Elle s'arrêtait parfois pour picorer dans son assiette comme un oiseau. Elle goûtait de tout et disait brièvement : «C'est bon.» Mais, en vérité, elle était trop surexcitée pour trouver une saveur aux aliments. (*BO*, 83)

La seule information susceptible de révéler la subjectivité du corps sensitif de l'héroïne est le commentaire laconique («C'est bon») qu'elle émet à l'intention de Jean. Il n'en va pas de

²⁸⁵ David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, p. 67.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 330.

même dans les romans de Monique Proulx qui attachent aux aliments qu'ils représentent une sensation (à défaut d'une saveur) bien particulière. Ainsi, la tournée des «grands» restaurants effectuée par Camille et son père dans *Le sexe des étoiles* se veut l'occasion d'inscrire dans le texte l'expérience gustative de l'adolescente qui s'ouvre à la fine cuisine : «Camille savait maintenant qu'elle n'aimait ni le caviar, ni les huîtres, mais que les beignets à la moelle, le foie d'oie truffé et n'importe quoi aux morilles ou aux écrevisses étaient des choses délicates qui procuraient de grands bonheurs physiologiques.» (SE, 152) Si l'activité visuelle concourt à occulter la perception subjective du personnage au profit de l'objet qu'il regarde et que le narrateur décrit, il apparaît que le mouvement contraire semble régir le rapport du protagoniste à sa nourriture. La focalisation interne sur Camille ne sert pas de prétexte à la description objective de ses plats, mais vise plutôt à laisser son corps phénoménal exprimer ses préférences toutes personnelles. De fait, le narrateur du *Sexe des étoiles* ne s'attarde pas aux saveurs qu'ont le foie d'oie truffé et les beignets à la moelle que goûte la protagoniste : seules sont révélées les sensations qu'ils lui procurent et qui font de son corps une entité pleine, signifiante. Bref, le sens du goût semble moins appartenir à l'univers sensoriel qui, dans sa forme la plus pure, se révèle en quelque sorte aseptisé, qu'à l'univers sensuel tout empreint de la présence charnelle des personnages.

Afin d'analyser l'«effet sensuel» qui se dégage de certains romans ou de certains de leurs passages, il nous faut établir une distinction entre le sensuel et le sensoriel en précisant d'emblée qu'il ne s'agit pas d'éléments foncièrement opposés. En fait, le sensuel transite nécessairement par le sensoriel, mais le sensoriel ne peut être qualifié de sensuel en retour. La gradation existant entre le sensoriel et le sensuel est perceptible dans la définition même de l'adjectif «sensuel». En effet, il relève d'une part de ce qui est «propre aux sens, émanant

des sens²⁸⁷», établissant sa filiation au sensoriel qui concerne la sensation. Toutefois, lorsque l'adjectif «sensuel» s'applique à un individu, il s'éloigne de l'objectivité prêtée au sensoriel : est donc sensuel celui qui est «porté à rechercher et à goûter tout ce qui flatte les sens²⁸⁸». «Annon[çant] ou évoqu[ant] la sensualité» elle-même définie comme étant le «tempérament, goût d'une personne sensuelle²⁸⁹», le sensuel semble lié à une *intentionnalité* du sujet percevant, intentionnalité exclue de la sphère sensorielle. Si le sujet sensuel recherche ce qui lui procure un plaisir, s'il a la propension de goûter ce plaisir, c'est qu'il fait figure d'*agent*²⁹⁰ dans l'acte perceptif en manifestant sa volonté de savourer tout ce qui est à sa portée. Il va sans dire que les romans mettant en scène le personnage dans son acte sensuel offrent du même coup au corps phénoménal une voie d'expression privilégiée, puisqu'ils focalisent au moins autant – sinon plus – la source de l'activité perceptive (le corps lui-même) que sa cible (le stimulus). Ce faisant, le corps semble délaissé la place d'objet de l'écriture qu'il occupe traditionnellement dans la narration (puisque'étant l'objet de descriptions) pour occuper celle de sujet de l'écriture.

Déterminer quels sont les extraits où l'«effet sensuel» se manifeste et donc déterminer les facteurs induisant l'impression de sensualité dans le roman peut paraître a priori une entreprise risquée. Le concept de plaisir, si important dans la définition même de la sensualité, constitue une donnée subjective en soi, impossible à définir de façon tout à fait

²⁸⁷ *Le Petit Robert*, op. cit., p. 2406.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 2406.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 2406.

²⁹⁰ Dans son ouvrage *Poétique du regard. Littérature, perception, identité* (Limoges/Sillery, Presses universitaires de Limoges/Septentrion, 2000), Pierre Ouellet s'intéresse notamment à l'agentivité du sujet dans la situation perceptive comme critère de discrimination des «différentes valeurs du lexique verbal renvoyant au champ perceptuel» (p. 112) dans la littérature. Ainsi, fait-il remarquer qu'«inspecter» et «apercevoir», pour ne donner que cet exemple, n'ont pas la même valeur parce qu'ils ne traduisent pas la même intentionnalité chez le sujet.

objective. Nous procure du plaisir ce qui nous est agréable, mais n'est pas agréable à tous un même stimulus. Comme David Le Breton l'affirme :

Face à une même réalité, des individus au corps imprégné de cultures et d'histoires différentes n'éprouvent pas les mêmes sensations et ne déchiffrent pas les mêmes données : ils sont chacun sensibles aux informations qu'ils reconnaissent et qui renvoient à leur système de référence propre. Leurs perceptions sensorielles et leur vision du monde sont tributaires des symbolismes acquis.²⁹¹

En fait, il n'est pas même nécessaire de franchir les frontières culturelles pour découvrir que tous les membres d'une communauté ne réagissent pas de manière semblable à la vue d'une œuvre d'art ou encore à l'ingestion d'un certain plat. Les goûts personnels influent eux aussi sur la «vision du monde» des individus. Est-ce à dire que l'«effet sensuel» d'un passage précis est imputable à la subjectivité du lecteur? Le caractère sensuel se dégageant de l'inscription du corps dans l'écriture tient-il, en un mot, à l'interprétation personnelle du sujet lisant? Dans ce cas, vouloir cibler les manifestations de la sensualité chez les personnages romanesques se révélerait inutile, le consensus ne pouvant jamais être atteint. Nous croyons, comme les théoriciens de la poétique de la lecture, que le sens d'une œuvre est (re)construit par le lecteur lors de sa lecture, mais qu'il est également enchâssé dans le texte même²⁹². Autrement dit, nous faisons le pari qu'un extrait donné peut susciter chez les lecteurs des impressions et des sentiments semblables et qu'il leur est donc possible de déterminer la nature – sensorielle ou sensuelle – de ce dernier. Cette prise de position nous permet du coup d'envisager l'analyse de l'«effet sensuel» sur le plan littéraire comme un exercice réalisable.

²⁹¹ David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, p. 30.

²⁹² «Le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception.», Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1985, p. 5.

Notre étude du fait sensoriel montre que l'inscription de sensations dans la narration ne peut suffire à la construction d'une atmosphère sensuelle. Bien que les romans de Gabrielle Roy soient emplis de références aux sens des personnages, l'expérience subjective du corps phénoménal reste dans ces romans des plus ténues²⁹³. Il est donc clair que notre accès à l'intimité du corps ou à sa nature sensuelle ne peut relever que de phénomènes narratifs et linguistiques inscrits dans le roman, ce qui tend à prouver que «la lecture est une activité orientée par le texte²⁹⁴», comme le déclare Wolfgang Iser. Les *topoi* narratifs susceptibles de provoquer l'émoi du corps peuvent sembler jouer un rôle déterminant dans l'évocation de la nature sensuelle du protagoniste. Un repas ou encore une relation sexuelle, à l'évidence, font directement appel aux sens de l'individu, raison pouvant nous faire soupçonner leur importance dans la construction de l'«effet sensuel». Dans *Champagne*, la nature – flore et faune – fait davantage figure de *topos* sensuel privilégié que ne le sont la nourriture ou la sexualité :

C'était le meilleur, le début, quand l'été s'apprête à être éternel. Les oiseaux se lançaient des invites et des insultes d'un bosquet à l'autre, le grésillement des insectes tissait une rumeur obsédante. Elle n'avait qu'à lever la tête pour buter sur le mauve des lupins et le rose kitch des phlox rampants, répandus en cascade sur les rochers et sillonnés de queues d'hirondelles, ces incroyables papillons jaune et noir et même bleu sous l'échancrure des ailes, maquillés comme pour une hallucination d'opiomane. *Tout cela est à moi*, se disait Claire, ramollie par la béatitude, *à moi jusqu'à ce que je ne sois plus*. (C, 40)

Bien que les stimuli occupent une place prépondérante dans ce passage, laissant entrevoir la richesse sensorielle de la forêt qui offre au personnage ses couleurs et ses musiques, l'attitude réceptive de Claire à leur égard, dénotée par la proposition «C'était le meilleur...» et surtout par la référence à sa «béatitude», montre que l'univers sensoriel ici représenté est

²⁹³ Sauf, bien sûr, lorsque la souffrance physique du personnage est en jeu. La souffrance, de même que la jouissance, sont les deux pôles permettant la plus vive expression du «Je» phénoménal : elles s'éloignent tout à fait de l'indifférence et imposent de ce fait la présence opaque du corps au sein de l'écriture.

²⁹⁴ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 289.

accompagné d'une signification particulière qui le transforme : de simple description visant à caractériser un lieu, ces quelques lignes se veulent dévoilement du plaisir qui submerge le personnage-focalisateur. Le *topos* narratif de la nature ne peut, à lui seul, donner voix au corps phénoménal pour exprimer sa félicité²⁹⁵. Soustraite des indications du plaisir qu'éprouve Claire, la description du spectacle que lui offre le lac à l'Oie redevient simple topographie : «Les oiseaux se lançaient des invites et des insultes d'un bosquet à l'autre, le grésillement des insectes tissait une rumeur obsédante. Etc.» En vérité, seuls les signes linguistiques traduisant de manière plus ou moins explicite le plaisir, la jouissance ou encore le contentement du protagoniste parviennent à induire l'idée de sensualité chez le lecteur. Il faut donc que le narrateur verbalise le plaisir du personnage-focalisateur, qu'il l'annonce pour que le lecteur empirique parvienne à le reconnaître, puis à y participer à son tour par procuration. Tout consiste, en fin de compte, à entretenir le *pathos* d'une œuvre : sans cette direction émise par l'auteur, point de réaction voluptueuse chez le lecteur, ce qui ne peut que résulter en une réception tout à fait différente des nombreux passages descriptifs de la faune laurentienne dans *Champagne*.

La multiplication des adjectifs dans la description d'un objet susceptible d'interpeller le sujet percevant ne peut, non plus que le *topos* narratif, être garante de l'expression subjective du corps phénoménal. Bien que la lenteur constitue un concept-clé de la sensualité parce qu'elle sous-tend les principes de la dégustation, de la délectation et de la contemplation du monde, nous ne pouvons affirmer que la vitesse narrative – c'est-à-dire la vitesse à laquelle le récit se déploie par rapport à la vitesse «réelle» de l'histoire racontée – joue un rôle prépondérant dans l'«effet sensuel». Nous le savons, la description sensorielle

²⁹⁵ N'avons-nous pas d'ailleurs établi précédemment que le *topos* du repas (comme celui de la sexualité, soit dit en passant) n'est point gage de sensualité dans *Bonheur d'occasion*?

du roman réaliste ralentit le récit par ses nombreux détails afin de construire l'illusion référentielle nécessaire à son projet pédagogique ; elle ne conduit pourtant pas souvent le corps phénoménal à prendre la place du sujet de l'écriture. Pour que l'*amplificatio* descriptive dévoile les mouvements internes du corps, pour qu'elle traduise en somme une attitude sensuelle chez le protagoniste, elle se doit d'être introduite, encadrée ou du moins précédée d'indications de son plaisir :

Lila enleva ses sandales et s'enfonça les pieds dans cette ouate fraîche, et le contentement fut si instantané qu'elle décida de se débarrasser de tous ses vêtements, [...]. C'est à ce moment, [...] qu'elle les aperçut. Pas deux ou trois, en ordinaires menus rassemblements contre les souches, mais vingt, mais trente-cinq, coincées dans tous les interstices de la mousse et des rochers, joufflues d'avoir attendu tout ce temps qu'on les découvre, jaune brillant comme des soleils, comme des baisers dorés, claironnantes petites trompettes n'annonçant que le plaisir. Des chanterelles. Un lac de chanterelles. [...] (C, 179)

Le contentement ressenti par Lila au contact de la mousse sur son corps signale son euphorie devant la découverte des chanterelles «n'annonçant que le plaisir». Dès lors, l'addition des adjectifs, des comparaisons et des métaphores qualifiant les chanterelles traduit le bonheur croissant qui anime le personnage-focalisateur bien davantage que la volonté qu'a l'auteur d'insérer une description dans son œuvre. La nature même des images proposées pour décrire les champignons révèle au fond la signification qu'ils ont pour Lila et l'effet qu'ils produisent sur elle : soleils, baisers et trompettes renvoient quelque peu au septième ciel des amoureux, à la félicité. La «saillance» des stimuli dans la narration ne contrevient donc pas nécessairement à la «prégnance²⁹⁶» du corps dans l'écriture : elle peut en fait la servir, car

les perceptions sensorielles sont en lien étroit avec la langue, elles la débordent également par la difficulté souvent à traduire en mots un ressenti : le goût d'une

²⁹⁶ Pierre Ouellet emprunte les termes de prégnance et de saillance à la psychologie de la perception. «Ils désignent respectivement la force avec laquelle la source, d'une part, et la cible, d'autre part, s'imposent dans l'acte perceptif. Le sens étymologique du mot prégnance, de *praegnens*, en latin, du verbe *praenasci*, désignant littéralement "ce qui va commencer, ce qui va donner naissance", illustre bien ce moment précédant l'acte de perception qu'est l'intentionnalité ou la visée, voire l'attention dirigée vers un objet ou une entité quelconque qui donnera naissance au percept», *op. cit.*, p. 125.

liqueur, le plaisir d'une caresse [...], par exemple, exigent souvent le recours à des métaphores, à des comparaisons, elles soumettent l'individu à un effort d'imagination, à entrer dans une langue qui peine à traduire la finesse du ressenti.²⁹⁷

Ainsi, la focalisation opérée sur les chanterelles dans l'extrait qui nous intéresse se veut parallèlement focalisation implicite sur les sensations de Lila, prolongement de son corps phénoménal qui parvient, par l'entremise d'une description «subjective», à exprimer son bonheur d'être au monde²⁹⁸.

Nous avons dit que les signes linguistiques se rapportant aux sensations voluptueuses éprouvées par les protagonistes structurent l'inscription de la sensualité dans le roman. De fait, l'auteur peut choisir de mettre délibérément l'accent sur l'acte perceptif de ses personnages sans que l'accès à leur subjectivité ne transite par la description évocatrice d'un stimulus (comme c'est le cas dans le cadre du *topos* narratif et de l'*amplificatio* descriptive). Autrement dit, la cible de l'acte perceptif peut céder le pas à la source de cet acte, elle-même objet de la focalisation du narrateur. Dans *Le cœur éclaté*, le personnage de Luc (sidéen en phase terminale) acquiert une densité charnelle peu commune lorsque le narrateur, Jean-Marc, lui apporte en guise de cadeau une pizza. Dès l'entrée en scène de la pizza, la gestuelle de Luc traduit clairement l'euphorie qui le gagne :

Les yeux d'un enfant devant un arbre de Noël illuminé n'auraient pas été plus émerveillés. Luc avait ouvert la boîte plate de Da Giovanni avec des gestes exagérément excités, avait humé la grande pizza saucisse-fromage-tomates-olives qu'il aimait tant en mimant la félicité à la façon de Marcel Marceau lui-même, [...]. (CE, 85)

Cette gestuelle qui relègue la pizza au rang des accessoires cède évidemment la place à la dégustation proprement dite qui fait l'objet d'une représentation explicite soulignant le

²⁹⁷ David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, p. 31.

²⁹⁸ La phénoménologie de la perception insiste, d'ailleurs, sur le lien unissant l'objet perçu à la subjectivité du sujet percevant dans la réalité concrète : «Toute perception est, au moins partiellement, perception de soi dans la mesure où le sensible exprime à la fois la chose sentie et la conduite qu'elle éveille chez le sujet pour qu'il puisse en avoir la perception», Serge Le Diraision et Eric Zernik, *op. cit.*, p. 240.

plaisir qu'en retire le sujet : «Luc était pâmé. Il mâcha sa première bouchée les yeux fermés, le ravissement peint sur son visage.» (CE, 86) ; «Il mâchait longuement, avec volupté, extirpant tous les jus, tous les gras, puis avalait en soupirant d'aise.» (CE, 87) L'acte nourricier, plusieurs fois focalisé par le narrateur, permet le déploiement du corps sensitif au sein du roman, un déploiement si significatif en fait que le lecteur accède à une connaissance immédiate des sensations de Luc : «Écoute, ça goûte exactement la même chose que la première pizza que j'ai mangée dans ma vie, chez Da Giovanni justement, en 1959, c'est pas des farces!» (CE, 86) Cette incursion à l'intérieur du corps permise par l'extériorisation du percept (sa verbalisation), prête enfin la parole à la chair phénoménale à la fois saillante et prégnante dans l'écriture et la narration du *Cœur éclaté*. Ses sensations, non plus motif d'introduction d'une description d'objet, se révèlent dignes d'être racontées pour elles-mêmes.

Conclusion

En somme, de par sa nature même, le corps phénoménal du personnage de roman tend davantage à se faire sentir dans le texte qu'à s'y montrer. Bien qu'il puisse faire figure de prétexte à l'insertion d'un élément descriptif ou encore à la construction de l'effet-personnage si essentiel au genre romanesque, révélant en cela sa nature arbitraire dans l'univers fictif, le corps phénoménal a surtout la propension à «faire vivre» une sensation au lecteur – par rapport à «raconter» une histoire – et à engager ainsi son agentivité dans l'acte de lecture. Parce qu'il se construit via la focalisation interne qui nous permet d'«entrer» dans le corps de l'Autre et donc d'occuper sa place momentanément, parce que «le mot [et donc

le langage] cristallise la perception [et] l'appelle²⁹⁹», parce qu'il fait appel surtout à nos pulsions, le corps percevant du protagoniste s'adresse à notre propre entité sensitive (extratextuelle). Interpellée par les sensations éprouvées par le corps d'autrui dont le point de vue nous est incidemment présenté de l'intérieur (et devient *nôtre*), notre enveloppe charnelle ne peut que prendre part, au même titre que notre esprit, à la lecture du roman :

La littérature, comme on le sait, part du percept de nature sensorielle, de ce qu'on éprouve dans le monde sensible, y compris dans son propre corps, mais d'une manière telle que les *sense data* qui en résultent sont aussitôt (re)catégorisés en une image, plus ou moins typique ou schématique, capable de se détacher du donné immédiat pour devenir une réalité proprement cognitive. Elle aboutit alors à un percept de nature non sensorielle, imaginaire (un pseudo-percept), qui se traduit pourtant par une émotion réelle, soit par quelque chose qui s'éprouve esthésiquement, comme si elle faisait l'objet d'une appréhension par nos organes des sens.³⁰⁰

«[...] expérience concrète, ressentie physiquement par le sujet³⁰¹», la lecture, lorsqu'elle se veut incursion dans l'univers intime et sensoriel du personnage, fait éclater les limites de notre corps et cette soudaine expansion du sensitif nous permet enfin d'aborder l'inconnu : l'Autre lui-même³⁰².

²⁹⁹ David Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, p. 30.

³⁰⁰ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 31.

³⁰¹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 196.

³⁰² Constat mis en évidence, notamment, par Käte Hamburger qui affirme que «d'un point de vue linguistique comme d'un point de vue cognitif, la fiction épique [le récit à la troisième personne] est le seul lieu où l'on parle des tiers non comme d'objets, ou pas seulement comme d'objets, mais aussi comme de sujets ; c'est le seul lieu où la subjectivité d'une tierce personne peut être présentée comme telle», *Logique des genres littéraires*, Paris, seuil, coll. «Poétique», 1986 [1957], p. 128.

CHAPITRE IV

L'inscription du corps phénoménal du narrateur

[L]e discours est une énonciation en acte, et cet acte est d'abord un acte de présence : l'instance de discours n'est pas un automate qui exerce une capacité de langage, mais une présence humaine, un corps sensible qui s'exprime.
Jacques Fontanille, *La sémiotique du discours*

À première vue, la figure du corps phénoménal du narrateur semble receler peu de secrets en regard de l'analyse qui précède. D'emblée, nous pouvons déduire un certain nombre d'informations à son sujet. D'abord, l'on sait (ou l'on suppose) qu'il s'inscrit nécessairement dans le cadre des textes rédigés à la première personne du singulier dont l'instance narrative anthropomorphe est anxieuse d'exprimer ses impressions. Cela étant dit, nous savons à la lumière de ce que nous avons affirmé précédemment que la nature perceptive du corps phénoménal se construit à la faveur du régime de focalisation d'un récit. Or, la voix et la focalisation étant fusionnées dans la figure du narrateur au sein des textes à la première personne, l'on ne peut manquer de songer à la simplicité qui prévaut à la construction de son corps phénoménal, simplicité qui souffre à vrai dire de la comparaison avec le mode d'inscription du corps phénoménal du personnage dans le texte, somme toute plus complexe. Par ailleurs, si l'on sait qu'à la présence du corps phénoménal du personnage dans le roman sont attachées un certain nombre de fonctions, l'on est en bon droit de supposer qu'il en va de même pour le corps percevant du narrateur, lui-même chargé de légitimer le descriptif de l'œuvre, de construire l'effet-personnage et de favoriser l'identification du lecteur. Que reste-t-il donc à ajouter que le précédent chapitre n'ait déjà au moins brièvement esquissé par voie d'analogie? N'y a-t-il rien de substantiel qui ne puisse être dit du Je sentant? À vrai dire, la simplicité qui paraît caractériser la déclinaison

du corps phénoménal du narrateur dans les romans doit nous mettre en garde contre la tentation d'une analyse rapide et réductrice du phénomène. De fait, cette apparente simplicité constitue un leurre masquant très subtilement la véritable difficulté qu'il y a à cerner l'inscription du corps percevant du narrateur dans le texte. En effet, les a priori cités plus haut tendent à gommer la spécificité narrative dont il est question ici en la réduisant à un élément superficiel alors qu'elle est capitale. Ainsi, le fait qu'il nous faille rechercher dans l'œuvre littéraire les traces du corps phénoménal du *narrateur* (et non d'un quelconque personnage), plutôt que de nous faciliter la tâche en raison de l'omniprésence qu'il est susceptible d'occuper en son propre récit, nous plonge dans la perplexité devant les problèmes qu'il soulève. S'il est vrai que la perception relève de la focalisation d'un roman, le fait que le narrateur y soit aussi le focalisateur a d'importantes conséquences sur l'objet de notre recherche. Cela suppose qu'il nous faille reconsidérer la place qu'occupe le corps phénoménal dans le récit, puisque le narrateur-focalisateur homodiégétique (ou autodiégétique) contrôle celui-ci. Non plus réservé à quelques extraits (plus ou moins nombreux) du roman, l'espace occupé par le corps phénoménal du narrateur ne souffre aucune limite tant qu'il reste le foyer de la focalisation, ce qui nous confronte au constat initial suivant : le corps percevant du narrateur peut trouver à s'exprimer dans *toute* la sphère du texte, ce qui en fait une entité diffuse et quelque peu insaisissable. Autrement dit, tout ce que perçoit le corps phénoménal est susceptible de révéler son identité et ses préférences, bref son expérience subjective. Un travail de dépouillement s'impose donc. Un retour sur les notions définitionnelles du corps phénoménal nous permettra, dans un premier temps, de mettre en lumière les divers défis et difficultés auxquels notre analyse sera confrontée, difficultés qui pourront à leur tour être nivelées par l'apport de diverses approches théoriques telles la sémiotique et la lexicologie. Nous verrons que ces pistes de réflexion permettent non

seulement de mieux définir la figure du corps phénoménal dans un contexte littéraire, mais qu'elles offrent également le moyen de théoriser la somatisation du corps que produit en définitive l'inscription de l'enveloppe sensitive du narrateur au sein du récit.

Activité perceptive, intentionnalité et intersubjectivité

Sans doute n'est-il pas inutile de rappeler ici que la démarche philosophique de Maurice Merleau-Ponty s'inscrit dans la veine phénoménologique qui a pour objet d'étude les phénomènes, c'est-à-dire la manière dont le réel se manifeste à la conscience. «L'ambition de la philosophie sera donc de décrire notre expérience directe du monde, la manière dont il apparaît avant toute reprise par la pensée³⁰³», ce qui fait de la phénoménologie une philosophie de la connaissance. À la recherche de l'origine de notre appréhension du monde – ou mieux, à l'origine du sens –, Merleau-Ponty s'est trouvé confronté au corps empirique dont la nature charnelle s'éloigne de la pensée pure, désincarnée. Puisque notre premier contact avec les choses s'effectue par le biais de notre enveloppe charnelle, «nous sommes pris par notre corps dans la trame du monde. Nous ne pouvons, par conséquent, adopter à son égard une position de survol³⁰⁴», d'où la désaffection chez Merleau-Ponty de la pensée pure au profit d'une idéalité ancrée dans la chair qui lui donne ses dimensions et sa profondeur. À la fois visible et voyant, le corps appartient à l'ordre de l'«objet» et du «sujet», il est «un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche³⁰⁵». La conscience du réel provient donc de ce que le corps objectif rend l'individu pareil à ce qui l'entoure – l'incorporant dans un

³⁰³ Serge Le Diraison et Eric Zernik, *op. cit.*, p. 199.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 195.

³⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, p. 178.

large «Sensible» –, mais surtout de ce que le corps phénoménal est capable de *percevoir* ce monde. C'est notamment au croisement de la forme (objective) et de l'expérience (phénoménale) que naît la perception, c'est-à-dire au point où s'opère la réversibilité du visible et du voyant³⁰⁶. La perception, qui est le propre du corps phénoménal, ne peut toutefois s'effectuer sans le support du corps objectif qui lui fournit les organes nécessaires au processus de la signification : c'est par le contact entre les sens et les objets extérieurs que se déploie l'expérience perceptive. Étant le fait du corps phénoménal, la perception soutient, selon Merleau-Ponty, la première expérience antérieure à tout phénomène de pensée, d'où la très grande importance qu'occupe le sujet perceptif dans toute production du sens (et plus spécifiquement, dans toute production littéraire). Or, bien qu'étant le sujet de la perception, son *lieu*³⁰⁷ de production, le corps phénoménal peut difficilement être défini autrement que par les actes perceptifs qu'il pose. Il peut sentir, ressentir, voir, toucher, goûter et entendre, il peut aimer ou détester une sensation, mais aucune autre qualité concrète ne peut lui être attribuée au contraire du corps objectif qui possède bel et bien une forme tangible relativement statique. Sa nature ne réside en fait que dans l'*expérience* qu'il fait du monde, dans sa réceptivité ou son ouverture à l'égard de l'univers sensible, ce qui lui confère une identité *dynamique* susceptible de se transformer au gré de ses expériences sensorielles. Il va sans dire que l'essence perceptive du corps phénoménal, puisqu'elle n'est au demeurant qu'action (ou réaction), semble entretenir avec la figure du narrateur-focalisateur une relation filiale qui repose en fait sur leur présence immédiate au monde. Présent à ce qui l'entoure dans la diégèse comme l'est le corps à l'égard de son univers

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 199.

³⁰⁷ La figure du lieu apparaît clairement dans les propos de Merleau-Ponty qui situe la perception *dans* le corps : «l'expérience de ma chair comme gangue de ma perception m'a appris que la perception ne naît pas n'importe où, qu'elle émerge dans le recès d'un corps.» ; «la perception, qui n'est peut-être pas "dans ma tête", n'est nulle part ailleurs que dans mon corps comme chose du monde.», *Ibid.*, p. 24 et 25.

sensoriel, le Je raconte son expérience. Il nous revient donc de suivre pas à pas l'enchaînement des actes perceptifs qui viennent en partie construire le corps phénoménal du narrateur dans les romans.

Par ailleurs, parce qu'elle désigne d'abord une activité établissant un rapport entre le sujet et son environnement, la perception suppose d'emblée chez l'individu une intentionnalité qui ne peut lui faire défaut :

La sensation est intentionnelle parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence – abduction ou adduction – et que, donnant suite à cette proposition, me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un être extérieur, que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui.³⁰⁸

De cette façon, nous dit David Le Breton, «Face au monde l'homme n'est jamais un œil, une oreille, une main, une bouche ou un nez, mais un regard, une écoute, un toucher, une gustation ou une olfaction, c'est-à-dire une activité³⁰⁹» nécessairement orientée. L'intentionnalité, que les phénoménologues définissent comme «la propriété que possède la conscience de viser au-delà d'elle-même ce qui n'est pas elle, et donc de se rapporter à un objet transcendant³¹⁰», constitue un concept capital dans le cadre de notre recherche. Nous l'avons vu, elle est l'un des éléments distinctifs de la sensualité qui se définit par la propension que manifeste la personne à rechercher ce qui lui procure du plaisir. Mais surtout, l'intentionnalité met en évidence une caractéristique du corps phénoménal que nous n'avons pas clairement établie jusqu'ici dans notre cursus, mais qui n'en demeure pas moins essentielle, à savoir sa dimension *affective*. Lorsque nous nous sommes intéressée aux phénomènes entourant la construction du corps objectif des personnages et narrateurs des romans, il nous a fallu distinguer ce qui relevait de leur chair d'une part, et ce qui relevait de

³⁰⁸ *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, p. 258.

³⁰⁹ David Le Breton, «Des sens au sens : une anthropologie des sens», p. 94.

³¹⁰ Serge Le Draisson et Eric Zernik, *op. cit.*, p. 205.

leur psychologie d'autre part, prolongeant pour les besoins de la cause un raisonnement fortement empreint du dualisme corps/esprit. Ainsi, bien que la description physique puisse servir les intérêts de l'éthopée dans diverses circonstances, il est clair que ni la curiosité ni le désir de se guérir d'un chagrin amoureux éprouvés par Jean-Marc dans *Le cœur éclaté* ne peuvent figurer au rang de ses particularités physiques. Ces «attitudes» ou ces «besoins» peuvent en revanche modifier la visée du monde qu'effectue Jean-Marc, parce qu'ils conditionnent son mode de perception et partant, sa vision du monde. L'affect qui sous-tend l'orientation du corps phénoménal vers l'objet de son attention est indissociable de l'intentionnalité : il en est un élément fondateur en même temps qu'une conséquence directe découlant de l'activité perceptive intentionnellement déployée, puisque la sensation induit elle-même un affect chez l'individu. Dans notre analyse de l'inscription du corps phénoménal dans le texte, il ne nous sera donc plus possible d'écarter unilatéralement la dimension affective des narrateurs. Nous constaterons en effet que l'intentionnalité, que l'on peut concevoir comme un «mouvement vers» ou une «orientation vers» (quelque chose), modalise globalement l'ouverture ou la fermeture du sujet percevant à l'égard du monde. Elle se veut donc un indice indéniable de la présence du corps phénoménal dans le récit en dévoilant son identité.

Le concept d'intentionnalité qui fait jour dans l'acte perceptif convoque également une autre réalité qu'il nous faut considérer dans la définition de la figure du corps phénoménal. Puisque l'intentionnalité constitue une visée orientée vers un objet, c'est-à-dire une conscience capable de se projeter vers celui-ci, elle suppose une relation dans laquelle l'élément «sujet» ne peut exercer sa perception dans le néant : la présence d'un «objet» lui est essentielle. De fait,

Toute conscience est conscience de quelque chose, écrit Husserl. La formule signifie d'abord que le sujet et l'objet sont deux termes indissociables. Il n'y a pas d'objet pensé sans un sujet qui le pense, cela va de soi. Mais réciproquement le sujet pensant ne se constitue que dans son rapport à son autre, à son *ob-jectum* (au sens de ce qui est jeté devant lui, ce qui lui fait vis-à-vis).³¹¹

Dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, la réciprocité liant le sujet et l'objet se traduit par la figure du chiasme ou de l'entrelacs du visible et du voyant³¹², tous deux incorporés dans la «Chair universelle³¹³». À l'évidence, l'abolition de l'écart séparant l'«En-Soi» du «Pour-Soi» modifie radicalement la notion traditionnelle de sujet telle que nous l'entendons, entraînant de surcroît des répercussions directes sur notre définition du corps phénoménal qui acquiert du coup une porosité questionnant les frontières de l'extérieur et de l'intérieur – ou si l'on veut, du propre et du non-propre. En effet, si «le sujet pensant [percevant] ne se constitue que dans son rapport à son autre», comme l'affirme Edmund Husserl, cela signifie que l'objet de la perception possède dans l'acte perceptif un statut tout aussi privilégié que le corps sentant qui s'en trouve possédé en même temps qu'il le possède lui-même. Ainsi, le lecteur aura compris que la présence du corps phénoménal au sein des romans ne pourra se résumer au recensement de ses actes perceptifs (se déclinant sous les espèces du verbe de perception) : l'objet perçu, dans la façon dont il est focalisé, participe lui aussi à la construction du corps phénoménal des narrateurs. De fait, Merleau-Ponty insiste sur

³¹¹ *Ibid.*, p. 205.

³¹² «Mon corps comme chose visible est contenu dans le grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre.», Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, p. 180.

³¹³ Emprunté à son prédécesseur Husserl, le concept de «chair» se voit ainsi défini par Merleau-Ponty : «La chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'"élément", au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. La chair est en ce sens un "élément" de l'Être.», *Ibid.*, p. 181-182. Jean-Marie Brohm ajoute encore que «la chair est donc immédiatement rapport à la totalité du monde sensible en tant que prolongement du corps qui se sent sentir. Le corps pour soi est aussi bien le vent qui caresse ma peau que mon action, l'eau qui me porte que l'effort que j'accomplis pour me déplacer», Jean-Marie Brohm, «Constructions du corps : quel corps?», Catherine Garnier (dir.), *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, p. 101.

l'intersubjectivité qui lie le corps au monde et le monde au corps dans une réciprocité où se projette l'ombre narcissique de l'être :

le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; [...] pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, [...] comme l'ont dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, [...] mon activité est identiquement passivité – ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.³¹⁴

Capable de se projeter dans l'objet, de vivre en lui et de l'incorporer à sa propre identité dans l'univers phénoménologique, nous verrons que le corps phénoménal se distingue du corps objectif dans l'univers diégétique parce qu'il ne peut se «détacher» complètement du «Sensible» mis en scène, constat que nous avons brièvement entrevu dans le chapitre précédent. En effet, si le corps objectif se construit dans le texte par le biais de morceaux descriptifs souvent bien circonscrits et détachables se rapportant tous de manière directe à l'objet-corps, force est de constater que la nature textuelle du corps phénoménal diffère : l'on ne peut rattacher des qualités au corps sans qu'elles ne se rapportent d'abord à un stimulus extérieur. Son existence transite par celle de son focalisé, ce qui constitue l'un des écueils principaux auxquels nous confronte son analyse.

Approches théoriques

Comment donc parvenir à saisir sur le plan du langage la présence diffuse – dynamique – du corps phénoménal des narrateurs dans les romans? D'abord par une

³¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, p. 181.

attention minutieuse portée à l'endroit du lexique d'une œuvre. En effet, comme le rappelle

Pierre Ouellet :

[le] statut épistémique du texte littéraire, dont la fonction est de produire et de reproduire des "esthésies", soit des configurations symboliques de la connaissance sensible [...], repose évidemment sur les propriétés sémantiques et syntaxiques des langues naturelles, qui lui servent d'outil et de matériaux [...].³¹⁵

D'où l'intérêt que peut représenter le lexique d'un texte dans tout type d'analyse. Il convient de préciser que l'approche stylistique peut représenter une voie d'accès légitime au corps phénoménal du narrateur tant que l'acte narratif est considéré comme étant le produit du narrateur, et non d'un éventuel auteur empirique. Qu'on la désigne par les termes de «narrateur», «auteur implicite» ou «auteur modèle», l'instance productrice du discours doit être distinguée de l'écrivain³¹⁶. Si cela ne devait pas être le cas, l'analyse du lexique ne pourrait mener qu'à une étude du corps percevant de l'auteur réel lui-même, naturellement. L'approche stylistique nous est donc suggérée, dans un premier temps, par la nature ontologique du corps phénoménal. Comme il possède une forme intangible se traduisant par l'expérience qu'il retire de son activité perceptive et comme il se construit via l'objet qu'il focalise en le rendant du coup présent au lecteur, il va sans dire que le *vocabulaire* déployé dans les romans pour décrire la sensation ressentie par le narrateur, d'une part, et l'objet de son intérêt, d'autre part, représente l'unité sémantique la plus encline à exprimer la subjectivité du corps. Par ailleurs, s'il est vrai que le corps phénoménal des narrateurs doit moins sa construction au morceau descriptif proprement dit qu'à une certaine «distillation»

³¹⁵ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 21.

³¹⁶ Umberto Eco rappelle que dans les romans, «l'Émetteur et le Destinataire sont présents dans le texte non tant comme pôles de l'acte de l'énonciation que comme *rôles actanciels* de l'énoncé», *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. «Le livre de poche», 1985 [1979], p. 75. Autrement dit, «"Je" inscrit ou implicite, celui qui assume le récit n'y a jamais d'autre réalité que celle de son propre discours. Comme les objets, les personnages, les événements, il a été inventé pour tenir un rôle : celui de l'instance productrice de la narration», Marc Bégin, «La tension narrative dans *Boule de suif*», *Études littéraires*, vol. 16, n° 1, 1983, p. 123.

de son essence dans le texte, les lexèmes employés pour faire advenir la réalité diégétique sont aussi susceptibles de comporter simultanément une dimension charnelle qu'il nous revient de repérer. Il nous faut donc être attentif à la littérarité du discours romanesque, véritable objet d'étude de la stylistique. Les procédés littéraires – c'est-à-dire les figures de style –, présents non seulement dans l'œuvre littéraire mais aussi dans la langue qui en forme le matériau premier, ne sont pas à négliger dans notre quête de l'expressivité du corps percevant. Bernard Dupriez n'hésite pas à affirmer que «les figures sont la forme, propre mais conventionnelle à la fois, de ce surgissement, souvent indifférencié, du moi au monde³¹⁷», soulignant l'intimité dont elles sont porteuses, capables de dévoiler la vision du monde d'un sujet. En outre, le corps n'est pas foncièrement étranger aux figures qui «font le joint entre l'inconscient enraciné dans le corps propre, dans le milieu familial et social, avec ses pulsions, ses intentions, ses souvenirs, et la phrase exprimée, structure "de surface", située et concrète, geste visible, trace laissée³¹⁸.» Bref, notre désir de théoriser l'inscription du corps phénoménal dans quelques romans québécois nous pousse, avec les rhéteurs, à «évaluer la portée des énoncés en fonction de la subjectivité de celui qui les produit, de son degré d'investissement dans l'énonciation³¹⁹», un questionnement repris notamment par les sémioticiens.

La sémiotique, qui étudie les processus signifiants, c'est-à-dire la production, la codification et la communication des signes, opère depuis le milieu des années 1980 un intéressant retour au corps comme opérateur de sens dans le discours. Les ouvrages

³¹⁷ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, coll. «Domaine français», 1984, p. 9.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

³¹⁹ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Premier cycle», 2001, p. 3.

d'Herman Parret³²⁰, d'A. J. Greimas et de Jacques Fontanille³²¹ ainsi que de Jean-Claude Coquet³²², explorent tous à des degrés divers la dimension pathémique du discours, c'est-à-dire la dimension passionnelle regroupant les événements de l'affectivité, des émotions, de la perception et de la sensation. Cet intérêt marqué pour l'influence de la perception dans le discours et partant, du rôle que joue le corps dans la construction du sens, nous incite évidemment à recourir à l'approche sémiotique dans le cadre de notre recherche dans la mesure où certains concepts nous permettent de «mesurer» la présence du corps phénoménal du narrateur dans les romans. Précisons toutefois que nous laisserons volontairement de côté les exercices de schématisation, tel le carré sémiotique, qui se prêtent moins bien à l'analyse de la problématique qui nous intéresse ici. D'emblée, la place qu'occupe le corps dans la sémiotique du discours rappelle la place qu'il occupe dans le monde en phénoménologie. S'inspirant fortement des travaux de Maurice Merleau-Ponty, A. J. Greimas et Jacques Fontanille placent le corps sensible au cœur de la fonction sémiotique. Pour eux³²³, tout comme pour Merleau-Ponty, la perception joue un rôle essentiel à l'égard de la production du sens : «C'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens – en langue³²⁴». Opérateur de l'acte de langage, le corps constitue donc un centre de référence sensible qui réunit en lui les deux plans du langage desquels surgit la signification discursive. Comme on le sait, tout langage comporte deux dimensions : celle de l'expression et celle du contenu, que Greimas désigne par l'extéroceptivité et l'intéroceptivité, la première se référant aux sensations et aux figures du monde extérieur, la seconde «décrivant

³²⁰ Herman Parret, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1986.

³²¹ A. J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

³²² Jean-Claude Coquet, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 1997.

³²³ Mais aussi pour leurs précurseurs Ferdinand de Saussure et Charles Sanders Peirce.

³²⁴ A. J. Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 12.

notre perception du monde intérieur sous forme de concepts, d'impressions, de souvenirs et de sentiments³²⁵». De cette façon, si l'on remarque que la gradation des couleurs d'un fruit peut être mise en relation avec ses degrés de maturité, la couleur appartient au plan de l'expression (plan extéroceptif) et le degré de maturité équivaut au plan du contenu (plan intéroceptif)³²⁶. Il est important de comprendre que la frontière entre l'extéroceptif et l'intéroceptif n'est pas tracée d'avance, mais bien déterminée par la position neutre – c'est-à-dire proprioceptive – qu'occupe le corps propre dans l'univers lorsqu'il tente d'en dégager le sens.

La signification suppose donc pour commencer un monde de perceptions, où le *corps propre*, en prenant position, installe globalement deux *macro-sémiotiques*, dont la frontière peut toujours se déplacer, mais qui ont chacune une forme spécifique. D'un côté, l'*intéroceptivité* donne lieu à une sémiotique qui a la forme d'une langue naturelle, et, de l'autre côté, l'*extéroceptivité* donne lieu à une sémiotique qui a la forme d'une *sémiotique du monde naturel*. La signification est donc l'acte qui réunit ces deux macro-sémiotiques, et ce, grâce au corps propre du sujet de la perception, corps propre qui a la propriété d'appartenir simultanément aux deux macro-sémiotiques entre lesquelles il prend position.³²⁷

La prise de position du corps qui détermine les deux plans du langage suppose d'abord et avant tout un *acte de présence* du corps au sein de l'énonciation. Ainsi, il va sans dire qu'«en s'énonçant, l'instance de discours énonce sa propre position ; elle est alors dotée d'une présence [...] qui servira de repère à l'ensemble des autres opérations³²⁸», constat qu'il nous sera possible de vérifier dans notre étude du corps phénoménal du narrateur qui oriente tout le récit. Rappelons que la présence correspond à la première articulation sémiotique de la perception, elle n'est donc pas accessoire. À partir de la formule de Merleau-Ponty

³²⁵ Cécilia W. Francis, *Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «InterCultures», 2006, p. 16.

³²⁶ Jacques Fontanille, *La sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Nouveaux actes sémiotiques», 1998, p. 33.

³²⁷ *Ibid.*, p. 35.

³²⁸ *Ibid.*, p. 92.

«percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps³²⁹», Fontanille explique que

Percevoir quelque chose, avant même de le reconnaître comme une figure appartenant à l'une des deux macro-sémiotiques, c'est percevoir plus ou moins intensément une *présence*. En effet, avant d'identifier une figure du monde naturel, ou même une notion ou un sentiment, nous percevons (ou nous "pressentons") sa présence, c'est-à-dire quelque chose qui, d'une part occupe une certaine position, relative à notre propre position, et une certaine étendue, et qui, d'autre part, nous affecte avec une certaine intensité.³³⁰

L'intérêt que manifeste la sémiotique du discours pour la présence (ou l'acte de présence) dans les domaines de la perception et de l'énonciation (mises en parallèle par Fontanille³³¹) débouche sur une théorisation du «champ de présence» comme domaine spatio-temporel où s'exerce la perception du sujet. Ce «champ de présence» que Jacques Fontanille nomme aussi «champ positionnel» selon l'expression de Benveniste, se révèle d'une grande pertinence eu égard à notre projet d'analyse. Considérons d'abord les deux dimensions de la sensibilité perceptive évoquées dans l'extrait plus haut : la visée et la saisie.

La visée opère sur le mode de l'*intensité* : le corps propre se tourne alors vers ce qui suscite en lui une intensité sensible (perceptive, affective). La saisie opère en revanche sur le mode de l'*étendue* : le corps propre perçoit des positions, des distances, des dimensions, des quantités.³³²

Ces concepts nous intéressent particulièrement dans la mesure où ils renvoient clairement à l'intentionnalité affective qui caractérise le corps phénoménal qui se sent interpellé par un stimulus et dirige vers lui son attention. Par sa conceptualisation de l'intentionnalité du corps percevant dont la visée et la saisie représentent les actes perceptifs élémentaires, la

³²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara, 1989, p. 104.

³³⁰ Jacques Fontanille, *op.cit.*, p. 37.

³³¹ Dans *La sémiotique du discours*, la formule «Percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps» se transforme en axiome sémiotique : «Énoncer, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du langage», établissant un parallèle entre la perception et l'énonciation d'une part, ainsi que le corps et le langage d'autre part (parallèle qu'a également tracé Merleau-Ponty dans ses travaux). *Ibid.*, p. 92.

³³² *Ibid.*, p. 93.

sémiotique peut donc nous permettre de mettre au jour le mode de construction du corps phénoménal du narrateur en tenant compte de ses nuances. Mais encore, le «champ positionnel» tel que le développe Jacques Fontanille nous permet de prendre en compte le phénomène d'intersubjectivité qui modalise la présence du corps phénoménal dans les romans puisqu'il réunit dans un mouvement de *réversibilité* des actants-sources et cibles. En effet, plutôt que de parler du sujet de la visée ou de la saisie, Fontanille propose le terme d'actant positionnel, ce dernier étant susceptible «de recevoir une identité modale et de porter des systèmes de valeurs³³³», identité et valeurs pouvant se modifier au cours de la narration, illustrant du coup le dynamisme caractéristique de la figure du corps phénoménal telle que nous la concevons dans les textes. Ainsi, il y a une source, une cible et un contrôle de la visée tout comme il y a une source, une cible et un contrôle de la saisie. L'actant-source désigne la position d'origine d'une orientation, l'actant-cible désigne la position visée par l'orientation et l'actant-contrôle gère l'interaction entre la source et la cible, notamment la modalisation de l'une et de l'autre³³⁴. Dans la visée intentionnelle est donc instaurée une relation intensive entre l'actant-source et l'actant-cible alors que dans la saisie est instaurée une relation extensive (ou quantitative) entre l'actant-source et l'actant-cible. Or, la source et la cible peuvent s'inter-changer dans l'acte : la source de la visée peut soudainement devenir la cible d'une visée elle aussi. Lorsqu'un narrateur est sollicité (au sens d'interpellé de l'extérieur) par la présence d'un objet dans son champ, il devient du coup la cible de l'objet qui le vise avec une certaine intensité. Qui est la source, qui est la cible? «Toute la question est alors de savoir où se place l'intentionnalité : aussi longtemps que la présence ainsi ressentie n'est pas reconnue comme intentionnelle, le corps-centre reste la source de la

³³³ *Id.*, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve Larose, coll. «Dynamique du sens», 2004, p. 98.

³³⁴ *Ibid.*, p. 98.

visée³³⁵». L'intérêt d'un tel questionnement pour l'objet de notre analyse réside évidemment dans la possibilité qui nous est ainsi offerte de situer le corps phénoménal par rapport à l'objet-monde qu'il met en scène, une position susceptible en retour d'ouvrir sur les divers modes de somatisation de l'écriture venant caractériser chacun des romans à l'étude. En somme, la sémiotique (conjointement avec la stylistique) nous permet de niveler l'ensemble des problèmes suscités par l'analyse du corps percevant du narrateur tant parce qu'elle reconnaît l'existence d'un corps propre à l'origine de tout acte sémiotique et de tout discours que parce qu'elle théorise à la fois l'intentionnalité et l'intersubjectivité participant à la définition du corps phénoménal.

La narration à la troisième personne : une écriture désincarnée?

À n'en pas douter, le corps phénoménal du narrateur s'inscrit surtout dans le roman à la première personne et ce, en raison de conventions littéraires propres au XX^e siècle. En effet, le narrateur hétérodiégétique contemporain se révèle être une instance le plus souvent incorporelle et omnisciente absente du texte. Source de tous les «points de vue», donc d'aucun en particulier, ce narrateur ne possède qu'une existence fonctionnelle à l'égard du récit qu'il est chargé de raconter. Effacé du roman qui semble ainsi se raconter «tout seul», le narrateur hétérodiégétique ne saurait posséder un corps. Du moins, c'est ce que suggèrent les apparences. Or, qu'en est-il vraiment? Afin de répondre à la question, il nous faut brièvement remettre en contexte l'évolution du mode narratif du roman à la troisième personne depuis le XIX^e siècle en nous rappelant que les auteurs de l'époque n'ont pas toujours expurgé leurs œuvres de la présence du narrateur hétérodiégétique, au contraire. Les

³³⁵ *Id.*, *Sémiotique du discours*, p. 99.

intrusions de l'auteur (c'est-à-dire de l'auteur implicite ou encore du narrateur) dans une narration au demeurant «impersonnelle» sont monnaie courante chez Balzac et Stendhal, par exemple. Ce dernier n'hésite pas à s'adresser à ses lecteurs dans *Le rouge et le noir*, permettant au Je³³⁶ (en l'occurrence le «nous») de s'exprimer dans le cadre d'un récit contrôlé par un narrateur invisible :

Le lecteur voudra bien nous permettre de donner très peu de faits clairs et précis sur cette époque de la vie de Julien. Ce n'est pas qu'ils nous manquent, bien au contraire; mais, peut-être ce qu'il vit au Séminaire est-il trop noir pour le coloris modéré que l'on a cherché à conserver dans ces feuilles.³³⁷

De la même manière, l'auteur implicite du *Père Goriot* fait irruption dans la narration notamment lorsqu'il entreprend de présenter la pension Vauquer d'un point de vue sensoriel qui repousse toute prétention à l'objectivité : «Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu'il faudrait appeler *l'odeur de pension*. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d'une salle où l'on a dîné ; elle pue le service, l'office, l'hospice³³⁸.» La subjectivité qui transparaît dans cet extrait donne à la figure narratoriale une présence charnelle que l'on rencontre rarement chez les narrateurs hétérodiégétiques d'aujourd'hui, mais qui servait tout particulièrement les intérêts d'un écrivain réaliste comme Balzac. Comme le fait remarquer Käte Hamburger : «L'apparition d'une forme narrative à la première personne dans la pure fiction, c'est-à-dire le récit à la troisième personne, suscite aussitôt l'illusion que les personnages fictifs sont des personnes réelles³³⁹» et qu'elles font partie du champ

³³⁶ Peut-être y a-t-il lieu de rappeler que le pronom «je» ne désigne pas nécessairement un narrateur homodiégétique «présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte». Comme dans les cas qui nous intéressent, le «je» est absent de l'histoire qu'il raconte, ce qui lui confère le statut de narrateur hétérodiégétique. Gérard Genette, *Figures III*, p. 252.

³³⁷ Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Le Livre de poche, 1958 [1830], p. 192-193.

³³⁸ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Bookking International, coll. «Maxi-poche : classiques français», 1993 [1835], p. 16.

³³⁹ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 139.

d'expérience du sujet d'énonciation qui *témoigne* de leur parcours. En revanche, l'intervention «subjective» de la figure narratoriale dans le récit, et à plus forte raison l'intervention de la figure auctoriale, est aussi considérée par les critiques contemporains comme des ruptures de l'illusion référentielle en ce qu'elle souligne le caractère «construit» du roman et donc sa fictivité propre, ce qui a probablement incité de nombreux auteurs à recourir de moins en moins à cette technique sinon pour jouer sciemment sur la fonction narrative et les règles du genre, comme l'a fait Hubert Aquin dont les romans sont formés de segments narratifs hétéroclites parfois attribuable à un Je, parfois à un Il indéterminé.

Ce qu'il nous faut retenir de ce bref retour aux formes romanesques du XIX^e siècle, c'est que le narrateur hétérodiégétique a la possibilité de s'incarner dans son récit — même si les romans contemporains rédigés à la troisième personne tendent à gommer sa présence charnelle. Gérard Genette ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que «tout récit est, explicitement ou non “à la première personne”, puisque son narrateur peut à tout moment se désigner lui-même par ledit pronom³⁴⁰.»³⁴¹ Notre contribution se limitera donc à montrer que le corps phénoménal du narrateur hétérodiégétique peut intervenir dans le roman québécois contemporain. Cette affirmation, qui aurait pu paraître originale à première vue, l'est beaucoup moins lorsque l'on se tourne vers les formes romanesques passées. Néanmoins, il convient de préciser que les textes où trouve à s'exprimer le corps phénoménal du narrateur omniscient sont bien peu nombreux dans le contexte actuel et qu'ils sont donc originaux en soi. *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx constitue l'un de ceux-là. Afin de cerner la présence «subjective» de ce que l'on pourrait appeler le «corps narratorial», il nous faut d'abord identifier les passages du roman dans lesquels la focalisation demeure le fait du

³⁴⁰ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983, p. 65.

³⁴¹ Mieke Bal tient le même discours : «Un narrateur “à la troisième personne” n'existe pas par définition : s'il y a narration, il y a un sujet narrant, toujours, virtuellement, première personne», *loc. cit.*, p. 107-127.

narrateur et non celui d'un quelconque personnage auquel le foyer de la focalisation aurait été délégué. En effet, cet exercice est nécessaire puisqu'il n'y a aucune intrusion du Je dans le texte et donc aucun indice formel auquel se rapporter pour reconnaître la présence du corps. Ceci dit, l'identification des passages en focalisation zéro correspond en fait à l'identification de ce qu'Émile Benveniste nomme l'énoncé de type «historique» où les faits survenus à un certain moment du temps sont présentés sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Ainsi, pour composer un récit «historique»,

il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). À vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. [...] Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes.³⁴²

Une fois le «récit historique» circonscrit dans le roman, il va sans dire qu'il nous faut découvrir en son sein les indices révélant la présence du «discours» que Benveniste définit comme «toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière³⁴³». Bref, il nous faut trouver des indices de l'activité perceptive du narrateur ou du moins de ce qui peut relever de la nature affective de son corps phénoménal. En d'autres mots, il nous faut être attentif au point de vue subjectif susceptible d'être adopté par l'instance narrative dans certains passages du roman, point de vue qui ne pourra, de ce fait, que s'inscrire dans l'axe euphorie/dysphorie sur lequel se sont penchés les sémioticiens des passions. À l'évidence, puisque le Je s'absente du récit et qu'il n'est point possible d'y attacher des verbes de perception introducteurs d'une sensation pouvant faire l'objet d'une description, la présence du corps phénoménal du

³⁴² Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241, cité dans Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 57.

³⁴³ *Ibid.*, p. 241-242, cité dans Jaap Lintvelt, *Ibid.*, p. 57.

narrateur doit se faire sentir dans le choix du vocabulaire pour faire advenir la réalité du texte. Prenons l'exemple suivant :

[Gaby] fit exprès de crier : «C'est moi!» pour constater à quel point cela ne lui faisait rien que personne ne lui réponde. L'appartement était beau, propre et glacé comme un château désaffecté. Il y flottait une odeur subtile de talc, ou de végétation. Elle mit de la musique : les odes de Papathanassiou, psalmodiées par la belle voix dramatique d'Irène Papas. Elle marina dans un bain à l'huile d'avocat. Un peu de temps passa. (SE, 20)

De prime abord, l'extrait s'inscrit dans un registre de focalisation interne sur Gaby qui constate qu'elle n'est pas dérangée par la solitude que lui impose son récent célibat. Toutefois, le foyer de la focalisation tend graduellement à se déplacer vers l'instance narratoriale lorsqu'est caractérisé l'appartement «beau, propre et glacé» qui peut correspondre au focalisé du narrateur tout autant qu'au focalisé du personnage. Puis, nous constatons le retour à la focalisation zéro et donc au récit «historique» qui reprend le cours des événements lorsque le narrateur nous informe que Gaby met de la musique, puis prend un bain. Or, l'«histoire» (au sens que lui donne Benveniste) est ici traversée d'un élément du «discours», en l'occurrence d'un jugement de valeurs, qui ne peut être attribué à la protagoniste. En effet, «la belle voix dramatique d'Irène Papas» traduit la position thymique³⁴⁴ dans laquelle s'engage le narrateur qui quitte l'objectivité du compte rendu pour l'appréciation subjective d'une sensation auditive, le chant d'Irène Papas. À lui seul, l'adjectif «belle» semble évoquer la présence autrement occultée du corps narratorial qui se permet de glisser dans son récit un indice lexical du plaisir qu'il ressent à l'écoute de la voix de Papas. Pourquoi permettre une telle irruption du «discours» dans l'«histoire», autrement

³⁴⁴ Terme issu du mot «thymie» qui traduit l'humeur, la disposition affective de base et que reprennent A.J. Greimas et J. Courtés pour définir la catégorie thymique qui «sert à articuler le sémantisme directement lié à la perception qu'a l'homme de son propre corps. [...] La catégorie thymique s'articule [...] en *euphorie/dysphorie* (avec *aphorie* comme terme neutre) et joue un rôle fondamental dans la transformation des micro-univers sémantiques en axiologies», A. J. Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette, coll. «Langue, linguistique, communication», 1979, p. 396.

dit du corps phénoménal dans un récit à la troisième personne? Dans l'extrait qui nous intéresse, l'emploi de l'adjectif «belle» semble être gratuit et ne relever d'aucune fonction particulière, comme si l'auteur l'avait inconsciemment glissé dans son roman. Or, c'est négliger la fonction première du «discours» (tel que le définit Benveniste) qui vise à influencer l'auditeur. Et comment parvenir à l'influencer sans avoir recours au *pathos*? La (très) subtile intervention du narrateur est donc minimalement liée aux fonctions évaluative et émotive qu'il peut remplir dans le texte. En effet, en plus des fonctions de représentation et de régie qu'il remplit nécessairement au sein du récit, le narrateur a aussi la possibilité de prononcer «un jugement intellectuel ou moral sur l'histoire ou sur les acteurs impliqués³⁴⁵» (fonction évaluative) et de «manifeste[r] les émotions que l'histoire suscite en lui³⁴⁶» (fonction émotive). Plaisir et jugement, nous le voyons, ont partie liée dans l'adjectif «belle» et contribuent à diriger la réception du lecteur en contrôlant le sens de l'énoncé. Selon toute vraisemblance, le lecteur aura ainsi tendance à accorder à la voix d'Irène Papas la même valeur que lui octroie le narrateur.

Il va sans dire que le point de vue subjectif qu'est susceptible d'adopter le narrateur dans son récit possède toujours à la fois une dimension affective et appréciative. De la sorte, les fonctions émotive et évaluative sont convoquées dans toutes les apparitions du corps phénoménal du narrateur dans *Le sexe des étoiles*. Toutefois, il semble que quelques-unes de ces intrusions charnelles aient également pour fonction d'introduire un élément humoristique dans le texte. Ainsi, le récit du réveillon gastronomique réunissant les collègues de travail de Gaby est d'abord présenté du point de vue du narrateur hétérodiégétique investi pour l'occasion d'une certaine gourmandise :

³⁴⁵ Jaap Lintvelt, *op.cit.*, p. 61.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

Le tout avait été disposé sur des réchauds ou à même la longue table de marbre rose, et ne pouvait que commander le respect : il s'agissait de victuailles, oui, mais d'une si archangélique beauté qu'un esthète anorexique y eût pris son pied, qu'un conservateur de musée eût supplié qu'on les empaillât sur-le-champ pour la postérité. Avenante bouffe, en vérité. (SE, 190)

Le ton humoristique de l'extrait s'explique par le fait que le vocabulaire mélioratif choisi pour évoquer les mets – «archangélique beauté», «avenante bouffe» – contribue à construire un *sujet* d'énonciation au sein d'un récit qui, au demeurant, n'en a point. L'intervention «sensuelle» du sujet sur le mode «historique» lui confère les traits d'une instance auctoriale anthropomorphe qui tranche avec l'instance narrative hétérodiégétique désincarnée. Surpris par cette irruption soudaine d'une «personne» à la source du récit, et qui plus est d'une personne qui paraît prendre plaisir aux prouesses culinaires des personnages romanesques dont elle raconte l'histoire, nous ne pouvons en définitive que sourire de l'astuce puisque nous sommes toujours pris dans la fiction du texte de Proulx et savons qu'il n'est d'instance narrative que fictive. Comme l'affirme Käte Hamburger :

Dans ce jeu avec la narration historique et la narration fictionnelle [...], le style humoristique trouve sinon son fondement idéologique, du moins une de ses possibilités d'expression stylistique les plus raffinées. On s'interdit l'accès même à la structure esthétique-littéraire d'un roman humoristique de ce type si l'on prend au sérieux le caractère subjectif de l'intervention du Je, si l'on voit en elle l'expression d'un véritable sujet d'énonciation.³⁴⁷

À l'évidence, l'on ne doit pas l'humour qui se dégage du *Sexe des étoiles* aux seules manifestations du corps phénoménal du narrateur, mais il est tout de même intéressant de constater que les diverses occurrences de l'intervention de l'auteur dans le roman font appel aux sens, comme dans l'ouverture du roman qui présente successivement Gaby et René, tous deux engagés dans une rupture amoureuse, de même qu'un troisième «personnage» pour le moins inattendu :

³⁴⁷ Käte Hamburger, *op. cit.*, p. 140.

Et puis il y avait le fromage, troisième protagoniste non négligeable dans la cuisine, un gorgonzola parfaitement à point, nappé d'une humidité bleuâtre, moirée, odorante. Cette fermentation bactérienne voisinait en toute amitié sur la table avec un pain croûté que Gaby avait préalablement découpé en tranches dans l'espoir d'accommoder icelui avec l'autre, et vice-versa. (*SE*, 10)

Bien que les adjectifs se rapportant au gorgonzola ne traduisent pas tout à fait la valeur axiologique que lui accorde le narrateur, le fait qu'il soit un protagoniste «non négligeable» et «parfaitement à point» nous permet d'interpréter à rebours le vocabulaire employé comme une marque du désir qu'éprouve ici l'instance auctoriale. C'est donc dire que la narration à la troisième personne, dans le contexte littéraire actuel, n'est pas forcément désincarnée, mais peut trouver un intérêt à laisser s'exprimer le corps phénoménal du narrateur hétérodiégétique.

Le roman au Je : vers une thématization du corps phénoménal du narrateur

L'expression de soi, dont relève en partie l'inscription du corps dans la narration à la troisième personne, caractérise d'emblée l'ensemble des textes rédigés cette fois à la première personne : «même dans ses enfances, [le roman à la première personne] n'a pas fait de l'intrigue son principal centre d'intérêt. Il s'est plutôt attaché à ce qu'on appelait, non sans une inexactitude trompeuse, l'analyse psychologique³⁴⁸», affirme Michal Glowinski. Ces romans qui font de l'introspection la véritable quête des narrateurs ont la part belle dans le contexte littéraire actuel. De fait, nous assistons au Québec depuis la seconde moitié du XX^e siècle – et plus particulièrement depuis les années 1960 – à une prolifération de romans au Je et de récits autobiographiques dont la popularité pourrait s'expliquer à la fois par le désir que manifestent les écrivains de rejeter les formes du roman traditionnel à la troisième

³⁴⁸ Michal Glowinski, «Sur le roman à la première personne», *Poétique*, vol. XVIII, n° 72, 1987, p. 505.

personne³⁴⁹ et la volonté qu'ils ont de compenser par l'écriture de soi l'anonymat administratif auquel les soumet l'émergence de nouvelles technologies³⁵⁰. Se développent donc au Québec (comme ailleurs en Occident) une fascination du Je et de ses doubles de même qu'un jeu entre l'autobiographie et la fiction qui marquent encore le paysage littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Autofictions, autobiographies et romans se côtoient sur les rayons des librairies pour offrir aux lecteurs autant de formes discursives de la vie intérieure d'un sujet. Il va sans dire qu'en raison de leur nature purement fictionnelle, nous ne retiendrons que les romans au Je dans le cadre de notre analyse de l'inscription du corps phénoménal du narrateur, romans qui opèrent, à la différence de l'autobiographie et de l'autofiction, une distinction nette entre l'auteur réel et le narrateur fictif et dont la narration est entièrement assumée par la figure unique d'un narrateur homodiégétique ou autodiégétique. En dépit de son apparente homogénéité formelle, les modalités régissant l'écriture du Moi dans le roman au Je peuvent différer d'un texte à l'autre. Ainsi, *L'iguane* de Denis Thériault se montre bien différent du *Cœur éclaté* de Michel Tremblay ou encore de *La danse juive*³⁵¹ de Lise Tremblay, ne serait-ce qu'en raison du type de narration qui est développé dans chacun de ces romans suivant la position temporelle du narrateur (ce que Bertil Romberg désigne par la

³⁴⁹ «La divergence entre la parole du nouveau romancier et les formes romanesques traditionnelles se manifeste donc d'abord par un changement de point de vue narratif et se poursuit dans le contexte d'une série littéraire bien précise, celle du roman à la première personne.», Agnès Whitfield, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1987, p. 4.

³⁵⁰ «La conscientisation et l'explicitation de ce que l'on est acquièrent une importance capitale dans la seconde moitié du XX^e siècle. [...] Refusant d'être un numéro de code inscrit au dossier géré par des machines, on s'emploie à déjouer le système qui confirme sa propre disparition. La nécessité de réaffirmer son existence s'impose : j'écris *je*, donc je suis. Produire une œuvre, c'est se produire soi-même et afficher une identité construite par le langage et l'expression d'un talent particulier», Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. «Documents», 2007, p. 35.

³⁵¹ Lise Tremblay, *La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

«situation épique³⁵²» du narrateur). En effet, selon la terminologie de Gérard Genette³⁵³, *L'iguane* et *Homme invisible à la fenêtre* adoptent une narration intercalée entre les moments de l'action alors que la narration du *Cœur éclaté* et de *L'homme qui pleure* se révèle ultérieure aux événements racontés et que *La danse juive* fait montre, le plus souvent, d'une narration simultanée où l'indicatif du présent occupe une place prépondérante. Ces diverses modalités du récit de soi sont en fait tributaires des origines autobiographiques du roman à la première personne. Il convient de rappeler que le roman au Je «relève de la *mimésis formelle* : c'est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires³⁵⁴» tels le journal intime, la confession, les mémoires ou encore le monologue intérieur. À la lumière de nos connaissances des formes traditionnelles des genres intimistes, il serait ainsi possible de repérer dans quelques romans au Je susmentionnés certains traits du journal intime telle la relation quotidienne des événements que vit le narrateur et la narration contemporaine qui s'impose pour y parvenir. Par ailleurs, il serait aussi possible d'identifier au sein d'un même texte, comme *La danse juive* par exemple, des traits formels se rapprochant davantage du monologue intérieur ou même de la confession. Bref, il semble que les romans contemporains à la première personne jouent de toutes les formes de l'écriture intime sans souci de conformité à l'une d'elles. Ainsi, bien que la «*mimésis formelle*» à laquelle se réfère Glowinski constitue l'une des spécificités du roman au Je de même que «l'un des critères de base des typologies qui le

³⁵² La situation épique du narrateur correspond à sa situation au moment et au lieu où il se raconte. Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Norwood, Norwood Editions, 1977 [1962], p. 33.

³⁵³ *Figures III*, p. 229.

³⁵⁴ Michal Glowinski, *loc. cit.*, p. 500.

concernent», il peut y avoir «des romans qui ne portent pas la marque de son influence : c'est ce qui se produit assez fréquemment dans la prose de fiction du XX^e siècle³⁵⁵.»

Tout comme les modalités – c'est-à-dire les formes – du récit de soi peuvent varier d'un texte à l'autre, les modalités d'inscription du corps phénoménal du narrateur dans les récits à la première personne varient elles aussi. Ainsi, même une lecture superficielle de *La danse juive* et de *L'iguane* nous permet de constater que la présence du corps phénoménal dans ces récits est antithétique. Pourtant, ces deux romans empruntent notamment des caractéristiques formelles propres au journal intime, similitude qui aurait pu nous faire présumer de leur ressemblance quant à l'inscription du corps phénoménal. Par ailleurs, bien que *Le cœur éclaté* et *Homme invisible à la fenêtre* développent deux types de narration (simultanée et ultérieure) les apparentant à des sous-genres distincts, il semble que le traitement qui y est fait du corps percevant du narrateur est comparable dans son essence et rejoint même celui de *La danse juive*. Il nous faut donc déduire que les modalités d'inscription du corps phénoménal du narrateur ne varient pas en fonction des types formels que le roman tente d'imiter (selon le mot de Glowinski). Du reste, nous devons admettre que le métissage des formes se révèle trop complexe dans les romans de notre corpus pour y trouver une constante pouvant être liée au traitement du corps percevant dans la narration. Plutôt que de considérer les formes que tentent de reproduire les romans au Je, peut-être nous faut-il donc interroger la *place* qu'occupe le narrateur au sein de son récit : est-il le héros ou le témoin de l'histoire qu'il raconte? Bref, le narrateur raconte-t-il sa propre histoire ou raconte-t-il celle d'un autre personnage? Nous verrons que l'identité autodiégétique ou homodiégétique³⁵⁶ du narrateur semble régir la *thématisation* de son corps phénoménal dans

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 502.

³⁵⁶ Pour une explication plus détaillée du problème, consulter Gérard Genette, *Figures III*, p. 252-253.

les romans et contribue, par conséquent, à expliquer la disparité existant entre *L'iguane* et les autres textes à l'étude.

L'iguane

D'emblée, les romans rédigés à la première personne évoquent chez les lecteurs d'aujourd'hui la présence d'un narrateur autodiégétique. Cette idée préconçue vient de ce que la plupart des romans au Je publiés au cours des dernières années misent sur la forme autobiographique pour dépeindre la vie intérieure et l'intimité d'un sujet écrivant (fictif). C'est notamment le cas de quatre romans que nous avons choisi d'analyser : *L'homme qui pleure*, *Le cœur éclaté*, *La danse juive* et *Homme invisible à la fenêtre*. Toutefois, cette omniprésence de la figure narratoriale autodiégétique dans le panorama littéraire actuel ne doit pas nous faire oublier la présence de narrateurs-témoins qui, tout en se confiant eux-mêmes à la page, font d'une tierce personne le véritable noyau de l'intrigue³⁵⁷. Les nouvelles et les romans policiers de sir Arthur Conan Doyle et d'Agatha Christie en ont donné de nombreux exemples en confiant le récit des exploits de Sherlock Holmes et d'Hercule Poirot à leurs acolytes respectifs, le docteur Watson et le capitaine Hastings. C'est également le cas de figure qui se présente dans *L'iguane* dont le jeune narrateur (certes plus «présent» dans son récit que ne le sont Watson et Hastings) développe sur la moitié du roman les aboutissants du drame familial auquel il est confronté. Ses parents ayant été impliqués dans un grave accident de motoneige, le narrateur relate ses difficultés à vivre le décès de son père

³⁵⁷ À ce propos, Jean Rousset explique : «Tenons pour acquis que la forme autobiographique, à l'état pur, se définit par l'énoncé "je conte mon histoire" : un protagoniste central en fonction de narrateur, et de narrateur de soi-même, [...]. Ce narrateur central, rien ne s'oppose à ce qu'on le déplace vers la périphérie, en position de satellite ; loin de raconter sa propre vie, il s'attachera à dire celle d'un autre qui sera, lui, le premier rôle ; au lieu d'être réflexif : "Je me regarde dans la glace", le *je* sera celui d'un témoin, parlant du héros à la troisième personne», Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 20.

et le coma dans lequel est plongée sa mère. Or, cette première «intrigue» se résout entièrement (l'enfant se réconcilie avec la mort du père et la mère reprend conscience) pour faire place à une seconde intrigue impliquant cette fois la quête de Luc Bezeau pour retrouver sa propre mère disparue depuis longtemps. Fait intéressant, le personnage de Luc entre en scène dès les premiers chapitres du roman et sa quête, développée en parallèle avec celle du narrateur, sous-tend en fin de compte l'ensemble de l'œuvre. En somme, *L'iguane* montre la fascination qu'éprouve le narrateur pour Luc et son univers imaginaire peuplé de figures aquatiques et de références au monde marin, ce qui tend à faire de lui le héros du récit raconté par le Je. Le narrateur n'occupant plus l'avant-scène de l'histoire qu'il raconte, il devient tout naturel que son corps s'efface lui aussi devant la présence des objets et des événements qui sont narrés. Et de fait, c'est bien ce qui se produit. Pour tout dire, ce qui est frappant à la lecture du roman de Thériault, c'est la rareté relative des descriptions perceptives susceptibles de venir construire de manière directe le corps phénoménal du narrateur. Ces descriptions, qui focalisent les sensations ressenties par le sujet percevant, brillent par leur absence là où elles pourraient, en toute légitimité, s'épanouir. En effet, bien que le narrateur de *L'iguane* ne soit pas le véritable héros de son histoire, il n'en demeure pas moins qu'en lui sont fusionnées la focalisation et la voix du récit. Cet accès direct et constant au corps du Je – qui constitue d'ailleurs l'élément principal distinguant le corps du narrateur du corps du personnage romanesque – devrait permettre un accès tout aussi direct aux sensations qu'il éprouve, sensations qui devraient donc occuper en retour un certain «espace» dans la narration. Or, les descriptions perceptives sont des plus brèves : «je ne connais rien de plus excitant que de bouffer ainsi les embruns à la vitesse du son» (LI, 152) ; «Alors la peur m'a pris, le genre de peur qui vous envahit par les extrémités et vous glace au fur et à mesure.» (LI, 201) Même lorsque la description se rapporte à la nature phénoménale

du corps et à l'évidente intentionnalité qui le pousse à s'ouvrir au monde, le focalisé paraît se déplacer vers le stimulus proprement dit comme le montre cet extrait où le jeune garçon parle de ses levers précoces :

Ça permet de déguster chaque matin de mai, de boire au bec cette clarté spéciale qu'il y a aux franges du ciel très tôt, le printemps. À l'heure des mouettes, je descends sur la grève jusqu'au chuintement cathodique des eaux lourdes de sommeil. J'aime voir l'horizon s'atomiser quand l'enjambe un soleil flambant neuf, tout fier de renaître encore au terme du ténébreux périple. (*LI*, 10)

Comme nous l'avons déjà souligné, il est clair que la présence du corps percevant ne se limite pas aux termes qui s'appliquent à le révéler dans l'écriture – dans ce cas-ci les mots «déguster», «boire au bec» et «j'aime» – mais qu'elle peut aussi se manifester à travers l'objet focalisé. Il ne saurait donc y avoir disparition du corps phénoménal dans *L'iguane*. Nous constatons toutefois, et c'est ce qui ressort de l'extrait cité, qu'il y a effectivement absence de thématization de la sensation dans ce roman, une absence qui relève sans doute moins d'une volonté délibérée chez l'auteur que du choix narratif qu'il fait de présenter l'histoire d'un personnage par le regard d'un autre, en l'occurrence le narrateur. Parce que la vie intérieure du narrateur n'est pas le thème central de l'œuvre, il semble que les sensations qu'il éprouve et qui appartiennent à la sphère intime du sujet se trouvent en quelque sorte désinvesties de leur valeur thématique puisqu'elles ne forment pas la substance primaire du récit.

La fonction du narrateur homodiégétique étant surtout de *dire* et non pas tant de *se dire*, il s'ensuit que de nombreuses références aux sens ponctuent le roman de Denis Thériault, mais qu'elles s'inscrivent souvent dans un registre objectif qui ne laisse rien

paraître du corps phénoménal sinon sa sensibilité à l'égard de l'objet décrit³⁵⁸ :

Elles surgissent du levant, les mouettes, et s'assemblent en grappes grouillantes sur toutes les arêtes de toiture pour se lamenter en chœur. Elles s'appellent, se répondent, s'excitent les unes les autres, elles poussent des cris de sorcières au sabbat, et comme ma chambre est en haut, sous les combles, je peux les entendre piétiner. On croirait qu'un bataillon de gnomes manœuvre sur ma tête. (*LI*, 9)

L'incipit du roman, ici reproduit, rappelle que la construction du descriptif de l'œuvre qui s'effectue à la faveur d'une certaine objectivité est évidemment prise en charge par la narration à la première personne, c'est-à-dire par une instance *présente* dans l'histoire qu'elle narre. Aussi l'univers décrit se voit-il parfois teinté de la subjectivité du sujet percevant et quitte, de ce fait, la sphère sensorielle objective. Pour tout dire, c'est par le moyen de ce que nous avons nommé dans le chapitre précédent la description «en transparence» que le corps phénoménal du narrateur de *L'iguane* s'exprime le plus dans son récit. Précisons cependant que la description du focalisé par le narrateur homodiégétique se distingue quelque peu de la construction du focalisé qu'effectue le personnage auquel a été déléguée la focalisation (dans le cadre d'un récit à la troisième personne). Si le corps phénoménal du personnage s'efface complètement derrière son focalisé et ne conserve plus que pour marque de sa présence dans l'énoncé le verbe de perception introducteur de ladite description, le corps phénoménal du Je se fait sentir dans l'évocation du focalisé par la visée dont celui-ci fait l'objet ou par la valeur axiologique qui lui est attribuée. Ainsi la présence du corps phénoménal du narrateur de Thériault dans le texte repose largement sur le lexique qui dénote à la fois cette valeur et cette intentionnalité ; il n'en tient donc qu'au lecteur de reconstruire les contours du corps sensuel du jeune garçon par son travail d'interprétation.

³⁵⁸ Puisqu'en effet, souligne Pierre Ouellet, «on ne perçoit d'un énoncé que ce qui est donné à percevoir par son énonciation», ce qui fait du sujet «un véritable "phénomène" : il *apparaît* à tous les niveaux du discours, précisément parce qu'il constitue l'une des conditions de l'*apparaître* discursif», *op. cit.*, p. 23.

La description de l'Anse au zouave qui offre à Luc Bezeau un refuge (maternel sous bien des aspects) contre la violence qui menace son quotidien illustre tout à fait ce phénomène :

C'était une calanque où dormait une plage tissée de sables roux. Des eaux turquoises la baignaient et de grosses cayes l'abritaient des vagues. [...] Une caresse pour l'œil. Un morceau de tropiques échoué là au terme d'une longue dérive. Je n'avais plus qu'à suivre Luc et descendre pour arpenter le miracle, arracher mes godasses et fouler les sables doux de l'anse, pour respirer sa paix, savourer sa sauvage beauté. (LI, 77-78)

La description conserve naturellement des éléments objectifs, notamment dans son ouverture, mais elle se construit aussi et peut-être surtout à travers le filtre sémantique du corps sentant qui la transforme par sa seule présence. Le fait que l'anse représente «une caresse pour l'œil» et constitue donc un «miracle» de par sa «sauvage beauté» nous informe en somme de la valeur que lui insuffle le narrateur, une valeur qui relaye l'idée de plaisir et donc l'euphorie ressentie par le corps au contact d'un lieu qu'il «savouré» littéralement et dont il «respire [l]a paix» dans une attitude de communion parfaite. C'est toujours la position thymique du corps qui se dégage dans la description des pinoises : «le charme aux narines, nous avons flotté jusque dans la cuisine où nous attendaient les *succulences*. Elles refroidissaient sur le comptoir, *dodues*, *affriolantes*, tellement *irrésistibles* que nous les avons toutes dévorées, avant de nous enfuir par-derrière³⁵⁹.» (LI, 50) Accumulant les adjectifs évoquant tous la gourmandise, et donc l'euphorie et la sensualité du sujet, les pinoises sont construites textuellement en relation avec le corps narratorial chargé de les goûter, liant inextricablement le focalisateur et son focalisé dans un double mouvement de dévoilement. Ainsi, bien que le corps phénoménal du narrateur de *L'iguane* ne s'inscrive pas dans le roman à la faveur d'une thématization de la sensation, il parvient tout de même à s'exprimer de façon indirecte et nuancée dans le cadre du descriptif du texte, ce qui témoigne d'une force centrifuge à l'œuvre dans *L'iguane*, c'est-à-dire d'un mouvement qui

³⁵⁹ C'est moi qui souligne.

trouve son origine dans le corps du narrateur, mais qui vise la communication (voire même la communion) avec ce qui lui est extérieur.

Le mouvement centrifuge qui pousse le corps à se projeter vers l'objet-monde ne peut, en définitive, que se rapporter au Soi et donc, dans le cadre de notre recherche, à la perspective narrative du roman. Nous l'avons déjà souligné, le lexique constitue l'élément-clé permettant l'analyse globale de la figure du corps phénoménal du Je dans le texte de Denis Thériault. De fait, l'écriture très imagée et ludique déployée par l'auteur donne lieu à un phénomène assez peu commun dans notre corpus qui éclaire le travail de *narrativisation* qu'effectue le corps dans *L'Iguane* : il s'agit de l'anthropomorphisation de la nature. Ce procédé rhétorique qui consiste à attribuer à la nature des traits appartenant au corps humain – et qui s'apparente en cela à la personnification que Dupriez définit comme l'action de «faire d'un être inanimé ou d'une abstraction un personnage réel³⁶⁰» – se rencontre en de nombreuses occasions dans le roman de Thériault alors qu'il est presque absent des autres romans au Je que nous avons analysés³⁶¹. Nous observons donc l'océan et la région rocailleuse des Gigots prendre momentanément forme humaine sous l'impulsion du jeune narrateur : «Au moins je comprends un peu mieux cette fascination absolue qu'exerce sur [Luc] l'océan. Ces *bras* liquides dans lesquels il aime tant se fondre» (*LI*, 65) ; «L'anse était un havre, une cachette sûre au cœur de roche des Gigots *musculeux*, le refuge parfait pour un zouave tel que Luc. Il m'a guidé jusqu'à la *commissure de deux lèvres* de granit, où baillait l'entrée d'une grotte» (*LI*, 78) ; «C'était bourré d'oiseaux. Il y en avait partout sur les hauteurs et dans chaque *pore du front* de l'île» (*LI*, 195) ; «Pourtant, je continuais de

³⁶⁰ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 344.

³⁶¹ Exception faite, peut-être, de *L'homme qui pleure* d'Alain Bernard Marchand qui cumule quelques exemples frappants d'anthropomorphisation de la géographie terrestre qui revêt une certaine corporéité : «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*, 99) ; 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» (*HP*, 81).

radiographier la *gastrique* étendue des eaux, espérant encore voir surgir Luc» (LI, 202) ; «l'*épiderme* des eaux» (LI, 206), etc.³⁶² Bras, lèvres et peau, la géographie maritime est envisagée à l'image d'un corps par le jeune garçon, ce qui tend à positionner la chair au centre de l'écriture – et par conséquent au centre de la narration – et non plus en sa périphérie comme le laissait croire la concision des rares descriptions perceptives distillées dans le roman. C'est donc dire que le langage a ici un poids charnel³⁶³. Si Maurice Merleau-Ponty affirmait que : «Mon corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma "compréhension"³⁶⁴», l'anthropomorphisation telle que la développe Thériault montre bien l'équation qui lie le corps, le monde et le sens qui se dégage de leur relation en illustrant par la voie de l'écriture l'intersubjectivité qui unit la chair percevante à l'univers qui la définit d'une part (en l'interpellant de tous ses stimuli) et qu'elle redéfinit en retour à la lumière de sa propre nature affective et charnelle. Partant, l'anthropomorphisation témoigne donc de la présence du corps à l'origine de l'écriture, c'est-à-dire à l'origine du récit, en raison de la position référentielle qu'elle lui attribue et qui fait de celui-ci un véritable corps-pivot autour duquel se noue la narration de l'intrigue, mais non l'intrigue même du roman (il y aurait dans ce cas thématization du corps et de la sensation). Ainsi, pouvons-nous conclure que le narrateur de *L'iguane* raconte l'histoire à partir de son corps (d'où le travail de narrativisation perceptible dans le choix du lexique et le recours à l'anthropomorphisation), mais il ne raconte pas son

³⁶² C'est moi qui souligne dans les extraits cités.

³⁶³ En fait, le poids charnel du langage se vérifie au quotidien, comme le fait remarquer Jean-Marie Brohm : «Dire que le langage a un poids charnel, c'est affirmer que de nombreuses métaphores (le bras d'un fauteuil, les dents d'une scie, etc.) ou allégories (le bras de la Justice, la tête de l'État) s'étaient directement sur le corps, son anatomie, sa physiologie. Le corps interroge à sa façon l'origine des mots [...]. Cela semble évident dans les locutions stéréotypées (la tête vide, la main sur le cœur, plein le dos, le ventre serré, etc.). [...] Le corps prête ainsi ses formes, ses fonctions, ses états à des concepts», Jean-Marie Brohm, *loc. cit.*, p. 90.

³⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 272.

corps (thématisation) comme le font à des degrés divers les autres romans à la première personne de notre corpus.

La danse juive

À l'inverse de ce que l'on peut observer dans *L'iguane*, le corps de la narratrice occupe sans contredit l'avant-scène du roman de Lise Tremblay. Autrement dit, il modalise à la fois la narration du récit, contrôlé par la narratrice autodiégétique, et l'intrigue même du roman³⁶⁵. Limité dans le temps à la manière du journal intime (l'histoire se déroule sur quelques mois tout au plus), le récit se veut une incursion dans la psyché de la narratrice qui tente de retracer l'origine de sa honte liée à son obésité³⁶⁶. Ce faisant, elle permet à son corps de s'exprimer par l'écriture qui semble dès lors régie par l'omniprésence de ce dernier. Par conséquent, si nous avons dans *L'iguane* une construction indirecte (et toute en subtilité) du corps phénoménal reposant davantage sur la description des objets par lui focalisés que sur la description perceptive proprement dite, force est de constater que dans *La danse juive*, la situation est tout autre. En effet, le corps percevant de la narratrice se construit ici de manière on ne peut plus directe et ne repose donc pas sur la valeur connotative du lexique susceptible de révéler la présence du corps dans les descriptions d'objets. Pour tout dire, nous n'avons pu recenser de véritables exemples de descriptions du corps «en transparence» dans le roman : lorsqu'un objet entre dans l'horizon perceptif du corps narratorial, celui-ci se

³⁶⁵ «[L]a narratrice de *La danse juive* n'est au centre d'aucune aventure en dehors de sa vie. Pour paraphraser une formule célèbre de Jean Ricardou, nous ne lisons plus l'aventure d'une femme obèse, mais l'obésité comme aventure, comme l'aventure de toute une vie», affirme Michel Biron dans son article «Obscénités du roman contemporain», *Voix et Images*, vol. 24, n° 3 (72), 1999, p. 601.

³⁶⁶ En fait, la honte que ressent la narratrice ne lui appartient pas en propre, mais lui a été «légée» en quelque sorte par ses parents. Le roman retrace donc la quête de la narratrice pour se défaire de cette honte, mais peut-être surtout du mépris que manifeste son père (qu'elle finira d'ailleurs par tuer) à l'endroit de son corps, un mépris également partagé par son amant Mel et son amie Alice.

positionne toujours de manière explicite par rapport à lui³⁶⁷ : «L'odeur de Mel était partout. Une odeur de poussière, de piment, de fritures et de viande fumée. Au début, cela me soulevait le cœur et puis je m'y suis habituée, jusqu'à humer le corps de Mel lorsqu'il rentrait.» (*DJ*, 61) Comme nous pouvons le remarquer, les adjectifs se rapportant au focalisé (poussière, piment, fritures et viande fumée) s'inscrivent dans un registre tout à fait objectif qui ne laisse rien voir de l'«intrusion» du corps dans le descriptif. En fait, l'inscription du corps phénoménal *se juxtapose* à la description proprement dite du focalisé sans toutefois s'y fondre comme nous avons pu l'observer dans *L'iguane* : la narratrice affirme de but en blanc que l'odeur de son amant la rebutait au début de leur relation. Le même phénomène se produit ailleurs dans le roman : «Je marche pieds nus dans l'appartement. Le sol est froid mais j'aime sentir le bois peint sous mes pieds.» (*DJ*, 16) ; «Ma mère sent le savon au citron Jean Naté. C'est une odeur que je déteste.» (*DJ*, 79) ; «À l'entrée du métro, une odeur de poussière chauffée. Je respire à fond, heureuse de me couler dans cette saleté, libérée.» (*DJ*, 86) Cette réalité propre à *La danse juive* tend à faire du monde extérieur dans lequel prend place la narratrice la toile de fond sur laquelle se projette l'histoire personnelle de son corps. Bref, l'objet-monde ne sert d'autre intérêt que celui de la chair qui veut *se dire*. Ainsi, le roman de Lise Tremblay veut de toute évidence explorer l'intimité d'un individu fictif, ce qui entraîne *ipso facto* la thématization de la vie intérieure de la narratrice qu'elle ne peut dissocier de son corps obèse qui influence, au fond, sa vision du monde.

Nous disons donc que le corps phénoménal du Je s'exprime d'une manière très directe et caractéristique dans le roman, ce qui nous amène naturellement à traiter des

³⁶⁷ Bien sûr, le roman présente aussi un univers objectif duquel se retrace le corps narratorial — «Dans l'appartement, tout sent l'eau de Javel» (*DJ*, 122). Or, puisque le corps est absent de la sphère du descriptif «pur», les descriptions objectives s'inscrivant dans cette sphère ne peuvent participer à la construction du corps phénoménal qui nous occupe.

diverses descriptions perceptives qui ponctuent le récit, signes par excellence de la thématization du corps phénoménal dans les textes. D'entrée de jeu, un premier constat nous frappe : le développement on ne peut plus marqué de l'axe euphorie/dysphorie par lequel se dévoile l'identité du corps percevant dans ces descriptions, phénomène que laisse déjà entrevoir la construction des (pseudo) descriptions «en transparence». La présence du corps de la narratrice dans le récit est, effectivement, le plus souvent liée au plaisir ou à la douleur qu'elle ressent, réalité pouvant en toute logique s'appliquer à l'ensemble des textes que nous analysons, puisque nous avons déjà établi que la nature du corps phénoménal est indissociable d'une certaine subjectivité intrinsèque. Or, ce qui surprend à la lecture de *La danse juive*, c'est la façon très directe qu'a l'auteure de construire le corps percevant de la narratrice par l'utilisation de locutions exprimant sans ambages le plaisir ou la dysphorie (qui peut prendre le visage du simple déplaisir ou de la douleur physique, selon le contexte). La construction du corps phénoménal du Je ne doit donc rien au travail d'interprétation du lecteur. Ainsi, les exemples du type «je suis bien» (*DJ*, 24), «je déteste les chocolats durs» (*DJ*, 67), «je me régale» (*DJ*, 69) ou «l'eau me fait du bien» (*DJ*, 81) pullulent dans le roman. À vrai dire, plusieurs descriptions perceptives semblent focaliser davantage la position thymique qu'adopte la narratrice au contact d'un objet que la sensation en tant qu'événement susceptible d'être décrit avec abondance de détails : «Je sens le haut de mon corps s'alourdir. *Je suis bien*. La nourriture me comble. [...] Je redemande une portion de frites, l'inonde de ketchup ; il y a des dizaines de petits sachets vides autour de mon assiette. *C'est un festin*³⁶⁸.» (*DJ*, 24) En effet, la sensation fait bien ici l'objet d'une description («Je sens le haut de mon corps s'alourdir»), mais celle-ci paraît tout de suite se retrancher derrière l'évocation du bien-être de la narratrice («Je suis bien») et de l'intense plaisir qui la gagne

³⁶⁸ C'est moi qui souligne.

(«C'est un festin»). Il arrive même que l'événement «sensation» soit complètement évacué de la description perceptive qui ne conserve alors plus du corps que la marque de sa position thymique : «Je retrempe mes mains dans l'eau chaude, saisis le linge au fond du seau. *Plaisir*³⁶⁹.» (*DJ*, 30) Par ailleurs, certains passages peuvent difficilement être qualifiés de descriptions perceptives tant l'acte perceptif ou la sensation qui en découle paraissent sommaires en regard de la signification intime que leur octroie la narratrice : «Je ne touche pas aux boules d'huile de bain multicolores que ma mère a mises près des serviettes, leur odeur me donne la nausée» (*DJ*, 80) Dans ces cas, il semble que le véritable focalisé constitue la valeur que la narratrice attache à l'objet de sa perception, et non la perception en soi. Bref, le «j'aime/je n'aime pas» qui sous-tend la majorité des descriptions perceptives du roman met en évidence l'importance qu'occupe ici la dimension intentionnelle du corps phénoménal qui modalise, rappelons-le, son ouverture ou sa fermeture à l'égard du monde de même que sa dimension affective qu'engage la construction de la signification des sensations éprouvées.

Un autre constat frappant à la lecture du roman concerne l'«étendue» des descriptions perceptives disséminées dans les pages de *La danse juive*. Très nombreuses, ces descriptions sont pourtant assez minimales dans le contexte d'un récit «personnel», fait plutôt curieux en soi. En effet, nous ne pouvons nous défendre d'entretenir certaines attentes à l'égard d'un texte de nature aussi intime que l'est le roman de Tremblay. De la sorte, nous supposons pouvoir y trouver d'amples et minutieuses descriptions des sensations ressenties par le sujet avide de confier au narrataire le mouvement qui anime sa chair. Dans le texte qui nous occupe, toutefois, le corps est exprimé d'une façon laconique – en témoigne d'ailleurs le traitement de l'axe euphorie/dysphorie – s'inscrivant aux antipodes du lyrisme

³⁶⁹ C'est moi qui souligne.

caractéristique de bien des romans au Je traditionnels³⁷⁰. Ce qui ne signifie pas qu'il soit moins «présent» dans le récit, au contraire : «Je veux manger. Il reste du riz aux tomates dans un plat. J'ai faim. J'allume le gaz. Tout va très vite. Le riz brûlant m'emplit la bouche. Je mange à même la casserole.» (*DJ*, 15) La sensation de faim ici focalisée par la narratrice possède bien une extension restreinte. Par contre, elle n'en traduit pas moins l'élan qui meut le corps vers sa nourriture, c'est-à-dire la pulsion qui le pousse à prendre conscience de son désir de manger. Si la description ne mise pas sur l'effet d'amplification – que sous-tend l'accumulation de termes, d'adjectifs, etc. – pour rendre compte de la force avec laquelle le corps éprouve la sensation de faim, la juxtaposition de phrases simples ou courtes transpose bien la nature pulsionnelle du corps qui ne peut (ou ne veut) se contrôler devant l'évidence de son besoin d'être nourri. La forme répond donc au fond, rejoignant du coup l'essence profondément instinctive de la chair que met en évidence l'auteure dans son roman.

Ainsi, l'écriture très figurative de Lise Tremblay de même que le style «syncopé» qu'elle adopte dans l'évocation du corps phénoménal de la narratrice paraît parfois tenir du simple constat : «J'ai envie de manger» (*DJ*, 59) ; «Mes genoux me font souffrir» (*DJ*, 80) ; «Mes chevilles me font mal. C'est l'âge. Ma graisse commence à être lourde à porter» (*DJ*, 13). Or, la spontanéité qui se dégage de l'expression du corps (que l'auteure a pris soin de transcrire au présent de l'indicatif) crée l'impression d'une enveloppe charnelle installée au creux de la narration, à l'origine de l'écriture. C'est bien le corps qui parle et qui *se dit* lorsqu'il affirme : «J'ai mal au cœur.» (*DJ*, 57) Cette narrativisation du corps s'accompagne

³⁷⁰ Michel Biron déclare d'ailleurs que «[l']a violence de cette écriture tient peut-être justement dans le refus de la profondeur. La phrase glisse, brutale, sèche, exacte. Rien d'exagéré, rien de saillant, pas même le malheur de la narratrice. [...] L'avenir, l'âme, les grands sentiments, les sensations fortes, la passion, la révolte, tout cela est enfoui dans la graisse du personnage. Invisible», *loc. cit.*, p. 602-603.

en revanche d'une forte thématisation lorsque la réalité du corps phénoménal advient dans le récit d'une façon plus médiate :

La canicule, la chaleur, les odeurs de poussière et l'impression d'être chauffée à bloc, je ne les ai connues qu'à Montréal, et malgré les ravages que la chaleur faisait subir à mon corps : les échauffements entre les cuisses, les plaies sous mes bras, je m'abandonnais à la torpeur, couchée sur un drap blanc que j'étais sur mon sofa pour recueillir ma sueur et pour ne pas sentir, sur ma peau, le tissu rugueux. La canicule est devenue une période euphorique où je reste terrée dans mon appartement à jouir de la chaleur. (*DJ*, 77)

En s'attardant à faire le récit des expériences qu'a vécues son corps dans sa rencontre avec le monde qu'il habite, c'est-à-dire en adoptant à l'égard de son enveloppe charnelle une position le surplombant (que l'emploi de l'imparfait de l'indicatif contribue à renforcer), la narratrice ne laisse pas seulement son corps s'exprimer, elle parle aussi de lui : «En marchant, je sentais mes sous-vêtements humides qui me collaient à la peau. C'était inconfortable, mais en même temps, je me sentais coupable, comme si j'avais pu contrôler ma transpiration. Mon corps m'échappait, ma graisse m'échappait.» (*DJ*, 64) De la sorte, le Je fait de son corps le thème central de l'œuvre. Entièrement tournée vers le Soi, c'est-à-dire vers la sensation de plaisir ou de déplaisir que retire la narratrice de son contact avec le monde, la perception ne semble pas ici viser la communion avec ce qui lui est extérieur, comme le montre le peu d'importance prêté aux objets focalisés par rapport à la valeur dont les investit la narratrice – qui renvoie, pour sa part, à la position qu'occupe le corps dans son environnement, donc au corps lui-même. Se manifeste donc dans *La danse juive* un mouvement centripète de la perception qui contraste avec la force centrifuge caractérisant l'inscription du corps phénoménal du narrateur de *L'iguane*. C'est entre ces deux pôles représentatifs des types d'inscription possibles du corps phénoménal dans le roman, donc à mi-chemin entre la non-thématisation et la thématisation, entre le mouvement centrifuge de

la perception et le mouvement centripète, que trouveront à s'inscrire *L'homme qui pleure*, *Le cœur éclaté* et *Homme invisible à la fenêtre*.

L'homme qui pleure

Dans le roman d'Alain Bernard Marchand, le corps phénoménal du narrateur se construit à la fois par le biais de descriptions perceptives et de descriptions des objets qui forment son univers sensoriel. Cette «bidirectionnalité» qui marque le mode de construction du corps percevant s'explique notamment par le fait que le roman exploite le thème du voyage (initiatique à bien des égards) qu'effectue le narrateur en Asie. Parcourant l'Inde, le Népal, le Tibet, la Thaïlande et la Chine, ce dernier ne peut bien sûr manquer d'évoquer les us et coutumes de ces contrées de même que l'architecture et les productions artistiques qui leur sont propres³⁷¹. La représentation de ces diverses réalités entraîne l'insertion dans le récit de nombreuses descriptions (topographiques ou autres) dont certaines portent évidemment la marque du sujet qui s'imprègne de leur exotisme et de l'aura spirituelle qui s'en dégage. Par ailleurs, le roman explore la profondeur des sentiments amoureux d'un homme pour un autre qu'il tente de rejoindre symboliquement par l'entremise du voyage, quête devant le conduire à la guérison et à une renaissance hors du chagrin que lui a causé la rupture du couple. Cette écriture intime ne peut enfin que mener à l'expression du corps s'affirmant par l'entremise d'une certaine thématization de la sensation qui, nous le verrons, se développe d'une façon tout à fait particulière chez Marchand.

³⁷¹ «L'expérience de l'ethnologue ou du voyageur», note David Le Breton, «est souvent celle du dépaysement de ses sens, il est confronté à des saveurs inattendues, à des odeurs, des musiques, des rythmes, des sons, des contacts, à des usages du regard qui bousculent ses anciennes routines et lui apprennent à sentir autrement sa relation au monde et aux autres», *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, p. 19.

D'emblée, l'inscription du corps phénoménal par la construction du descriptif de l'œuvre se révèle similaire à ce que nous avons pu observer dans *L'iguane*. C'est-à-dire que dans *L'homme qui pleure* tout comme dans le roman de Thériault, la présence du corps narratorial se fait sentir dans le choix du lexique venant créer la réalité du texte. De la sorte, la position thymique qu'adopte le corps face à la cité de Katmandou qu'il découvre pour la première fois transparaît dans la sélection évocatrice des termes : «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, 41) La présence du corps percevant, clairement annoncée dès la première phrase par le pronom «me», n'en demeure pas moins certaine lorsqu'elle se coule derrière les termes «relents» et «mauvais encens» tous deux connotés péjorativement. Comme nous le savons, puisque ces mots comportent une dimension affective tenant du jugement de valeur, il va sans dire qu'ils dénotent conséquemment l'instance qui les perçoit. Il appartient donc au lecteur, par un minutieux travail d'interprétation, de retracer la position thymique du corps dans les descriptions de l'objet-monde que fournit le roman, descriptions dans lesquelles la chair semble presque s'effacer par endroit :

Un fond de rumeur, puis une clameur immense arrivèrent par saccade jusqu'à la chambre. Je ne pus discerner dans ce magma sonore que le martèlement obstiné de quelque engin mécanique, la stridulation des klaxons, le crachotement des voitures, la voix métallique des vendeurs ambulants et le grondement continu d'une foule qui semblait en exode. (HP, 17-18)

Hormis la présence du pronom «je» dans le passage, la position thymique du corps par laquelle il est susceptible de s'exprimer est loin de sauter aux yeux. Le lecteur doit opérer quelques petites déductions afin de dépister son essence affective et intentionnelle tapie sous les termes «magma sonore», «stridulation» ou encore «grondement» tant la subjectivité que

recouvrent ceux-ci est subtile. De fait, Dorrit Cohn s'est rendu compte de la difficulté qui prévaut à distinguer les registres objectif et subjectif dans certains textes :

Dans les romans à focalisation interne en particulier, et qui associent intimement la description du monde extérieur et les impressions subjectives, il n'y a pas de frontière marquée entre l'univers des objets et le paysage intérieur. Le jeu des verbes de perception, indiquant ce qu'un personnage voit et ce qu'il entend, lie l'un à l'autre psychisme et monde extérieur, et le psycho-récit ne peut dès lors être nettement distingué de la description objective.³⁷²

Monde extérieur ou paysage intérieur, l'Asie évoquée par le narrateur de *L'homme qui pleure* est à tout le moins investie par la subjectivité charnelle de ce dernier tout comme elle investit en retour le corps qui se montre réceptif à son égard. En faisant transiter l'expression de son corps par l'évocation des objets ou des stimuli formant son univers d'accueil, en préférant donc ce moyen à la simple construction directe de sa position thymique – «j'aime/je n'aime pas» –, le narrateur marque son appartenance au monde sensible qui s'offre à lui et manifeste ainsi son désir de se définir à travers lui.

Cette force centrifuge qui se dégage au fond des descriptions du corps par la voie des objets qu'il focalise peut également s'observer dans les descriptions perceptives qui construisent cette fois de manière directe la chair percevante du narrateur. Certes, toutes ces descriptions ne témoignent pas d'emblée de cet élan du corps vers l'Autre. Les apparitions du corps malade dans le récit, par exemple, montrent chez lui une soudaine incapacité à absorber l'étrangeté du monde :

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 cœur 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*, 38)

³⁷² Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 67.

Entièrement accaparé par le malaise qui le prend – sans jeu de mots – à bras-le-corps, le narrateur laisse ses sensations de nature dysphoriques s’enrouler sur elles-mêmes et prendre ainsi une certaine expansion dans la narration qui marque toujours un temps d’arrêt lorsqu’elles se présentent : «Puis, en une lente succession, il y eut le taxi brinquebalant [...], le mal qui me prit soudain au ventre et me plia en deux jusqu’à l’aube. 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*, 35) ; «J’avais trop longtemps marché sur la côte, sous un soleil de plomb, et la fièvre s’était emparée de moi à la tombée du jour. De longs frissons me secouaient le corps malgré la chaleur.» (*HP*, 82) De la sorte, la thématization du malaise physique témoigne forcément d’un mouvement centripète de la perception qui se replie sur soi. Or, l’originalité des descriptions perceptives déployées dans le roman de Marchand tient à ce que nombre d’entre elles focalisent l’*acte perceptif* en soi plutôt que la sensation qui découle de cet acte, illustrant du coup la force centrifuge qui se dégage de tout le roman. En effet, lorsque le narrateur évoque ses souvenirs d’enfance et nous donne à voir le garçon qu’il était, c’est l’image d’un corps aux aguets, prêt à la rencontre avec le monde qui nous apparaît : «Il m’arrivait de m’étendre dans les herbes et de regarder les nuages passer. Puis, d’un bond, je dégringolais la pente et m’élançais vers le quai. À cet endroit, le Saint-Maurice était large et ses eaux coulaient lentement vers les chutes. Je restais longtemps à scruter les flots.» (*HP*, 27) La sensation que provoque la vision des nuages et de la rivière sur le corps ne fait pas l’objet d’une description, comme si l’expérience qu’en retirait le narrateur était secondaire, ou mieux se passait de mots. Néanmoins, c’est bien le corps phénoménal en action qui est ici thématisé, c’est le regard qui projette le petit garçon vers la nature sauvage qui est souligné. Le même phénomène se répète tout au long du texte, c’est-à-dire que la sensation proprement dite cède la place au regard et à l’écoute qui rendent manifeste la

présence du corps percevant dans son récit : «Je m'installai dans une hutte [...], 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» (*HP*, 70). Il arrive même que l'accent soit délibérément mis sur l'intentionnalité qui sous-tend l'acte perceptif lorsque les verbes de perception se répètent dans le récit d'une expérience sensorielle : «Il inspire, il expire, et *j'entends* dans ce mouvement respiratoire les mots qui lui donnent la vie. *Je n'entends rien d'autre* que ce battement de l'air qu'il arrache à ses entrailles pour le lancer dans l'espace illimité du monde³⁷³.» (*HP*, 17) Dans tous les cas, la force centrifuge qui anime le corps du narrateur avide de recevoir en lui le monde se fait sentir dans les occurrences de la description perceptive qui misent sur l'activité des sens.

Par ailleurs, lorsque le narrateur affirme : «Je restai longtemps cloué sur le lit, les mains tournées à plat contre le matelas, à écouter les bruits monter de la rue, dans la crainte irraisonnée de ce que j'allais voir» (*HP*, 17), c'est l'intersubjectivité qui lie le corps phénoménal à son univers qui se dévoile dans toute sa complexité en illustrant la double visée qui prévaut dans l'expérience perceptive du narrateur. En effet, le corps phénoménal étant un sujet actif plutôt qu'agissant, l'immobilité du narrateur, ici représentée, conjuguée à la situation d'écoute attentive le montre dans une position d'attente, donc de réceptivité à l'égard de ce qui lui est extérieur. Bien que cette attitude réceptive puisse traduire dans un premier temps la visée intentionnelle du sujet (qui en est la source, dirait Jacques Fontanille), le corps se place paradoxalement dans la position de la cible d'une intentionnalité qui lui échappe : celle du monde qui lui offre ses stimuli et qui vise enfin, lui aussi, le sujet. Se fait donc jour dans l'activité perceptive focalisée par le narrateur son désir profond de rejoindre l'univers sensoriel auquel il appartient. En définitive, il apparaît clair que l'emploi répété des

³⁷³ C'est moi qui souligne.

verbes de perception au sein des descriptions perceptives font du corps phénoménal du narrateur une instance qui ne se retranche pas derrière l'objet qu'il focalise (ni même derrière la sensation qui occupe une place limitée dans le texte). Au contraire, l'instance narrative qui se met elle-même en scène dans son acte d'ouverture à l'Autre transforme à rebours l'univers diégétique en un vaste «test projectif qui dit l'histoire personnelle et la culture de l'individu³⁷⁴», bref qui fait ressortir l'omniprésence sous-jacente du corps dans l'écriture de *L'homme qui pleure*.

Homme invisible à la fenêtre et Le cœur éclaté

Sans contredit, l'«histoire personnelle» des narrateurs transcende également l'univers d'*Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx et du *Cœur éclaté* de Michel Tremblay. Ainsi, le corps phénoménal de Max et de Jean-Marc se construit bien sûr à la faveur de nombreuses descriptions «en transparence» venant circonscrire les objets et les personnages de la diégèse. Dans l'évocation de la végétation luxuriante de Key West où il s'est réfugié pour se guérir de sa peine d'amour, Jean-Marc laisse entrevoir les contours de son corps sensuel à la recherche d'une communion avec la nature pouvant lui permettre de sublimer sa douleur :

Tout était d'une grande beauté, les maisons blanches ou bleues, ou jaunes autant que l'ahurissante végétation. Mon attention, mon admiration étaient sans cesse sollicitée, j'avais envie de tirer doucement les branches basses, de caresser les troncs torturés des banians [...]. À l'intersection de deux rues, devant une variété d'arbres particulièrement impressionnante, je me dis que ce moment privilégié de paix, d'exaltation valait à lui seul la peine que j'avais prise à me déplacer [...] L'air, le soleil, les coloris, tout me faisait du bien. (CE, 115)

³⁷⁴ David Le Breton, «Des sens au sens : une anthropologie des sens», p. 91.

À travers la valeur qu'il accorde à son focalisé, d'une part, et les références explicites à l'euphorie qui le submerge, d'autre part, Jean-Marc transforme le descriptif de l'œuvre pour lui donner ici un sens nouveau, tout empreint de sa corporéité qui trouve dans le contact avec «l'ahurissante végétation» de Key West l'occasion de s'exprimer et de dévoiler la place qu'il occupe au sein de la narration de l'œuvre. De la même façon, la description physique des personnages du roman de Proulx, tributaire du regard que Max pose sur eux, est chargée de l'«histoire personnelle» de ce dernier, c'est-à-dire de la subjectivité de son corps. En effet, nous ne pouvons qu'être frappés du sens de l'esthétique qui se dégage, par exemple, de la représentation du corps de Julius Einhorn :

Tant de blancheur en même temps éblouit et trouble profondément. Ce corps a la beauté d'un paysage polaire, lissé par les éléments, bordé de limites étonnamment lointaines. Les fesses et le ventre cascotent sur les jambes comme un plastron de grand couturier, en un tissu inédit dont on aurait envie de vérifier le moelleux de la main. (HI, 148)

La valeur axiologique qui est octroyée au focalisé, c'est-à-dire la beauté immanente qui est prêtée au corps obèse de Julius, souligne la dimension affective du corps phénoménal ici perceptible, mais se voit aussi inextricablement liée à la réalité physiologique de Max. En effet, sa paraplégie l'ayant fait basculer dans la marge, son point de vue se révèle également «décentré» par rapport à la norme et aux critères sociaux de la beauté, comme il l'explique à Julius qui ne comprend pas la fascination qu'il a pour son corps et qui le pousse à vouloir le peindre : «je suis capable de vous voir comme personne d'autre ne vous verra jamais et [...] j'ai payé cette habileté très cher, my friend, très cher.» (HI, 40) Bref, dans la réflexion d'ordre esthétique qui sous-tend la description des personnages focalisés par Max se profile la vision du monde d'un corps percevant hors de l'ordinaire qui resémantise les corps qui s'offrent à lui à la lumière de sa propre expérience personnelle. Il y a ainsi narrativisation du corps phénoménal dans *Homme invisible à la fenêtre* et *Le cœur éclaté*, c'est-à-dire

influence de la chair sensible sur la narration du récit, mais nous ne nous attardons pas à exposer plus en détail ce phénomène étant donné qu'il repose sur des formes que nous avons déjà analysées plus avant dans *L'iguane* et *L'homme qui pleure*.

Plus intéressante se révèle être la thématization qui est faite du corps percevant dans les textes qui nous occupent. De toute évidence, *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx et *Le cœur éclaté* de Michel Tremblay font plus que de mettre en scène l'activité perceptive du corps phénoménal comme c'est le cas dans *L'homme qui pleure*. De fait, les descriptions perceptives qui jonchent ces romans focalisent véritablement la sensation qu'éprouve le corps et non plus seulement la position thymique qu'il adopte au contact d'un objet, phénomène que nous avons pu observer cette fois dans *La danse juive*. De la sorte, Jean-Marc insère dans son récit de nombreuses descriptions propres à rendre compte des sensations qui le submergent au quotidien. D'emblée, certaines d'entre elles se révèlent assez brèves : «Je pris les gants et le masque [...]. Je transpirai immédiatement des mains, l'intérieur des gants chirurgicaux devint moite, presque gluant, et j'avais quelque difficulté à respirer à travers le masque de coton» (CE, 35) ; «j'ai pris mon café de trop aux Gâteries, accompagné d'un deuxième péché, cependant, un florentin trop peu mastiqué, trop vite avalé qui m'est resté sur l'estomac» (CE, 45) ; «Si la *Key lime pie* allait se loger derrière les oreilles de Gerry, elle me tomba, moi, directement sur le cœur. J'eus rapidement une vague nausée» (CE, 106). À l'analyse, ces descriptions offrent un traitement de la sensation plutôt anecdotique qui paraît entretenir un lien avec les avatars de l'illusion référentielle présents dans le texte. En effet, peut-être est-il nécessaire de rappeler que *Le cœur éclaté* construit le corps objectif de ses personnages dans la mesure où ce dernier peut signifier le réel en se mouvant dans l'espace du récit. Le «détail inutile et contingent» se rapportant au corps constitue donc un parfait «connotateur de mimésis» dans le roman et contribue à renforcer

l'effet de réel qui s'en dégage. De fait, l'information que nous transmet Jean-Marc sur la moiteur des gants chirurgicaux qu'il porte ou encore sur la nausée qu'il ressent après l'ingestion d'un dessert trop riche n'a aucune signification en soi : elle ne nous apporte aucun renseignement pertinent sur le narrateur et n'a aucune influence sur le déroulement ultérieur de la diégèse. Cette information de nature phénoménale, en toute logique, ne sert donc qu'à développer l'illusion de personne au sein du roman, car le fait de voir un être fictif éprouver une sensation physique nous amène à croire qu'il existe.

En revanche, plusieurs descriptions perceptives semblent avoir dans le texte une portée qui outrepassse la simple édification de l'illusion référentielle, ne serait-ce qu'en raison de leur extension plus large qui permet une expression plus emphatique du corps narratorial :

Pendant un très court instant je me suis ennuyé de Sébastien, que j'avais pourtant vu quelques jours plus tôt, avec une telle intensité que j'ai cru étouffer. Une boule d'émotion, suffocante et tout humide parce que j'ai presque éclaté en sanglots, m'est montée à la gorge [...]. J'avais l'impression que tout mon corps se liquéfiait, sauf mes yeux qui restaient désespérément secs [...]. J'aurais préféré éclater en gros sanglots devant tout le monde plutôt que de ressentir cette épouvantable sensation d'étouffement. (CE, 46)

À partir de cet extrait représentatif, quelques remarques préliminaires s'imposent. D'une part, la sensation ici représentée, comme dans bon nombre de descriptions, ne s'inscrit pas dans le récit en relation avec un objet extérieur au corps, mais découle de l'*affectivité* du narrateur – incidemment terrassé par sa récente séparation qui lui fait perdre du coup un compagnon de vie dont il est encore amoureux (Mathieu) de même qu'un beau-fils (Sébastien) auquel il s'est beaucoup attaché et qu'il a vu grandir. Ce constat, au demeurant anodin, souligne dans un premier temps l'importance qui est simultanément accordée à la vie intérieure du narrateur ainsi qu'à l'expérience de son corps phénoménal dans le roman, un corps qui ne vient pas seulement motiver le descriptif de l'œuvre, mais se voit érigé au rang

de sujet capable de se dire. D'autre part, la sensation d'étouffement qui saisit Jean-Marc dans le métro et qu'il prend soin de détailler pour le narrataire en terme d'impression subjective s'inscrit dans un registre *dysphorique* qui traduit la souffrance, une particularité qu'il nous faut relever en raison de sa répétition dans le réseau des descriptions perceptives du *Cœur éclaté*. En effet, nous ne pouvons que noter la fréquence des descriptions qui prennent pour objet l'angoisse ou le malaise que ressent Jean-Marc. Il nous raconte ainsi l'anxiété qui se jette sur lui en pleine salle de projection :

Je me suis mis à subir la seconde présente comme une cage de métal où j'étouffais. Mon corps, mon cœur étaient enfermés dans une cage de métal et je me pliai en deux sur mon siège, prêt à crier de panique. [...] Je croyais être sur le point de m'évanouir [...]. J'essayai de contrôler ma respiration, inspirant par le nez, expirant par la bouche. (CE, 52)

À cette évocation sensorielle dysphorique viennent s'ajouter d'autres manifestations du dérèglement qui atteint le corps et qui engendre chez lui des sensations pour le moins désagréables : «Le même malaise que lorsqu'on revient d'Europe. Je ne savais plus trop si nous étions le soir ou très tôt le matin, j'avais mal à la tête, une vague nausée me brassait l'estomac, j'avais toujours sommeil» (CE, 66) ; «Chaque trou qu'avait laissé un objet lui appartenant me causait non pas une douleur physique mais un malaise qui, en s'ajoutant aux autres, finissait par produire ce qui ressemblait de plus en plus à une crise d'angoisse.» (CE, 15) Bref, il semble bien que la sensation acquiert d'autant plus d'espace dans la narration du roman de Tremblay qu'elle se révèle *problématique* pour le sujet.

Il est certes évident que plusieurs descriptions perceptives focalisent aussi les sensations traduisant le plaisir et l'euphorie du corps phénoménal. Mais encore là, un certain nombre d'entre elles paraissent liées indirectement à la souffrance du corps que tente d'apaiser le narrateur par le recours à la volupté – la dégustation d'un aliment calorique pour se guérir d'une mauvaise grippe : «La chose ressemblait à s'y méprendre à une tarte au

citron meringuée mais son goût était beaucoup plus prononcé et son abaisse, à base de biscuits Graham, se mélangeait à la pâte de citron vert avec un bonheur parfait. Une des choses les plus délicieuses que j'avais jamais goûtées. Et des plus cochonnes» (CE, 105) – ou à une certaine communion avec l'univers sensoriel qui l'entoure – «L'eau tiède glissait sur mon corps, mes gestes brusques [...] débloquent mon système digestif et je me sentis très vite soulagé. Je fis la planche [...] pendant de longues minutes, admirant la splendeur du ciel étoilé. L'eau était de plus en plus tiède et moi de plus en plus mou» (CE, 107). En somme, la sensation de plaisir que ressent Jean-Marc peut lui être commandée par son corps souffrant, constat nous permettant d'établir un parallèle entre la construction du corps phénoménal du narrateur et la construction de son corps objectif. En effet, l'on se souvient que la visibilité du corps objectif de Jean-Marc se trouve liée à son caractère problématique, notamment au trouble d'anxiété qui le fait voir dans ses gestes de panique et de désespoir. Hormis les occasions où le corps fait obstacle à son effacement ritualisé (encouragé par la société) ou encore lorsque son apparence se révèle différente de ce qu'elle doit normalement être, le corps objectif du narrateur demeure donc invisible dans le récit. Il est vrai que l'inscription du corps phénoménal dans la diégèse du *Cœur éclaté* se veut plus nuancée que ne l'est le corps objectif, puisqu'elle peut prendre place dans le texte indépendamment de son caractère problématique (lorsque la sensation euphorique est focalisée). Toutefois, il nous semble intéressant de reconnaître une certaine cohérence entre le corps – objectif – que l'on montre souffrant et le corps – phénoménal – qui se dit souffrant, puisque pareille cohérence se dégage aussi du roman *Homme invisible à la fenêtre*.

À vrai dire, ce n'est pas la souffrance qui caractérise *a priori* le corps objectif du narrateur dans le roman de Monique Proulx, mais bien sa paraplégie (qui nous ramène à la nature problématique du corps). Conséquemment, se développe dans le récit une

thématisation du corps phénoménal marquée par l'infirmité physique dont souffre Max. Le travail de thématization de la chair percevante est entamé dès les premières pages d'*Homme invisible à la fenêtre*, lorsque le narrateur se présente au narrataire et définit d'emblée ses traits caractéristiques :

J'ai les bras musclés et les yeux perçants, des yeux qui savent regarder exactement là où ça en vaut la peine. [...] Je sors peu. [...] Les périples à l'extérieur déstabilisent, embringuent dans des pièces qui exigent une participation. Je joue mal, publiquement, je suis un exécrationnable acteur. Je fais, par contre, un spectateur excellent, toujours disposé à admirer ce qui est admirable. (*HI*, 15-16)

Bien que ce passage ne constitue pas en soi une description perceptive, il focalise néanmoins la nature phénoménale du corps en insistant sur l'intentionnalité qui le caractérise, dénotée par la dernière phrase où la «disposition» du corps se veut une ouverture à l'Autre, c'est-à-dire une visée intentionnelle de ce qui lui est extérieur. Jusqu'ici, l'information qui nous est donnée sur le corps phénoménal ne paraît pas modalisée par une quelconque particularité du corps physique : la référence à la paraplégie qui touche Max n'est pas explicite dans l'extrait. Ce n'est qu'en regard de la proposition «des yeux qui savent regarder là où ça en vaut la peine» que s'établit à rebours un lien entre la paraplégie de Max et la compétence de son regard (qui relève de l'intentionnalité), car le roman nous apprend (*HI*, 40) que ce regard n'est pas sensible à la beauté des corps qui l'entourent en raison du métier que pratique le narrateur, mais bien parce qu'il a perdu l'usage de la moitié de son corps, ce qui lui a appris à découvrir la beauté là où d'autres ne la perçoivent pas. Bref, la sensibilité du corps phénoménal de Max s'est vue transformée par la nouvelle conformation de son corps objectif, liant irrémédiablement la construction des «deux» corps dans le récit.

C'est encore la présence sous-jacente du thème de la paraplégie qui semble conditionner certaines descriptions perceptives se rapportant aux sensations passées de Max. D'une part, les réminiscences du narrateur se rapportent toutes aux fonctions intactes du

corps qui, à l'aube de ses vingt ans, n'a pas encore été ravagé : «Une fois on courait. [...] on courait sans réaliser à quel point il est extraordinaire de courir, la brûlure vivante des muscles, les pieds qui sonnent l'hallali et tout le corps qui explose en état de grâce et d'apesanteur» (*HI*, 32) ; «Souvent, on dansait. [...] l'animal désencarcané, démuselé, recommençait à respirer dans ses muscles rouges et son cœur involontaire» (*HI*, 142) ; «Je me souviens de la soie en dedans d'elle, je me souviens de la violence de l'explosion, comment oublier cette dissolution finale dans le corps de Lady [...] maintenant le désir est condamné à rester sur sa faim, fiché comme un trou au milieu de mon corps» (*HI*, 155). Or, les sensations euphoriques qui se dégagent ici de la danse, de la course et de l'acte sexuel tranchent avec l'insensibilité actuelle du corps de Max («il nous ferme la porte sur les pattes, à Fidèle Rossinante et à moi : la couenne aussi insensible l'un que l'autre, nous ne bronchons pas [...]. Écrase tant que tu voudras, ti-cul, ça ne fera jamais mal» (*HI*, 97)). De fait, ces descriptions perceptives qui tiennent un discours sur l'extraordinaire richesse de la chair capable de se mouvoir et de sentir en elle les effets de son contact avec le monde n'ont de sens que si elles s'inscrivent *en parallèle* avec l'insensibilité du corps qui l'empêche désormais de goûter certains plaisirs. C'est donc dire à quel point l'inscription du corps phénoménal et de ses sensations est tributaire de la paraplégie qui afflige le narrateur, donc de son caractère problématique.

Enfin, si l'image du corps paraplégique se profile d'une manière plutôt indirecte derrière la plupart des descriptions perceptives d'*Homme invisible à la fenêtre*, nombre de passages du roman font aussi état de l'expérience subjective proprement dite du corps paraplégique. Se développe donc dans le texte une certaine thématization du corps érogène de l'homme paraplégique de même qu'une thématization de son corps interne (neurologique), tous deux reconfigurés selon les limites sensorielles du corps. Prenant pour

point de départ la sensation d'un inexpugnable assouvissement du désir sexuel qu'il ressent à la vue de Lady qui se caresse et jouit devant ses yeux («Je reste là, le désir comme un trou au milieu du corps» (*HI*, 154)), Max raconte ainsi son corps :

Ça ne meurt pas, même quand tout le reste est mort. Ça palpète, chevillé dans la tête, sur le point d'exploser et n'explosant jamais. Le sexe, privé de ses appendices terminaux, devient un réservoir de sensations fortes désespérément excitable. Mes zones érogènes, maintenant, sont éparpillées en haut de la ceinture, une main dans mon cou peut me faire chavirer, le vent dans l'ouverture de ma chemise, n'importe quoi qui glisse sur la peau, là où les nerfs sont vivants. (*HI*, 155)

En témoignant des limites physiques qui circonscrivent de façon plus restreinte son désir, Max est amené à redéfinir la notion de plaisir sexuel en fonction de l'hyper-sensibilité qui caractérise la partie supérieure de son corps. De la sorte, l'insensibilité des jambes et du sexe se voit compensée par la sensibilité exacerbée du reste du corps, tout entier érogène et réceptif, qui possède la capacité de s'émouvoir au contact d'un stimulus même infime. En somme, c'est la nature même du corps phénoménal (à la fois actif dans l'acte perceptif et marqué d'une intentionnalité qui l'oriente vers l'objet de son désir) qui se voit ici réaffirmée par-delà les formes nouvelles que déploie la chair sensible. Les évocations du corps neurologique qui focalisent les sensations internes du corps contribuent elles aussi à donner voix au chapitre à cette chair marginale qui occupe, en fin de compte, le centre du roman. Devant deux inconnus qui l'ont aidé à gravir les escaliers de l'immeuble où loge Lady, Max se voit soudainement pris d'une envie d'uriner :

Je leur explique que ça ne peut attendre [...], je leur explique que l'autonomie vésicale et intestinale dont je jouis constitue un exploit quand on est dans l'état où je suis [...], je leur raconte à quel point il m'a été difficile d'obtenir cette petite victoire, d'apprendre à sentir en deçà de l'épiderme, à percevoir le frisson ténu, enfoui dans des profondeurs abyssales, qui précède immédiatement tout expulsion et que les humains entiers trop distraits par les excitations sensorielles fortes ne perçoivent pas [...], je leur déballe sans pudeur mes mécaniques personnelles comme s'il s'agissait de bielles de moteurs [...]. (*HI*, 218)

En prenant soin de relater les sensations intimes et profondes qu'il est le seul à éprouver, en faisant ressortir le caractère unique qui vient marquer chez lui «l'appel de la nature», Max trace les contours de sa chair phénoménale qui, pour être différente de la chair du commun des mortels, n'en demeure pas moins vivante. Dans *Homme invisible à la fenêtre*, la description de la sensation souligne par conséquent la singularité du corps percevant qui fait écho à la singularité du corps objectif, tout comme la nature dysphorique des sensations développées dans *Le cœur éclaté* répond à la nature problématique du corps en proie à l'anxiété. Mais ce faisant, c'est le corps phénoménal lui-même qui trouve à s'exprimer dans les textes de Proulx et de Tremblay.

Conclusion

S'il est vrai, comme l'affirme Anne Deneys-Tunney, que «le corps peut s'écrire dans la mesure où, comme toute écriture, il possède sa grammaire propre et sa syntaxe³⁷⁵», notre analyse de l'inscription du corps phénoménal du narrateur dans quelques romans contemporains montre que l'expression du corps est intimement liée à sa nature complexe et dynamique. En effet, le corps percevant est à la fois subjectivité et intersubjectivité, une entité capable de s'énoncer en soi, mais qui a aussi besoin de l'Autre pour s'éprouver et donc pour se dire. Par conséquent, il nous apparaît que c'est dans le monde mis en scène dans l'œuvre romanesque qu'il nous faut d'abord chercher les traces du corps phénoménal du narrateur, car «le monde est l'émanation d'un corps qui le traduit en termes de perceptions et de sens, l'un n'allant pas sans l'autre. Le corps est un filtre sémantique³⁷⁶» qui laisse sa marque dans l'énoncé qu'il produit. Cette quête de la subjectivité intrinsèque de la chair

³⁷⁵ Anne Deneys-Tunney, *op. cit.*, p. 10.

³⁷⁶ David Le Breton, «Des sens au sens : une anthropologie des sens», p. 93.

phénoménale au sein du texte nous a mené à passer outre certains a priori entourant la construction du corps narratorial et à découvrir sa présence là où elle ne se laissait pas deviner : dans le roman à la troisième personne. Par ailleurs, notre enquête nous a mené à constater dans le roman au Je l'existence de deux modes d'expression du corps distincts bien qu'ils se recoupent, à savoir la thématization et la narrativisation. Si cette dernière semble se développer de façon similaire dans les romans que nous avons étudiés, permettant à l'intersubjectivité qui unit le corps au monde de s'illustrer dans la description des objets qui forment l'univers du narrateur qui les investit d'une valeur, la thématization du corps phénoménal en revanche varie grandement d'un roman à l'autre, pouvant soit focaliser l'acte perceptif, la sensation ou simplement la position thymique dans laquelle s'engage le sujet percevant. Quel que soit le mode de construction du corps phénoménal privilégié dans les romans, la chair semble inéluctablement investir l'écriture et participer de la sorte à sa somatisation, constat qui met en lumière l'évident *dynamisme* qui régit en fin de compte l'écriture du corps qu'il nous paraît désormais impossible de circonscrire par une définition statique et univoque.

Conclusion

Au terme de notre analyse, il nous semble intéressant de constater que l'hypothèse sur laquelle repose l'ensemble de notre travail nous engage finalement à développer une réflexion sur la définition même de ce que peut être l'écriture du corps. Alors que nous avons cerné la nature ontologique du corps dans quelques romans québécois contemporains en montrant qu'il peut manifestement s'inscrire dans le texte autrement que dans l'ordre traditionnel de la représentation (auquel cas il est *sujet* de l'écriture), une nouvelle question paraît se profiler derrière nos conclusions préliminaires : y a-t-il une narration plus apte à dire le corps? D'emblée la tentation de répondre par l'affirmative est forte. En effet, notre examen de l'inscription du corps phénoménal des narrateurs dans les romans à la première personne montre qu'en investissant le mode narratif d'une œuvre, c'est-à-dire la voix et la perspective (la focalisation), le corps percevant du Je peut trouver à s'exprimer et donc à se dire dans toute la sphère textuelle. La narration à la première personne traditionnellement vouée à l'analyse psychologique d'un sujet, ou du moins au récit de sa vie intérieure, serait donc la plus apte à dire le corps du fait qu'elle permet un accès direct aux sensations et perceptions de ce dernier. Or, ce serait finalement réduire la portée de la question que nous posons ici, ne serait-ce que parce que le corps n'y est pas défini dans sa (double) spécificité et que la notion d'«expression» du corps exclut tout discours médiat sur lui. De fait, si l'on songe que le corps ne peut se réduire à sa subjectivité phénoménale et à son activité perceptive et qu'il constitue d'abord et avant tout une entité faite de chair et d'os, force est de constater qu'une narration apte à dire le corps devrait pouvoir faire état de sa vie matérielle tout autant que de sa vie sensorielle et esthétique. Par ailleurs, s'il est à l'évidence possible pour le corps de s'exprimer par la «narration personnelle» au Je, nous ne pouvons

nier qu'il ne soit aussi l'objet du discours dans d'autres types de narrations et qu'il y a très certainement dans les textes à la troisième personne un corps qui est exprimé. En somme, il nous faut examiner de nouveau ce que les romans laissent voir ou sentir de la chair des personnages et narrateurs fictifs, c'est-à-dire du corps romanesque dans son acception universelle, avant de pouvoir conclure trop vite à la préséance de la narration à la première personne dans l'événement du dire charnel.

Notre premier chapitre a clairement fait ressortir l'existence d'une certaine typologie des représentations du corps objectif des personnages au sein du corpus québécois. Nul doute ainsi que les corps habitent les pages des romans sociaux plus traditionnels de Gabrielle Roy et ceux plus modernes – voire postmodernes – de Michel Tremblay, Monique Proulx et Hubert Aquin en dépit du fait que son mode de construction se voit tributaire des fonctions – discursives, narratives et idéologiques – qu'il peut remplir dans la diégèse. Nous l'avons vu, le corps objectif s'édifie dans *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert* de manière à dévoiler la psychologie des personnages mis en scène, remplissant du coup une fonction discursive dans le récit. L'esthétique réaliste à l'œuvre dans ces textes trace donc du corps de Florentine, Rose-Anna, Jean Lévesque et Alexandre Chenevert un portrait si déterminé qu'il ne laisse que peu de place à l'imagination du lecteur littéralement conduit à visualiser les traits caractéristiques des divers protagonistes. Il n'en va certes pas de même dans *Le cœur éclaté* de Michel Tremblay qui privilégie dans sa construction de l'effet-personnage les descriptions physiques de type morphologique de même que la gestuelle. Moins enclins à faire voir le corps dans ses attributs propres, ces procédés définissent en revanche le territoire qu'occupe le corps dans l'espace romanesque qui s'apparente ici à la scène théâtrale où il se meut. Chargé d'entretenir l'effet de réel qui se dégage du texte, le corps qui endosse ici une fonction narrative ne semble pas moins présent dans le roman de

Tremblay qu'il ne l'est dans les textes de Roy ou encore dans *Le sexe des étoiles*, *Homme invisible à la fenêtre* et *Neige noire* dont l'intrigue tourne autour des corps objectifs présentés. Porteur d'un discours social dont il fait lui-même l'objet et qui lui fait remplir une fonction idéologique dans le roman, le corps hors-norme que vient construire Monique Proulx dans ses œuvres ou les corps féminins et masculins engagés dans une lutte à finir chez Aquin véhiculent tous un savoir sur le personnage et son statut dans la société du texte, mais aussi un savoir sur l'œuvre elle-même, puisqu'il ne fait pas de doute que l'enveloppe charnelle des personnages s'inscrit au cœur des enjeux du roman. On le voit, même dans le cadre du récit à la troisième personne, même en regard du corps des personnages qui n'exerce aucun contrôle sur la narration parce qu'il y est objet de la description et non sujet de l'écriture, la chair trouve toujours à investir l'œuvre littéraire : après tout c'est bien le corps féminin destiné à la reproduction et soumis au regard de l'Autre qui est raconté dans *Bonheur d'occasion*, c'est la déchéance du sidatique qui est montrée dans *Le cœur éclaté*, c'est l'aliénation et la souffrance dont souffrent les corps hors-norme, mais aussi leur beauté intrinsèque qui sont évoquées dans *Homme invisible à la fenêtre*, ce sont les traits androgynes de la transsexuelle qui sont dépeints dans *Le sexe des étoiles*, c'est enfin le corps féminin réifié et hypersexualisé qui est mis en scène dans *Neige noire*. Le corps *est dit* dans toutes les réalités physiques susceptibles de le toucher.

C'est d'ailleurs encore la chair que l'on raconte dans les romans à la première personne où le corps objectif des narrateurs autodiégétiques occupe un certain espace au sein de la diégèse. Bien que nous ayons établi dans notre deuxième chapitre que le corps objectif du Je s'absente le plus souvent des romans en sa qualité de *lieu* duquel est issue la narration, il se trouve que sa présence occasionnelle est significative. En effet, à la lumière de notre étude de *Putain* et d'*Homme invisible à la fenêtre*, l'image du corps narratorial qui est

relayée dans le récit à la première personne (qu'il s'apparente davantage au roman comme le texte de Proulx ou à l'autofiction comme celui d'Arcan) paraît inextricablement liée à sa nature problématique qui fait saillie dans une collectivité où le corps est promis au silence et à l'effacement ritualisé. Tributaire du regard d'autrui, un regard qui tend à produire une image de soi décalée et réductrice (un regard qui incarne la norme), la construction textuelle du corps de la prostituée ou du paraplégique trace les contours d'un corps douloureux dans sa différence et sa réification. Ce faisant, est développée dans l'œuvre une réflexion sociale tant sur la culture patriarcale qui sous-tend le mythe de la beauté féminine qui aliène la narratrice de *Putain* que sur le stigmatisme construit autour de la figure de l'handicapé qui dépossède le narrateur d'*Homme invisible à la fenêtre* de son intégrité. Bref, si la nature visible et sensible du corps objectif commande au discours de s'en tenir à son apparence extérieure et à tout ce qui fait de lui un objet descriptible, nos analyses nous prouvent qu'il peut tout de même occuper le centre de l'œuvre romanesque en imposant au lecteur sa présence.

Il est par ailleurs indéniable que le corps phénoménal tient quant à lui une place importante dans l'écriture lorsque sa présence se fait sentir dans la narration en raison de sa nature perceptive qui l'apparente au concept de focalisation. En effet, nous avons établi dans le troisième chapitre que la sensation est affaire de focalisation bien plus qu'affaire de voix et ce, malgré le fait que la voix (c'est-à-dire le narrateur dans son rapport avec l'histoire qu'il raconte) peut avoir une incidence sur la construction du corps phénoménal des personnages. Ainsi, nous avons démontré que l'édification du corps percevant des protagonistes doit nécessairement s'effectuer à la faveur d'une focalisation interne au sein du roman à la troisième personne, seule capable de donner voix à la vie intérieure du corps, soit son expérience perceptive. Parce que le lecteur voit soudainement l'univers diégétique à travers

les yeux de Lila Szach ou du jeune Jérémie (*Champagne*), le corps de ces focalisateurs paraît s'exprimer sans aucune médiation (phénomène relevant au fond de l'artifice) à la manière du *sujet*. De la sorte, bien que le corps phénoménal des personnages possède une nature arbitraire dans le récit, faisant office de motivation du descriptif du roman comme de la construction de l'effet-personnage et participant au façonnement de l'identification du lecteur, la chair a surtout la propension à «faire vivre» une sensation au lecteur et donc à l'engager dans la (re)construction du sens de l'œuvre. D'un corps (romanesque) à un autre (empirique celui-là), la sensation voyage au-delà des mots qui la font advenir à la réalité du texte en lui faisant partager avec nous ses parfums et ses textures. Pour tout dire, «la littérature est un échange de perception entre l'auteur et le lecteur³⁷⁷», comme le fait remarquer Pierre Ouellet. Invités à prendre part à l'événement sensoriel, voire sensuel, dans lequel sont engagés les divers personnages-focalisateurs, nous voici conviés en somme à entendre une autre histoire du corps, peut-être plus subjective que celle du corps objectif, mais non pas plus charnelle.

Le dernier chapitre, il va sans dire, donne toute la mesure du phénomène de somatisation de l'écriture qui peut prendre place dans les romans au Je (et de façon beaucoup plus restreinte dans les romans à la troisième personne). Lorsque le foyer visuel (ou mieux, le foyer perceptif) et la narration se fondent en la même figure, «le narrateur réintégré comme personnage est simultanément porteur du regard et du discours ; il parlera de lui-même tel qu'il se voit et du monde tel qu'il le voit³⁷⁸.» Or, cet accès direct et constant au corps phénoménal du narrateur contribue à faire de celui-ci une entité diffuse qu'il est souvent complexe de vouloir circonscrire. En effet, le corps à partir duquel se déploie la

³⁷⁷ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 9.

³⁷⁸ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 31.

narration trouve à s'exprimer dans toute la sphère du texte, forçant le lecteur à repérer les signes de sa présence dans le vocabulaire du roman ou dans les descriptions de ses sensations. De la sorte, la chair phénoménale du narrateur parvient à s'exprimer dans les textes par l'entremise d'une certaine thématisation et d'une narrativisation de l'esthésie qui viennent en définitive confirmer le travail qu'opère le corps sur l'écriture romanesque : «Ni pur art ni simple savoir, la littérature est *idées* métissées d'*affects*, connaissances croisées avec des sensations, de l'*épistémè* mariée à de l'*esthésie*, sans possible divorce entre concept et percept³⁷⁹».

Y a-t-il, enfin, une narration plus apte à dire le corps? Notre étude exhaustive des possible «déclinaisons» du corps romanesque dans le corpus québécois nous suggère de répondre par la négative. Si la forme du roman réaliste, par exemple, est particulièrement apte à dépeindre les apparences d'un corps et à lui insuffler le mouvement par lequel il semble prendre vie sous nos yeux, il est clair que le roman intimiste, de son côté, est tout indiqué pour rendre compte des pulsions de la chair et de l'intentionnalité qui l'anime. Ainsi, la narration à la première personne non plus que la narration à la troisième personne n'offre un territoire plus fertile à l'expression du corps, puisqu'en fait toute narration est à même d'exprimer la réalité d'un corps (qu'il soit objectif ou phénoménal) selon ses propres moyens. Ce constat, il va sans dire, nous incite en retour à questionner le concept d'écriture du corps. Est-il possible de définir cette écriture? Notre analyse signale l'existence d'une écriture du corps tant dans *Bonheur d'occasion* que dans *Neige noire*, tant dans *L'iguane* et *La danse juive* que dans *Homme invisible à la fenêtre* et ce, même si le corps s'y exprime différemment. Ce qui ressort finalement de notre recherche, c'est que le concept d'écriture

³⁷⁹ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 8-9.

du corps est polysémique³⁸⁰ : il peut désigner le discours attaché au corps-objet tout autant que le discours tenu par le corps lui-même qui s'approprie dès lors les mots et le langage. Pour tout dire, l'écriture du corps n'est ni uniforme ni univoque et ne peut donc faire l'objet d'une définition restrictive étant donné le dynamisme qui se dégage des variations qui la marquent. Il nous faut par conséquent conclure à l'existence de plusieurs écritures du corps, susceptibles parfois de mettre en évidence la nature objective du corps comme dans *Le sexe des étoiles*, parfois sa nature subjective et phénoménale comme dans *Le cœur éclaté*. Or, que le corps se raconte ou qu'il soit raconté, il devient évident que la Chair se fait Verbe dans les romans québécois contemporains et que la littérature ne peut être considérée exclusivement comme une affaire de tête.

³⁸⁰ Comme l'a déjà fait remarquer Anne Deneys-Tunney en regard des romans issus du Siècle des Lumières, *op. cit.*, p. 6-7.

Bibliographie

Romans à l'étude

AQUIN, Hubert, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974].

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Seuil, coll. «Points», 2001.

MARCHAND, Alain Bernard, *L'homme qui pleure*, Montréal, Les herbes rouges, 1995.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *La termitière*, Montréal, VLB Éditeur, coll. «Courant», 1989 [1975].

PROULX, Monique, *Le sexe des étoiles*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Littérature d'Amérique», 1987.

_____, *Homme invisible à la fenêtre*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 2001 [1993].

_____, *Champagne*, Montréal, Boréal, 2008.

ROY, Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1945].

_____, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1995 [1954].

THÉRIAULT, Denis, *L'iguane*, Montréal, XYZ, coll. «Romanichels poche», 2003 [2001].

TREMBLAY, Lise, *La danse juive*, Montréal, Leméac, 1999.

TREMBLAY, Michel, *Le cœur éclaté*, Montréal, Leméac, coll. «Babel», 1989.

Romans ou œuvres cités

AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1965.

_____, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.

_____, *L'antiphonaire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971.

BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Bookking International, coll. «Maxi-poches : classiques français», 1993 [1835].

BERSIANIK, Louky, *Le pique-nique sur l'Acropole : fiction en Φ et Ψ* , Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1992 [1979].

BROSSARD, Nicole, *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo», 1988 [1977].

GODBOUT, Jacques, *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, 1995 [1967].

_____, *D'amour, P.Q.*, Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Seuil, 1972.

LA FAYETTE, Madame de, *La princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1678].

LEMELIN, Roger, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944.

PLATON, *Timée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

RINGUET [Philippe Panneton], *Trente arpents*, Paris, Flammarion, 1938.

ROY, Gabrielle, *Rue Deschambault*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1955].

_____, *La route d'Altamont*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1966].

_____, *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal compact», 1993 [1977].

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Le Livre de poche, 1958 [1830].

THÉORET, France, *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les herbes rouges, coll. «Lecture en vélocipède», 1982.

TREMBLAY, Michel, *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984.

_____, *La maison suspendue*, Montréal, Leméac, 1990.

_____, *Les chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, Leméac, coll. «Thesaurus», 2000.

ZOLA, Émile, *Le ventre de Paris*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1979 [1873].

_____, *Au bonheur des dames*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971 [1883].

Études sur Hubert Aquin

CARDINAL, Jacques, *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. «L'univers des discours», 1993.

CHANADY, Amaryll, «Autoreprésentation, autoréférence et specularité – le narcissisme libérateur de *Trou de mémoire*», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, avril-juin 1987, p. 55-67.

DE LA FONTAINE, Gilles, *Hubert Aquin et le Québec*, Montréal, Parti pris, coll. «Frères chasseurs», 1977.

LEBLANC, Julie, «La représentation de l'irreprésentable. L'image cinématographique dans *Neige noire* de Hubert Aquin», *Études littéraires*, vol. 28, n° 3, hiver 1996, p. 67-75.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, «L'appel du Nord dans *Neige noire*», *Voix et Images*, vol. 5 (2), hiver 1980, p. 365-377.

_____, «Violence et viol chez Aquin. Don Juan ensorcelé», *Canadian Literature*, n° 88, spring 1981, p. 52-60.

MANTOVANI, Milena, «La réécriture du mythe de l'androgynie dans “Neige noire” d'Hubert Aquin», Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *La deriva delle francophonie. Atti dei seminari annuali di letteratura francophone : Mythes et mythologies des origines dans la littérature québécoise*, Bologne, CLUEB, 1994, p. 223-238.

MARTEL, Jacinthe et Jean-Christian PLEAU (dir.), *Hubert Aquin en revue*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. «De vives voix», 2006.

MOCQUAIS, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1985.

_____, «Introduction», Hubert AQUIN, *Neige noire*, édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. XV-CXXVIII.

ROBERTS, Katherine A., «Making Women Pay: Revolution, Violence, Decolonizing Québec in Hubert Aquin's *Trou de mémoire*», *Québec Studies*, vol. 30, fall 2000, p. 17-27.

ROY-GANS, Monique, «“Le Québec est en creux”, *Neige noire* de Hubert Aquin», *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 553-569.

SAINT-MARTIN, Lori, «Mise à mort de la femme et “libération” de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu», *Voix et Images*, vol. 10, n° 1, automne 1984, p. 107-117.

SMART, Patricia, *Hubert Aquin agent double : la dialectique de l'art et du pays dans "Prochain épisode" et "Trou de mémoire"*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

Études sur Nelly Arcan

BOISCLAIR, Isabelle, «Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan», Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007, p. 111-123.

BORDELEAU, Francine, «La mise en scène de l'autofiction», *Spirale*, n° 182, janvier-février 2002, p. 22.

BROWN, Anne, «Une lecture sociologique de *Putain* ou la démystification de la femme corps-sexe», *Québec Studies*, vol. 41, spring-summer 2006, p. 63-82.

DELORME, Julie, «Le tabou et ses représentations littéraires : *Ma mère* de Georges Bataille, *Le nécrophile* de Gabrielle Wittkop et *Putain* de Nelly Arcan», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa, 2004.

HAVERCROFT, Barbara, «(Un)tying the Knot of Patriarchy: Agency and Subjectivity in the Autobiographical Writings of France Théoret and Nelly Arcan», Julie RAK (ed.), *Auto/biography in Canada. Critical Directions*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, p. 207-234.

KING, Andrea, «Nommer son mal : *Putain* de Nelly Arcan», *Atlantis: a Women's Studies Journal*, vol. 31, n° 1, 2006, p. 37-44.

MARCOTTE, Gilles, «Le sexe dans tous ses états», *L'Actualité*, vol. 29, n° 18, 15 novembre 2004, p. 105.

MILLOT, Pascale, «Femmes et fantasmes», *Le Soleil*, dimanche le 15 février 2004, p. C3.

RESCH, Yannick, «Violence du corps, violence culturelle : *Putain* de Nelly Arcan», Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007, p. 179-183.

Études sur Alain Bernard Marchand

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

LABROSSE, Claudia, «Étude de l'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand», thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa, 2003.

_____, «Mort et renaissance en terre d'Asie : le voyage initiatique dans *L'homme qui pleure et Tintin au pays de la ferveur* d'Alain Bernard Marchand», Lucie HOTTE et Johanne MELANÇON (dir.), *Thèmes et variations. Regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. «Agora», 2005.

_____, «L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand», Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle, @analyses : revue de critique et de théorie littéraire* [en ligne], Ottawa, Université d'Ottawa, mis en ligne en février 2008, <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=962>

MARTIN, Frédéric, «Le père, l'amant et le scribouillard», *Lettres québécoises*, n° 79, automne 1995, p. 21-22.

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

Études sur Madeleine Ouellette-Michalska

BARRETT, Caroline, «*Chez les termites* : roman de Madeleine Ouellette-Michalska», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V : 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 152.

BASILE, Jean, «Un des premiers romans sur l'univers cégépien», *Le Devoir*, 24 mai 1975, p. 14.

GAY, Paul, «Parlez-moi... de livres. *Chez les termites*», *Livres et auteurs québécois 1975*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 64-65.

GREEN, Mary Jean, «L'itinéraire d'une écriture au féminin : une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska», *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, automne 1997, p. 84-99.

JANELLE, Claude, «Madeleine Ouellette-Michalska : *Chez les termites*», *Livres et auteurs québécois 1975*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 64-65.

MARTEL, Réginald, «Les numéros qui ont mal», *La Presse*, 24 mai 1975, p. E-3.

POULIN, Gabrielle, «Quand les romanciers proclament : "Vive le Québécois... libre"», *Relations*, octobre 1975, p. 282-283.

_____, «Chez les termites», *University of Toronto Quarterly*, vol. XLV, n° 4, été 1976, p. 330-331.

Études sur Monique Proulx

BEYER, Sandra, «The Construction and Deconstruction of Gender in the Novels of Monique Proulx», Paula Ruth GILBERT and Roseanna L. DUFAULT (ed.), *Doing Gender. Franco-Canadian Women Writers of the 1990's*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 160-168.

BORDELEAU, Francine, «Monique Proulx et la traversée des apparences», *Lettres québécoises*, n° 70, été 1993, p. 5-6.

_____, «Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx», Gabrielle PASCAL (dir.), *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*, Montréal, Triptyque, 1995.

DEAULT, Gary Michael, «Veracious Eye: Two Novels by Monique Proulx», *Blood and Aphorisms: New Fiction*, fall 1996, p. 41-43.

EBERLE-SINATRA, Michael, «Quelques réflexions sur l'adaptation cinématographique du roman de Monique Proulx, *Le sexe des étoiles*», *Essays on Canadian Writings*, n° 76, spring 2002, p. 139-148.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Lise GAUVIN, «Lectures croisées d'un texte en plusieurs états. *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx : roman, scénarios et film», Michel LAROUCHE (dir.), *Cinéma et littérature au Québec : rencontres médiatiques*, Montréal, XYZ, coll. «Documents», 2003, p. 55-72.

ROCHAT, Denise, «Le corps dérobé : handicap et condition postmoderne dans *Homme invisible à la fenêtre* de Monique Proulx», *Québec Studies*, n° 31, printemps-été 2001, p. 113-127.

Études sur Gabrielle Roy

AMPRIMOZ, Alexandre L., «Fonction gestuelle : *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy», *Présence francophone*, n° 24, printemps 1982, p. 123-137.

ANDRON, Marie-Pierre, *L'imaginaire du corps amoureux : lectures de Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2002.

_____, «La représentation du corps dans Alexandre Chenevert», André FAUCHON (dir.), *Colloque international «Gabrielle Roy». Actes du colloque organisé par le Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest pour souligner le cinquantième anniversaire de*

Bonheur d'occasion, 27-30 septembre 1995, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, 1996, p. 123-135.

BEAUDET, Marie-Andrée (dir.), *Bonheur d'occasion au pluriel: lectures et approches critiques*, Québec, Nota bene, coll. «Séminaires», 1999.

BESSETTE, Gérard, «*Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy*», *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, août 1969, p. 177-202.

BLAIS, Jacques, «L'unité organique de *Bonheur d'occasion*», *Études françaises*, vol. 6, n° 1, 1970, p. 25-50.

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.

CLEMENTE, Linda M., «Gabrielle Roy : évolution d'un style narratif», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 219-237.

ELDER, Jo-Anne, «Écrire le regard. Analyse du discours optique dans *Bonheur d'occasion*», Claude ROMNEY et Estelle DANSEREAU (dir.), *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 137-155.

FRANCIS, Cécilia W., *Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «InterCultures», 2006.

FRÉDÉRIC, Madeleine, «*Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*. Une narration sous haute surveillance», Claude ROMNEY et Estelle DANSEREAU (dir.), *Portes de communications. Études discursives et stylistiques de l'œuvre de Gabrielle Roy*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 69-82.

GREENSTEIN, Michael, «Québec's Heart of Darkness : Retreat in *The Cashier*, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* and *Surfacing*», *Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone*, vol. 80, n° 1, 1977, p. 71-87.

SIROIS, Antoine, «Costume, maquillage et bijoux dans *Bonheur d'occasion*», *Présence francophone*, printemps 1979, p. 159-163.

STEFAN, Andrée, «Attraites et contraintes du corps féminin chez Gabrielle Roy», Marie-Lyne PICCIONE (dir.), *Un pays, une voix, Gabrielle Roy. Colloque des 13 et 14 mai 1987*, Bordeaux, Éditions M.S.H.A., 1991, p. 57-65.

TANGUAY, Céline, «Les mots du corps dans *Alexandre Chenevert* ou l'envers de la communication avortée», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 8, n° 2, 1996, p. 149-170.

WIKTOROWICZ, Cécilia, «De la constitution passionnelle du sujet "écrivain" à l'émergence de la forme intimiste chez Gabrielle Roy», Louise MILOT et Fernand ROY (dir.), *Les figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit blanche, Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, coll. «Recherche», 1993, p. 143-176.

Études sur Denis Thériault

[Anonyme], «Le France-Québec Jean-Hamelin à Denis Thériault», *La Presse*, jeudi le 15 novembre 2001, p. C5.

[Anonyme], «Le prix Anne-Hébert à Denis Thériault», *La Presse*, mercredi le 6 mars 2002, p. C3.

MARTEL, Réginald, «*L'iguane*, un roman extraordinaire», *La Presse*, dimanche le 17 mars 2002, p. B1.

NAVARRO, Pascale, «*L'iguane*: la bête lumineuse», *Voir*, vol. 15, n° 22, jeudi le 31 mai 2001, p. 39.

Études sur Lise Tremblay

BIRON, Michel, «Obscénités du roman contemporain», *Voix et Images*, vol. 24, n° 3 (72), 1999, p. 598-604.

GIRARD, Céline, «L'écriture de l'obsession du corps-vécu dans l'espace pulsionnel et impur de la ville chez Lise Tremblay, Pauline Harvey et Francine Noël», Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007, p. 247-259.

JOUBERT, Lucie, «Le monde de Lise Tremblay : Montréal, île maudite, refuge ou *no woman's land* ?», *University of Toronto Quarterly*, vol. 70, n° 3, été 2001, p. 717-726.

OPREA, Denisa-Adriana, «Une poétique du personnage dans cinq romans québécois contemporains au féminin (1980-2000)», thèse de doctorat, présentée à la Faculté des Études supérieures de l'Université Laval, 2008.

SAINT-MARTIN, Lori, «The Other Family Romance: Daughters and Fathers in Québec Women's Fiction of the Nineties», Paula Ruth GILBERT and Roseanna L. DUFAULT (ed.),

Doing Gender. Franco-Canadian Women Writers of the 1990's, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 169-185.

Études sur Michel Tremblay

BARRETTE, Jean-Marc, *L'univers de Michel Tremblay: dictionnaire des personnages*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996.

BOULANGER, Luc, *Pièces à conviction: entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre: entretiens», 2001.

GOUIN, Marie Françoise Lorraine, «Le personnage masculin dans l'œuvre de Michel Tremblay», thèse de doctorat, présentée à la Faculté des études supérieures et de la recherche de l'Université McGill, 1996.

LAFON, Dominique, «Généalogie des univers dramatique et romanesque», Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de Théâtre Jeu/Lansman, 1993, p. 309-333.

LAZARIDES, Alexandre, «Le cœur obscène», Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de Théâtre Jeu/Lansman, 1993, p. 69-80.

PICCIONE, Marie-Lyne, «De Nashville à Key West : les États-Unis comme moteur de la création littéraire dans l'œuvre romanesque et dramaturgique de Michel Tremblay», *Études Canadiennes/Canadian Studies: Revue Interdisciplinaire des Études Canadiennes en France*, n° 44, 1998, p. 15-26.

ROCHELEAU, Alain-Michel, «Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay», *Tangence*, n° 48, octobre 1995, p. 43-55.

SARKANY, Stéphane, «Le modèle d'inscription du "framéricain" chez Michel Tremblay», *Présence francophone*, n° 32, 1988, p. 21-31.

VACHON, Georges-André, «L'enfant de la grosse femme», Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de Théâtre Jeu/Lansman, 1993, p. 289-303.

Études littéraires, phénoménologiques, sociologiques et anthropologiques portant sur le corps

ALMEIDA, Ivan, «Un corps devenu récit», *Études de lettres*, n° 2, avril-juin 1983, p. 7-18.

BARTHES, Roland, «Encore le corps», *Critique*, n° 423-424, août-septembre 1982, p. 645-654.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, 2^e édition, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Arguments», 2001.

BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, Villenave-D'Ornon, Fus-Art, coll. «Bibliothèque d'études féminines», 1993.

BRAUNSTEIN, Florence et Jean-François PÉPIN, *La place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

BRODEN, Thomas F., «Narrativité et dynamique du corps. Étude des *Yeux bleus cheveux noirs* de M. Duras», *RSSI*, vol. 19, n^{os} 2-3, 1999, p. 219-250.

BROHM, Jean-Marie, «Construction du corps : quel corps?», Catherine GARNIER (dir.), *Le corps rassemblé : pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, p. 85-106.

BRULOTTE, Gaëtan, «La représentation du corps chez Anne Hébert», Janis L. PALLISTER (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert : Essays on Her Work. Night and the Day Are One*, Madison/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 2001, p. 232-250.

CASTILLO DURANTE, Daniel, Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Corps en marge : représentation, stéréotype et subversion dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, 2009.

CHÂTEAUVERT, Jean et André GAUDREAULT, «Le corps, le regard et le miroir», *Semiotica*, vol. 112, n^{os} 1-2, 1996, p. 93-107.

DAGOGNET, François, *Le corps multiple et un*, Le Plessis-Robinson, Laboratoires Delagrang/Synthélabo, coll. «Les empêcheurs de penser en rond», 1992.

DELORME, Julie et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @analyses : revue de critique et de théorie littéraire [en ligne], Ottawa, Université d'Ottawa, mis en ligne en février 2008, <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=969>

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

DÉTREZ, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

FINN, Geraldine, «Patriarchy and Pleasure: The Pornographic Eye/I», *Canadian Journal of Political and Social Theory*, vol. IX, n^{os} 1-2, winter 1985, p. 81-95.

FINTZ, Claude (dir.), *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, coll. «Critiques littéraires», 2000.

FLAVIO, Luoni, «"La Religieuse" : récit et écriture du corps», *Littérature*, n° 54, mai 1984, p. 79-99.

GOFFMAN, Erving, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, traduction d'Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975 [1963].

_____, «La ritualisation de la féminité», traduction d'Alain Kihm, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 14, 1977, p. 34-50.

_____, *Gender Advertisements*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes, coll. «Recherches», 1992.

HARRIS, Elaine, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, Nizet, 1973.

KAPPELER, Susanne, *The Pornography of Representation*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1986.

KEMPF, Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. «Pierres vives», 1968.

LACASSE, Rodolphe, «L'étude du corps romanesque dans les littératures francophones (hors de France)», *Présence francophone*, n° 18, 1979, p. 5-6.

LAVATER, Gaspard, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depelafol, 1835.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1990.

_____, *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

_____, *La sociologie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 2002.

_____, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.

_____, «Des sens au sens : une anthropologie des sens», *Australian Journal of French Studies*, vol. 44, n° 2, mai 2007, p. 90-100.

LE DIRAISON, Serge et Eric ZERNIK, *Le corps des philosophes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Major», 1993.

MANCINI, Jean-Gabriel, *Prostitution et proxénétisme*, 4^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

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

MARCHEIX, Daniel et Nathalie WATTEYNE (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Espaces humains», 2007.

MATHIS, Paul, *Le corps et l'écrit*, Paris, Aubier Montaigne, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1967 [1945].

_____, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1964.

_____, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio : essais», 1986 [1964].

_____, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara, 1989.

MILLET, Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday & Company Inc., 1970.

MITTERAND, Henri, «L'espace du corps dans le roman réaliste», *Au bonheur des mots : mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, p. 341-355.

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

POULIN, Richard, *La mondialisation des industries du sexe*, Ottawa, Les Éditions L'Interligne, 2004.

POYATOS, Fernando, *New Perspectives in Nonverbal Communication : Studies in Cultural Anthropology, Social Psychology, Linguistics, Literature and Semiotics*, Toronto, Pergamon Press, 1983.

PRAT, Marie-Hélène, *Les mots du corps : un imaginaire lexical dans les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, Genève, Librairie Droz, 1996.

RÉA, Annabelle «La danse chez Anne Hébert : un demi-siècle de corps féminins», Janis L. PALLISTER (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert: Essays on Her Work. Night and the Day Are One*, Madison/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 2001, p. 251-263.

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

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, coll. «Points : littérature», 1990 [1954].

_____, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. «Points : littérature», 1990 [1974].

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1980 [1943].

SERVIN, Henri, «Une lecture du corps dans *Kamouraska* d'Anne Hébert», *Québec Studies*, vol. 4, 1986, p. 184-193.

SMADJA, Robert, *Corps et roman : Balzac, Thomas Mann, Dylan Thomas, Marguerite Yourcenar*, Paris, Honoré Champion, 1998.

STOLLER, Robert, *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, traduction de Monique Novodorsqui, Paris, Gallimard, coll. «Connaissances de l'inconscient», 1978 [1968].

TSEËLON, Efrat, *The Masque of Feminity. The Presentation of Woman in Everyday Life*, London/Thousand Oaks/New Delhi, SAGE Publications, coll. «Theory, Culture and Society», 1995.

TRÉGUIER, Jean-Marie, *Le corps selon la chair. Phénoménologie et ontologie chez Merleau-Ponty*, Paris, Kimé, 1996.

WOLF, Naomi, *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, William Morrow and Company Inc., 1991.

Théorie littéraire

ABLALI, Driss, *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, coll. «Sémantiques», 2003.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. «Le texte à l'œuvre», 1991.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1968 [1946].

BAL, Mieke, «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit», *Poétique*, n° 29, 1977.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERSANI, Léo, «Le réalisme et la peur du désir», Roland BARTHES *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982, p. 47-80.

BERTRAND, Denis, «L'énonciation passionnelle», *Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. 9, n° 39, 1986, p. 43-55.

BRETZ, Mary Lee, «Masks and Mirrors: Modernist Theories of Self and/as Other», John P. GABRIELE (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Frankfurt am Main/Madrid, Iberoamericana, 1999, p. 73-83.

BROWN, Anne, «La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante», Lucie JOUBERT (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, coll. «Littérature(s)», 2000.

CHAMBERLAND, Roger, «La dimension pathémique du discours poétique», *Voix et Images*, vol. 48, printemps 1991, p. 456-480.

CIXOUS, Hélène, Madeleine GAGNON et Annie LECLERC, *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, coll. «10/18, série "Féminin futur"», 1977.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduction d'Alain Bony, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1981.

COQUET, Jean-Claude, *La quête du sens. Le langage en question*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Formes sémiotiques», 1997.

CORDESSE, Gérard, «Narration et focalisation», *Poétique*, n° 76, novembre 1988, p. 487-498.

CRAFT, Christopher, «Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray», *Representations*, vol. 91, summer 2005, p. 109-136.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1977.

DARDIGNA, Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero, coll. «Petite collection Maspero», 1981.

DELACAMPAGNE, Christian, «Regards, miroirs, rêverie», *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 141-154.

DIDIER, Béatrice, «Autoportrait et journal intime», *Corps écrit*, n° 5, 1983, p. 167-182.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1972.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. «Le livre de poche», 1985 [1979].

ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre. L'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les chambres de bois, Kamouraska et Les enfants du sabbat*, Sainte-Foy, Les presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1984.

ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

FONTANILLE, Jacques, *La sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. «Nouveaux actes sémiotiques», 1998.

_____, «Le corps de l'actant. Propositions pour une schématisation narrative», *Degrés*, n° 100, hiver 1999, p. f1-f22.

_____, *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve Larose, coll. «Dynamique du sens», 2004.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1966.

_____, «Vraisemblance et motivation», *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21.

_____, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983.

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick, *La description*, Paris, Hachette, coll. «Ancrages», 2001.

GLOWINSKI, Michal, «Sur le roman à la première personne», *Poétique*, vol. XVIII, n° 72, 1987, p. 497-507.

GOULD, Karen, «L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret», *Voix et Images*, vol. 14, n° 40, automne 1988, p. 31-38.

GREIMAS, A. J. et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

HABEL, Angela, «Éclairer et confondre : deux fonctions du miroir chez André Pieyre de Mandiargues», *Australian Journal of French Studies*, vol. 14, n° 3-4, 1977, p. 189-197.

HALSALL, Albert W., *L'art de convaincre. Le récit pragmatique, rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1988.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1986 [1957].

HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.

_____, «Un discours contraint», Roland BARTHES *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982, p. 119-181.

_____, *La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991.

_____, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. «Hachette université : recherches littéraires», 1993.

_____, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, coll. «Titre courant», 1998.

HEUVEL, Pierre van den, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

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

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduction d'Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1985.

JAUSS, Hans Robert, «La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis», *Poétique*, n° 39, septembre 1979, p. 261-274.

JOST, François, «Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation», *Hors cadre*, n° 2, 1984, p. 67-86.

JOUE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

KAISER, Wolfgang, «Qui raconte le roman?», *Poétique*, vol. 4, n° 3, 1970, p. 498-510.

LAILLOU SAVONA, Jeannette, «La didascalie comme acte de parole», Josette FÉRAL, Jeannette LAILLOU SAVONA et Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Brèches», 1985, p. 231-245.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le «point de vue»*, Paris, Librairie José Corti, 1981.

MÉCHOULAN, Éric, *Le corps imprimé : essai sur le silence en littérature*, Montréal, Éditions Balzac-Le Griot, 1999.

MICHON, Jacques, «Esthétique et réception du roman conforme (1939-1957)», René DIONNE (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke/Paris, Éditions Naaman/A.C.C.T., 1984, p. 99-116.

MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Premier cycle», 2001.

MOTTE, Warren, «Reflections on Mirrors», *Modern Language Notes*, vol. 120, n° 4, 2005, p. 774-789.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges/Sillery, Presses universitaires de Limoges/Septentrion, 2000.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. «Documents», 2007.

PARRET, Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. «Philosophie et langage», 1986.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

PEYROUTET, Claude, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, coll. «Repères pratiques Nathan», 1994.

PIERROT, Jean, «Le portrait et le miroir : identité et différence dans les romans de Maupassant», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, septembre-octobre 1994, p. 774-785.

REBOUL, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, col. «Processus discursifs», 1992.

ROMBERG, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Norwood Editions, 1977 [1962].

ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

SAINT-MARTIN, Lori, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche, 1997.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990 [1988].

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, coll. «Classiques du peuple : critique», 1978.

WHITFIELD, Agnès, *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1987.

WOLF, Christa, *Cassandra : le récit et les prémisses*, traduction d'Alain Lance avec la collaboration de Renate Lance-Otterbein, Aix-en-Provence, Alinéa, 1985.

Ouvrages généraux

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM-IV : manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, 4^e édition, coordination de la traduction française par Julien Daniel Guelfi, Paris, Masson, 1996.

AQUIN, Hubert, *Blocs erratiques. Textes (1948-1977)*, Montréal, Quinze, 1982.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Denoël-Gonthier, 1979.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe*, tome 1, Paris, Gallimard, 1999 [1949].

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. «Liber», 1998.

CLÉMENT, Catherine et Hélène CIXOUS, *La jeune née*, Paris, Bourgeois, 10/18, 1975.

DE CARLO, Maddalena, «Stéréotype et identité», *Études de linguistique appliquée*, n° 107, juillet-septembre 1997, p. 279-290.

DELPHY, Christine, *L'ennemi principal*, tome 2 : Penser le genre, Paris, Syllepse, coll. «Nouvelles questions féministes», 2001.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode et autres textes*, Montréal, L'Hexagone/Minerve, 1981 [1637].

GORDON, Donald E., *Expressionism: Art and Idea*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.

HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 2004.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris, Gallimard, coll. «Folio : essais», 1997.

La Bible, texte intégral présenté par Pierre de Beaumont, Lac Beauport, Éditions Anne Sigier, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo : essais», 1990 [1981].

PALMIER, Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts*, tome 2 : peinture, théâtre, cinéma, Paris, Payot, coll. «Bibliothèque historique», 1980.

XIBERRAS, Martine, *Les théories de l'exclusion. Pour une construction de l'imaginaire de la déviance*, Paris, Armand Colin, coll. «Références sociologie», 1998.

Thèses

GALLEPE, Thierry, «Les didascalies ou les mots de la mise en scène», thèse de doctorat, présentée à l'Université de Lille III, 1993.

Dictionnaires

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Éditions 10/18, coll. «Domaine français», 1984.

GREIMAS, A. J. et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette, coll. «Langue, linguistique, communication», 1979.

Le Petit Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

Références sur Internet

GUERRIEN, Bernard, «Théorie des jeux», *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/article2.php?napp=&nref=c010091>, consulté le 13 juin 2009.

MEGGLÉ, Virginie, *Psychanalyse en mouvement*, www.psychanalyse-en-mouvement.net, consulté le 20 juillet 2004.

SCHUMACHER, Claude, «Du bon usage des didascalies», <http://coursenligne.univ-artois.fr/Arts/fichiers/didasc.htm>, consulté le 14 mars 2007.

SINDZINGRE, Nicole, «Corps : données anthropologiques», *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/article2.php?napp=&nref=E951621>, consulté le 17 novembre 2007.

Table des matières

RÉSUMÉ	II
REMERCIEMENTS	III
INTRODUCTION	1
Le corps dans l'Histoire des idées	2
Le corps dans la littérature	12
De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture	21
CHAPITRE I	28
La représentation du corps objectif de l'Autre	28
Quand le corps se fait le miroir de l'âme : le cas de <i>Bonheur d'occasion</i> et d' <i>Alexandre Chenevert</i>	30
Construire le corps : la prosopographie	33
Construire l'âme : l'éthopée	41
La mise en scène du corps «réel» dans <i>Le cœur éclaté</i>	47
Le corps au service d'un discours	58
De la beauté et de la souffrance du corps hors-norme : <i>Homme invisible à la fenêtre</i>	59
Écriture de l'esthétique	60
Écriture du stigmaté	63
Sexe : M. ou F. ? Corps, identité et rôles sexuels dans <i>Le Sexe des étoiles</i>	73
Sexe : féminin	75
Sexe : masculin ou féminin ?	79
M. pour monstre	83
Œil masculin et corps féminin : le pouvoir patriarcal dans <i>Neige noire</i>	85
La construction de l'objet féminin	87
Le dévoilement du sujet masculin	91
Le meurtre symbolique de l'objet	96
Conclusion	100
CHAPITRE II	102
La représentation du corps objectif du narrateur	102
Prémisses : un corps problématique/idéologique	104
La réification du corps féminin : <i>Putain</i> de Nelly Arcan	112
La représentation du corps du Je : l'objectivation patriarcale	114
Le corps discursif ou le dévoilement du mythe de l'éternel féminin	122
Du portrait réducteur à l'autoportrait libérateur : <i>Homme invisible à la fenêtre</i>	130
Prisonnier du miroir	131
Tentative de fuite : le miroir sans tain	136
La déprise du miroir	140
Conclusion	146

	282
CHAPITRE III	149
L'inscription du corps phénoménal de l'Autre	149
Structures et formes du corps phénoménal du personnage	151
Fonctions et motivations du corps phénoménal	161
La légitimation du descriptif	162
La construction de l'effet-personnage	167
Identification et sympathie du lecteur	179
Effets du corps phénoménal du personnage	185
Conclusion	199
CHAPITRE IV	201
L'inscription du corps phénoménal du narrateur	201
Activité perceptive, intentionnalité et intersubjectivité	203
Approches théoriques	208
La narration à la troisième personne : une écriture désincarnée?	215
Le roman au Je : vers une thématization du corps phénoménal du narrateur	222
<i>L'iguane</i>	226
<i>La danse juive</i>	233
<i>L'homme qui pleure</i>	239
<i>Homme invisible à la fenêtre et Le cœur éclaté</i>	244
Conclusion	253
CONCLUSION	255
BIBLIOGRAPHIE	262
Romans à l'étude	262
Romans ou œuvres cités	262
Études sur Hubert Aquin	264
Études sur Nelly Arcan	265
Études sur Alain Bernard Marchand	265
Études sur Madeleine Ouellette-Michalska	266
Études sur Monique Proulx	267
Études sur Gabrielle Roy	267
Études sur Denis Thériault	269
Études sur Lise Tremblay	269
Études sur Michel Tremblay	270
Études littéraires, phénoménologiques, sociologiques et anthropologiques portant sur le corps	270

Théorie littéraire	274
Ouvrages généraux	279
Thèses	280
Dictionnaires	280
Références sur Internet	280