

**L'envolée des ténèbres. Mort et deuil dans la poésie
d'Anne Hébert, Fernand Ouellette, Jacques Brault et
Denise Desautels.**

Lydia Lamontagne

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

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

À Simonne Ouellet, qui m'a fait don de sa belle mort

À messieurs Marcel Olscamp et François Paré, pour leur soutien indéfectible dans la réalisation de cette thèse

Aux Augustines de la Miséricorde de Jésus de Roberval et particulièrement à sr. Arlyn Baker, qui m'a accueillie pendant les derniers mois de ce projet

À Joel, Jérôme, Arlette, Ghislain, Jacynthe et Jacques.

RÉSUMÉ

Notre thèse tente de dégager une *structure* globale, un espace de la mort en lien avec l'écriture du deuil qui serait propre à la poésie québécoise telle qu'elle est représentée par Anne Hébert (1916-2000), Fernand Ouellette (1930 –), Jacques Brault (1933 –) et Denise Desautels (1945 –).

La notion d'*hétérotopie* de Michel Foucault constitue le cœur de notre approche théorique parce qu'elle fait le pont entre un lieu localisable et un lieu non localisable dans le réel. Nous l'utilisons pour montrer l'« espace imaginaire de la mort » (Michel Ragon) de chaque poète. Deux notions bachelardiennes – le retentissement et la résonance – guident notre compréhension des images poétiques dans l'écriture de la perte. La mort n'étant pas un sujet ni un thème comme les autres, en faire un concept nous permet de tenir compte de sa particularité philosophique puisqu'il « vise à dégager l'essence d'une notion d'abord perçue comme noyée dans une gangue de contingences multiples » (Claude Bremond).

D'un poète à l'autre, l'hétérotopie révèle le passage d'un imaginaire utopique de la mort à une thématization plus axée sur la problématique de la dépouille. C'est ainsi que la traversée des ténèbres entreprise par Anne Hébert pour naître à la parole vivante ouvre la porte à l'angoisse d'une fin définitive que Fernand Ouellette apaise par sa foi en un au-delà. Son espace de la mort rejoint la notion d'horizon de Michel Collot. De son côté, Jacques Brault thématise la mort comme la fin d'un chemin marqué de nombreux deuils que seule la mémoire peut surmonter. Quant à Denise Desautels, ses poèmes-cimetières sont de petits théâtres construits d'objets et de voix qui rompent la solitude de cet être de langage qu'est la mort.

INTRODUCTION

Dans son *Introduction à la poésie québécoise*, Jean Royer constate « en cette fin de siècle, une résurgence du thème de la mort lié à la conscience des origines¹ ». Il y a un intérêt croissant de la population québécoise pour ce sujet, et ce dans plusieurs sphères de la société ; que l'on pense aux éditions du passage, lieu de dialogue multidisciplinaire sur le deuil et la mort, à l'émission de télévision « On prend toujours un train pour la vie² » ou à la Commission spéciale sur la question de mourir dans la dignité³. De même, les succès internationaux des expositions muséales controversées employant la technique de plastination des corps ou celles du Musée des religions du monde de Nicolet⁴ témoignent d'une curiosité ici comme ailleurs pour tout ce qui entoure le mourir. Guidée par ces observations, qui semblent amorcer une période de changements de mentalités au Québec, ainsi que par les études européennes sur la littérature et la mort, nous étudierons la présence polymorphe de la mort et du deuil chez Anne Hébert, Fernand Ouellette, Jacques Brault et Denise Desautels, afin de voir comment la poésie de ces quatre poètes majeurs produit une parole sur la disparition. Nous souhaitons parcourir les œuvres de ces quatre auteurs issus de périodes différentes de la poésie québécoise, dans le but de montrer la richesse de ces deux sujets – la mort et le deuil – qui nous préoccupent.

¹ Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 191.

² Émission animée par Josélito Michaud et diffusée depuis trois ans à la télévision de Radio-Canada.

³ La Commission spéciale sur la question de mourir dans la dignité, présidée par Madame Maryse Gaudreault, a tenu sa dernière journée d'auditions publiques à Québec, le mardi 22 mars 2011.
<http://www.assnat.qc.ca/fr/actualites-salle-presse/communiqués/CommuniquePresse-1431.html>, site consulté le 28 mars 2011.

⁴ Le Musée des religions du monde de Nicolet a présenté récemment deux expositions intéressantes. D'abord, du 19 mai 2010 au 6 septembre 2010, « À la vie, à la mort » où deux photographes allemands présentaient des photos des personnes avant et après leur décès. Puis, du 19 mai 2010 au 13 mars 2011, l'exposition « Deuils », consacrée aux rites et coutumes entourant la mort dans différentes religions.

Selon la tradition philosophique occidentale, l'homme se différencie de l'animal parce qu'il jouit de la faculté du langage et qu'il peut penser sa mort. Dans *La littérature et la mort*, qui aborde un sujet étonnamment peu traité, Michel Picard a tenté de « montrer quelles relations étroites, presque consubstantielles, entretiennent la littérature et la mort⁵ ». Pour le théoricien de la lecture, elle « est une relation, une forme, une *structure*. Ni un thème donc, ni un schème ni même un concept⁶ ». Ses recherches l'ont conduit à voir, au-delà de l'énigme radicale que pose « ma mort », un terme hors du commun. Toutefois, Picard reconnaît que la structure qu'il pose est sujette à l'individualité de l'expérience du deuil ; il convient alors de se demander si écrire le deuil constitue une tentative de recréer du sens là où il n'y en a pas. Après tout, n'y a-t-il, sous le masque de la mort, qu'illusion référentielle médiatisée par le langage? Parmi les formes littéraires, la poésie évoque souvent le caractère insaisissable de la mort, peut-être parce qu'elle est fondée sur l'« image » et qu'elle se prête volontiers aux jeux de langage comme la métaphorisation, l'allégorie, le déplacement, l'allusion. Dans le cadre de cette thèse, nous tenterons de dégager une *structure* globale, un espace de la mort en lien avec l'écriture du deuil et qui serait propre à la poésie québécoise.

Les recherches sur le deuil et la mort dans la poésie française sont plus avancées que celles qu'on trouve en poésie québécoise, mais leurs résultats peuvent-ils convenir à la littérature d'ici? Peut-on dire que les vécus thanatiques, malgré leur caractère individuel, sont universels puisque tous les hommes sont voués à être également frappés par la « grande faucheuse »? Christine Martineau-Génieys, qui s'est penchée sur la poésie française de 1450 à 1550, a conclu « que les *leitmotive* de la conscience historique collective sont les mêmes

⁵ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1995, p. 3.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

que ceux de la conscience individuelle⁷ ». Chaque œuvre littéraire serait-elle à ce point représentative de sa communauté d'appartenance? N'existe-t-il pas des figures de la mort contextualisables culturellement, comme le pensent les historiens des mentalités Philippe Ariès⁸ et Michel Vovelle⁹? Ces deux chercheurs, qui ont passé en revue des documents variés du Moyen Âge à nos jours, s'accordent pour dire qu'en dépit de l'influence des mentalités d'hier sur celles d'aujourd'hui, les rites et les croyances funèbres sont propres à chaque époque. Cette conclusion, le philosophe Jacques Derrida la fera aussi sienne, lui qui parle « des cultures de la mort. En passant une frontière, on change la mort. On change de mort, on ne parle plus la même langue¹⁰. » Il est temps, croyons-nous, qu'une étude de cette écriture, que nous appellerons ici thanatographique, soit faite pour la poésie québécoise.

Mais comment les poètes pensent-ils la mort, celle qui est liée à l'Histoire, celle des autres, la leur? Que peut-on dire d'un « je » issu d'une écriture qui porte sur la mort ou le deuil? Existerait-il, sur ce plan, une filiation entre le « je » de François Villon et celui que revendiquait, par exemple, le jeune Jacques Brault ou, plus récemment, le poète Robbert Fortin? Un « je » outre-atlantique si reculé dans le temps aurait-il influencé les poètes québécois d'aujourd'hui? On s'étonne qu'aucune étude de fond, comme celles de Louis Bourgeois¹¹, Benoît Conort¹² ou Christine Martineau-Génieys pour la poésie française, n'ait été faite pour les poètes d'ici. Il existe plusieurs anthologies sur la mort dans la poésie française, par exemple celle d'André Cabot, *La mort et ses poètes*, qui rend compte « des relations ininterrompues que les poètes d'expression française ont entretenues avec la

⁷ Christine Martineau-Génieys, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1977, p. 5.

⁸ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 2 vol., 1985.

⁹ Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1981.

¹⁰ Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 51.

¹¹ Louis Bourgeois, *Poètes de l'au-delà : D'Éluard à René Char*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

¹² Benoît Conort, *Mourir en poésie. La mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

mort¹³ ». Parmi les nombreuses études sur la mort dans cette poésie, citons les actes d'un colloque de Cerisy, *La mort dans le texte*¹⁴, publiés sous la direction de Gilles Ernst. Du côté de la poésie québécoise, François Hébert a fait paraître tout récemment *J'partirai : 100 poèmes québécois sur la mort*¹⁵. Quelques thèses, tout au plus, abordent cette problématique protéiforme à travers l'étude d'un recueil ou d'un auteur ; voir par exemple les travaux d'André Brochu¹⁶, de Pierre Chatillon¹⁷, de Petra Mertens¹⁸ et de Denise Brassard¹⁹. De même, certains critiques comme Alexandre L. Amprimoz et Dennis F. Essar se sont penchés, le temps d'un article²⁰ sur la thématique de la mort liée à l'attachement au pays d'origine, sans donner de prolongement à leur travail. De surcroît, il faut mentionner la revue multidisciplinaire *Frontières*, entièrement consacrée aux études sur la mort ; le numéro spécial « Penser la mort²¹ », sous la direction de Patrick Bergeron, consacre d'ailleurs plusieurs articles à la littérature.

En dépit du peu de recherches qui lui a été consacré, la mort a toujours été un sujet important de l'imaginaire québécois ; il n'est donc pas étonnant de constater sa présence dès l'émergence de notre littérature. Déjà au XIX^e siècle, des auteurs comme Alfred Garneau (1836-1904) ou le poète de la célèbre « Promenade de trois morts », Octave Crémazie (1827-

¹³ André Chabot, *La Mort et ses poètes*, Paris, le Cherche Midi éditeur, 1993, p. 6.

¹⁴ Gilles Ernst (s. la dir. de), *La mort dans le texte*, colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

¹⁵ François Hébert, *J'partirai : 100 poèmes québécois sur la mort*, Montréal, Les éditions du passage, 2009.

¹⁶ André Brochu, *Anne Hébert : Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

¹⁷ Pierre Chatillon, « Les thèmes de l'enfance et de la mort dans l'œuvre poétique de Nelligan, Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert, Alain Grandbois », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, 1961.

¹⁸ Petra Florentine Mertens, « Une mort récitée: La narrativité dans *Les Heures* de Fernand Ouellette », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, 1996.

¹⁹ Denise Brassard, *Le souffle du passage : poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB éditeur, 2007.

²⁰ Alexandre L. Amprimoz et Dennis F. Essar, « La poétique de la mort : La poésie italo-canadienne et italo-québécoise aujourd'hui », *Studies in Canadian Literature*, vol. XII, n° 2, 1987, p. 161-177.

²¹ *Frontières*, revue québécoise d'information, de recherche et de transfert de connaissances en études sur la mort de l'Université du Québec à Montréal, vol. 19, n° 2, printemps 2007.

1872), avaient montré leur impuissance à dominer la hantise de la mort. Fils de l'historien François-Xavier Garneau et lointain parent des poètes Hector de Saint-Denys Garneau et Anne Hébert, Alfred Garneau s'est inspiré des Romantiques pour mettre en poèmes, par exemple, un cimetière au soleil couchant. Quant au patriotique Crémazie, il s'est attiré les foudres de l'abbé Casgrain en s'inspirant de Théophile Gautier pour sa version de la *Danse macabre*. Le parcours poétique de Crémazie montre que la problématique de la mort se trouvait déjà au cœur des premières poésies puisqu'elles s'interrogeaient sur la survie du peuple canadien-français. Toutefois, ceux qui comme Casgrain se disaient les instigateurs d'une littérature nationale préservant l'héritage français et les valeurs traditionnelles avaient aussi des visées moralisatrices, car la mort est souvent limitée chez eux aux représentations religieuses.

Quelques générations plus tard, Rina Lasnier a continué à poétiser la mort sans remettre en question les représentations de son époque, elle qui a si bien servi la poésie mystique et chrétienne. En dépit des tentatives valables de Jean-Pierre Issenhuth²², d'Élisabeth Nardout-Lafarge²³ et d'autres critiques qui souhaitaient redonner à cette auteure la place qui lui revient dans la littérature québécoise, son influence sur les générations subséquentes est plutôt limitée : l'écriture de Lasnier perpétue en effet la représentation de la mort comme un passage vers l'au-delà, suivant les préceptes de l'Église. La présence de la prière et de la méditation aurait donc nui à la reconnaissance de l'œuvre lasnierienne, peu revendiquée par les poètes qui la suivront.

²² Jean-Pierre Issenhuth, « Un enracinement dépayasant », Rina Lasnier, *Présence de l'absence*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo poésie », n° 64, 1992, p. 7-13.

²³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Les “parnasses houleux” de Rina Lasnier », *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2, hiver 1999, p. 324-336.

Tout ce contexte littéraire nous permet de mieux situer l'entreprise périlleuse d'Anne Hébert qui, au même moment, crée une parole singulièrement détachée de la religion. La grande originalité hébertienne, dans le traitement du sujet « mort », est vraiment mise en valeur lorsque l'on compare les deux poètes. En effet, on observe une rupture importante entre l'œuvre de ces deux femmes, qui ont consacré leur vie à la littérature, qui se sont engagées totalement dans une œuvre échelonnée sur une cinquantaine d'années. En 1943, les deux poètes sont d'ailleurs honorées pour la première fois ensemble, Lasnier remportant le premier prix Athanase-David et Hébert le troisième avec son recueil *Les songes en équilibre*²⁴. Anne Hébert devra toutefois attendre la parution de son recueil subséquent, en 1953, avant que le monde littéraire ne s'intéresse à elle. Même si elles avaient pratiquement le même âge et qu'elles avaient publié à la même époque²⁵, les deux femmes ont été perçues par l'histoire littéraire comme appartenant à des générations différentes car elles ne partageaient pas la même position par rapport à la tradition littéraire. En effet, Anne Hébert refusera catégoriquement, dès *Le tombeau des rois*²⁶, d'associer poésie et religion car elle y voyait un frein à l'émergence de sa parole poétiquement singulière.

Pour mieux comprendre notre hypothèse sur la poésie hébertienne à l'origine d'une nouvelle représentation de la mort, référons-nous à l'article de Karim Larose intitulé « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert ». Larose insiste sur le fait que la poésie québécoise est passée à la « modernité » grâce à la transition de la métaphore du chant à celle de la parole chez Saint-

²⁴ Anne Hébert, *Les songes en équilibre*, Montréal, Les Éditions de l'Arbre, 1942.

²⁵ Lorsque Anne Hébert (1916-2000) fait paraître *Les songes en équilibre* à compte d'auteur en 1942, Rina Lasnier (1910-1997) a déjà publié trois recueils : *Féerie indienne* (1939), *Images et proses* (1941) et *Le jeu de la voyageuse* (1941). Lasnier consacra d'ailleurs la majorité de son œuvre à la poésie, alors qu'Hébert est d'abord connue comme romancière.

²⁶ Anne Hébert, *Le tombeau des rois*, Montréal, Institut littéraire du Québec, 1953. Sauf exception, les références à cet ouvrage seront désormais tirées de la rétrospective Anne Hébert, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », n° 40, 1993.

Denys Garneau. Pour Larose, l’auteur du *Tombeau des rois* va plus loin que son prédécesseur en proposant une parole en état de communion, « circulant de forces toujours obscures au poète, puis du poète au lecteur, pris “en charge” [selon les mots d’Hébert] par “celui qui a reçu la fonction de la parole”²⁷ ». Laurent Mailhot et Pierre Nepveu abordent eux aussi la poésie québécoise à partir de Saint-Denys Garneau, pour dire qu’elle devient à « l’avant-garde de la recherche intellectuelle » alors que « le rôle du poète dans (hors de) la société se précise, [devient] de plus en plus exigeant²⁸ ». Viendra par la suite le *Refus global* de Paul-Émile Borduas (1948) qui souhaite une rupture avec le surmoi religieux, énonce les peurs du peuple canadien-français et la nécessité pour lui de prendre la parole.

Les années 1940 et 1950 constituent donc un moment charnière dans la poésie québécoise, entre autres sur le plan de l’institutionnalisation de la littérature et grâce à l’explosion éditoriale qui a favorisé la parution d’œuvres substantielles avec notamment la fondation des éditions de l’Hexagone (1953). Des événements historiques d’envergure, comme la Seconde Guerre mondiale, le début de la société de consommation et le droit de vote accordé aux femmes, participeront aussi à l’élaboration d’une certaine modernité. Ces changements profonds, associés à la période, se reflètent bien évidemment dans la poésie qui, « entre 1945 et 1953 [...] découvre le champ illimité du possible²⁹ » selon Laurent Mailhot et Pierre Nepveu. Cela amène Pierre Popovic, dans son essai *La contradiction du poème*, à penser que

²⁷ Karim Larose, « De l’appel des mots à l’appel du monde. L’expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7 « Filiations : Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau », 2007, p. 62. Larose cite Anne Hébert, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », n° 40, 1993, p. 66.

²⁸ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise*, Montréal, Typo, 1996, p. 17.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

l'apparition de formations discursives telles que l'automatisme, *Cité libre* ou l'Hexagone, témoigne d'une hégémonie en train de se modifier, que le modèle général de cette hégémonie se transforme graduellement et que les textes d'Anne Hébert, de Claude Gauvreau et de Gaston Miron indiquent la fonction que peut remplir le poème dans cette transformation.³⁰

Dans l'évolution du « modèle » littéraire québécois, Anne Hébert a joué un rôle essentiel, comparable à celui de Claude Gauvreau et de Gaston Miron. C'est à partir de cette intuition que se situe toute la portée de notre étude des problématiques de la mort et du deuil.

Selon Pierre Nepveu, la construction de la modernité dans la poésie québécoise peut être perçue à travers des couples antagonistes de poètes dans lesquels l'un est le contre-modèle de l'autre, en tension entre la continuité de la tradition littéraire et sa rupture. Dans la perspective d'une représentation du thème de la mort empreinte de modernité, Lasnier et Hébert forment, selon nous, un couple antagoniste, au même titre que Crémazie et Nelligan (qui renvoient au passé lointain) ou Saint-Denys Garneau et Grandbois (qui « indiqu[ent] un passé proche et même, dans le dernier cas, se réfère[nt] au présent³¹ »). Pour prendre la mesure de toute la modernité hébertienne, Nepveu passe aussi par la poésie de Garneau, qui opposerait au sacré et à la mythologie de Grandbois la « possibilité [au sens où l'entend Emmanuel Levinas] d'un rapport vrai avec l'autre (le prochain, Dieu)³² ». Pour Nepveu, la critique, à l'époque où paraissent *Regards et jeux dans l'espace* (1937) et *Les îles de la nuit*

³⁰ Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers du discours », 1992, p. 35.

³¹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », n° 98, 1999 [1988], p. 45.

³² Afin de décrire la quête de Garneau, Nepveu se fonde sur la définition de la « sainteté » élaborée par Emmanuel Levinas dans *Du sacré au saint*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, p. 82-121. Nepveu nous rappelle que pour Levinas, la « sainteté » serait synonyme, dans la tradition judéo-chrétienne, de « séparation (d'avec une part de soi-même, d'avec la communauté spontanée, d'avec la nature) non dans un sens de repliement narcissique sur soi-même, mais en tant que possibilité d'un rapport vrai avec l'autre (le prochain, Dieu). » Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 28.

(1944), s'émeut devant le caractère cosmique et la « vastitude³³ » de Grandbois, mais réserve un accueil tiède au cousin d'Anne Hébert, qui pourtant reflète « le pas titubant, heurté, sec, de l'esprit moderne, son angoisse métaphysique étrangère au vague-à-l'âme, précise et brûlante comme un rayon laser, livrant la subjectivité à un dédoublement typiquement baudelairien³⁴ ». À partir des années cinquante, la poésie québécoise s'engage dans une pluralité des voix résultant de la montée de l'urbanisme et de la technocratie ; nous émettons l'hypothèse que la représentation de la mort se détachera alors aussi, progressivement, de son référent religieux :

La sensibilité urbaine, géométrique, ironique, suppose aussi qu'il n'existe plus de communauté tribale, mais plutôt une communauté problématique, confrontée à la mort, se constituant et se défaisant à la fois dans une existence aventureuse et la quête déçue d'un absolu.³⁵

Anne Hébert reconnaît l'influence de son cousin dans sa conception de la modernité et le silence d'où émerge sa parole ; la préface qu'elle a rédigée pour un ouvrage commémorant le cinquantième anniversaire du décès du poète en témoigne : « Un jour, Saint-Denys Garneau a été l'un de nous, parmi nous, dans un pays de grand silence qui était le nôtre. Il est venu à une époque donnée, dans un lieu donné, et les gens de son pays ne l'ont pas reconnu³⁶. » Nous voyons ici la lucidité d'Anne Hébert, historiquement consciente d'avoir situé le noyau de son œuvre dans un Québec endormi par le jansénisme et réduit au songe muet d'avant la venue d'une parole fertile³⁷. C'est là qu'émerge le souhait de mettre à mort la tradition

³³ *Ibid.*, p. 28.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁶ Anne Hébert, « Saint-Denys Garneau parmi nous », Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Saint-Laurent, Fides, 1993, p. 9. Anne Hébert signe la préface de ce livre réalisé par Henri Rivard dans le cadre du cinquantième anniversaire de la mort du poète.

³⁷ Lors d'une conférence donné en 1967, Albert Le Grand a vu juste quant au positionnement de l'œuvre hébertienne dans la littérature : « Aucune œuvre dans notre littérature ne sait, mieux que celle d'Anne Hébert,

littéraire et de la remplacer par une parole libératrice qui, selon André Brochu, « fonde un rapport au monde total, qui englobe la question de l'existence dans toutes ses dimensions, y compris celle de la relation avec Dieu, qu'elle soit positive ou négative³⁸ ». La parole d'Anne Hébert invente les choses et les êtres qui l'entourent. Elle crée en communion avec la mort et la vie. Puisque sa génération vit dans la noirceur et le silence, c'est à partir de là que sa poésie devra s'affirmer. Hébert le confirme d'ailleurs dans « Poésie, solitude rompue » : « Et l'aventure singulière qui commence dans les ténèbres, à ce point sacré de la vie qui presse et force le cœur, se nomme poésie³⁹. » Pour André Brochu, la traversée hébertienne des ténèbres sera marquée par l'œuvre de Saint-Denys Garneau, ces deux écritures exprimant « un même souci de construire l'ensemble du recueil selon une nette marche vers le sombre et le profond⁴⁰ ». Toutefois, Hébert fait un pas de plus dans la modernité que Garneau par son « passage obligé dans la quête du positif⁴¹ », seul voyage où peut renaître le moi profond et dont Saint-Denys Garneau ne reviendra jamais car, comme le dit François Hébert, « l'espace [garnéen] est clos, opaque. [...] la mort occupe tout l'espace, nous opacifie, enferme, assèche, durcit, enfume, diminue, calcine, ossifie, casse et pulvérise⁴² ». Par conséquent, si la « représentation [de la mort] s'inscrit dans un certain rapport entre les différents modes de pensée, croyances et savoirs, qui coexistent au sein de cette conjoncture⁴³ », on peut s'imaginer que les poèmes de la modernité puissent être

exister par elle-même, en elle-même, à cette croisée des chemins où se rencontrent et se reconnaissent les hommes de l'univers. [...] Pourtant, aucune œuvre non plus n'appartient davantage au paysage littéraire du Québec, n'y plonge plus profondément ses racines et n'en retire des images plus exemplaires. » Albert Le Grand, *Anne Hébert, de l'exil au royaume*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967, p. 7.

³⁸ André Brochu, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique 1950-1990*, p. 59.

⁴⁰ André Brochu, « D'Anne Hébert à Saint-Denys Garneau », *Les écrits*, n° 116, avril 2006, p. 54.

⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

⁴² François Hébert, « Les grands thèmes » dans Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Anjou, Éditions CEC, n° 1, 1996, p. 139.

⁴³ Patrick Dupouey, « Introduction », *La mort*, textes choisis et présentés par Patrick Dupouey, Paris, GF Flammarion, coll. « GF corpus : philosophie », n° 3072, 2004, p. 27.

simultanément porteurs de la situation historique au Québec et de l'expérience poétique individuelle de chacun. À travers le déclin de la religion, le mystère de la mort perd en immortalité de l'âme, mais gagne une complexité nouvelle.

Dans la constitution d'un corpus représentatif de cette période clé, Hébert apparaît ainsi comme un point de départ incontournable pour qui s'intéresse à la mort et au deuil dans la poésie québécoise. L'originalité de notre perspective réside cependant dans la comparaison entre des auteurs qui incarnent, selon nous, l'évolution de la thématisation dans la poésie québécoise. Bien qu'André Brochu ait publié un ouvrage portant sur *Le secret de vie et de mort*⁴⁴ chez Anne Hébert et qu'il ait dégagé les grandes lignes de la quête vers les profondeurs intimes chez cette auteure, nous sommes convaincue qu'une étude spécifiquement consacrée aux concepts du deuil et de la mort dans la poésie hébertienne pourrait montrer comment ces points de vue sont au cœur de l'organisation de cette œuvre marquante. Nous y voyons une occasion d'approfondir et de contribuer à renouveler cette méthode d'approche du texte hébertien, puisque nous étudierons deux sujets – la mort et le deuil – qui n'ont guère été étudiés dans la perspective d'un historique de la représentation⁴⁵. Nous constaterons d'abord que l'espace de la mort hébertien se définit par sa planéité et sa profondeur. Nous envisagerons ensuite la possibilité que la thématique de la mort se déploie spatialement dans l'imaginaire, par opposition à l'angoisse du néant sur laquelle repose, pourrait-on dire, la croyance en un au-delà qui caractérise le contexte québécois antérieur à la Révolution tranquille. Afin de mieux comprendre la motivation derrière cette représentation

⁴⁴ André Brochu, *op. cit.*

⁴⁵ On trouvera une première ébauche de cette hypothèse dans mon article intitulé « L'architecture intérieure du Tombeau des rois ou la mort en fragments dans la poésie d'Anne Hébert » dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2008, p. 297-316.

spatiale de la mort, il faudra aussi considérer l'éventualité que cet imaginaire camoufle un deuil qui pourrait être celui de l'enfance que la jeune femme refuse de quitter.

En plus de la parole individualisée d'Anne Hébert, qui représente la génération des « grands aînés⁴⁶ » (comme Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois, et Rina Lasnier), la poésie québécoise pratique à la fin des années 1950, parfois avec beaucoup de véhémence, une écriture minimaliste souvent empreinte d'une spiritualité plus ouverte à des questionnements existentiels. Les poètes cherchent la mise à nu de l'origine, selon François Dumont, « avec une dévotion toute religieuse, exacerbée jusqu'au déchirement chez [...] Fernand Ouellette⁴⁷ ». Dès ses premiers recueils, *Ces anges de sang* (1955) et *Le soleil sous la mort* (1965), Ouellette est en effet hanté par ce vertige de l'inconnu que constitue la mort. Pour Dumont, la source d'inspiration principale de cet écrivain, outre les Romantiques allemands, est Pierre Jean Jouve⁴⁸, un poète auquel Benoît Conort a consacré son étude *Pierre Jean Jouve : Mourir en poésie*. Nous tiendrons compte de cet ouvrage qui a montré que de la poésie de Jouve « découle une “histoire de la mort”, avec son théâtre d'ombres, et ses coulisses, ses personnages et ses “lustres”, ses “machines” et ses décors, une “histoire de la mort” dans l'œuvre qui est histoire de l'œuvre poétique même⁴⁹. » Ce sont justement ces figures de la mort, qu'elles soient « totalement contextualisées culturellement⁵⁰ » ou qu'elles relèvent de chaque poète, que nous observerons dans cette étude thématique. Ce faisant, nous ferons nôtres certaines idées de Conort, selon qui les hommes, dans leur démarche créatrice, ne peuvent que « tourner autour de cette “forme inconnue”⁵¹ » qu'est « la mort [...]

⁴⁶ François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ Benoît Conort, *op. cit.*, quatrième de couverture.

⁵⁰ Jean-Marie Brohm, « Ontologie de la mort. Esquisses épistémologiques pour une thanatologie qui se voudrait scientifique », p. 1, http://www.philagora.net/philo_fac/brohm.htm, site consulté le 15 janvier 2007.

⁵¹ Benoît Conort, *op. cit.*, p. 9.

impossible à dire⁵² ». Le critique reçoit la poésie de Jouve comme une série de réponses possibles. Pour lui, le poème est le « “paysage” [de la mort], le lieu où elle s’incarne, ramenant ainsi toute l’œuvre à l’éblouissement d’un instant où le lieu funèbre se donne dans sa totalité signifiante⁵³ ». Le travail de Conort fait le pont entre l’imaginaire et la mort qui nous intéresse, celle qui s’approche du biologique et où le vivant se chosifie dans le rapport au silence, cet ami-ennemi intime de l’écriture.

Pour approfondir les premiers textes de Fernand Ouellette, il est par ailleurs indispensable de considérer les ouvrages de Pierre Nepveu et de Paul Chanel Malenfant parus respectivement en 1979 et en 1983. Dans son essai *Les mots à l’écoute*, Nepveu montre que si la poésie ouellettienne « peut s’affirmer avec tant d’assurance comme l’“absolu”, c’est précisément parce que son savoir est en fait un non-savoir⁵⁴ ». Quant à Paul Chanel Malenfant, dans *La partie et le tout*, il s’inspire de la méthode critique élaborée par Jean-Pierre Richard pour définir la poésie de Ouellette comme « la lumière sous l’abîme⁵⁵ ». Selon Malenfant, « le poète s’effraie de l’instantanéité d’une disparition et la perspective d’une perte du soleil l’incite à en sonder, sous la mort, les dernières incandescences⁵⁶ ». Nous tenterons d’élargir cette étude thématique en la centrant sur le deuil et la mort, à l’intérieur de deux recueils représentatifs de la production ouellettienne plus récente : *Les heures* et *Présence du large*. Pour ce faire, l’ouvrage de Denise Brassard, *Le souffle du passage : poésie et essai chez Fernand Ouellette*⁵⁷, nous sera aussi très utile puisqu’il

⁵² *Ibid.*, p. 9.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴ Pierre Nepveu, *Les mots à l’écoute: Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l’Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 17, 1979, p. 284.

⁵⁵ Titre de la section qui porte sur l’œuvre de Fernand Ouellette, dans Paul Chanel Malenfant, *La partie et le tout : Lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère*, Québec, Presses de l’Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 20, 1983, p. 29.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 376.

⁵⁷ Denise Brassard, *op. cit.*

démontre le caractère essayistique des recueils ouellettiens et s'intéresse à l'expérience de la mort, à travers une étude des *Heures*. Notre article « Poésie et deuil : Les très riches *Heures* de Fernand Ouellette⁵⁸ » nous a en outre permis d'émettre l'hypothèse, que nous explorerons ici plus en profondeur, d'un deuil paternel qui nourrit toute une réflexion sur la mort déjà à l'œuvre dans les premiers recueils ouellettiens. Étant donné toute la reconnaissance institutionnelle obtenue par Fernand Ouellette, le choix de cet auteur était évident, d'autant qu'il est représentatif de la génération de l'Hexagone, tout comme Jacques Brault.

Thierry Bissonnette, dans *Le Devoir*, affirme que « le sentiment du deuil a imprégné plus d'une démarche poétique au Québec, qu'on pense à celle de Jacques Brault, Denise Desautels ou Paul Chanel Malenfant⁵⁹. » Ces propos justifient déjà la présence dans notre corpus d'étude de Jacques Brault et Denise Desautels, deux poètes appartenant à une génération subséquente sur le plan de l'émergence poétique. Une analyse de la thématisation de la mort dans la poésie québécoise se doit de prendre en considération l'écriture braultienne, maintes fois célébrée pour sa lucidité, son humilité et son amour du quotidien. Des quatre poètes choisis, Jacques Brault est celui qui s'apparente le plus aux poètes du pays qui, comme Yves Préfontaine, chantent les forces et les misères d'un peuple en survivance. Brault édifie une œuvre forte qui témoigne, dans un langage sans frivolité, de la précarité de l'existence. Dès les premiers recueils, on note chez cet auteur plusieurs niveaux de deuils. Le poète humaniste inscrit sa vie quotidienne et son histoire personnelle dans l'histoire du Québec et dans celle des atrocités du monde. Cette étude nous aidera à comprendre comment la thématisation de la mort peut être liée, dans le contexte particulier de la littérature

⁵⁸ Lydia Lamontagne, « Poésie et deuil : Les très riches *Heures* de Fernand Ouellette » dans *Frontières*, revue québécoise d'information, de recherche et de transfert de connaissances en études sur la mort de l'Université du Québec à Montréal, vol. 19, n° 2, printemps 2007, p. 34-40.

⁵⁹ Thierry Bissonnette, « Comme un long deuil tranquille », *Le Devoir*, samedi 1^{er} novembre 2003, p. F4.

québécoise, à celle du pays : « ô mon pays ouvert sur notre mort⁶⁰ ». Selon Luc Bouvier, un « je » s'inscrit dans le « nous » de Jacques Brault ; il s'agira pour lui d'une « particularité [...] des poètes du pays qui ont dû, pour donner vie à une nation non officiellement inscrite dans l'Histoire, créer symboliquement un personnage la représentant⁶¹ ». De surcroît, l'œuvre braultienne devient encore plus intéressante lorsqu'on considère que sa représentation de la mort va au-delà de la symbolique du pays ; en effet, elle est unique en son genre puisqu'elle se déploie d'une manière beaucoup plus complexe. On entrevoit déjà la tentative du poète de faire des morts lointains une préoccupation d'ici. Puisqu'il n'existe pas d'étude substantielle sur le thème de la mort chez cet auteur, son œuvre a nettement sa place dans notre étude comparative. Nous prendrons donc la mesure de ce que peut le poète pour qui les thèmes de la mort et du deuil sont des occasions de préserver la mémoire.

À la fin des années 1970 et pendant les années 1980, Jacques Brault, comme plusieurs autres poètes québécois, se tourne du côté de l'intimisme associé à une forme de « retour du lyrisme⁶² ». Chez Denise Desautels, dont l'œuvre a très souvent été récompensée par des prix littéraires, la quête du moi passe par l'intégration d'autres œuvres d'art (installations, photos, dessins) dont les reproductions accompagnent le texte poétique. L'ensemble de l'écriture de Desautels est sans contredit marqué par la thématique de la mort; toutes les stratégies structurales de ses recueils le confirment, comme le remarquent d'ailleurs plusieurs critiques (notamment François Paré⁶³ et Paul Chanel Malenfant⁶⁴). Desautels crée des paysages funèbres comme nul autre poète au Québec, des lieux poétiques

⁶⁰ Jacques Brault, *Poèmes (1965-1990)*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 92.

⁶¹ Luc Bouvier, « Je » et son histoire : *L'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault*, Orléans, Éditions David, 1998, p. 22.

⁶² François Dumont, *op. cit.*, p. 95.

⁶³ François Paré, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 275-287.

⁶⁴ Paul Chanel Malenfant, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 247.

où l'on découvre un sujet qui se construit à même les multiples deuils. Ainsi, dans son recueil *Pendant la mort* (une longue lettre adressée à sa mère dont l'agonie s'est écoulée sur plusieurs années), Desautels évoque *Les heures* de Fernand Ouellette ; à ce dialogue entre les écritures thanatographiques desauteliennes et ouellettiennes, s'ajoutent les échos d'autres poètes qui s'intéressent à la thématique funèbre comme Anne Hébert. La comparaison entre les quatre œuvres à l'étude nous permettra de voir comment l'écriture desautelienne du deuil se distingue des autres par sa collaboration avec des artistes visuels, tout en nous offrant une œuvre qui traverse les frontières (comme le faisait Anne Hébert dans *Le tombeau des rois*) du « récit du moi⁶⁵ ». De même, une relation entre l'enfance et la mort se trouve au cœur des œuvres hébertienne et desautelienne ; il faudra aussi tenir compte, à ce sujet, de la récente étude de Catherine Mavrikakis, qui montre que la poésie de Desautels gît dans un « tombeau-livre » d'où « surgit le chant évanescent de la morte⁶⁶ ». À en juger par ces dialogues entre poètes, une étude comparative de la mort dans la poésie québécoise d'après la Seconde Guerre mondiale mérite d'être faite. En somme, nous proposons un corpus comprenant quatre auteurs issus de deux générations différentes, et ce afin de tracer un parcours de la représentation du deuil et de la mort dans la poésie québécoise : Anne Hébert (1916-2000), Fernand Ouellette (1930-), Jacques Brault (1933-) et Denise Desautels (1945-). Ces quatre auteurs, étudiés un par un tout en étant comparés aux précédents au fil des chapitres, pourraient nous mener, à partir de leur ressemblance ou de leur dissemblance, à tirer des conclusions sur une thématisation de la mort propre à la poésie québécoise.

⁶⁵ François Dumont, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁶ Catherine Mavrikakis, « L'apparition du disparu. La disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. XLII, n° 2, 2006.

Nous souhaitons, en premier lieu, établir des liens consubstantiels entre la mort et sa poétisation. La poésie est propice à une écriture intime et réfléchie. Nous nous attendons à trouver un rapport étroit entre le besoin de dire la mort individuelle et sa thématisation dans le contexte d'une littérature qui, en dépit de la reconnaissance qu'elle reçoit désormais, a traversé une phase où elle était sensible à la mort collective. Par l'analyse des similitudes et des dissemblances entre les représentations des concepts de la mort et du deuil chez les quatre poètes retenus, nous souhaitons dégager un imaginaire mortuaire qui se voudrait propre à la poésie québécoise entre les années 1950 et aujourd'hui. Il nous semble que la thématisation des concepts suivra, dans son déploiement même, les grandes étapes de l'évolution de la poésie québécoise : la prise de parole des « grands aînés », la poésie du pays ainsi que l'émergence du féminisme et d'un mouvement intimiste qui emprunte à l'autobiographie. Cela dit, nous sommes consciente de la possibilité que les œuvres des poètes choisis brisent, sur ce plan, la linéarité de l'histoire littéraire, supprimant les rapports dès lors fallacieux entre périodes historiques et thématisation par une création thanatographique nouvelle. Il faudrait alors parler du caractère dyschronique des deux concepts qui nous intéressent. Finalement, nous souhaitons aussi montrer – si tant est, évidemment, que les œuvres permettent une telle lecture – que la proximité de la mort au cœur même des œuvres est le propre de la conscience individuelle, mais qu'elle correspond à des « structures anthropologiques de l'imaginaire⁶⁷ », voire à un imaginaire collectif comme l'a démontré Christine Martineau-Génieys pour la fin du Moyen Âge. Autrement dit, nous croyons que la poétisation du deuil peut déboucher sur un sentiment d'existence individuelle et collective, prélude à une ouverture vers l'autre, quel qu'il soit. Plus précisément, il faudrait

⁶⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969.

vérifier s'il est vrai, comme l'a affirmé Paul Chanel Malenfant de la poésie de Ouellette, que « pour éviter que le noir néantise, il faut le nier par l'éclat, le polir jusqu'à la transparence, le traverser jusqu'à la fulgurance⁶⁸. » Interroger la quête de soi à travers la réflexion sur le deuil de la mort d'autrui nous permettra peut-être de déterminer l'universalité ou la spécificité québécoise dans le traitement du « problème » irrésoluble de la mort.

Nous avons d'abord souhaité n'aborder que le concept de « mort », celui-ci étant déjà suffisamment vaste et les études thanatologiques très diversifiées. Très rapidement, cependant, le deuil s'est révélé au cœur de toutes nos analyses, si bien que nous avons choisi de traiter simultanément du deuil et de la mort. Michel Picard résume en ces mots l'interdépendance des deux termes :

Ce qu'on appelle la mort est inséparable de la situation de deuil. Plus précisément elle se définit à partir du rapport qui s'établit entre moi et le cadavre et qui se manifeste dans le domaine du langage : phénomène éminemment culturel, la mort est avant tout en effet un être de langage.⁶⁹

Cette double étude élargira de beaucoup la compréhension des quatre poètes de notre corpus, l'expérience du deuil amenant bien souvent le sujet à réfléchir sur la mort, à l'imaginer alors qu'à l'inverse, les poèmes portant sur la mort expriment un ou plusieurs deuils. Les deux termes méritent toutefois d'être définis car ils ne sont pas assimilables pour autant. Nous avons choisi de les identifier comme des concepts plutôt que comme des thèmes. Il faut préciser que le mot « thème » n'a pas la même signification dans l'usage courant que dans la critique thématique. S'il est « un référent collectif, explicite et abstrait » dans le premier cas,

⁶⁸ Paul Chanel Malenfant, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁹ Michel Picard, *op. cit.*, p. 35.

il correspond pour la critique à « un signifié individuel, implicite et concret⁷⁰ », comme l'explique le thématicien Michel Collot. Suivant toutes ces définitions et en dépit du fait que nous entamons une étude dite « thématique », il semble que la mort et le deuil s'apparentent plus à des concepts, quoiqu'il soit impossible d'en délimiter les noyaux conceptuels. En effet, un concept peut être sans noyau s'il désigne, comme c'est le cas ici, la représentation abstraite d'une situation (le deuil) ou d'un non-objet (la mort). Nous pensons que la mort et le deuil ont des connotations spécifiques qui les rapprochent du signifié « idiomatique, individuel » décrit par Collot, ce qui les distingue « d'une conception répandue du thème comme *topos*, lieu commun légué par la tradition littéraire⁷¹ ». Selon Claude Bremond, il faut plutôt s'attarder à la différence entre le concept et le thème qui est de l'ordre de l'orientation du discours : alors que le premier terme « vise à dégager l'essence d'une notion d'abord perçue comme noyée dans une gangue de contingences multiples⁷² », le deuxième vise plutôt « à exemplifier une notion supposée définie en l'immergeant dans le contexte de diverses situations, il prend une entité abstraite et en fait le point de départ d'une série de variations concrètes⁷³ ». En théorie, si le thème permet de varier le concept dans un processus que Bremond nomme thématisation, la conceptualisation unifie le thème. En pratique toutefois, la distinction entre ces deux processus n'est pas toujours évidente, car « entre le thème, qui varie le concept, et le concept, qui unifie le thème, s'institue dans nos têtes un mouvement de navette quasi instantané qui explique la difficulté où nous sommes de séparer clairement les deux notions⁷⁴. »

⁷⁰ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, Paris, Seuil, n° 47, 1988, numéro intitulé « Variations sur le thème : pour une thématique », p. 81.

⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

⁷² Claude Bremond, « Concept et thème », Viviane Alleton, Claude Bremond et Thomas Pavel (dir.), *Poétique*, Paris, Seuil, vol. XVI, n° 64, novembre 1985, numéro intitulé « Du thème en littérature », p. 415.

⁷³ *Ibid.*, p. 415.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 415-416.

À titre d'exemples de la thématization du concept « mort », citons le motif : la jeune fille et la Mort, le couple Éros et Thanatos ou l'image de la Grande Faucheuse. Dans notre étude de la thématization de la mort et du deuil, nous chercherons le principe de liaison qui assure l'unité thématique des œuvres étudiées. Nous ne chercherons pas à dégager l'essence de la notion « mort » ni à la simplifier, comme le veut la conceptualisation. Pour chaque poète, nous allons plutôt étudier la série de variations des concepts qui produisent des thèmes. Par opposition au motif, plutôt concret, le thème est plus abstrait, ce qui convient parfaitement à notre analyse de l'imaginaire poétique de la mort propre à chacun des poètes. Selon Gerald Prince, « [u]n texte est au sujet de beaucoup d'entités qui ne sont pas toutes des thèmes⁷⁵. » Nous chercherons les poèmes dans lesquels la mort ou le deuil est le dénominateur structural du texte, et nous laisserons volontairement tomber les passages ainsi que les recueils entiers où les concepts ne sont pas des signifiants dominants. De plus, relier les unités thématiques entre les poètes nous permettra de commenter le statut accordé aux deux concepts dans la poésie québécoise. Bien que nous ne puissions éviter de thématiser à notre tour la mort et le deuil (ne serait-ce que par notre parole irrémédiablement instigatrice d'un rapprochement entre le référent imaginaire et la chose « poème »), nous pensons que l'aspect comparatif de notre travail réduira la distance entre les textes et notre interprétation, ce qui ajoutera de la valeur à cette expérience de déchiffrement. Le thème étant pour nous le résultat du travail du poète sur le concept, notre approche tentera d'interpréter le plus objectivement possible ce que Claude Bremond appelle « la réserve de formulations créant des écarts de sens⁷⁶ ». De même, face à la difficulté définitionnelle que représentent les concepts « mort » et « deuil », nous ferons le pari de ne choisir aucune définition et ce, afin

⁷⁵ Gerald Prince, « Thématiser », Viviane Alleton, Claude Bremond et Thomas Pavel (dir.), *loc. cit.*, p. 427.

⁷⁶ Claude Bremond, *loc. cit.*, p. 422.

de laisser les poètes nous guider dans leur représentation respective. Cette décision nous laissera libre d'explorer les théories que nous jugerons nécessaires à l'approfondissement de chaque œuvre. Cela étant dit, essayons de résumer quelques-unes des idées qui nous seront utiles.

En premier lieu, mentionnons l'idée freudienne selon laquelle « notre inconscient est inaccessible à la représentation de notre propre mort⁷⁷ ». Pour le psychanalyste, les vivants ne peuvent pas faire l'expérience de la mort qui, pour eux, n'est ni naturelle, ni indéniable, ni inévitable. Elle suscite toutefois, par le hasard et l'irreprésentable familiarité qui la caractérisent, une « inquiétante étrangeté⁷⁸ ». Dans « Notre rapport à la mort », Freud nous explique que la littérature offre une possibilité de se réconcilier avec la mort parce qu'elle nous donne la chance de pouvoir résoudre l'énigme qu'elle pose. Selon lui, en s'identifiant à tel ou tel personnage, le lecteur peut avoir l'impression de mourir sans pour autant mettre sa vie en danger⁷⁹.

En deuxième lieu, il faut accorder une importance particulière à la conférence de Michel Foucault publiée sous le titre « Des espaces autres », car elle est au cœur de notre approche théorique. Nous avons remarqué qu'Anne Hébert représentait spatialement le concept de la mort ; la notion foucaldienne d'hétérotopie nous permettra de faire le pont

⁷⁷ Sigmund Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort (1915) », *Essais de psychanalyse*, tr. de l'allemand par Janine Altonnien et al., Paris, Petite bibliothèque Payot, n° 44, 1984, p. 39.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁹ « Nous ne pouvons donc pas ne pas chercher dans le monde de la fiction, dans la littérature, dans le théâtre, un substitut aux pertes inhérentes à la vie. C'est là que nous trouvons encore des hommes qui s'entendent à mourir et, qui plus est, réussissent même à en tuer un autre. Là seulement se trouve accomplie la condition à laquelle nous pourrions nous réconcilier avec la mort, à savoir : conserver encore, à l'arrière-plan de toutes les vicissitudes de la vie, une vie à l'abri de toute atteinte. Il est en effet trop triste qu'il en puisse aller de la vie comme du jeu d'échecs, où un coup mal joué peut nous contraindre à donner la partie pour perdue, à cette différence près qu'il n'y a pour nous aucune possibilité d'engager une seconde partie, une revanche. Dans le domaine de la fiction, nous trouvons cette pluralité de vies dont nous avons besoin. Nous mourons en identification avec tel héros, mais pourtant nous lui survivons et sommes prêts à mourir une seconde fois, toujours sans dommage, avec un autre héros. » Sigmund Freud, « Notre rapport à la mort », *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XIII 1914 – 1915, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 144-145.

entre l'imaginaire et le réel du « langage [qui] s'entrecroise avec l'espace⁸⁰ ». Dans son texte, où l'espace est décrit comme étant la grande hantise du XX^e siècle, Foucault s'intéresse aux relations entre ces « emplacements [...] qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis⁸¹. » Le philosophe divise ces emplacements qui se contredisent en deux grands types : les utopies et les hétérotopies. Il les distingue sur la base de leur possibilité de localisation dans le réel. Alors que les utopies sont sans lieu réel, les hétérotopies sont plutôt des

contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.⁸²

Plus précisément, la notion foucauldienne répond à six critères, applicables dans une certaine mesure à l'espace de la mort poétique⁸³. Le premier critère est l'aspect localisable dans le réel de ces espaces liés avec des espaces non localisables parce qu'ils sont des produits socioculturels ou de l'imaginaire individuel, ou qu'ils logent dans l'interstices des mots. Le cimetière répond à ce critère en tant que lieu à la fois localisable et riche d'un espace intangible symbolisant l'au-delà, le paradis, ce qui explique pourquoi on y enterre les morts. La poésie, bien qu'elle soit tirée de l'imaginaire, fait aussi partie du monde réel parce qu'on

⁸⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » 1966, p. 9.

⁸¹ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49, p. 48 (conférence prononcée au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967). Le texte a été repris dans *Dits et écrits* 1984, Paris, Gallimard, 1984, p. 47.

⁸² *Ibid.*, p. 47.

⁸³ Nous avons déjà démontré l'utilité de l'hétérotopie dans l'analyse poétique par notre article, Lydia Lamontagne « La mort comme espace d'écriture dans *Œuvre de la première mort* de J.R. Léveillé », *Études en littérature canadienne*, numéro spécial intitulé « Poésie canadienne : Traditions / Contre-Traditions », vol. XXX. n° 1, 2005, p. 270-290.

peut l'entendre dans un récital ou la lire. Elle est réelle à travers les signes qui composent les mots sur la page d'un recueil que le lecteur tient entre ses mains. Le deuxième critère nous apprend que les hétérotopies peuvent évoluer avec le temps et même fonctionner simultanément de manières différentes. Par l'intertextualité et les références culturelles, la poésie permet elle aussi à plusieurs univers de coexister ; par exemple, l'écriture de Denise Desautels puise dans l'univers de Fernand Ouellette, poète de la lumière intérieure, ainsi que dans les univers poétiques d'autres auteurs comme Anne Hébert ou Louise Dupré. Troisièmement, Foucault nous dit que « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles⁸⁴ ». Cet aspect peut correspondre à la poésie, puisque l'ajout de citations de poètes d'autres époques juxtapose les voix de poètes qui, de leur vivant, n'auraient pu se croiser et qui ont aussi vécu dans des lieux différents. En quatrième lieu, les hétérotopies sont liées à des découpages de temps, des hétérochronies ; « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel⁸⁵ ». En ce sens, la poésie ne répond-elle pas au seul temps du poème, ne serait-elle pas pour chaque lecteur une rupture avec la chronicité puisqu'elle est à l'origine de sa propre temporalité? Le cinquième principe des hétérotopies nous apprend qu'elles reposent sur des systèmes de frontières qui les isolent mais qui les rendent aussi pénétrables. L'hétérotopie poétique est un peu du même ordre : univers perméable par le pouvoir de suggestion d'une image poétique, elle isole aussi la poésie si elle ne trouve pas écho chez son lecteur. Enfin, les hétérotopies ont une fonction par rapport à l'espace réel. Soit elles constituent des lieux de compensation hors du cloisonnement de la vie humaine (avec les

⁸⁴ Michel Foucault, *loc. cit.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

maisons closes, par exemple), soit elles créent des espaces réels illusoirement parfaits par rapport à notre monde désorganisé. Nous verrons que ce dernier critère d'un monde parfait nourrit l'imaginaire hébertien. Outre la théorie foucaldienne, qui sera cruciale pour certains auteurs mais pas pour d'autres (ceux qui s'abstiennent de spatialiser la mort), il convient de mentionner la notion d'« espace imaginaire de la mort » à l'étude des architectures funéraires de Michel Ragon⁸⁶. Ce dernier a mis en évidence le déploiement d'un espace mental à partir d'éléments réels (par exemple, l'étude de l'évolution des pierres tombales à travers les siècles). Plus spécifiquement, nous tenterons de définir, en poésie plutôt qu'en architecture funéraire, un espace de la mort qui fait appel à l'imaginaire. Nous chercherons ainsi à dégager, pour chaque auteur, une lecture des images poétiques autour de la mort et du deuil avant de comparer les résultats de nos analyses. Nous obtiendrons alors une structure pyramidale où chaque chapitre prendra en compte le(s) précédent(s). À partir de l'intuition heideggerienne de l'homme qui habite le monde en poète⁸⁷, nous tenterons de démontrer que la mort peut être vue comme un espace d'écriture.

Martin Heidegger situe par ailleurs la mort au cœur de sa conception de l'existence, de sa problématique « existentielle ». Selon le philosophe allemand, le *Dasein*, cette entité représentant le rapport à soi, se trouve jusqu'au trépas dans une projection intéressée de lui-même. Le *Dasein* construit son monde en mouvement vers l'avant, jusqu'à ce qu'il soit réduit à former un tout avec lui-même dans la mort, seul moment où sont réunis les trois temps de l'existence (l'à-venir, l'avoir été et le présent). C'est ce que Heidegger nomme la totalisation du *Dasein*, bien que la mort soit pour lui « plutôt [synonyme de] réduction de

⁸⁶ Michel Ragon, *L'espace de la mort : essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1981.

⁸⁷ Martin Heidegger, *loc. cit.*, p. 224-245.

l'existence à un tout qu'accomplissement⁸⁸ ». De surcroît, Heidegger pense que l'être engendre l'espace au lieu de l'occuper tout simplement. Ainsi, « toute configuration spatiale des choses est relative à l'affairement du sujet⁸⁹ », procédé par lequel ce dernier tente de « devancer » la mort et de fuir constamment la perte de sens qui y est rattachée :

Être-à-la-fin veut dire existentiellement : être vers la fin. L'ultime pas-encore a le caractère de quelque chose à *quoi* le Dasein *se rapporte*. La fin attend le Dasein, elle le guette. La mort n'est pas un étant qui n'est pas encore là-devant ni le dernier restant réduit au minimum ; non c'est plutôt une *imminence*.⁹⁰

En ce sens, le *Dasein* se rapproche sans cesse de la mort qui devient la possibilité de ne plus être là, donc la possibilité de l'impossibilité du *Dasein*⁹¹. Par conséquent, la complexité de l'existence, c'est-à-dire d'être hors de soi, repose sur la nullité comme fondement. Cette position intenable provoque une angoisse que Heidegger décrit, comme Freud, comme une « traversée de la *Unheimlichkeit*⁹² ». Toutefois, il ne faut pas voir cette affection que négativement, surtout si elle ouvre sur la liberté de se définir et de se saisir soi-même⁹³. C'est ici que la poésie se définit, selon nous, comme un outil pour le sujet en devenir, qu'elle lui permet d'affronter l'angoisse du « nulle part » en donnant un sens à son existence, ne serait-ce qu'en lui offrant la pérennité de la parole écrite. Dans cet « acheminement vers la parole » poétique, pour paraphraser un autre ouvrage de Heidegger, nous allons chercher « le parler

⁸⁸ Jean-Michel Salanskis, *Heidegger*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », 2003, p. 21.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁰ Martin Heidegger, *Être et temps*, tr. de l'allemand par François Vezin, Paris, éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986, p. 304.

⁹¹ Jacques Derrida parle de la « grande et célèbre définition de la mort par Heidegger dans *Sein und Zeit* : “ la possibilité de l'impossibilité pure et simple pour le Dasein ”, Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 50 qui cite Martin Heidegger, *Être et temps*, tr. de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986, p. 305.

⁹² Jean-Michel Salanskis, *op. cit.*, p. 29.

⁹³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 236.

de la parole dans le poème⁹⁴ », plus particulièrement cette imagination poétique qui tente la « présence qui est maintenue face à l'absence⁹⁵ ». En faisant de la mort la possibilité la plus propre du *Dasein*, celle qui précède l'existence autant qu'elle l'achève, Heidegger réunit les deux morts envisagées par Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*⁹⁶ : d'un côté les pertes inhérentes à la vie quotidienne, de l'autre, la mort ultime, celle qui survient sans prévenir. Jacques Derrida⁹⁷ fait toutefois sien le reproche d'Emmanuel Levinas, qui voit un danger dans l'association entre les petits deuils de tous les jours et la mort biologique : celui de la tradition qui pense la mort comme une essence et un anéantissement.

Derrida déconstruit l'analytique existentielle heideggerienne en montrant combien la mort demeure aporétique, qu'elle est une problématique insoluble et remplie de contradictions. Elena Bovo résume ainsi la question à partir de laquelle Derrida développe sa conception de la mort : « Autrement dit, comment le *Dasein* peut-il assumer sa mort, si elle est ce qui le prive de la possibilité d'exister et de se rapporter au monde comme tel⁹⁸ ? » Pour répondre à cette interrogation, le philosophe français reprend une critique qu'adresse Levinas à Heidegger dans *La mort et le temps* : « celui-ci privilégierait, dans l'existence du *Dasein*, "sa propre mort"⁹⁹ ». Derrida invalide en ces mots le principe heideggerien selon lequel « la mort se révèle [...] comme la possibilité *la plus propre*, sans relation au *Dasein* d'autrui, *indépassable*¹⁰⁰ ». Par conséquent, face à l'impossibilité du *Dasein* d'accéder à sa propre mort, celle d'autrui devient le véritable seuil indépassable pour Derrida. Par ailleurs, ce

⁹⁴ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 21.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955.

⁹⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 33.

⁹⁸ Elena Bovo, « Mort », dans Manola Antonioli (s. la dir. de), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons (Belgique), Les Éditions Sils Maria asbl, coll. « Abécédaire », n° 3, 2006, p. 143.

⁹⁹ Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 64-65.

¹⁰⁰ Martin Heidegger, *Être et temps*, p. 305.

dernier réunit autour du deuil les idées les plus déterminantes de Freud, Heidegger et Levinas en ajoutant un élément fascinant, le deuil *originnaire* :

Si la *Jemeinigkeit*, celle du *Dasein* ou celle du moi (au sens courant, au sens psychanalytique ou au sens de Levinas) est constituée dans son ipséité à partir d'un deuil originnaire, alors ce rapport à soi accueille ou suppose l'autre au-dedans de son être-soi-même comme différent de soi. Et réciproquement : le rapport à l'autre (en soi hors de moi, hors de moi en moi) ne se distinguera jamais d'une appréhension endeuillée. La question de savoir si c'est à partir de sa propre mort ou de la mort d'autrui que s'institue le rapport à la mort ou la certitude de la mort voit ainsi sa pertinence d'entrée de jeu limitée.¹⁰¹

Le deuil originnaire serait donc à l'origine de la relation avec l'autre, alors que le sujet comprend que l'autre restera à jamais différent de lui-même. De plus, l'autre en tant qu'être mortel serait une partie constitutive du moi, car chez Derrida tout rapport à soi suppose la présence de l'autre. Ainsi, le philosophe ne conteste pas que l'on puisse faire don de sa mort à l'autre ; il s'oppose plutôt à l'idée que l'on puisse prendre en charge la sienne. L'accent se déplace donc de la mort d'autrui à la manière dont le soi y survit. Là se trouve la relation insécable entre la mort et le deuil. Si Freud décrit le deuil comme la réaction face à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction en tant qu'objet désiré, Derrida préfère parler de l'*altération* que provoque chez le soi la disparition de l'autre. De son côté, la psychiatre Elisabeth Kübler-Ross divise le deuil en cinq étapes qui décortiquent les différentes facettes de cette affection: déni, colère, négociation, dépression et acceptation¹⁰². Quoique Kübler-Ross reconnaisse que le « travail du deuil » ne s'accomplit pas nécessairement dans cet ordre et qu'il peut demeurer incomplet, le deuil devient, grâce à son modèle, un processus à compléter. Avant elle, Freud avait exprimé une idée semblable ; il croyait que le deuil non

¹⁰¹ Jacques Derrida, *Apories*, p. 111.

¹⁰² Elisabeth Kübler-Ross, *La mort, dernière étape de la croissance* (traduction de Pierre Maheu), Paris, Éditions du Rocher, « Pocket », 1985, p. 42. Voir aussi de la même auteure, *On Death and Dying*, New York, Macmillan Co., 1969.

complété présente des risques de mélancolie (dont l'autodestruction est un signe classique)¹⁰³. Chez Derrida, l'inachèvement n'est pas pathologique ; pour lui, « [c]et inachèvement est la condition pour que l'autre soit respecté dans son irréductibilité au moi¹⁰⁴. » L'autre, même lorsqu'il est réduit à l'état de souvenir, ne doit pas être complètement absorbé par le moi. Le respecter revient à conserver l'écart qui faisait de lui en moi un être différent. Vient alors avec le respect de l'autre, la mémoire :

Tout reste "en moi" ou "en nous", "entre nous" à la mort de l'autre, tout m'est confié, nous est légué ou donné, et d'abord à ce que j'appelle la mémoire, à la mémoire, le lieu de ce datif étrange. Nous paraissions voués à la mémoire, dès lors que plus rien ne semble pouvoir nous venir, n'est à venir ou avenir, de l'autre au présent.¹⁰⁵

Le danger est que l'endeuillé s'approprie ce qui reste de l'autre, soit la mémoire du défunt, et qu'il la reconstruise pour lui-même. Pour Derrida, nous sommes nous-mêmes avec l'autre en nous et à travers ce savoir, nous « commençons par nous en *souvenir*, nous arrivons à nous-mêmes par cette mémoire du *deuil possible*¹⁰⁶ ». Le deuil possible comporterait cette idée qu'une partie de nous provient de l'autre, et que par la mémoire, le moi conserve l'autre même après sa disparition. Il existe cependant chez Derrida un deuil impossible qui correspond au « vrai deuil » et où le sujet, par un processus d'incorporation, crée un « espace allogène¹⁰⁷ » à l'intérieur de lui-même, une sorte de crypte qui lui reste étrangère mais dont il ne peut se départir. C'est ainsi que le moi est habité par l'autre sans que jamais ce dernier n'y

¹⁰³ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », tr. de Jean Laplanche, J.-B. Pontalis et al., Paris, Folio, coll. « Essais », no 30, 1997 [1968], p. 145-171.

¹⁰⁴ Elena Bovo, « Deuil », dans Manola Antonioli (s. la dir. de), *Abécédaire de Jacques Derrida*, Mons (Belgique), Les Éditions Sils Maria asbl, coll. « Abécédaire », n° 3, 2006, p. 54.

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1988, p. 52.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁷ Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, 1976, préface de Jacques Derrida, p. 16.

soit pour autant assimilé. La figure de la mémoire endeuillée devient alors une synecdoque où la partie étrangère dans le moi se prend parfois pour le tout.

Métonymie allégorique aussi dit autre chose que ce qu'elle dit, et manifeste l'autre (*allos*) dans l'espace ouvert mais nocturne, [...] elle le parle et le fait parler [...] Elle ne peut que lui laisser la parole puisqu'elle ne saurait le faire parler sans qu'il ait *déjà* parlé, sans cette *trace* de parole qui vient de l'autre et qui nous voue à l'écriture autant qu'à la rhétorique.¹⁰⁸

À partir de la conception de l'espace créé par l'autre dans le moi, les mots, par leur sens, deviennent des lieux habitables pour la pensée. Selon Heidegger, l'homme est appelé à habiter le langage de la poésie parce qu'il se sait mortel¹⁰⁹. Le langage est la demeure première de l'homme, d'où l'importance de la spatialité de la parole. La mort, de par son irréprésentabilité, impose toutefois des subterfuges comme l'euphémisation et la périphrase. Par conséquent, notre lecture de chaque représentation de la mort et du deuil dans la poésie nécessite une compréhension préalable de l'image poétique comme allant bien au-delà des jeux de langage. Si la mort est un pur être de langage, la thématologie est-elle la méthodologie la plus appropriée pour faire l'étude de sa représentation? Afin de nous en assurer, survolons rapidement les grandes lignes de cette critique thématique et attardons-nous plus longuement sur les éléments qui nous seront essentiels.

L'idée d'une étude thématique en 2011 peut, au premier abord, paraître un peu surprenante, d'autant que depuis la période charnière des années 1950, 1960 et 1970, on entend peu parler de cette méthodologie. On accusera les grands thématiciens, même s'ils s'étaient inspirés du travail des autres, d'avoir surtout œuvré de manière individualiste. Bien

¹⁰⁸ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, p. 56.

¹⁰⁹ « L'homme déploie son être (*west*) en tant que mortel. Il est ainsi appelé parce qu'il peut mourir. Pouvoir mourir veut dire : être capable de la mort en tant que mort. Seul l'homme meurt – il meurt continuellement, aussi longtemps qu'il séjourne sur cette terre, aussi longtemps qu'il habite. Mais son habitation réside dans la poésie. » Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, tr. de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 1969 [1958], p. 224-245, p. 235.

que l'on attribue la paternité de cette méthodologie à Gaston Bachelard, les Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski et Jean Rousset, pour ne nommer que ceux-là, ont chacun élaboré leur manière de faire de la critique thématique. Certes, le chevauchement sur plus d'une trentaine d'années de plusieurs ouvrages théoriques a nourri le dialogue sur ce que devrait être la thématologie, mais aucun consensus sur les grands principes de cette approche n'a encore été atteint. Par conséquent, la critique thématique, qui n'a pu devenir une école de pensée, a souffert, jusqu'à tout récemment, du manque de relèbe. Cela dit, le jeu des modes entraînant souvent un retour de balancier, la phénoménologie a permis à la critique thématique, sans l'engouement original toutefois, de se situer, depuis la fin des années 1980, au confluent de la littérature et de la philosophie moderne.

En effet, à partir des années 1980 et alors qu'elle cède la place qu'elle occupait à d'autres courants théoriques, la thématologie fera l'objet de plusieurs critiques : on lui reproche son impressionnisme, son manque d'objectivité et son peu de valeur scientifique. Michel Collot, qui contribue grandement mise à jour de la thématologie, répond à ces commentaires en reprenant d'abord la définition de Jean-Pierre Richard : « ce type de lecture implique une adhésion sensuelle et imaginante que l'on apporte à chaque élément textuel interrogé, afin d'en faire retentir, ou d'en réopérer en soi la teneur, la charge existentielle¹¹⁰ ». Loin de rejeter cette définition de la méthodologie, il la précise en ajoutant que « [l]'intuition phénoménologique doit être complétée par une analyse textuelle et par une démarche structurale¹¹¹. » Ainsi, la critique thématique est encore pertinente de nos jours parce qu'elle tente de comprendre l'imaginaire humain, ce qui explique pourquoi des

¹¹⁰ Jean-Pierre Richard, « La critique thématique en France », intervention au colloque international de Venise, 1975, cité par Michel Collot, *loc. cit.*, p. 84.

¹¹¹ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 85.

thématiciens contemporains comme Michel Collot récupère certains éléments de leurs prédécesseurs.

Pour notre part, nous avons été grandement influencée par l'ouvrage de Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, car l'auteur y questionne le langage, l'espace et l'imaginaire :

J'ai voulu découvrir comment, en chacun d'eux, les éléments primitifs fournis par la sensation ou par la rêverie (cette sensation "diagonale", dit Michel Foucault) s'articulaient les uns aux autres dans la perspective globale d'un projet, d'une recherche d'être. Ainsi se formaient devant moi autant d'univers imaginaires : architectures intérieures, nées du monde et tournées vers le monde, cherchant à le constituer, ou reconstituer dans l'espace d'une sensibilité ; petites cosmogonies privées, mais qui, par leur cohérence propre, pouvaient nous servir à tous de clefs, de médiations vers le réel.¹¹²

Cette quête de l'imaginaire humain, Bachelard y tendait déjà à travers son aventure « spirituelle » de la lecture. Dès 1932, le thématicien annonçait en introduction de *L'Intuition de l'instant* que l'origine était à la base de toute connaissance. Selon lui, « il y a ainsi une faute originelle, c'est d'avoir une origine ; c'est de faillir à la gloire d'être intemporel ; c'est de ne pas s'éveiller soi-même pour rester soi-même, mais d'attendre du monde obscur la leçon de lumière¹¹³. » Ce premier ouvrage, basé sur l'idée que « le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant¹¹⁴ », mettait déjà en relation temps et mort. Toutefois, ce qui a surtout retenu l'attention dans le projet bachelardien, c'est la compréhension des modalités de l'imaginaire humain. Celle-ci reposait sur la classification aristotélicienne en quatre éléments : l'eau, l'air, le feu et la terre. Rapidement, Bachelard a dû reconnaître les limites et le caractère réductif de sa hiérarchie des thèmes en sous-thèmes et archithèmes, cette

¹¹² Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1964, p. 7.

¹¹³ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche, 2003 [1932], p. 5.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

structure ne permettant pas de décrire la diversité et le dynamisme de l'imaginaire ; il a alors lui-même choisi de rompre l'équilibre de son organisation quaternaire et de rejeter la psychanalyse pour s'ouvrir à l'apport de la créativité dans l'acte de la lecture. À ce propos, deux notions bachelardiennes, le *retentissement* et la *résonance* de l'image poétique, retiendront particulièrement notre attention car elles justifient nos choix de textes sans pour autant nier la subjectivité de ces choix. Les deux termes sont explicités dans *La Poétique de l'espace*. Selon le phénoménologue de l'imagination poétique et père de la thématologie, la *résonance*¹¹⁵ permet de comprendre l'image, puisque « le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine du langage¹¹⁶ ». Suivant cela, l'imaginaire de la mort, tel qu'il est dépeint par les multiples images poétiques pour chaque auteur de notre corpus, rejoindrait une architecture du *retentissement*, soit une étude de la perception des images poétiques sans les doctrines causales que sont la psychologie et la psychanalyse : « Dans la résonance, nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre¹¹⁷. » Cette valeur d'origine, associée à la mort et au deuil, émane de la créativité de l'être parlant à travers l'image poétique. Ainsi, « la conscience imaginaire se trouve être, très simplement mais purement, une origine¹¹⁸ ». L'origine et le langage poétique étant liés pour Bachelard, son travail sur « l'immensité intime¹¹⁹ » nous sera utile pour relater l'espace de la mort ainsi que l'infini à l'intérieur de soi souvent rattaché aux réflexions sur le deuil. L'approche thématique nous ouvrira la porte d'une articulation qui sous-tend les figures de la mort ; nous percevrons le texte comme un tout au-delà de la somme de ses phrases en tenant compte de

¹¹⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1957] 2001, p. 6.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁹ Titre du chapitre VIII de Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 168-191.

la « plasticité des thèmes¹²⁰ ». Nous sommes consciente que la méthode thématique, en tant que phénoménologie, est à redéfinir, chaque fois, à partir de l'expérience de lecture. C'est que l'« image » selon Bachelard, ne peut être prise comme objet, il s'agit donc d'en « saisir la réalité spécifique¹²¹ ». La comparaison de plusieurs auteurs ajoutera, à la lecture des œuvres dans leur singularité, une réflexion sur la réalité littéraire de la mort et du deuil dans la poésie québécoise.

Comme l'a écrit Daniel Bergez, la critique thématique dévoile « la vision panoramique d'un réseau où tout fait sens¹²² » ; elle vise une compréhension de l'œuvre en totalité. En effet, la thématologie, telle que l'ont développée avec brio Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski, offre une saisie efficace des unités récurrentes que représentent le deuil et la mort dans leurs multiples et contrastées occurrences poétiques. Selon Richard, les thèmes sont « des principes d'organisation » autour desquels « aura tendance à se constituer et à se déployer un monde¹²³ ». Plus récemment, les travaux de Michel Collot nous ont particulièrement intéressée car ils montrent que l'ouverture infinie de l'horizon peut agir comme véritable structure du langage. Par son intérêt pour le paysage et la notion d'horizon, Collot a grandement renouvelé la critique thématique. Ce renouveau repose en bonne partie sur la phénoménologie heideggerienne et sur l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss¹²⁴ ; il a en cela répondu à la difficulté classificatrice chez Bachelard en montrant que

¹²⁰ Daniel Bergez et al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 102.

¹²¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 3.

¹²² Daniel Bergez et al., « La critique thématique », *op. cit.*, p. 97.

¹²³ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 24.

¹²⁴ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

[c]omme l'expérience poétique, [...] l'interprétation est sans cesse confrontée à l'indétermination et à la mobilité irréductibles de cet horizon qu'elle entend approcher ; mais c'est en se guidant sur ce point de fuite insaisissable qu'elle peut découvrir des perspectives insoupçonnées sur le texte et sur le monde.¹²⁵

Tout comme l'interprétation, la mort constitue, selon nous, un point de fuite, un vide de sens, qui appelle l'imaginaire sur le plan de la structuration ; de là vient notre hypothèse d'une expérience poétique qui serait une tentative de lui créer un espace. Nous tenterons de découvrir si l'« architecture intérieure¹²⁶ » qui se détache des réseaux d'images où il est question de la mort se recoupe ou se distingue dans les quatre écritures thanatographiques que nous avons choisi d'étudier. Ainsi, la dynamique de notre acte de lecture comparative fera en sorte que les données textuelles « s'entre-interprètent¹²⁷ », pour reprendre le terme de Michel Collot. La rigueur de la démarche critique proposée par Collot repose sur la substitution de la représentation libre par la « représentation liée et liante, qui respecte les contraintes contextuelles et relie les données éparses pour résoudre le problème d'interprétation¹²⁸ ». Par conséquent, notre participation au travail textuel des poètes consistera en un dégagement des structures autour de la thématisation des concepts de « mort » et de « deuil ».

Quoique les études du contenu paraissent encore marginalisées aujourd'hui, il est bon de rappeler comme Vivianne Alleton, Claude Bremond et Thomas Pavel l'ont fait dans un numéro de *Poétique* consacré aux études thématiques, que certaines tendances comme les lectures féministes, les travaux sur l'imaginaire culturel et « les techniques post-structuralistes de dépistage sémantique [...] amorcent des trajectoires virtuellement

¹²⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2005 [1989], p. 252.

¹²⁶ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1964, p. 7.

¹²⁷ Michel Collot, *op. cit.*, p. 254.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 253.

convergentes¹²⁹ » et s'apparentent ainsi à la thématologie. Il est temps, selon ces critiques (qui ont organisé un colloque sur la thématique en 1984), de réinsérer cette théorie littéraire « à la place qui [lui] est due dans le réseau des formes¹³⁰. » De cette rencontre, dont l'optique était la constitution d'une théorie moderne des thèmes littéraires, nous retiendrons principalement les idées sur la « structure interne de la thématique », car il y est question des thèmes qui sont aussi des concepts, comme la mort.

Bref, l'analyse thématique, le parallélisme entre plusieurs auteurs, le croisement entre la conscience individuelle et la conscience collective à l'œuvre dans la littérature québécoise nous serviront de balises théoriques et méthodologiques propres à mettre en relief les images et les figures de la mort dans la poésie d'Anne Hébert, de Fernand Ouellette, de Jacques Brault et de Denise Desautels ; nous consacrerons respectivement un chapitre à chacun de ces auteurs. Dans la perspective d'une étude thématique, le choix des poètes dépend de la prégnance du thème, mais aussi de la richesse des « images » qui sont construites autour de cet « être-de-langage, un signifiant dont le signifié est très ambigu et hyper-polysémique et dont les référents sont incertains, en tous les cas extrêmement multiples¹³¹ ». Reconnaisant la subjectivité dans le choix des concepts à l'étude et dans l'élaboration du corpus, nous éviterons le caractère incertain et parfois réducteur d'une lecture fondée sur la seule sympathie par des « microlectures¹³² » (ce que les Américains appellent le *close reading*) qui feront surgir l'« univers » littéraire de chaque oeuvre.

¹²⁹ Vivianne Alleton, Claude Bremond et Thomas Pavel, « Vers une thématique », *loc. cit.*, p. 395.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 395.

¹³¹ Jean-Marie Brohm, « Ontologie de la mort. Esquisses épistémologiques pour une thanatologie qui se voudrait scientifique », p. 1, http://www.philagora.net/philo_fac/brohm.htm, site consulté le 15 janvier 2007.

¹³² Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 6.

Nous parcourrons, dans le cadre de cette thèse, l'œuvre de poètes appartenant à deux générations, deux femmes, deux hommes issus de différents courants littéraires, pour mieux dégager certaines structures de l'imaginaire de la mort. Dans la mesure où nous aurons épuisé la thématisation des concepts, nous accorderons une importance presque égale aux quatre poètes choisis, en dépit du nombre de leurs publications, de la notoriété ou de l'attention critique accordée à chacun. Nous sommes consciente que le nombre de recueils ne nous permettra pas de faire une étude approfondie de tous les passages de ces œuvres, qu'il faudra s'attarder à des extraits significatifs, soit sur le plan quantitatif, soit sur le plan qualitatif, par le « retentissement » que suscite telle ou telle « image » qui dit la mort impossible à dire, toujours dans l'optique d'une meilleure compréhension de l'imaginaire de la mort propre à chacun. Afin d'uniformiser notre travail, nous allons consacrer la première partie de chaque chapitre à un livre phare dans la production de chaque auteur. La deuxième partie sera consacrée à une seconde œuvre qui met bien en évidence l'évolution de la thématisation, soit à un parcours général de l'ensemble de l'œuvre poétique. Cela, avec l'intention de faire avancer la connaissance sur deux concepts indissociables – la mort et le deuil – dans le domaine de la poésie contemporaine au Québec.

CHAPITRE PREMIER

Anne Hébert : La traversée des ténèbres

On ne peut pas parler de la vie sans parler de la mort. Refuser de parler de la mort, c'est une fuite. C'est un refuge. Le regard que l'on peut poser sur la vie est incomplet si l'on n'ose pas ouvrir les yeux sur ce scandale qu'est la mort.¹

Écrivain méritant à la fois les qualificatifs d'universel et d'intime, Anne Hébert constitue le point de départ de notre analyse en ce que son œuvre érige selon nous un imaginaire de la mort qui marquera au Québec le genre poétique dans son ensemble. Le titre de son deuxième recueil, *Le tombeau des rois*, annonce la prédominance de thématisations de la mort qui entrent en rupture avec la tradition littéraire et qui traversent l'entièreté d'une œuvre associée à la modernité québécoise. Cette modernité hébertienne se remarque à travers l'inscription du sujet dans le discours, dans la difficulté d'être. Selon nous, elle ne peut se concevoir sans une compréhension du carcan religieux dont la poète tentera toute sa vie de s'extraire ; à preuve, la distinction marquée entre *Les songes en équilibre* et les recueils suivants. Selon la volonté de l'auteure, ce premier livre, s'apparentant à la poésie chrétienne de Rina Lasnier, sera d'ailleurs écarté de la parution de l'œuvre complète chez Boréal. Pourtant, Jean-Marie Borzeix, éditeur au Seuil et ami de la poète, décrit Anne Hébert comme une auteure chrétienne, et ce même si cette dernière se serait probablement objectée à cette appellation:

¹ Nous avons transcrit les propos d'Anne Hébert tels que nous les avons entendus dans Jacques Godbout, *Anne Hébert 1916-2000*, Montréal, Office national du film du Canada, 2001.

Elle a été incroyablement marquée par son éducation religieuse et le catholicisme, tel qu'il a été pratiqué au Québec au début du siècle, de manière extrêmement traditionnelle. [...] Elle s'est séparée du catholicisme mais jusqu'à quel point, franchement, je ne le sais pas. Moi, j'ai la conviction que c'est ce qu'il y a de plus important dans son œuvre.²

La Bible, on s'en doute, sert de code morphologique et sémantique à l'ensemble de l'œuvre poétique hébertienne. Dans son article « Déchiffrement du code biblique dans les poèmes d'Anne Hébert », Janet Marta a montré que le diptyque *Poèmes* (Seuil, 1960) correspond aux oppositions bibliques entre les deux testaments. Selon elle, *Le tombeau des rois* puise dans l'Ancien Testament le péché originel, le Dieu vengeur et la représentation de la mort alors que *Mystère de la parole* a recours à la libération du peuple par la parole exprimée dans le Nouveau Testament³. De manière tout à fait convaincante, Marta conclut qu'Hébert se sert de la Bible dans *Le tombeau des rois* pour renverser la tradition littéraire nationale. Par conséquent, Hébert fait figure de pionnière en tant que femme poète qui n'hésite pas à questionner et même à mettre sur un mode négatif la relation de l'homme avec le divin.

Si certains ont perçu dans *Mystère de la parole*⁴ une analogie entre l'émergence du verbe et la Genèse, d'autres – influencés par leur époque – ont tôt fait de voir dans la quête individuelle de l'artiste celle d'une identité collective. Au sujet de la récupération du *Tombeau des rois* par une critique d'allégeance souverainiste, nous renvoyons les lecteurs à l'excellent article de Robert Harvey, « Réception et récupération du *Tombeau des rois* :

² Jean-Marie Borzeix dans Jacques Godbout, *op. cit.*

³ Janet Marta, « Déchiffrement du code biblique dans les poèmes d'Anne Hébert », *Présence francophone*, vol. XVI, 1978, p. 123-130.

⁴ Quoique cette section poétique n'ait pas fait l'objet d'un recueil distinct, nous considérerons « *Mystère de la parole* » comme un recueil à part entière puisqu'il a fait l'objet d'un diptyque lors de la première réédition du *Tombeau des rois* et que la transition sur les plans formel et thématique entre les deux parties du recueil le justifie amplement. Voir Anne Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960. Sauf exception, les références à cet ouvrage seront désormais tirées de la rétrospective d'Anne Hébert, *Œuvre poétique*.

l'allégorie-écran de l'interprétation identitaire⁵ ». Disons simplement qu'Anne Hébert refusait de soumettre sa poésie à des enjeux historiques, politiques, religieux ou autres parce qu'elle sentait le danger d'une littérature de circonstance qui vieillit souvent mal. Dans le documentaire de Jacques Godbout, l'auteure répond aux critiques qui lui sont adressées quant à son manque de solidarité envers l'engagement des poètes pour l'indépendance nationale. Pour elle, la poésie doit être de l'ordre de l'intime et de l'universel plutôt que liée à des moments spécifiques de l'histoire⁶. En ce sens, nous nous rallierons à Karim Larose pour qui l'œuvre d'Hébert est une « œuvre de transition⁷ » entre l'intertextualité catholique et la libération individuelle de la parole poétique. Dans son essai « Poésie, solitude rompue », Hébert explique que sa fonction de la parole poétique est selon elle de rompre « la solitude [...] comme du pain⁸ ». À ce propos, son poème « La naissance du pain⁹ » paru dans *Mystère de la parole* relate aux yeux de Nathalie Watteyne, une fable du recommencement de la civilisation¹⁰. Ce *leitmotiv* de la parole qui naît du silence évoque aussi le début de l'Évangile de Jean :

Au commencement, la parole
[...]
Par elle tout est venu
et sans elle rien n'a été de ce qui fut.
En elle, la vie
la vie, lumière des hommes
et la lumière brille à travers la nuit
et la nuit ne l'a pas saisie.

⁵ Robert Harvey, « Réception et récupération du *Tombeau des rois* : l'allégorie-écran de l'interprétation identitaire », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 4, « Anne Hébert et la critique », 2003, p. 47-66.

⁶ Jacques Godbout, *op. cit.*

⁷ Karim Larose, *loc. cit.*, p. 58.

⁸ Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique*, p. 63.

⁹ « "Naissance du pain" » paraît [en novembre 1954] dans le mensuel parisien *Esprit* », Nathalie Watteyne « Chronologie », « Recherches subventionnées en cours », Centre Anne Hébert, http://www.usherbrooke.ca/centreanne-hebert/recherche/Chronologie_4.pdf.

¹⁰ Nathalie Watteyne, « Anne Hébert à Paris : le premier séjour, un tournant (1954-1957) », communication inédite présentée le 26 juin 2009 au congrès annuel du Conseil international des études francophones.

[...]
 Elle a été dans le monde
 le monde fait par elle
 et le monde ne l'a pas reconnue.¹¹

Tout ceci nous invite à émettre l'hypothèse, chez Hébert, d'une mort libératrice, essentielle à l'émergence d'une parole vierge et entière. Janis L. Pallister, dans son étude intitulée « Thanatos and Logos in the Poetry of Anne Hébert¹² », abonde dans le même sens en proposant une lecture de « l'architecture chthonienne » de la mort où celle-ci est à la source de toute action, de toute vie, et par conséquent de toute énonciation. Dans le cadre du présent chapitre, nous tenterons de montrer que l'avènement de la parole poétique hébertienne se fait via une mise à mort utopique du langage visant à le défaire de tout lieu commun au nom de l'affirmation du soi. Il conviendrait ainsi pour le sujet poétique de faire table rase, de reconnaître l'arbitraire du signe (entre le signifiant et le signifié), pour repartir sur des bases poétiques plus vraies parce que construites à même des connaissances personnelles plus profondes.

Dès 1960, les discours critiques convergent pour reconnaître en Anne Hébert « une poète prometteuse (en France) et célébrée (au Québec)¹³ »; depuis ce temps, l'œuvre hébertienne continue d'être l'objet de nombreuses analyses dont certaines sont tellement influentes (notamment celles de Neil B. Bishop, André Brochu, Robert Harvey, Janis L. Pallister, Janet M. Paterson, Lucie Roy et Nathalie Watteyne) qu'elles rendent l'émergence de nouvelles lectures plus problématiques. Janet Paterson explique ce grand intérêt par le caractère polysémique de l'œuvre de celle qui est aussi romancière, dramaturge et

¹¹ Jean 1,1-10, La Bible : *nouvelle traduction*, Paris / Montréal, Bayard / Médiaspaul, 2005 [2001], p. 2118.

¹² Janis L. Pallister, « Thanatos and Logos in the Poetry of Anne Hébert », Janis L. Pallister (dir.), *The Art and Genius of Anne Hébert : Essays on her Works : Night and the Day are One*, Madison (New Jersey)/London, Fairleigh Dickinson University Press/ Associated University Press, 2001, p. 139-145.

¹³ Pascale Mongeon, « Réceptions française et québécoise de *Poèmes* d'Anne Hébert en 1960-1961 », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5, « Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert », 2004, p. 31-45, p. 43.

nouvelliste¹⁴. Quant au nombre impressionnant d'études portant sur les réseaux thématiques de l'œuvre hébertienne, il résulterait, selon Paterson, de la difficulté à circonscrire son écriture. Ces remarques concernent aussi les poèmes, ceux-ci étant porteur d'une parole « concentrée à l'extrême, tendue, descendue aux Enfers de la mort narcissique (*Le tombeau des rois*)¹⁵ ». Plus particulièrement, les travaux thématiques de Lucille Roy sur l'eau, la lumière et l'ombre dans la poésie hébertienne nous serviront de modèle car ils dévoilent les « espèces de noyaux poétiques inchoatifs, retentissant dynamiquement et matériellement sur l'ensemble de l'œuvre¹⁶. » La critique thématique, qui privilégie la compréhension de l'œuvre dans sa totalité sans en réduire la pluralité du sens, s'avère donc un excellent choix, d'autant plus que les travaux de Michel Collot ont remis cette approche au goût du jour. Nous tenterons à notre manière de poursuivre le renouveau de cette approche en y ajoutant deux notions théoriques – l'hétérotopie et le deuil selon Freud – qui peuvent de prime abord surprendre car ils n'ont été élaborés ni pour la thématique ni précisément pour la poésie.

Pour ce faire, nous diviserons notre étude en deux parties complémentaires, la première étant une étude approfondie d'un espace imaginaire de la mort dans *Le tombeau des rois* et la deuxième, un parcours des figures féminines du deuil dans l'ensemble de l'œuvre poétique. Nous traiterons principalement de la première notion dans la première moitié du chapitre avant d'ajouter la deuxième à l'autre moitié.

La complexité de la mort dans *Le tombeau des rois* donne à l'écriture poétique d'Hébert la richesse nécessaire à la réactualisation des attributs que nous y associons (l'os, la peur, le tombeau, la noirceur, la profondeur) ; voilà pourquoi nous consacrerons la première

¹⁴ Janet Paterson, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 13 et 180.

¹⁵ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶ Lucille Roy, « Les jeux de lumière et d'eau dans l'univers poétique d'Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier, *et al.* (dir.), *Anne Hébert : Parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, 29-30 mai 1996*. Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 35-36.

partie du chapitre à ce recueil qui marque tout le déploiement du concept de la mort dans l'œuvre, voire dans l'ensemble de la poésie québécoise. Pour ce faire, nous explorerons « l'architecture intérieure¹⁷ » (pour employer une expression de Jean-Pierre Richard) du recueil. Plus spécifiquement, nous tenterons de définir, à partir des réseaux sémantiques, un espace de la mort qui fait appel à l'imaginaire et auquel nous avons joint la notion foucaldienne d'*hétérotopie*.

Michel Foucault, qui retrace l'histoire de la perception de l'espace, distingue l'utopie de l'hétérotopie par la possibilité de localiser cette dernière dans le réel, qui serait dans notre cas le poème et le livre. Effectivement, les hétérotopies sont des utopies réalisées où se mêlent des lieux inexistantes avec des endroits tangibles. Reconnaisant l'apport de Bachelard à l'étude de l'espace du dedans, riche de toutes sortes d'images poétiques, Foucault s'est quant à lui montré intéressé au développement de l'espace du dehors. Pourtant, l'élaboration même des principes de son « hétérotopologie » se fonde sur l'imaginaire collectif et le sacré de chaque société. Il importe peu que les emplacements soient acceptés, contestés ou inversés, du moment qu'ils sont situés à l'extérieur du monde réel tout en étant localisables. Nous verrons alors que la poésie hébertienne se construit notamment autour d'images-miroir. Ces dernières occupent une place centrale dans la théorie foucaldienne puisqu'elles correspondent, en premier lieu, à une utopie, soit à un lieu sans lieu. En effet, le miroir « [nous] permet de [nous] regarder là où [nous sommes] absent[s]¹⁸ », d'où l'idée que l'utopie du miroir illustre la possibilité – par la poésie – de mourir tout en restant en vie. En deuxième lieu, Foucault nous apprend que le miroir, en tant qu'objet localisable dans le réel, constitue, en plus d'une utopie, une hétérotopie. Selon le philosophe, le miroir serait une

¹⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, p. 7.

¹⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », p. 47.

« sorte expérience mixte, mitoyenne¹⁹ », car il nous renvoie une image qui provient d'un non-lieu tout en nous montrant que nous ne sommes pas où nous croyons être puisque nous nous voyons ailleurs. De surcroît, nous retrouverons dans la poésie hébertienne le cimetière, cet espace « autre » par son aspect solennel et sa juxtaposition de morts de différentes époques. Nous explorerons aussi l'imaginaire hébertien de la mort qui semble résulter d'entrelacements de lieux « réalistes » avec des lieux ludiques et métaphoriques. Par ailleurs, il sera aussi question du temps hébertien, à la fois cyclique, continu et discontinu à partir du lever du jour qui efface tout. De plus, nous verrons que les hétérotopies hébertiennes reposent sur des systèmes de frontières qui les isolent mais qui les rendent aussi perméables alors que le monde des morts interagit avec celui des vivants.

La mort est difficilement envisageable sans le deuil. Selon la lecture de la psychanalyse freudienne que fait Jean Laplanche:

Dans l'inconscient, la mort serait toujours la mort de l'autre, destruction ou perte provoquée, et nous n'accéderions à quelque pressentiment de notre propre mortalité que dans l'identification ambivalente avec la personne chère dont nous souhaitons et redoutons la mort à la fois : soit essentiellement dans le deuil.²⁰

Notre étude de la mort ne pouvant mettre de côté le deuil, intrinsèquement lié dans son expression à notre concept, la deuxième partie de ce chapitre sera consacrée à la représentation du deuil par la récurrence de figures féminines qui sont en lien avec la mort. Pour ce faire, nous analyserons d'abord les figures de la petite fille, de même que celle de la sorcière à la chevelure noire qui est porteuse de désir. Nous étudierons ensuite l'expression des relations ambiguës entre le soi et l'autre masculin, qui trouve son apogée dans *Le tombeau des rois* et qu'Hébert résoudra finalement dans *Mystère de la parole*. Finalement, la

¹⁹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, n° 485, 1970, p.14.

vieille femme, qui semble se préparer au trépas dans le dernier livre d'Anne Hébert, attirera notre attention puisqu'elle pourrait représenter le deuil ultime, celui de sa vie. Autant de figures féminines pour autant d'étapes de la difficulté d'être : il faut tenter de faire le deuil des représentations passées du soi pour accepter les transformations identitaires que nous apporte la vie.

La deuxième notion théorique que nous approfondirons dans ce chapitre sera donc le deuil tel qu'il a été défini par Sigmund Freud, notamment dans deux textes fondamentaux. Dans « Notre relation à la mort », passage obligé avant la lecture de « Deuil et mélancolie », Freud met en relief le manque de franchise de notre rapport à la mort que nous avons tendance à mettre de côté. Nous avons cité en exergue la volonté d'Anne Hébert de redonner à la mort la place qui lui revient dans notre vie. Bien qu'elle ait affirmé en entrevue ne pas y avoir eu directement recours lorsqu'elle écrivait, Anne Hébert dit avoir « toujours été très intéressée par la psychanalyse²¹. » Selon la poète, « les gens de ma génération ont découvert la psychanalyse comme une nouvelle ouverture sur le monde. En littérature, il nous était enfin permis de ne plus avoir honte de parler du subconscient²². » La descente en soi proposée dans le *Tombeau des rois*, de même que l'ambivalence des relations du « je » avec plusieurs figures dépeintes dans la poésie d'Anne Hébert, nous incitera à nous pencher sur les textes freudiens pour expliquer l'interaction entre le concept de la mort et l'élaboration du sujet. En plus de permettre d'affronter notre angoisse existentielle sans danger, la littérature permet de stimuler ce que Freud appelle « notre souhait de mort inconscient²³ ». Selon le psychanalyste, « notre inconscient est inaccessible à la représentation de notre propre mort,

²¹ André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, dossier « Anne Hébert » p. 443.

²² *Ibid.*, p. 443.

²³ Sigmund Freud, « Notre rapport à la mort », *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XIII 1914 – 1915, p. 154.

est plein des désirs meurtriers sanguinaires à l'égard de l'étranger, est divisé (ambivalent) à l'égard de la personne aimée²⁴ ». Freud définit le deuil comme « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc²⁵. » Sans entrer dans les détails du processus psychique narcissique, que Freud distingue de la mélancolie dont la perte est inconnue du malade, disons simplement que nous souhaitons montrer combien le sujet poétique hébertien se construit dans une relation à la mort qui est finalement celle du deuil de soi.

PREMIERE PARTIE

L'architexture intérieure du *Tombeau des rois*

Le tombeau des rois, paru en 1953, a marqué on le sait l'histoire de la poésie québécoise tout entière. En dépit du nombre de travaux consacrés à décortiquer ce recueil, une étude en profondeur de la thématisation du concept de « mort » s'avère essentielle. Avant d'aborder notre analyse, qui cherchera d'abord à définir un espace de la mort hébertien, parcourons les grandes lignes de la critique sur *Le tombeau des rois*.

Dès 1965, Pierre Pagé parle élogieusement du passage du premier livre au deuxième comme de l'évolution d'une « technique impressionniste [à la] Verlaine » vers une « conscience poétique qui, par un accord profond, [est] reine du monde –“L'Infante” – sent une brisure secrète tarissant dès sa source, le chant et la danse²⁶. » De même, Robert Harvey voit dans ce recueil la chute qui résulterait de la faute d'Ève, « de ce manque, de cette

²⁴ *Ibid*, p. 154.

²⁵ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », *Métapsychologie*, tr. de Jean Laplanche, J.-B. Pontalis *et al.*, Paris, Folio, coll. « Essais », no 30, 1997 [1968], p. 146.

²⁶ Pierre Pagé, *Anne Hébert*, Ottawa, Fides, coll. « Écrivains canadiens d'aujourd'hui », n° 3, 1965, p. 91 et 94.

absence à soi-même qui donne naissance au songe, et où peut croître ensuite “le mal” tout à loisir²⁷. » À ces voix d’ici, ajoutons celle du préfacier et poète français Pierre Emmanuel. Ce dernier, dévoilant la fracture au cœur du *Tombeau des rois*, la décrit comme la « discontinuité apparente d’un symbolisme épars²⁸ ». Pensons aussi au poète québécois Yves Préfontaine, qui interprète le recueil comme un « découpage symbolique²⁹ » des parties du corps lié au démembrement de la parole à l’âge des « hautes solitudes³⁰ » de la poésie québécoise.

Le tombeau des rois se compose de vingt-sept poèmes dont le dernier est éponyme. L’édition princeps³¹ comportait une division des poèmes en onze sections sous-titrées qui ne seront jamais reprises. Pierre-Hervé Lemieux a étudié ce premier regroupement afin de montrer la fonction dialectique du recueil en transition entre le songe, territoire de l’inconscient, et la parole qui renvoie ensuite au réel dans *Mystère de la parole*. Il conclut que « les *morts* apparaissent donc comme liés à l’état de *songe* (à connotation amoureuse) sur lequel ils règnent » en plus de montrer que le « je » hébertien « assimilera *blessure* et *mort*³² » dans le poème éponyme avec tout le poids que cela suppose sur le reste de l’oeuvre. De son côté, Robert Harvey interprète le « songe » comme une « sorte d’état second à mi-chemin entre la vie et la mort³³ » sans toutefois approfondir sa thématisation. En étudiant le

²⁷ Robert Harvey, dans *Poétique d’Anne Hébert. Jeunesse et genèse. Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L’instant même, 2000, p. 296.

²⁸ Pierre Emmanuel, « préface » de Anne Hébert, *Œuvre poétique*, p. 11.

²⁹ Yves Préfontaine, « La poésie d’Anne Hébert : l’ancrage québécois d’une esthétique de la colère », Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 53.

³⁰ François Dumont, *op. cit.*, p. 47.

³¹ Anne Hébert, *Le tombeau des rois*, 1953.

³² Pierre-Hervé Lemieux, *Entre Songe et parole : Structure du Tombeau des rois d’Anne Hébert*, Ottawa, Éditions de l’Université d’Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de recherches en civilisation canadienne-française », n° 15, 1978, p. 230. C’est l’auteur qui met en italique.

³³ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 136.

réseau d'espaces imaginaires qui s'y rattache, nous souhaitons comprendre comment un sujet donne naissance à la parole en traversant un monde de morts.

Il est maintenant temps de découvrir si « l'architexture³⁴ » de la mort dans *Le tombeau des rois*, clé de l'imaginaire hébertien, se construit sur des axes pivotants, où l'exigu contient l'immensité et la mort recèle la vie. Pour ce faire, posons l'hypothèse d'une traversée des ténèbres qui se fait dans des espaces (intérieur et extérieur) à caractère hétérotopique (selon les critères élaborés par Michel Foucault) et formés de permutations, de renversements et d'enchâssements propres à l'imaginaire hébertien.

Cosmogonie de « L'oiseau du poète »

Dès l'ouverture du *Tombeau des rois*, on dénote un souci de définir l'espace :

Ô spacieux loisir
Fontaine intacte
Devant moi déroulée
À l'heure
Où quittant du sommeil
La pénétrante nuit
Dense forêt³⁵

Plusieurs termes de l'incipit témoignent ici d'une préoccupation pour un espace construit sur un mode d'opposition binaire. D'un côté, les termes « spacieux » et « déroulée » désignent respectivement un espace ouvert et en mouvement, de l'autre les mots « pénétrante » et « dense » expriment un espace fermé. L'émergence simultanée de ces deux descriptions spatiales n'est pas fortuite. La surface « intacte » qui est celle du lever du jour contraste avec

³⁴ Nous empruntons le terme à Janet Paterson, *op. cit.*

³⁵ Anne Hébert, *Œuvre poétique*, p. 13. Désormais, les références aux différentes sections poétiques de cet ouvrage seront indiquées par les sigles *TR* pour *Le tombeau des rois*, *MP* pour *Mystère de la parole* et *JÉN* pour *Le jour n'a d'égal que la nuit*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

la nuit et les songes associés à la profondeur. Dans ce cas, l'espace a partie liée avec le temps, ce que démontre dans son étude de l'ailleurs hébertien Neil B. Bishop, qui va même jusqu'à parler de « chronotope poétique » pour « souligner l'interdépendance absolue de l'espace et du temps en littérature³⁶ ». De même, la structure d'horizon, que Michel Collot définit par ce « vide du paysage [qui] rouvre au sujet l'abîme de sa liberté³⁷ », correspond bien au mélange d'extase et de crainte de cette expérience poétique où l'existence est envisagée par la mort à venir. En effet, l'équilibre tant désiré entre les termes du chiasme jour/ouverture = nuit/fermeture s'avère utopique dès l'incipit car le « je » révèle au grand jour son attrait pour l'invisible profondeur du puits en même temps que sa peur de la « dense forêt ». L'« inquiétante étrangeté³⁸ » est mise en image par la plongée du sujet dans un espace lui-même en mouvement ; d'où l'expression « fontaine déroulée », qui joint l'étalement à l'horizontale et l'écoulement vertical de l'eau, le tout annonçant un jour nouveau. La poète illustre, à travers cette image du double déplacement, ce que Martin Heidegger désigne dans *Acheminement vers la parole* comme un « appel à venir dans la présence – appel à aller dans l'absence³⁹. » Il s'agit donc de construire un espace mental que le sujet peut habiter en poète. Ainsi, le vers « devant moi déroulée » renvoie (notons la circularité omniprésente dans le recueil) à la fontaine et nous fait penser que le poème liminaire, « Éveil au seuil d'une fontaine », pourrait avoir été écrit une fois le reste du recueil terminé. Ce texte évoque un recommencement que confirme le vers de la première strophe : « [j]e reprends mes yeux ouverts et lucides » (TR, 13). Si nous le lisons en parallèle avec la clausule du dernier poème du recueil, « [d]'où vient donc que cet oiseau frémit / Et tourne

³⁶ Neil B. Bishop, « Vers une vision cosmo-féministe de l'ailleurs chez Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1, 1999, p. 77-78.

³⁷ Michel Collot, *op. cit.*, p. 68.

³⁸ Yves Préfontaine, *loc. cit.*, p. 59.

³⁹ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 23.

vers le matin / Ses prunelles crevées? » (*TR*, 54), il apparaît évident que le regard d'après la chute est primordial dans le recueil. Il donne accès à l'espace tout en étant lui-même un lieu physiologique dont la cessation des fonctions peut représenter un obstacle important, sur le plan communicationnel par exemple. Pourtant, dans le cas qui nous intéresse, seul l'oiseau aux yeux crevés peut regarder pleinement le soleil sans s'y brûler les yeux. Cette image désigne, selon nous, le sujet hébertien qui conçoit sa présence face à l'absence.

La figure de l'oiseau dépeint l'une des idées centrales du livre qui aura un impact sur l'ensemble de l'œuvre poétique : celle de la présence qui ne peut avoir lieu qu'après le passage dans les profondeurs du soi, affirmant du coup que la traversée des ténèbres est essentielle à la parole poétique. L'animal symbolise ainsi le désir d'accéder à une parole perçue comme une nouvelle vision du monde. Certains indices dans plusieurs poèmes nous font penser que l'oiseau du « tombeau des rois », créature qui hante l'espace du poème hébertien, n'est nul autre que le phénix de la mythologie égyptienne. Hébert lui consacre d'ailleurs le texte « Pour un phénix » paru dans la section « Poèmes anciens 1961-1980 » du *Jour n'a d'égal que la nuit*. Le sujet s'adresse alors directement (les verbes sont à l'impératif) à l'ovipare fabuleux :

Reparais face au soleil
L'œil grand ouvert

Fixe à nouveau
L'astre du jour (*JÉN*, 119)

Tel un pantin dirigé par les paroles d'un « je » omniscient, la figure de l'oiseau est aussi le signe méta-poétique de l'œuvre d'art comme tombeau, d'autant que selon la légende, le phénix, se sachant incapable de se reproduire, construirait un nid et y mettrait le feu afin de renaître. Par cette image, le sujet poétique met au jour ce qu'il perçoit comme l'abîme

inhérent à la représentation du réel. Pourtant, selon Heidegger, « écrivant son poème, le poète imagine quelque chose qui peut être, il en figure la présence⁴⁰. » C'est le cas dans le long poème « L'oiseau du poète » qui clôt *Les songes en équilibre*, où l'animal inopinément « [s]orti de l'argile et du mystère / D'un poète en état de grâce⁴¹ », symbolise la genèse poétique, le poème qui fait « son premier vol » (*SÉ*, 156). L'oiseau de la création n'est pas nécessairement libre dans son œuvre pour autant car il manque d'espace selon le vers « alors le ciel n'a pas été assez grand » (*SÉ*, 156). Suivant cette image de l'oiseau qui porte le poème, on note dans le vers ci-dessus « une poignante imperfection qui est [selon Hébert] le signe même de la condition humaine⁴² ». Nous interprétons cette faille où le vivant glisse vers son trépas comme une source d'inspiration dans l'écriture hébertienne. De même, à la fin du second livre, il reste un frémissement de vie dans le faucon aveugle, une fois « les morts hors de moi, assassinés, » (*TR*, 54) et c'est de ces restes de vie que naîtront d'autres poèmes. Par conséquent, alors que le vaste n'est pas synonyme de liberté, l'espace vital à la création – cet appel du monde – nécessite de faire table rase sans évacuer la faille, la blessure, quitte à sombrer dans l'abîme pour accéder à l'ultime présence du soi.

Dans son étude jungienne du *Tombeau des rois*, Pierre Kunstmann évoque le lien avec les croyances funéraires de l'Égypte ancienne et la possibilité que l'oiseau corresponde, « dans l'inconscient collectif, au *puer aeternus*, au médiateur-sauveur qui effectue la synthèse des aspects conscients et inconscients de la personnalité⁴³ ». Nous pensons plutôt que l'oiseau hébertien renvoie d'abord à l'émergence d'un sujet à partir de sa tache aveugle, de sa cruauté, de sa propre insensibilité face à sa détresse et à la souffrance du monde puis au

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ Anne Hébert, *Les songes en équilibre*, p. 156. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *SÉ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁴² Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », *Œuvre poétique 1950-1990*, p. 61.

⁴³ Pierre Kunstmann, « “Le Tombeau des rois” ou la progression régressive », *Voix et images*, vol. II, n° 7, décembre 1976, p. 255-264, p. 258.

langage qui n'a d'autre choix que d'être réinventé car il ne permet pas d'accéder au soi profond. Par ailleurs, la quête vers la renaissance que s'apprête à « vivre » la jeune femme du *Tombeau des rois* (par la figure de l'oiseau aveugle aux yeux tournés vers la lumière du jour) rappelle le « parcours du Soleil » que Rê, dans une barque sur le Nil, entreprend pour accompagner l'âme du mort⁴⁴. S'il parvient à éviter les obstacles, le défunt renaît alors sous la forme d'un oiseau volant au-dessus du cadavre⁴⁵. Voilà le parcours fluvial entamé à la fontaine qui amène le sujet hébertien à voir par le cœur, vers célèbres « j'ai mon cœur au poing / comme un faucon aveugle » (*TR*, 52), rappelant la guérison de l'aveugle dans l'Évangile de Jean⁴⁶.

Selon le point de vue adopté – celui de la perception du soi ou de la vision du monde extérieur – la compréhension de ce que peut offrir la poésie au sujet hébertien diffère. Au sens propre, l'aveuglement décrirait l'impossibilité pour le sujet de voir le monde et par prolongement, la difficulté de se concevoir dans le monde. Au sens figuré, l'image renverrait au manque de discernement du soi, voire à l'impossibilité pour le sujet d'avoir une compréhension complète de lui-même. On observe alors une prise de conscience de la fragmentation du moi hébertien en plusieurs instances. La scission entre l'intérieur du soi et le monde extérieur ainsi que l'aveuglement peuvent toutefois se transformer en une possibilité de se définir dans un processus de diffraction où le sujet a la possibilité d'aller au-delà des quelques facettes du soi qui lui sont accessibles vers un univers imaginaire plus vaste puisque tiré de l'inconscient. On comprend dès lors que le premier « je » du recueil, suivi du préfixe d'un verbe polyvalent, renforce la nécessité de la répétition de l'acte créateur

⁴⁴ « “Les Portes du Ciel”. Vision du monde dans l'Égypte ancienne », exposition tenue au Louvre du 6 mars au 29 juin 2009 et que j'ai eu la chance de visiter.

⁴⁵ Grégoire Kolpaktchy, *Livre des morts des anciens Égyptiens*, Paris, Stock, 1985.

⁴⁶ Jn 9, 1-12, La Bible, *op.cit.*, p. 2132-2133.

à l'image de l'alternance du jour et de la nuit, de la vie et de la mort : « Je reprends mes yeux ouverts et lucides / Mes actes coutumiers et sans surprises / Premiers reflets en l'eau vierge du matin. » (*TR*, 13) Comme l'explique Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, « le reflet est naturellement facteur de redoublement, le fond du lac devient le ciel, les poissons en sont les oiseaux. Il y a dans cette perspective une revalorisation du miroir et du double⁴⁷. » Ainsi associé au regard par le jeu des reflets, le mot « vierge », en plus de désigner la rosée et la lumière, prend tout son sens dans l'antithèse créée par la « pénétrante nuit » : d'un côté, la lumière (en surface) et la pureté; de l'autre, la nuit (la profondeur), l'impur et la mort.

Vaste profondeur

Il existe bel et bien un point de rupture dans le défilement circadien du temps de cet univers imaginaire, où le jour évoque la familiarité de la « fontaine intacte » (*TR*, 13) et la nuit, un lieu défini non par son pourtour mais plutôt par « son enchantement profond » (*TR*, 13). Les deux instances temporelles évoquent des distributions géométriques différentes selon le système de coordonnées cartésiennes qui permet de situer un point sur une droite et un vecteur dans un espace à deux ou à trois dimensions. Alors que le jour est associé à la planéité et relate un espace bidimensionnel (un plan où se trouvent les axes « x » et « y »), la nuit se charge d'une troisième dimension, représentée en géométrie par l'axe « z ». Entre les deux représentations dans l'espace (l'une issue de deux projections orthogonales, l'autre de trois projections orthogonales), se trouve un angle de 90 degrés qui permet le passage de l'horizontal à la verticale, point de rencontre entre la vie et la mort. Cette projection transversale, voie de passage vers l'intériorité, est métaphorisée par la fontaine. La descente

⁴⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 236.

symbolise un déplacement imaginaire dans les tréfonds où se cachent les passions qui emprisonnent, mais qui donnent aussi sa force à l'écriture hébertienne. Quittant le charme du repos propre à l'eau miroitante de la fontaine, le sujet cherche à atteindre l'eau « inconnue » associée à la nuit (*TR*, 13). Cependant, la nuit et ses songes se mêlent au jour, l'étrange au familier :

La nuit a tout effacé mes anciennes traces.
 Sur l'eau égale
 S'étend
 La surface plane
 Pure à perte de vue
 D'une eau inconnue. (*TR*, 13)

Ce sixain est fascinant puisqu'il prête à la configuration d'un espace un adjectif hautement significatif : « pur ». Le plan horizontal symbolise donc la virginité. Thème récurrent dans l'œuvre d'Anne Hébert étudié par Lucille Roy, l'eau définit ici le caractère lisse de la surface, sans vague de fond ni tourbillon. Nonobstant la pureté de ce lieu sans profondeur (puisque'il est question d'une « surface »), nous pouvons affirmer que la vastitude confère tout de même à cet espace un caractère incertain. Celui-ci sera confirmé par un « appel de l'eau » puisque, selon l'étude royenne de l'œuvre complète d'Hébert, « [l]es eaux nocturnes où les personnages hébertiens cherchent refuge contre la lumière brutale de midi sont des eaux souterraines, faisant de la terre un “abîme marin” où l'être ne peut que se noyer⁴⁸. » La fontaine ne reste plus synonyme de familiarité puisqu'elle constitue la métaphore de la « descente en soi⁴⁹ », pour emprunter un sous-titre d'André Brochu. Foucault nous rappelle justement que la fontaine – espace hautement hétérotopique situé au

⁴⁸ Lucille Roy, *loc. cit.*, p. 40. Voir aussi Lucille Roy, *Entre l'ombre et la lumière: L'univers poétique d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Naaman, coll. « Thèses et recherches », 1984.

⁴⁹ André Brochu, *op. cit.*, p. 31.

cœur du jardin oriental – représentait jadis l’ombilic du monde⁵⁰, ce qui explique l’importance accordée par la poète à cet objet-espace qui donne accès à un espace autrement inaccessible. Dans le troisième poème du *Tombeau des rois*, « Les grandes fontaines », cette voie de passage entre les deux espaces nycthémeraux, ici au pluriel et qualifiée de « grandes », acquièrent un deuxième rôle pour le sujet : « N’allons pas en ces bois profonds / À cause des grandes fontaines / Qui dorment au fond » (*TR*, 15). Cette fois apparaît clairement dans le poème d’Hébert le déplacement vers l’obscur enfantin que sont les forêts dans les contes de fées. Comme autre exemple, citons le poème « Le château noir », paru dans la revue *Gants du ciel* et jamais réédité par la suite, puisqu’il confirme dès 1944 la présence d’un espace de la mort de l’enfance : « Mon ténébreux domaine [...] Où pleurent / Des fontaines noires⁵¹ ».

André Brochu et Robert Harvey s’entendent pour signaler « le grand mythe qui est celui de la descente aux enfers (on pense à Orphée et à Ulysse au royaume des Morts)⁵² » à quoi nous pouvons ajouter les accents dantesques du recueil observés par Janis L. Pallister⁵³. Les connotations de ce déplacement vers le bas sont païennes selon cette dernière, mais « elles sont aussi chrétiennes, puisque la jeune femme porte au poing une lampe gonflée de vin et de sang, qui évoque certainement la transsubstantiation eucharistique⁵⁴ ». C’est dire que la jeune femme qui s’abreuve à la fontaine dans le premier poème entre en communion avec le monde des morts et que celui-ci est lié à l’imaginaire de l’enfance. Le concept de la mort n’est pas ici thématiqué du dehors ni comme le terme de la vie terrestre, mais plutôt comme un lieu accessible via un objet et que l’étrangeté et le danger rendent désirable. À

⁵⁰ Michel Foucault, *loc. cit.*, p. 48.

⁵¹ Anne Hébert, *Gants du ciel*, Montréal, Éditions Fides, n° 4, juin 1944, p. 15.

⁵² André Brochu, « Anne Hébert ou la matière créatrice », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5, « Dimensions poétiques de l’œuvre d’Anne Hébert », 2004, p. 17.

⁵³ Janis L. Pallister, *loc. cit.*, p.139-145.

⁵⁴ André Brochu, *loc. cit.*, p. 17.

commencer par l’oiseau-lampe rappelant « les sept lampadaires d’or », symboles des sept communautés et de la rencontre de l’apôtre Jean avec Dieu qui se nomme « le premier et le dernier » abolissant la finitude de la mort pour en faire l’extrémité d’un cycle. Le « je » hébertien, lui-même décrit comme « taciturne oiseau », entend le message de Dieu : « Commence donc à écrire ce que tu as vu et qui est et qui doit arriver après⁵⁵. » Le « monde » hébertien se déploie donc par la traversée solitaire de l’étrangeté du soi métaphorisé en êtres-choses que sont l’oiseau, la fontaine et la lampe-cœur. On peut donc dire que la poète invite, au sens heideggerien, les choses à venir de la parole dans l’élément du poème et « les choses, en leur temps, rendent visite aux mortels, et dans cette visite, proprement, il y a monde⁵⁶ ».

Image miroir de la mort

Comme l’explique Michel Foucault dans l’élaboration des principes de ce qu’il appelle l’hétérotopologie,

le miroir, après tout, c’est une utopie, puisque c’est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s’ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d’ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c’est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j’occupe, une sorte d’effet de retour ; c’est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l’autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu’il rend cette place que j’occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l’espace qui l’entoure et absolument irréelle puisqu’elle est obligée, pour être perçue de passer par ce point virtuel qui est là-bas.⁵⁷

⁵⁵ Apocalypse de Jean 1,19, *La Bible*, op. cit, p. 2394.

⁵⁶ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 25.

⁵⁷ Michel Foucault, loc. cit., p. 47.

Genre littéraire propice à l'exploration du soi, la poésie peut être perçue, comme c'est le cas chez Hébert, comme un miroir renvoyant par le langage une image poétique dont le « retentissement opère [selon Bachelard] un virement d'être [où] il semble que l'être du poète soit notre être⁵⁸. » Elle est par conséquent hétérotopique car son aspect tangible, le recueil, nous livre des propos qui retentissent différemment en nous, ceux d'une écrivaine venue d'une autre époque. La voie liquide entre la surface et la profondeur se présente aussi dans *Le tombeau des rois* sous la forme d'un miroir : « Vocation marine où je me mire. » (TR, 15) Cette image exprime un narcissisme caractéristique de la génération des « grands aînés » dont les appels par la poésie se heurtaient bien souvent à des portes closes⁵⁹. Au-delà de cette constatation d'Yves Préfontaine, on note dans le recueil de nombreuses représentations d'espaces fermés qui reflètent, entre l'intimité du monde et des choses, la difficulté de la poète de créer un univers qui lui serait propre. Ainsi faut-il comprendre les « portes » où le sujet n'entend « [a]ucune rumeur de vent » (TR, 23), les « coquillages muets » (TR, 23) ainsi que le titre du poème « la chambre fermée » (TR, 35). C'est que l'auteur situe son propre visage dans la nature étrangère et angoissante du silence. Elle espère de son séjour parmi les mortels (qui eux aussi sont sans voix) un entretien entre la pensée et la poésie d'où naîtra un *être* de la parole. En ce sens, Anne Hébert met en poèmes l'idée d'Heidegger selon laquelle « [d]ans la mort se recueille la plus haute retraite de l'être⁶⁰. » D'où le choix du terme religieux « vocation », qui indique la disposition entière du sujet lyrique à aller vers lui-même. Le miroir liquide se présente alors comme le passage introspectif vers une quête de la parole: « L'enchantement pervers de ces lieux / Est tout dans ses miroirs polis. » (TR, 47)

⁵⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 6.

⁵⁹ Yves Préfontaine, *loc. cit.*, p. 52.

⁶⁰ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, p. 25.

Dans son article sur la lumière et l'eau dans l'œuvre d'Anne Hébert, Lucille Roy montre que les personnages hébertiens recherchent eux aussi la nuit pour échapper à la lumière. Justement, l'obscurité dans l'écriture d'Anne Hébert serait, selon Roy, fluide :

[L]'envoûtement et l'oppression de l'eau obscure ne [font] que remplacer ceux de la lumière intense du jour, tellement dans l'univers poétique d'Anne Hébert les forces élémentaires continuent à écraser la vie humaine.⁶¹

La tombée de la nuit, durant laquelle le voyage initiatique hébertien a lieu, invite à voir la thématization de la mort selon la catégorie du « crépusculaire » établie par Michel Guiomar dans ses *Principes d'une esthétique de la mort*⁶², puisque le régime nocturne, par opposition à la luminosité du jour, évoque le passage du temps. Par déduction, nous pouvons dire que le lever du jour du poème liminaire témoigne d'une volonté de quitter, une fois qu'il a été atteint, le monde du déclin, du sombre et de l'étrangeté de l'être. La traversée entre les espaces nycthémeraux du *Tombeau des rois* est basée sur la ligne transversale du plan. Tout comme la surface de la fontaine, la ligne horizontale divise les deux mondes qui sont rattachés soit à la vie soit à la mort. C'est ce que relate le poème « En guise de fête », dont le titre est révélateur d'un certain sens du carnavalesque:

Les morts me visitent
Le monde est en ordre
Les morts dessous
Les vivants dessus. (TR, 31)

⁶¹ Lucille Roy, *loc. cit.*, p. 39.

⁶² Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988 [1967], p. 135-155. Il convient de souligner ici l'importance du travail accompli par Guiomar qui a montré, avec ses catégories esthétiques possibles de la mort dans l'art, qu'un seul concept peut être corollaire de plusieurs voies de recherche. Ainsi, l'essayiste a proposé les quatre familles de catégories suivantes : les catégories immédiates ou naturelles (le crépusculaire, le funèbre, le lugubre, l'insolite), les catégories fantastiques (le macabre, le diabolique, le fantastique généralisé), les catégories métaphysiques (le démoniaque, l'inférieur, l'apocalypse) et une catégorie rituelle (le funéraire).

Ce partage des vivants et des morts semble nécessaire au maintien de l'équilibre du microcosme qu'est le jardin de l'incipit : « Le monde est complet / Et rond le jardin. » (*TR*, 31) Pourtant, le sujet ne parvient pas à atteindre la parfaite répartition de son univers hétérotopique. Une faille viendra mettre en évidence l'impossible répartition des morts et des vivants et ouvrira la communication entre l'alpha et l'oméga de la vie humaine. En effet, la suite du poème montre les trépassés qui fréquentent les vivants, « [l]es morts me visitent » (*TR*, 31), et révèle le désir mortifère des hommes : « Les vivants me tuent. » (*TR*, 31). On remarque alors deux choses : premièrement, que la frontière horizontale entre les deux espaces est perméable, c'est-à-dire que les morts rendent visite aux vivants; deuxièmement, que ces derniers sont interpellés par le désir de transmettre la mort qu'ils ne possèdent pas encore. Malgré l'expression d'un désir de tuer, le poème n'entre pas dans la catégorie guiomardienne du « lugubre⁶³ », car le vers « [l]es morts m'ennuient » (*TR*, 31) signale l'absence d'intérêt pour le cadavre en décomposition. Si les défunts cohabitent avec le sujet, c'est qu'ils constituent des figures d'une altérité de moins en moins étrangère au « je » hébertien. À ce sujet, Neil B. Bishop note « la présence, dans l'œuvre hébertienne, du thème fantastique/merveilleux d'une mort qui peut s'avérer plus riche en vie que la vie elle-même »⁶⁴. Étant donné la relation de proximité entre les vivants et les morts dans l'œuvre poétique hébertienne, il n'est pas étonnant d'y rencontrer le cimetière, cet autre lieu hautement hétérotopique car il devient le miroir de la cité des vivants.

Dans le poème « En guise de fête », il est question de la tradition païenne du cimetière comme lieu de rassemblement, d'une nécropole à l'image du monde des vivants. À ce titre, le chiffre « deux » répété à quatre reprises dans la deuxième strophe de ce poème

⁶³ *Ibid.*, p. 173-194.

⁶⁴ Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 83.

renforce la dualité de cet univers festif aux allures de *Danse macabre*⁶⁵. Lorsqu'il dit « [e]t j'ai dansé / Les gestes des fous » (*TR*, 32) à la manière du personnage principal de la nouvelle hébertienne « L'ange de Dominique⁶⁶ », le « je » du poème annonce d'ailleurs une « hétérotopie de déviation » parce qu'on y trouve des « individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée⁶⁷. » Cet espace entre dans la famille des « hétérotopies de crise », car le reste du poème relate la situation difficile dans laquelle se trouve la jeune fille. Foucault désigne ainsi « les lieux privilégiés ou sacrés ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, ce sont les vieillards, etc.⁶⁸ » Lorsque le sujet hébertien souhaite mourir, il entre en état de crise. Il est envahi par la tristesse car il ne peut plus vivre comme ceux qui nient leur trépas : « J'ai pris mes yeux / Dans mes mains / Comme des pierres d'eau » (*TR*, 32). Les yeux en « larmes » se transforment en pierre et révèlent une fois de plus les jeux de reflets et de renversements omniprésents dans *Le tombeau des rois*. Non seulement Hébert joue avec les projections issues des espaces qu'elle imagine, elle en fait autant avec les différents états de la matière. Métonymie de la femme de Lot⁶⁹ figée par son désir de voir la destruction, les « pierres » rejoignent le réseau d'images qui renvoient au cimetière : le « jardin », « l'église », les « chandelles » et « [l]es feux de nuit » (*TR*, 31). Le

⁶⁵ Les poètes qui traitent de la mort font parfois référence à la célèbre danse étudiée par Jean Delumeau dans *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983. À titre d'exemple, voir l'étude de Kenneth Varty, « Villon's Three Ballades du Temps Jadis and the Danse Macabre », David A. Trotter, *Littera et Sensus : essays on form and meaning in medieval French literature presented to John Fox*, Exeter, University of Exeter, 1989, p. 73-93. Au Québec, l'exemple le plus connu en poésie est la fantaisie « Promenade de trois morts » d'Octave Crémazie, *Œuvres complètes* publiées originalement sous le patronage de l'Institut canadien de Québec, Montréal, Beauchemin et Valois, 1882, p. 203-228.

⁶⁶ Anne Hébert, « L'ange de Dominique », *Le Torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 57-83.

⁶⁷ Michel Foucault, *loc. cit.*, p. 48.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁹ Genèse 19,15-27, *La Bible*, *op. cit.*, p. 68-69.

couple antinomique festivité / architecture funéraire se définit donc sur un axe vertical dont la ligne horizontale (perméable pour la mort uniquement) sert de miroir de symétrie.

Après le dédoublement et la frontière, Hébert a encore recours, dans le poème « Les pêcheurs d'eau », au renversement comme autre procédé de représentation de l'espace où il s'agit d'en permuter des fragments :

Les pêcheurs d'eau
Ont pris l'oiseau
Dans leurs filets mouillés.

Toute l'image renversée;
Il fait si calme
Sur cette eau. (*TR*, 16)

Voici un autre exemple de lieux énantiomorphes, c'est-à-dire d'espaces formés de parties identiques disposés dans un agencement inversé par rapport à un plan de symétrie. La *résonance* (pour parler en terme bachelardien) de cette image réfléchie par le miroir liquide vient de l'inversion dans l'ordre des choses puisque les pêcheurs capturent dans leur filet un oiseau au lieu d'un poisson. Hébert emploie aussi ce procédé dans le poème « Les petites villes » alors que celles-ci deviennent des jouets à renverser pour y faire tomber de faux flocons de neige. André Brochu remarque dans ce poème « la réalité sociale totalement convertie en matière de rêve » et note que « la pente qui pousse le moi à délaisser le monde extérieur au profit de l'espace intérieur va engendrer la rêverie⁷⁰ ». Nous ne partageons pas ce point de vue sur la transformation du réel en rêve par le repli sur soi car il nous semble que le poème en lui-même doit être compris dans son aspect ludique, en tant que texte qui exploite la métaphore de la fin des images de l'enfant pour qui le monde réel est un jeu. Ceci

⁷⁰ André Brochu, *op. cit.*, p. 45.

explique pourquoi le microcosme dans le poème « Les petites villes », sous l’emprise de la jeune femme ici qualifiée d’« enfant », est vacant :

Je joue avec les petites villes.
Je les renverse.
Pas un homme ne s’en échappe
Ni une fleur ni un enfant. (*TR*, 23)

Le « je » trouve son petit monde inoccupé, un endroit désert et empreint de mort. Cette fois, le sujet ne tente plus de croire à la plénitude du jardin « rond » lorsqu’il affirme que « [l]es parcs et les jardins sont morts » (*TR*, 23). Par conséquent, le vide, la noirceur (la profondeur), le silence et la solitude sont des thèmes liés à ce lieu que nous appellerons « thanatohétérotopique » en référence à l’espace de la mort et qui est situé sous une frontière horizontale séparant le monde à l’endroit du monde à l’envers. De surcroît, notons la présence d’un poème au titre révélateur « L’envers du monde » (*TR*, 45). Il présente une image miroir de la vie qui se poursuit malgré l’euphémisation métonymique de la nécrose des dépouilles : « Des gants d’angoisse et des chapeaux troués / [...] / Rayonnent après la vie nos pas » (*TR*, 45). La thématization de la mort, chez Hébert, est donc structurée à partir d’un axe de symétrie entre les vivants et les morts; cet « envers du monde » fait partie de l’imaginaire, il est un espace « autre » car il n’existerait pas sans la coprésence des vivants.

En plus des descriptions spatiales énantiomorphiques dépeignant parfois des espaces réduits, un grand espace peut aussi, dans l’imaginaire hébertien, entrer dans un plus petit selon des processus d’emboîtement et de dépouillement qui eux aussi mènent à la mort.

Dépouillement, exigüité et emboîtement

Maints poèmes du recueil *Le tombeau des rois* expriment un désir de mettre à mort les anciennes images pour faire place à une nouvelle poésie. La violence semble nécessaire au processus d'évacuation d'images empreintes des rêves d'enfant, soit des clichés maintenant détruits, affichant du même coup sa modernité en dévoilant ce que Daniel Castillo Durante perçoit comme étant « le caractère agonique du langage⁷¹ ». Par là, le critique entend la « force de représentation [du langage] qui va toujours vers une reconfiguration de sens qui opère à partir d'une certaine violence épistémologique⁷² ».

C'est en ce sens que l'enfance, dans le poème « Vieille image » (notons le titre significatif), est liée à un autre miroitement que la poète souhaite évacuer, celui d'un « mirage de château » (*TR*, 27) qu'il faut « [t]out détruire / Le village / Et le château » (*TR*, 27). De même, le poème « Vie de château » prend des allures funèbres alors que le noble espace est « [s]ans table ni feu / Ni poussière ni tapis. » (*TR*, 47) Tout au plus pourrions-nous dire qu'il existe chez Hébert une conscience aiguë des images au point mort. Un fascinant jeu de reflet entre la vie et le trépas fonde la composition de ce recueil et explique selon nous le pouvoir évocateur des images puisées à même l'obscur. En parlant des miroirs qui, tout comme les os de la fille maigre, sont « polis » (*TR*, 47), le sujet dit que « [t]oujours quelque mort y habite sous le tain » (*TR*, 27). Même si le « je » parvient à voir l'être aimé derrière le miroir et à y « simuler » (*TR*, 47) l'amour (même amer), le château « d'ancêtres » (*TR*, 47) suscite plutôt la froideur et le chagrin de sa visiteuse. Bachelard ayant bien montré dans *La poétique de l'espace* le pouvoir évocateur des émotions dans la définition des lieux, l'espace de la mort devient hétérotopique s'il provoque l'amertume et la tristesse. Cette écriture

⁷¹ Daniel Castillo-Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 41.

⁷² *Ibid.*, p. 41.

« thanatotopique », en est une de dépouillement des images associées aux rêves enfantins (le château, la danse, le jardin) au profit de sous-thèmes funèbres (et non macabres, selon la définition guiomarienne qui veut que « le funèbre est intérieur à nous-mêmes⁷³ »). Par conséquent, l'espace communément fastueux de l'enfance s'appauvrit pour le « je » à la rencontre de sa « pulsion de mort⁷⁴ ».

À ce propos, la poète inverse, dans le texte « Inventaire » (*TR*, 25), les proportions de taille des choses-espace. Elle a notamment recours au terme « réduit » dans lequel elle situe le « cœur » de son amant, choix polysémique judicieux si l'on considère les quatre définitions suivantes : une « petite pièce retirée », un « local exigü généralement sombre et pauvre », un « recoin, [un] enfoncement dans une pièce » en plus de l'adjectif de diminution de taille⁷⁵. C'est dans le réduit que le sujet, à l'image d'un bourreau, démembre et emboîte métonymiquement son amoureux par le cœur, à la fois symbole du corps et de l'amour lui-même. À l'intérieur du lieu-contenant se trouvent plusieurs autres objets; la plupart dépassent la taille de l'organe vital, de sorte que le minuscule rejoint l'immense lorsque vidé de son contenu. En effet, une fois « pillé » (*TR*, 26) par la jeune femme, le cœur devient un « spacieux désert » (*TR*, 26). Il s'agit là de la deuxième occurrence de cet adjectif dans le recueil ; elle confirme que la liberté et le désir exprimés dans l'expression initiale « spacieux loisir » (*TR*, 13) témoigneraient de la visite dans l'« espace grave » (*TR*, 15) qui thématise l'imaginaire de la mort.

⁷³ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 157.

⁷⁴ « Après de longues hésitations, de longues tergiversations, nous avons résolu de n'admettre l'existence que de deux pulsions fondamentales : L'*Éros* et la *pulsion de destruction* [...] Il nous est permis de penser de la pulsion de destruction que son but final est de ramener ce qui vit à l'état inorganique, et c'est pourquoi nous l'appelons *pulsion de mort*. Si nous admettons que l'être vivant n'est apparu qu'après les objets inanimés dont il est issu, nous devons en conclure que la pulsion de mort se conforme à la formule donnée plus haut suivant laquelle toute pulsion tend à restaurer un état antérieur. » Sigmund Freud (trad. Anne Berman), « Théorie des pulsions », *Abrégé de psychanalyse*, vol. I, chap. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 7.

⁷⁵ Dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011, p. 2156.

Anne Hébert nous guide donc progressivement vers l'angoisse de l'espace « de plus en plus étroit » (TR, 39), pour reprendre le titre d'un poème du *Tombeau des rois*. L'hétérotopie s'avère évidente dans le poème par l'expression la « paroi du silence » (TR, 39) qui traite d'un « [l]ieu sourd » (TR, 39) qu'un personnage féminin craint de heurter. Fait intéressant, l'exigu coïncide avec l'étouffement par la transformation de l'animé en inanimé dans les vers suivants : « [...] cet homme de sel / n'a que juste l'espace / Entre cette femme de dos et le mur » (TR, 39). Ce resserrement spatial évoque une fois de plus l'histoire de Lot, hormis le renversement des rôles entre l'homme et la femme. De même, on sent bien la proximité du mythe d'Orphée, lui aussi inversé, puisque la femme est maintenant celle qui regarde. Elle le fait avec répulsion et attraction de la mort suivant l'expression « [l]a fureur vermeille jointe à côté » (TR, 39). Du moins, c'est ce que nous laisse entendre la clause du poème et particulièrement l'oxymore où l'homme ne peut que « [...] maudire ses veines figées à mesure qu'il respire / Sa lente froide respiration immobile » (TR, 39). De sorte que la vie et le désir, en situation de promiscuité, sont teintés de mort.

Le fil de la mort

Prendre le risque de la fin des repères langagiers, dans *Le tombeau des rois*, exige de recoudre de nouvelles images avec le fil en suspens : « Je vais coudre ma robe avec ce fil perdu. » (TR, 37). Le sous-thème de « cette femme qui coud » (TR, 16) sera d'ailleurs repris dans la nouvelle « La Robe corail » où le personnage principal tricote avec des « aiguilles d'os⁷⁶ ». L'omniprésence dans la poésie hébertienne d'objets et de fragments filiformes comme « les arbres longs » (TR, 15), « l'arbre droit » (TR, 16), les « blanches tiges d'église » (TR, 31), le « collier désenfilé » (TR, 37), la « [p]etite veine bleue rompue » (TR, 37), les

⁷⁶ Anne Hébert, *Le Torrent*, p. 85.

« lignes de destin » et les « [l]ongues tiges lisses » (*TR*, 45) rappellent la fragilité du pari d’imaginer un espace de la mort afin d’y naître à l’écriture poétique. L’allégorie d’une quête difficile de la parole, sans les images usuellement associées à la littérature (et qui empêchent de voir la lumière de la poésie comme pour le faucon aveugle), culmine aussi dans la récurrence d’un réseau d’objets-espaces allongés.

D’abord, il y a cette « corde » et cette « poutre » dans le poème « Vieille image » (*TR*, 27), qui dépeignent en une pendaison le supplice réservé aux images anciennes (celles de l’enfance irréconciliable avec l’univers de l’adulte) :

La corde que nous tenons
Et la poutre d’ébène
Que nous cherchons
Au grenier
De la plus douce tourelle.

Et, vieille image
Château village
Croulent au soleil
Sous le poids léger
D’un seul pendu. (*TR*, 28)

Dans cet extrait, le choix du mot « ébène » pour décrire la poutre est porteur de sens car il désigne le bois de cœur, un bois noir de haute densité qui entre souvent dans la composition de petits objets précieux. Cela rend l’action de la pendaison plus chère au sujet que la dépouille de la vieille image sacrifiée. De fait, le « corps » symbolique, forcément disposé verticalement, a été allégé par le supplice. À cela, ajoutons que l’atmosphère dépeinte dans ce poème (ainsi que dans « Le tombeau de rois ») rappelle la nouvelle d’Edgar Allan Poe intitulée « Ligeia », alors que la synecdoque du poème éponyme d’Anne Hébert, où les sept pharaons (*TR*, 53) sont évoqués par leurs sarcophages, se trouve aussi dans le texte de Poe.

En effet, le décor de la nouvelle comprend, en plus du sofa indien en ébène et des sculptures égyptiennes, un gigantesque sarcophage debout provenant des tombeaux des rois de Luxor⁷⁷ à chaque coin de la tourelle (qui nous rappelle le poème « Vieille image »). De surcroît, la description du contenant funéraire nommé dans le titre du recueil hébertien rappelle aussi « [l]a châsse d'or / [...] [qui] [s]e dresse pillée » (TR, 26) du poème « Inventaire ».

En plus du déploiement commun chez Hébert et Poe du concept de la mort via le contenant funèbre et la figure de l'oiseau (pensons au poème de Poe « The Raven »), l'auteure a sans doute été inspirée aussi par la section poétique « La mort grandissante » de *Regards et jeux dans l'espace*, recueil de son cousin Saint-Denys Garneau. Citons par exemple le poème « La mort grandissante », où le sujet décrit comment ses assassins lui ont « rompu [l]es nerfs comme un câble de fils de fer / [q]ui se rompt net et tous les fils en bouquet fou / [j]aillissent et se recourbent, pointes à vif⁷⁸ ». De même, le titre du poème hébertien « Il y a certainement quelqu'un » est définitivement une modification du vers de Garneau « Il y a certainement quelqu'un qui se meurt⁷⁹ ». Ajoutons aussi le vers à l'inspiration nelliganienne⁸⁰, « [l]es lignes de destin sont combles de givre » (TR, 45), rappelant l'appel du sujet vers le tombeau des rois. Après l'évocation de la saison morte (l'hiver tient lieu d'espace et de temps mortifiants chez Hébert), suit celle du fil d'Ariane dans le poème éponyme : « Quel fil d'Ariane me mène / Au long des dédales sourds? / L'écho des pas s'y mange à mesure. » (TR, 52) Fidèle à son habitude de réinventer les

⁷⁷ « In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture », Edgar Allan Poe, *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, p. 103.

⁷⁸ Eva Kushner, *Saint-Denys-Garneau*, Montréal, Éditions Fides et Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 158, 1967, p. 153.

⁷⁹ Hector de Saint-Denys Garneau, *À côté d'une joie*, choix et présentation de Marie-Andrée Lamontagne, Paris, Orphée / La différence, coll. « Orphée », 1994, p. 114.

⁸⁰ Voir le poème « Soir d'hiver » : « Ah! Comme la neige a neigé! / Ma vitre est un jardin de givre. ». Émile Nelligan, *Poésies complètes 1896-1941*, édition critique établie par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, Fides, 1991, p. 299.

mythes, voire de les transgresser, Anne Hébert a choisi de guider le « je » dans le tombeau des rois à l'aide d'une pelote de fil, contrairement à Ariane qui l'utilise plutôt pour aider Thésée à sortir du labyrinthe.

L'objet filiforme devient par la suite une chaîne, « ([e]n quel songe / Cette enfant fut-elle liée par la cheville / Pareille à une esclave fascinée?) » (*TR*, 52) révélant la captivité de la jeune femme. L'expression « [p]resse le fil » (*TR*, 52) dans le sixain qui suit est à l'image des modifications de configuration, improbables dans le réel, à l'œuvre chez Hébert car la force appliquée contre le brin de matière textile ne produira aucun effet sur sa forme déjà fine :

L'auteur du songe
Presse le fil
Et viennent les pas nus
Un à un
Comme les premières gouttes de pluie
Au fond du puits. (*TR*, 52)

Au sens figuré, l'expression met à l'avant-plan une tierce présence, qui entraînerait le sujet poétique vers le bas. Quant à la comparaison des pas aux « gouttes de pluie » (*TR*, 52), elle renforce l'axe vertical présent dans la première partie du poème. À partir du moment où seront atteintes par le sujet poétique les « chambres [sont] secrètes et rondes » (*TR*, 53) (notons l'emploi de l'adjectif précédemment réservé au jardin), le plan bidimensionnel sera celui de l'abscisse et non plus celui de l'ordonnée. Les « lits clos » (*TR*, 53), les « gisants », les « rois, couchés » en plus de l'énumération d'objets « [s]ur une seule ligne rangés » (*TR*, 53), décrivent le système spatial des tombeaux de manière horizontale. Même la crainte de la jeune femme, qui rencontre les statues représentant les pharaons, apparaît comme un « frisson long » (*TR*, 53), selon la capacité des émotions de créer un lieu via l'atmosphère qu'il procure. Nonobstant l'accomplissement du cheminement du sujet vers la mort tant

désirée, le vers « [c]e n'est que la profondeur de la mort qui persiste » (*TR*, 54) nous rappelle que l'espace de la mort hébertien demeure obscur et inconnaissable.

L'écriture, chez Anne Hébert, est essentiellement ambiguë; cela se reflète dans la représentation poétique de l'espace, plus particulièrement celle de la thématization du concept de « mort ». Nous avons vu que l'exigu peut loger l'immense, que l'intérieur peut occasionner la peur, et que parfois l'extériorité s'avère plus rassurante que la descente en soi, même si celle-ci est guidée par un « antofil » d'Ariane, car ce dernier mène non pas vers la mort comme on s'y attendrait, mais vers la parole vivante. Même comparé à la chambre close, l'espace hébertien est bipartite et hétérotopique, se caractérisant par la profondeur et la vastitude. En effet, nombreuses sont les occurrences dans *Le tombeau des rois* où la chambre, le corps et ses parties, deviennent des prolongements de l'espace du soi. En ce sens, le réduit témoigne de l'enfermement et du risque d'un parcours où le sujet craint de perdre pied s'il laisse sa pulsion de mort l'emporter à jamais. Seulement, le « je » sait que de la cendre des images associées à l'enfance peut naître cette parole à laquelle il aspire, hors du silence et de la solitude qui sont confondus à une mort symbolique.

Cette quête du « sombre » vers un nouveau jour donnera lieu à la parution, sept ans après *Le tombeau des rois*, de *Mystère de la parole*. C'est alors que le « je » continue à se détacher des *moi* anciens dont il tente de faire le deuil. *Le tombeau des rois* se termine sur une touche d'espoir car il ouvre l'espace nécessaire pour que l'oiseau aveugle, figure du sujet, reconnaisse la lumière de la mort. L'espace de la mort dans l'imaginaire hébertien est donc construit sur des axes pivotants, où l'exigu contient l'immensité, la mort, la vie.

À travers ces quelques pages, nous avons constaté que la « thanatohétérotopie » du *Tombeau des rois* est celle d'un parcours individuel empreint d'un deuil des images de l'enfance. Il nous semble à présent que ce deuil traverse l'entièreté de l'œuvre poétique,

surtout parce que le sujet accepte difficilement l'ambivalence, oscillant entre la haine et le désir, de la relation avec l'autre. Aiguillonnée par cette intuition, nous allons maintenant analyser les différentes figures féminines hébertiennes à la recherche des manifestations de la perte de l'objet aimé.

DEUXIÈME PARTIE

Figures du deuil dans la poésie hébertienne

Souvent perçue, à tort, comme centrée sur le point de vue du lecteur au détriment des savoirs qui demeurent auxiliaires, la critique thématique fait pourtant, depuis ses débuts, circuler facilement les notions empruntées au freudisme et à la phénoménologie. On se doit de reconnaître l'apport important de la psychanalyse dans la méthode élaborée par Gaston Bachelard. Le dégagement d'une certaine structure et le dévoilement progressif d'un sens dans la thématisation de la mort nous renvoient naturellement à la théorie psychanalytique, que ce soit par la notion du « moi » déjà amplement utilisée ou par la notion de la « pulsion de mort » dont nous venons de laisser entrevoir la portée dans notre étude du *Tombeau des rois*. Vie et mort sont deux références qui se trouvent au cœur de plusieurs entités psychanalytiques, voire de toute la problématique de la psychanalyse. Partant de l'affirmation d'André Brochu selon laquelle l'essentiel de l'écriture hébertienne est « le nœud de vie et de mort⁸¹ », cette deuxième partie sera spécifiquement consacrée à la compréhension de ce que nous percevons dans la poésie hébertienne comme un conflit identitaire au sein duquel le désir de tuer est nécessaire à la parole vivante. Nous nous

⁸¹ André Brochu, *op. cit.*, p. 268.

attacherons ici à démontrer comment les savoirs que nous a transmis Freud sur la mort peuvent faire avancer la compréhension de l'œuvre poétique hébertienne.

Dans le rapport évolutif que nous avons précédemment observé entre le sujet hébertien et le concept de la mort, la question du deuil semble essentielle. Brochu conclut son ouvrage sur Anne Hébert en affirmant que la naissance d'« un désir libéré des codes sociaux et les assumant, les refondant, les réinventant dans une sorte de fête où vie et mort, sans fin, se relancent⁸² » est ce qui importe le plus à la poète. Il est donc question d'un deuil, peut-être celui d'un sujet qui se cherche par rapport à ce qu'il croit être. Nous approfondirons les recherches menées par Brochu sur la totalité de l'œuvre en nous consacrant uniquement à la poésie hébertienne et plus particulièrement à l'étude de ces femmes qui meurent ou qui tuent, un angle qui n'a guère été étudié jusqu'ici.

Nous comptons observer l'évolution de ces filles et de ces femmes qui thématisent la mort : ne serait-ce pas là l'expression d'une suite de deuils qui pourrait être la récurrence d'un seul, celui d'un sujet en crise parce que toujours en décalage par rapport à son développement? Nous supposons l'existence d'un phénomène de filiation et de récurrence de ces figures à travers lesquelles la poète en vient à mieux intégrer son propre trépas. Cela nous permettra de savoir si les figures féminines qui donnent la mort ne serait pas une tentative pour le sujet de refuser l'image de la femme depuis son origine. Ainsi, nous questionnerons ces antipodes du temps individuel et de l'humanité – l'origine et la fin du monde – dans un éternel présent qui serait celui du poème afin de montrer que la présence envahit l'absence dans un jeu métonymique où s'emboîtent des corps qui (se) donnent la mort.

Nous commencerons notre étude par les petites filles qui dansent jusqu'à leur trépas dans *Les songes en équilibre*. Puis nous relèverons l'importance de la première figure

⁸² *Ibid.*, p. 268.

mortifère dans cette publication de jeunesse, une fée à la chevelure noire qui vient rompre l'équilibre du songe en y insérant le désir, et qui réapparaît au fil de l'œuvre. Nous étudierons ensuite l'expression des relations ambiguës entre le soi et l'autre masculin, qui se trouve à son apogée dans *Le tombeau des rois* et qu'Anne Hébert résoudra dans *Mystère de la parole* par la redéfinition de la figure d'Ève ange et démon. Finalement, la figure de la vieille femme dans *Poèmes pour la main gauche* attirera notre attention puisqu'elle semble se préparer à la mort.

La danse des fées-feuilles

En dépit de son écriture moins ciselée et de ses images plus littérales, *Les songes en équilibre* mérite notre attention, car le recueil révèle à travers l'omniprésence de la figure de la fée le deuil de l'identification à l'enfance et le difficile passage à l'âge adulte. Dans une entrevue accordée vers la fin de sa vie à Lise Gauvin, l'écrivaine évoquait de surcroît que pour elle, « les premières publications contiennent vraiment en nœud, en nœud fermé, tout ce qui va se développer par la suite⁸³ ». Il convient donc que notre étude des personnifications de la mort débute par cette œuvre fondatrice.

Dès le premier poème, le sujet s'adresse directement à sa « maman », pour lui parler des « fées / fabriquées à mesure » s'empressant d'ajouter qu'elles sont « [à] moitié fabriquées, / À moitié habitées / À peine écoutées! » (*SE*, 11). Par cette épanorthose, Anne Hébert suggère que les créatures de papier sont des « chimères » (*SE*, 13), des jeux de langage comme les nombreuses « petites filles [qui] dansent encore / En robes à carreaux rouges, / À carreaux bleus. » (*SE*, 12). La géométrie carrée du tissu que portent les fillettes, en plus des mouvements circulaires et répétitifs de la danse, communiquent le besoin

⁸³ Lise Gauvin, « Une entrevue avec Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 224.

d'établir les contours d'un espace imaginaire, de le structurer pour se rassurer. Déjà, la parole poétique représente une pâle copie d'un imaginaire en déclin, celui des fillettes qui sont autant de dépouilles d'une période révolue à laquelle le sujet féminin tente pourtant de s'accrocher. Le « je » est conscient que le monde des fées ne fait plus partie de sa réalité et qu'il ne peut continuer d'exister que par une position libidinale narcissique qui permet de conserver le moi enfant, phénomène que Freud qualifierait de « psychose hallucinatoire du désir⁸⁴ ». Dans le processus du deuil, selon le psychanalyste,

ce qui est normal c'est que le respect de la réalité l'emporte. Mais la tâche qu'elle impose ne peut être aussitôt remplie. En fait, elle est accomplie en détail, avec une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et, pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement⁸⁵.

Le sujet hébertien sait qu'il lutte pour conserver dans son imaginaire des images déchues. De même, le souhait d'habiter un éternel présent, entre le monde merveilleux situé dans un passé indéfini et le jour nouveau, exprime une forme de contrôle qui prendra toute la place dans ce recueil justifiant le titre *Les songes en équilibre*. À ce propos, les vers suivants associent l'espace intérieur et opaque au prolongement du « songe », l'étrangeté provenant paradoxalement de la lumière extérieure accessible par une fenêtre ayant l'allure d'une crevasse :

Fermez la fenêtre!
Que le parfum n'entre pas;
Il dérangerait mon songe
Renfermé!
Il ferait s'envoler mes chimères!
Et il ne me resterait plus rien...
Fermez la fenêtre!
Cette lézarde à l'été

⁸⁴ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », *Métapsychologie*, p. 148.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 148.

Si je ne dois pas habiter ce jour,
Qu'il ne vienne me tourmenter! (*SE*, 13)

Ainsi, vivre dans un lieu clos comme la chambre à coucher (métaphore obsédante dans toute l'œuvre hébertienne) protège les rêveries enfantines des influences du dehors, toujours perçues négativement. Toute modification de l'environnement immédiat, par son pouvoir de conduire l'une des instances du sujet (le « surmoi ») à un nouvel objet « moi⁸⁶ » et de modifier la perception du soi, est donc à craindre. La perte d'intérêt pour le monde extérieur que l'on observe ici est un symptôme commun au deuil sévère et à la mélancolie selon Freud⁸⁷. Nous sommes en présence d'une limitation du moi exprimant que le sujet refuse la vie autour d'elle pour se consacrer à son deuil, quitte à maintenir le rêve de celle qu'elle était pour éviter de vivre la douleur de la perte.

D'où l'importance pour la jeune femme de fixer en poèmes ces figures merveilleuses qui lui échappent à mesure qu'elle approche de l'âge adulte :

Le beau fil de ma rêverie
Se déroule
Comme une onde
Qui fuit
Entre mes doigts. (*SE*, 81)

Plusieurs autres passages dans le recueil soulignent le départ des créatures issues du conte : « Elles dansent alentour et par-dessus / Les javelles d'or / Puis, pst! Elles n'y sont plus... » (*SE*, 12) À ce titre, le poème « Mort » est le théâtre d'une cérémonie d'adieu aux fées comme il y en aura plusieurs autres dans ce recueil. Malgré cela, le sujet hébertien ne souffre pas de

⁸⁶ Nous adopterons de Freud et sans tenter de la résoudre, « la contradiction majeure inhérente à la notion de "moi", à la fois totalité et insistance particulière, objet d'amour et d'investissement mais s'arrogeant la position de sujet...etc. » telle qu'elle a été décrite par Jean Laplanche dans *Vie et mort en psychanalyse*, op. cit., p.8.

⁸⁷ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », *Métopsychologie*, p. 147.

mélancolie car il reconnaît clairement ce qui a été perdu et illustre, dans ses petites danses finales, le processus d'une perte concernant son moi. L'allégorie du fil de la vie, une vie fluide qui coule entre les doigts, apparaît de nouveau dans l'extrait ci-dessus laissant entendre que l'enfance et la vie ne sont qu'un :

Une à une,
À la file,
[...]
Mes fées
M'ont quittée, (*SE*, 80)

On voit bien que c'est par la danse – motif enfantin cher à la poésie hébertienne – que les petites fées s'éteignent. Tout comme dans *Regards et jeux dans l'espace*, recueil de Saint-Denys Garneau paru cinq ans auparavant, la danse connote dans l'écriture hébertienne une prise de possession, par le jeu, d'un espace de déploiement de la subjectivité. La petite fille vit non plus à l'intérieur de la jeune femme, mais à côté d'elle, ce qui la rend à la fois familière et étrangère. Dans un autre texte où le sujet hébertien avoue candidement « [p]as bien sûre de m'être jamais connue, / Aveugle, errante » (*SE*, 25), il mesure aussi son vide lors de la disparition de cette représentation passée du soi. Ajoutons à la quête identitaire (dès lors entreprise par le sujet endeuillé d'une partie de soi associée à son passé) un autre détachement, celui de la parole. « Mais que suis-je donc, / Et quelle est cette voix / Qui m'appelle doucement » (*SE*, 25). Le « je » qui, plus haut dans le poème, dit avoir hésité à suivre la petite fille dans sa chute, entendrait-il l'appel d'outre-tombe de l'enfant qu'elle a été? Le passage de l'enfant à la jeune fille serait donc vécu comme une forme d'altérité intrinsèque au soi qui émane de la difficulté à se connaître et de l'anticipation de la mort symbolique de cette période de vie associée à la pureté et par extension, à l'origine.

La danse de l'enfance qui s'en va est reprise un peu plus loin dans le recueil, alors que l'on assiste à un glissement sémantique des fées vers les danseuses qui passe par la métaphore de la feuille morte :

De toutes ces figures
De la danse,
De ce ballet
Complet
[...]
Les feuilles tombent
En dansant. (*SÉ*, 30)

Or, la ronde des saisons représente une stratégie artistique d'annihilation du concept de « mort » ainsi que du deuil qui en découle. En effet, la mort, et en particulier l'inertie du cadavre, est sublimée par l'alternance entre les périodes de dormance et de croissance des arbres, et surtout par le fait que le ballet de la vie n'accuse pas de perte, qu'il est « complet » dans le remplacement de ses éléments constitutifs. L'angoisse du mourir y est dès lors absente : « Des danseuses / Dociles jusqu'à la mort : / Les feuilles. » (*SÉ*, 28) Aucune révolte contre l'absurdité de la mort ni lutte pour la survie n'est nécessaire tant la musique (et non le silence mortel) rythme la continuité de la vie communautaire au détriment de l'existence individuelle. Si la mort-propre est écartée dans cette thématization, l'idée même de la fatalité humaine est imaginée de manière ludique dans cet autre extrait aux allures d'une danse qui est loin d'être macabre :

Elles [les filles-feuilles] quittent le jeu
Qui était leur vie,
Leur essence,
Pour mourir,
Sans cesser
De danser,
Fidèles à leur maître
Le vent. (*SÉ*, 30)

La personnification de l'ombre et de la lumière, qui dansent dans cet univers aux jupes de mousseline, ajoute à la légèreté de cette mort métaphorisée en cycle des saisons. Soumises au jeu du vent, cette force invisible thématissant un « état de mort⁸⁸ » qui transcenderait la vie, les petites créatures deviennent « [c]es fantômes / De feuilles séchées, / Au-delà de la mort même » (*SE*, 31). Ces derniers vers confirment l'état fantasmagorique, où la finitude est euphémiquement évacuée et dans lequel se trouve le sujet qui ne connaît pas encore les supplices de la deuxième mort (celle qui est définitive et pécheresse), absente du premier recueil.

La description des filles-feuilles dans *Les songes en équilibre* nous a permis de montrer, jusqu'à présent, l'impossibilité de préserver le monde de l'enfance propice à la thématisation d'une mort faussement sublimée par la régénération de la nature. Cette stratégie d'évitement révèle l'équilibre rompu entre la réalité du sujet et l'imaginaire auquel il n'est plus possible de croire et dont le sujet doit faire le deuil. Nous allons maintenant explorer la venue de la fée maléfique, figure de l'altérité, ainsi que l'hypothèse de la figure de la petite morte en tant que personnification de la fin de l'enfance.

La sorcière et la petite morte

L'univers enfantin autour des paronomases entre fées, filles et feuilles est de courte durée puisque dès le premier poème des *Songes en équilibre*, une fée vient rompre le songe habité par les petites danseuses en y introduisant l'étrangeté :

Une fée montre sa chevelure noire,
[...]
Mais elle n'a pas de visage

⁸⁸ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, éd. corrigée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 1, 2008 [1943], p. 589.

Même pas de mains
 Pour les mettre à la place
 Et faire semblant de cacher ses traits absents. (*SE*, 12-13)

Sans visage ni main, cette créature appartient au monde de la sorcellerie à travers le *leitmotiv* de la « chevelure sombre » (*SE*, 20). Inquiétante, parce qu'elle a causé la fuite des petites danseuses, elle pique néanmoins la curiosité du sujet, notamment parce qu'elle est « [g]arnie de pierres étincelantes » (*SE*, 12). Elle est la toute première d'une longue série de figures féminines de la mort qui parcourront l'œuvre poétique hébertienne. Ce sont elles qui tueront définitivement le songe de l'équilibre entre le moi enfant et le moi adulte en déplaçant l'objet libidinal de l'intérieur vers l'extérieur du moi. Ainsi, on trouve, dans le poème « Figure de proue », une femme au visage pâle derrière une fenêtre-fente qui s'appelle, fort à propos, la meurtrière. Cette femme à la chevelure ténébreuse, « [c]ette fêlure dans le mystère / Ce visage à cette maison » (*SE*, 21), est paradoxalement l'intruse d'un espace auparavant exclusivement composé de fées sans ruse ni perfidie. L'arrivée de cette sorcière aux longs cheveux, que l'on peut associer à « [...] la forêt / De Mélisande » (*SE*, 17) (elle-même souvent dépeinte assise près d'une fontaine), coïncide avec la perte du regard naïf de l'enfant et la quête de la femme en devenir : « Ces menuets effacés, / Ces mains perdues, / Des pas qu'on cherche... » (*SE*, 31). Ces derniers vers indiquent, à travers le *leitmotiv* de la main, le passage du stade de l'enfance à celui de l'adulte.

La scission du sujet entre l'enfant et l'adulte est le fruit d'un deuil, celui de la fin d'une période idéalisée. La séparation inévitable est explicite dans le texte « Les deux mains » alors que le sujet observe « [c]ette main d'enfant / Cette main de femme » (*SE*, 15) et se demande en désespoir de cause ce « [...] qui me rendra / Mes deux mains unies? » (*SE*, 16). Le sujet reconnaît certes que les images de l'enfance sont réduites à l'état des revenants

qui continuent de la hanter, mais pour essayer de faire le deuil de son moi enfant, il lui faut accepter de tuer ces images fantômes, ce que lui impose la sorcière mortifère en introduisant le désir :

Qu'avez-vous fait!
Ce désir qu'on croyait mort, renaît,
Et le songe en équilibre
Est tout désarticulé... (*SE*, 13)

Le monde des fées s'évanouit au fur et à mesure que le désir devient plus difficile à refréner dans *Le tombeau des rois*. La nostalgie du regard de l'enfant attentif à la nature – de même que le deuil d'une enfance maintenant étrangère à l'adulte –, Anne Hébert la partage avec Saint-Denys Garneau. Tous deux ont tenté de prendre appui entre « cet enfant qui n'a pas voulu mourir⁸⁹ » et l'adulte qu'ils sont devenus, mais seule Hébert a compris que l'équilibre est inatteignable car l'étrange visage de la mort éloigne pour toujours le paysage de l'enfance. Ainsi, le « je » hébertien exprime, par le sens du toucher qu'invoque la main (celle de l'enfance, de la femme ou de la figure du poète), l'angoisse ressentie lorsqu'il est confronté à cette altérité qu'est la multiplicité de son moi :

Et je découvre un nombre infini
En moi
De mains qui se tendent
Vers moi,
Comme des étrangères
Dont on a peur. (*SE*, 16)

Les changements perçus par le sujet sont imaginés par la métonymie des mains qui proviennent tant de l'extérieur que de l'intérieur du soi, comme le soulignent les prépositions « en » et « vers ». Par conséquent, la mort devient la métaphore du regard « autre » que porte

⁸⁹ Hector de Saint-Denys Garneau, *op. cit.*, p. 165.

sur lui-même le sujet qui, en pleine crise identitaire, accepte difficilement de se détacher d'une ancienne image de soi.

Le poème « Une petite morte », tiré cette fois du *Tombeau des rois*, est l'un des textes les plus révélateurs quant au rôle de la personnification dans l'interaction entre l'altérité, l'enfance et la mort dans l'œuvre poétique hébertienne. En premier lieu, le poème dépeint la délicatesse de la mort en la présence familière de cette « petite morte [qui] s'est couchée en travers de la porte. » (*TR*, 42) L'ambiance feutrée du poème est transmise par la description de l'enfant ainsi que par la localisation de celle-ci. Plusieurs éléments du poème nous permettent d'affirmer que cette thématisation par la personnification signifie le deuil de l'enfance, déjà présent dans *Les songes en équilibre*. D'abord, le verbe « coucher », associé à l'espace intime de la chambre, joue sur un euphémisme en dépeignant une enfant endormie. Ensuite, deux éléments de la nature évoquent le passage du temps sur le corps de la fillette : l'hiver et le soleil. En effet, le petit corps gelé par une nuit glaciale (une autre stratégie de camouflage du cadavre) est mis en évidence par la lumière du matin réfléchissant sur la neige: « C'est une enfant blanche dans ses jupes mousseuses / D'où rayonne une étrange nuit laiteuse. » (*TR*, 42) Comme dans ce qui pourrait être une allusion au « Dormeur du val » de Rimbaud, on en vient à douter du décès de la petite tant elle nous semble vivante. Par un beau renversement de l'ordre des choses entre l'obscur et le clair, la nuit et le jour, le lecteur hésite entre la représentation de la vie ou celle de la mort. En plus de ce flou merveilleux où la mort joue à la vie, la permutation entre le monde des vivants et celui des morts se poursuit dans la répartition spatiale des personnages. C'est que la petite morte, décrite (notons l'usage du présent) comme « cette sœur que nous avons » (*TR*, 42), demeure une présence suffisamment étrangère pour que le sujet collectif, le « nous » anaphorique, craigne qu'elle ne franchisse le seuil de la porte de cette demeure dépeignant la quotidienneté :

Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur
 Sans faire de bruit
 Balayer la chambre
 Et ranger l'ennui
 Laisser les gestes se balancer tout seuls
 Au bout d'un fil invisible
 À même nos veines ouvertes. (*TR*, 42)

Cette strophe, qui compose le deuxième tiers du poème, diffère de la première partie du texte parce qu'elle exprime l'emprisonnement auquel sont soumis les êtres devant la mort. Cette dernière prend l'allure d'une « Jeune Parque » qui contrôle les gestes de cette communauté « au bout d'un fil invisible » (*TR*, 42), objet-guide exprimant la ténuité du lien entre la vie et le tombeau. On sent bien, dans l'évocation du fil d'Ariane, des « veines ouvertes » et des gestes laissés à « se balancer tout seuls » (*TR*, 42), qu'une pulsion de destruction traverse le passage ci-dessus. D'un côté, tuer définitivement l'enfance paraît source de vie, de l'autre, refuser de le faire mène à une vie d'un ennui mortel. Pour ne pas faire sienne la mort incarnée sous la figure de la sœur étrangère, le « nous » aspire, en premier lieu, à une « vie si minuscule et tranquille » (*TR*, 42), soit à une réclusion mortelle. La réclusion du sujet collectif dans un quotidien aux images figées, de même que le rôle actif de l'autre imaginé sous les traits de la petite morte, représentent ce que Freud nomme « le penchant à exclure la mort des comptes de la vie » et qui « a pour conséquence bien d'autres renoncements et exclusions⁹⁰ ». Hébert résout cet isolement – fruit du deuil incomplet de l'enfance – par une réconciliation assez violente avec la mort. En effet, bien que le sujet collectif cherche, jusqu'à la fin du poème, à « [n]e [pas] dépasse[r] l'envers du miroir limpide » (*TR*, 42), il abandonne, à la fin du poème, ses attitudes usuelles de fuite ou de face-à-face serein pour envisager ce que le trépas cache de plus terriblement autre. La tension entre l'apparence de la

⁹⁰ Sigmund Freud, « Notre rapport à la mort », *Œuvres complètes : Psychanalyse, vol. XIII 1914 – 1915*, p. 144.

vie et la mort est à son comble à la fin du poème, lorsque la petite « [s]e baigne bleue sous la lune / Tandis que croît son odeur capiteuse. » (*TR*, 42) – ce qui rappelle la découverte macabre des « deux trous rouges du côté droit⁹¹ » dans le poème rimbaldien. Fait intéressant, le verbe « se baigner », qui joue sur l’ambiguïté de la noyade, évoque ce que Gaston Bachelard décrit comme le « complexe d’Ophélie » pour désigner l’essor poétique et la rêverie entourant « le symbole du suicide féminin⁹² ». Comme souvent dans l’œuvre hébertienne, la thématisation d’une belle mort est renversée. De ce fait, le caractère morbide et l’ironie du deuxième vers pourraient suggérer que l’enfance a duré trop longtemps et que la jeune femme n’a finalement d’autre choix que d’en faire le deuil. La frontière entre les deux mondes, que le sujet ne souhaitait pas franchir dans *Les songes en équilibre* – l’enfance et les fées d’un côté, la femme désirante et désirée de l’autre – devient de plus en plus perméable dans *Le tombeau des rois*. Ainsi, le sujet hébertien accepte de se voir autrement.

Nous venons de voir que la sorcière et la petite morte sont des figures de l’altérité interne du sujet qui bouleversent le monde égocentrique de l’enfant ; la jeune femme se voit contrainte, par ses propres pulsions, d’en faire le deuil. À travers l’identification fantasmatique, la jeune femme se rapproche de la compréhension du sujet telle que formulée par Jean Laplanche, pour qui « tout individu est divisé en lui-même et contre lui-même⁹³ ». Nous verrons maintenant comment l’amour conduit la femme à la pulsion de mort suggérée précédemment par la figure de la sorcière.

⁹¹ Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », n° 87, 1984 [1895], p. 53.

⁹² Gaston Bachelard, *L’Eau et les Rêves : Essai sur l’imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Le livre de poche essais » n° 4160, 2007 [1942], p. 98.

⁹³ Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p.160.

La fille maigre et son amant

À la suite du deuil de l'enfance évoqué par la personnification de la mort en une petite sœur, c'est le « je » lui-même qui personnifie la mort. La figure mortifère sera aux prises avec son désir de posséder l'autre, devenu un amant, qui viendra la perturber et lui infliger une douleur dont elle ne se départira que par une traversée des ténèbres.

Nous avons vu précédemment que le sujet apaise la tension entre cette vie endeuillée qui n'en est pas une et la mort qui peut redonner tout son goût à la vie à condition d'accepter la rencontre avec la personnification morbide de la mort. Le poème « La fille maigre », dans *Le tombeau des rois*, va plus loin lorsqu'il dépeint la mort sous les traits d'une jeune fille à l'allure anorexique en suggérant ce que Laplanche nomme « le fantasme comme corps étranger interne » et « la pulsion comme attaque interne⁹⁴ » :

Je suis une fille maigre
Et j'ai de beaux os.

J'ai pour eux des soins attentifs
Et d'étranges pitiés

Je les polis sans cesse
Comme de vieux métaux. (TR, 29)

Symbole d'une mort propre, blanche et sans les charpies de la décomposition, les os sont l'objet d'une « attention » qui les rend familiers comme l'était au début la petite sœur morte. Le verbe « polir » les rapproche des « pierres étincelantes » (*SE*, 12) de la fée à la chevelure noire des *Songes en équilibre*. Or, la jeune femme rejette promptement les éléments les plus superficiels de la beauté : « Les bijoux et les fleurs / Sont hors de saison. » (TR, 29) Elle refuse de devenir une femme en cultivant une physionomie anorexique. Cette maladie

⁹⁴ *Ibid.*, p. 162.

devient une manière pour le patient de contrôler son environnement et de résister aux pressions du monde extérieur dont la sexualité fait partie. Comme on le sait, la maigreur occasionne la réduction de certains attributs désirables du corps. Mis en évidence grâce à la métaphore des os en « vieux métaux », le processus de mortification de la chair auquel se soumet ainsi la jeune fille au corps asexué ressemble au vieillissement. À défaut de pouvoir arrêter le travail corporel du temps, le sujet aspire donc à devenir une femme sans âge.

Il semble que ce refus de toute transformation du corps, au nom de l'état du « même » d'un sujet prêt à s'autodétruire pour éviter de devenir « autre », résulte de l'absence de désir masculin. Or, le sujet souffre violemment de ce que le regard de l'homme ne cherche pas en elle une copie de l'image qu'elle se fait de lui :

Un jour je saisirai mon amant
Pour m'en faire un reliquaire d'argent.

Je me pendrai
À la place de son cœur absent. (*TR*, 29)

De l'impossibilité de s'approprier l'objet de désir résultera une pulsion destructive à la fois retournée contre le soi et contre l'amant. En effet, la fille maigre ne fait pas que s'imposer la mort par le dépouillement de son corps. À défaut de pouvoir intégrer en elle l'objet de son désir, le « je » tue violemment son amant en s'immisçant en lui. Ainsi, nous sommes de nouveau en présence d'un processus de dépouillement et d'emboîtement des corps qui nous mène vers le cœur – métaphore de type poupée gigogne d'un autre contenant, le reliquaire. Toutefois, le verbe « saisir », conjugué au futur simple, contredit l'intention du sujet poétique de préserver des souillures les reliques dans l'objet de culte. Le reliquaire supplée plutôt à l'absence du désir par un « elle » en « lui ». Ainsi humilié par son désir inassouvi, le sujet se fait violence dans son origine même de femme et mortifie sa chair à partir de la métonymie

obsédante de l'os, peut-être un rappel de la côte à partir de laquelle fut créée la femme selon la Bible. Robert Harvey abonde en ce sens lorsqu'il remarque, dans l'œuvre poétique, une prosopopée qui « exprime la présence de la mort en marche dans nos os⁹⁵ ». De son côté, l'hypothèse d'un sujet parlant d'outre-tombe émise par Janis L. Pallister⁹⁶, qui note que le passage du « je » au « tu » correspond à la transformation de la « narratrice » en « narrataire », repose sur les vers éponymes « Il y a certainement quelqu'un / Qui m'a tué » (*TR*, 44). De toutes les lectures possibles de cet emboîtement « thanatophage », nous retenons que la jeune fille à l'apparence de la Grande Faucheuse devient « autre » par ses gestes mortifères:

Espace comblé,
Quel est soudain en toi cet hôte sans fièvre?

Tu marches
Tu remues
Chacun de tes gestes
Pare d'effroi la mort enclose. (*TR*, 29)

Le verbe « parer » (*TR*, 29) confirme notre analyse des jeux synecdotiques, puisqu'il signifie « embellir », « vêtir » ou « protéger », trois antonymes du verbe « dépouiller ». Tout comme la sorcière et la petite mort, la fille maigre se vêt donc de l'effroyable *alteritas* (en latin) en personnifiant la mort dans toute l'opacité de ses préconstruits thématiques.

Un autre poème, intitulé « L'envers du monde », confirme la pulsion de mort qui habite la jeune femme et qu'elle dirige vers son amant dans une image qui rappelle le personnage biblique de Salomé : « Nous tenons d'étranges lourdes têtes d'amants / Qui ne sont plus à nous / Pèsent et meurent entre nos doigts innocents. » (*TR*, 45) Le poème révèle,

⁹⁵ Robert Harvey, *op. cit.*, p. 150.

⁹⁶ Janis L. Pallister, *loc. cit.*, p. 140.

en plus de l'impossibilité de posséder l'autre objectivé menant au meurtre, la présence d'une collectivité de défuntés désignées comme « nous les filles bleues » (*TR*, 45) et qui semblent décédées, voire en pleine décomposition : « Désertées de force » (*TR*, 45) et « Dévorées de soleil » (*TR*, 45). Fait intéressant, l'adjectif « innocents » (*TR*, 45) dans ce poème insinue la non culpabilité de la communauté de femmes, en précisant que cette misandrie fatale résulte du caractère sans-cœur des hommes. Pourtant, on ne peut nier que le sujet ait satisfait ses pulsions internes en donnant la mort pour finalement expulser hors d'elle le désir d'incorporer l'être aimé. Selon Freud, il y a « but sadique » lorsque « provoquant ces douleurs pour d'autres, on jouit soi-même de façon masochiste dans l'identification avec l'objet souffrant⁹⁷ ». L'ambivalence de la relation avec l'amant est clairement révélée lorsque la structure collective du sujet multiplie la douleur pour justifier la nécessité d'imposer son désir de mort.

Le recueil suivant, *Mystère de la parole* (paru en 1960, soit dix ans après *Le tombeau des rois*), démystifie le rapport conflictuel et meurtrier du « je » féminin avec la figure de l'autre masculin en plus de creuser l'origine du « nous » sororal.

Ève, l'oiseau et la vieille

Dès son titre, le poème « Ève » annonce qu'il traitera de la première femme, de cette mère de l'humanité qui, selon le Livre de la Genèse, fut tentée de désobéir à la Parole de Dieu, entraînant la chute du couple hors du jardin d'Éden et le châtement de la mort : « Dis-nous le maléfice et l'envoûtement de l'arbre, raconte-nous le jardin, Dieu clair et nu et le péché farouchement désiré comme l'ombre en plein midi » (*MP*, 89). Suivant ce corps interdit mais tant désiré, l'œuvre poétique hébertienne subvertit les dogmes du catholicisme

⁹⁷ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie », *Métopsychoanalyse*, p. 28.

au nom de la passion au féminin. Plusieurs critiques ont d'ailleurs constaté qu'Anne Hébert proposait dans son œuvre une relecture biblique centrée sur la figure de la femme⁹⁸. La figure d'Ève est ici un choix judicieux car elle illustre l'image stéréotypée de la femme à l'origine du péché en plus de présenter la souillure comme une voie de libération vers l'autre. En effet, Hébert dépeint la femme qui accepte finalement de perdre l'intégrité de son moi pour se transformer en réponse au désir qui est toujours effraction chez Hébert. Contrairement au roman hébertien *Le Premier Jardin*, où l'amant constitue, selon Lori Saint-Martin l'obstacle entre la mère et la fille, l'homme dans l'œuvre poétique nourrit plutôt le sentiment de solidarité entre les femmes. Cela étant dit, ce que Freud appelle « l'oscillation bisexuelle⁹⁹ » et que Saint-Martin remarque à propos des filles du roman ne convient pas à l'œuvre poétique, dans laquelle c'est plutôt l'hétérosexualité et surtout la femme comme objet de désir qui posent problème au sujet féminin. Outre un « nous » qui réfère tant aux fillettes qu'aux filles de joie dans ce poème, même Ève, soi-disant la seule « femme », n'est pas exempte du péché de la chair. En plus de la pratique mortifiante de la crucifixion, l'Ève aux allures de putain d'Anne Hébert reçoit le châtiment de l'expulsion extra-muros : « Reine et maîtresse certaine crucifiée aux portes de la ville la plus lointaine » (*MP*, 88). On ne s'étonne point de tant d'étrangeté car la mort est un terreau fertile jusque dans la description du corps désirable et décomposable : « Chair acide de pommes vertes, beau verger juteux, te voici dévastée claquant dans le vent comme un drapeau crevé / Fin nez de rapace, bec de corne, nous nous en ferons des amulettes aux jours de peste » (*MP*, 88). On ne peut passer sous silence cette évidente allusion à Villon : la transformation du corps reflétant la

⁹⁸ Voir notamment les excellents articles de Lori Saint-Martin, « Les premières mères, *Le Premier Jardin* » [1975], repris dans *Anne Hébert en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec et *Voix et Images*, coll. « De vives voix » 2006, p. 207-218 et de Monique Boucher-Marchand, « La réécriture mythique dans *Le Premier Jardin* : une épiphanie moderne », *Les Cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides et Université de Sherbrooke, n° 2, 2000, « Anne Hébert et la modernité », p. 43-57.

⁹⁹ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 212.

corruption morale, les propos adressés directement à la « Mère du Christ » (MP, 88) ainsi que la confrérie d'un groupe de « pécheresses » rejoignent en effet « L'Épitaphe de Villon » et la « Ballade des dames du temps jadis¹⁰⁰ ». Le bec du rapace, évocation de la peste, ainsi que le corps d'Ève, « [f]emme couchée [...] terre antique criblée d'amants » (MP, 88), nous rappellent les célèbres vers de Villon : « Puis çà, puis là, comme le vent varie / À son plaisir sans cesser nous charrie, / Plus becquetés d'oiseaux que dés à coudre¹⁰¹. » En plus de nous rappeler le faucon aveugle, ce passage évoque aussi le vent qui contribue au rythme cyclique de la thématization de la mort dans la poésie hébertienne et qui abondait déjà dans *Les Songes en équilibre*. On note qu'Anne Hébert a de nouveau recours à un oiseau pour évoquer le spectre d'un personnage féminin, cette fois pour figurer l'emprise de l'angoisse, mais aussi la prédation que suscite le concept de la mort : « Effraie rousse aux ailes clouées, toute jointure disjointe, tout envergure fixée » (MP, 88). Nonobstant les ravages du corps féminin attribuables aux hommes, l'Ève hébertienne, couchée comme la petite morte, est aussi porteuse de mort : « Vois tes fils et tes époux pourrissent pêle-mêle entre tes cuisses, sous une seule malédiction » (MP, 88). De par la convoitise qu'elle suscite et qui l'amène à commettre une suite sans fin de meurtres, la femme se retrouve frappée d'un anathème qui la réduit à un état de putréfaction. On retrouve ici la « tendance du zéro absolu¹⁰² » ou « pulsion de mort » d'où, selon la thèse freudienne, il faudrait déduire le vivant. Suivant ce principe de réduction des tensions dans un moi qui cherche à demeurer le plus constant possible, une fois l'altérité intrinsèque apprivoisée, l'homme devient enfin désirable.

¹⁰⁰ François Villon, *Poésies*, édition de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Le Moyen Âge », 1992, p. 352-355 et p. 108.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰² Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 178.

En plongeant dans les profondeurs de la maternité, Anne Hébert tentera d'abolir la double vision de la femme – ange et démon – afin d'accéder au plaisir d'une sexualité entièrement féminine. Pour ce faire, le sujet poétique invoquera la mère suprême afin qu'elle rompe l'anonymat des femmes : « Mère du Christ souviens-toi des filles dernières-nées, de celles qui sont sans nom ni histoire » (*MP*, 88). Nous retrouvons en poèmes cette « lignée matrilinéaire trop longtemps tue par les récits de l'histoire officielle¹⁰³ » que Monique Boucher-Marchand a étudiée dans *Le Premier Jardin* ainsi que cette « remontée aux origines (toujours maternelles) du monde¹⁰⁴ » mise en évidence dans le roman par Saint-Martin.

Anne Hébert réussira finalement à rallier, sur un ton beaucoup plus doux que précédemment, le désir, la mort et la vie dans *Poèmes pour la main gauche*, son dernier recueil paru en 1997. Plus particulièrement, Ève et la sorcière sont une seule et même femme dans « L'Origine du Monde », poème de ce livre regroupant des textes écrits par la poète déjà septuagénaire. La figure de la femme maternelle et maléfique apparaît enfin libérée dans un espace post-apocalyptique complètement ouvert, ce qui est très différent de la chambre fermée omniprésente dans les premiers recueils : « La fin du monde ayant eu lieu / On l'a lâchée dans l'espace nu¹⁰⁵ ». Contrairement au début de l'œuvre où le sujet est le plus souvent au cœur de l'action, le poème se situe temporellement après la fin du monde, ce que traduit le participe passé « ayant eu lieu ». Les mots « lieu » et « espace nu » suggèrent la volonté de faire table rase du péché originel et d'abandonner la conception de la femme attribuée à la doctrine catholique et au surmoi religieux. Nous rencontrons alors un « je » apaisé parce qu'il n'a plus à déployer des images poétiques d'une violence égale à

¹⁰³ Monique Boucher-Marchand, *loc. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 208.

¹⁰⁵ Anne Hébert, *Poèmes pour la main gauche*, Montréal, Boréal, 1993, p. 57. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *PMG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

l'oppression subie par des générations de femmes pour arriver à écrire sur le corps désirant. La femme est « autre » parce qu'elle peut donner la mort, ce que confirme le poème « Fin du monde » tiré de l'avant-dernier recueil intitulé *Le jour n'a d'égal que la nuit*. Paradoxalement, c'est dans cet unique poème qu'est exhibée indubitablement la Grande Faucheuse en « [L]'Apocalypse [qui] t'enchaîne à ton char » (*JÉN*, 108), l'effroi causant aussi l'excitation du sujet qui n'a pas encore complété sa traversée des ténèbres. Presque libéré d'une mort symbolique qui l'emprisonnait (le silence dans *Le jour n'a d'égal que la nuit*), le sujet poétique le sera aussi de la grande mort, celle qui est définitive, dans *Poèmes pour la main gauche*.

Il apparaît évident que l'avant-dernier texte de *Poèmes pour la main gauche*, « L'Origine du Monde », fait référence au célèbre tableau de Courbet qui porte le même titre : la représentation de la sexualité, dans les deux cas, provoque par le regard naturaliste porté sur le corps féminin et se démarque par la communication d'un érotisme libérateur. La fin des tensions intérieures, quant aux pulsions d'Éros et aux images de destruction, est perceptible dans le verbe « lâcher » (il s'agit d'ailleurs de l'unique occurrence dans la poésie hébertienne où le contrôle est un élément important); elle annonce dès lors un flot d'images sexuelles peu courantes chez cette auteure : « Elle la sorcière aux crins noirs / Chevelure aisselles et pubis ruisselants / L'Ève des paradis terrestres » (*PMG*, 57). L'attribut animal utilisé pour définir les cheveux de l'Ève-sorcière crée une image complexe issue du conte (on pense au cheval noir précédemment évoqué dans *Mystère de la parole*) où l'atmosphère ténébreuse et le paradis deviennent païens et matériels. Par ailleurs, le jaillissement de liquide, comparable à l'éjaculation masculine (tel que cela est sous-entendu dans l'expression « [c]hevelure aisselles et pubis ruisselants » (*PMG*, 57)), pourrait aussi témoigner d'un état d'excitation sexuelle. Hébert nous montre ici une femme comme celles

dépeintes dans les tableaux « Jo, la belle irlandaise » ou la « Fille aux mouettes » de Courbet où c'est moins, selon le critique d'art Pierre Georgel, le regard « phallocratique » que « l'autre réalité "animale" – au sens large – [qui] assimile à la nature [...] la femme¹⁰⁶ ». La poète démystifie alors Ève en la figurant comme une terrienne.

Ayant joui, cette femme devient une matriarche qui n'a plus besoin de l'homme pour procréer puisqu'elle fait pousser des hommes et des femmes dans un jardin, lieu hautement hétérotopique. En effet, pour Michel Foucault, « le jardin c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin c'est, depuis le fond de l'antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques)¹⁰⁷. » Par conséquent, on peut affirmer que le poème chante la fin de l'objectification de la femme qui n'a plus à craindre que l'homme l'altère d'une quelconque manière, car elle est libre de vivre pour elle-même sa propre sexualité et peut, sans la contribution de l'homme, donner la vie : « Ses basques sont pleines de graines et de semences / Ramenées des fiers amants et des rousses prairies » (*PMG*, 58). Notons l'emploi du mot « basque » désignant chez la femme les pans du casaquin et dont l'étymologie est « bâtir¹⁰⁸ ». L'homme est passif parce qu'il ne fait que fournir la semence, l'image du bâtisseur-semeur est donc principalement attribuable à la seule activité de la femme. Mère des filles de la terre, prunelles grandes ouvertes sur la beauté des recoins obscurs de ses désirs, elle enfante, grâce à une jouissance séminale toute féminine, un monde sur fond de mort thématisée en infini et excluant le châtiment de la « vie » éternelle : « Elle fonde une autre terre dans l'espace infini / L'Origine du Monde se couche parmi l'éther bleu / Jambes ouvertes et souffle court. » (*PMG*, 58) Le dévoilement du lien fondamental entre le thème de l'origine du monde et le désir se trouve ici réitéré grâce à

¹⁰⁶ Pierre Georgel, *Courbet, le poème de la nature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p. 100.

¹⁰⁷ Michel Foucault, *loc. cit.*, p. 48.

¹⁰⁸ Dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, *op. cit.*, p. 228.

un espace sans contrainte où l'horizon est la liberté. Il semble que le sujet ait trouvé dans son désir de mort combiné au matriarcat et à la maternité la pulsion de vie. De surcroît, notre lecture rejoint celle de Lori Saint-Martin lorsque celle-ci affirme, à propos du *Premier Jardin*: « Écriture et maternité, constamment assimilées dans le roman, fusionnent et tracent les contours d'un modèle de la création propre aux femmes¹⁰⁹. »

Ce parcours des figures féminines ne serait pas complet sans l'évocation de la vieille femme, cette dernière figure qui clôt l'œuvre hébertienne et qui accepte maintenant l'inconnu du mourir. Déjà le poème « Les vieux » du *Jour n'a d'égal que la nuit* préparait sa venue en dépeignant des vieillards avec des « os cassants » et des « petites manières polies » (*JÉN*, 138). Le dernier poème publié par Anne Hébert, « Le soir venu », relate plus que tout autre texte le thème de la préparation au mourir. En effet, ce texte renverse l'angoisse courante de la mort en un statut épistémologique où le sujet espère accéder à une vie de lumière. On y trouve une femme qui se prépare à donner son âme pour que celle-ci éclaire les trains fantômes. Alors que dans un poème précédent, intitulé « Les petites gares », celles-ci étaient inopérantes, la femme du chef de gare, dans le texte « Le soir venu », fait ses bagages pour le grand départ :

La femme du chef
Ramène sur son bras
Ainsi qu'une lessive claire
De grands pans de jour
Intacts et purs
Les empile sur des tablettes sûres (*PMG*, 59).

Cette belle image, rappelant la préparation au mourir, joue sur le thème de la lumière que le cours de la vie, ici métaphorisé par le jour, apporte à la nuit, métaphore de la mort. Par ce geste familier et rassurant de la lessive, Hébert dédramatise son dernier vers « les pentes

¹⁰⁹ Lori Saint-Martin, *loc. cit.*, p. 216.

abruptes de la nuit. » (*PMG*, 60). Alors que la figure de vieille femme personnifiée, dans le roman *Le Premier Jardin*, « la mort annoncée¹¹⁰ » et à craindre, la vieillesse prend un autre sens dans cette ultime poésie hébertienne. Les vieux qui « semblent ignorer qu'ils sont morts / Depuis pas mal d'années » (*JÉN*, 138), confirment notre intuition selon laquelle les figures hébertiennes que nous avons étudiées se trouvent entre la vie et la mort. D'un côté, elles représentent à la fois les dépouilles du « même » maintenant devenu autrui et l'effroi face au thème du vide. De l'autre, elles ne sont pas vraiment décédées puisqu'elles demeurent suffisamment vivantes pour assassiner ou s'anéantir. Leur mort définitive survient par empierrement, d'où la récurrence de plus en plus fréquente au fil de l'œuvre poétique hébertienne des sous-thèmes comme la statue de sel, ainsi que par la réduction en cendres, un résidu de matières minérales. Dans *Le jour n'a d'égal que la nuit*, par exemple, même la mort rendue vivante par l'image poétique de la louve capitoline ne peut éviter la monumentalisation : « [l]a mort en louve mort changée / Cadavre pierreux à l'horizon brûlé » (*JÉN*, 115). Ainsi, les images stéréotypées d'une mort violente expulsées, à la suite de leur mise au tombeau symbolique, le trépas reprend, avec la vieille femme, les caractéristiques du cycle de la nature déployées dans *Les songes en équilibre* sans toutefois être sublimé.

Conclusion

La vieille femme ayant rejoint, dans son acceptation de la mort prochaine, la vie paisible des petites filles qui dansent dans *Les songes en équilibre*, nous sommes en mesure d'affirmer que le cycle de la vie d'une femme est paradoxalement ce qui caractérise le plus la thématization de la mort dans la poésie hébertienne. Le concept se présente clairement dans cette œuvre poétique à travers des thèmes qui sont autant de métaphores des étapes du

¹¹⁰ Monique Boucher-Marchand, *loc. cit.*, p. 48.

développement de l'enfant à la femme épanouie enroulés dans la spirale des jours et des nuits. L'exemple le plus probant est celui du lever du jour, moment initial du *Tombeau des rois*, où le sujet ayant traversé les méandres de son inconscient est prêt à naître au monde de la parole. Cependant, pour être libre de plonger dans cette étrangeté du désir de destruction (qu'il soit intrinsèque ou provoqué par le désir de l'autre) et ainsi atteindre une connaissance authentique de lui-même, le sujet hébertien doit entamer le deuil de l'enfance.

Pour la première partie de ce chapitre, le choix d'une étude du déploiement d'un espace imaginaire de la mort s'imposait de lui-même. Dès l'incipit, la mort et l'espace partagent une place prépondérante dans *Le tombeau des rois*, comme s'il fallait à tout prix situer l'insituable. Nous avons montré que le souci de répartir les morts et les vivants en deux territoires distincts divisés par un axe horizontal constitue une feinte car le sujet sait qu'il ne peut contrôler l'univers dont il est pourtant l'auteur. L'horizon étant lui-même un lieu à perte de vue thématissant la mort (selon Michel Collot), l'espace vierge devient aussi porteur du thème central de cette écriture selon lequel le renouveau poétique n'est possible qu'à travers la traversée des ténèbres. C'est ainsi que la perméabilité de l'espace hébertien permet le déploiement spatial du concept de « mort ». Les morts deviennent plus intéressants lorsqu'ils côtoient les vivants car ils mettent au jour l'ennui mortel de ceux qui vivent sans se mettre en danger. S'ajoute à l'image des trépassés parmi les vivants dans la poésie hébertienne, celle hautement significative de la plongée dans les profondeurs du tombeau des rois, qui illustre le sujet à l'écoute de ses pulsions mortelles et mortifères. Par conséquent, la traversée des ténèbres devient la voie privilégiée par la poète pour atteindre un langage plus près de la vraie nature de la femme originelle, soit d'une femme libre de ses désirs.

Nous avons choisi de donner un sens au déploiement des concepts de « mort » et de « deuil » à partir de la notion d'hétérotopie, car les exemples donnés par Foucault

correspondaient aux lieux décrits dans les poèmes hébertiens. L'hétérotopie nous a permis de montrer que l'imaginaire de la mort est structurellement lié à la représentation d'un lieu « autre », métaphore du sujet. En ce sens, nous avons pu montrer que le jardin des vivants et des morts, suivant la description d'un espace qui totalise le monde, est présent dans la poésie hébertienne et qu'il est relié à un espace intérieur par la fontaine située en son centre. L'emplacement au fond de la fontaine, que la poète a assimilé délibérément à un tombeau, répond en quelque sorte à un désir de mourir et de tuer. C'est un lieu hétérotopique parce que tout en étant à l'intérieur du soi, il est aussi totalement étranger à la lumière du jour.

Le cimetière est un autre espace hétérotopique marquant dans *Le tombeau des rois*. Il nous a permis de confirmer que le dédoublement entre le moi ancien et le moi nouveau (la fillette et la jeune femme puis la vieille femme) sont les thèmes principaux de la mort à l'œuvre dans la poésie hébertienne. Entre les petites villes qui sont vides et la nécropole qui les remplit, il y a plusieurs jeux de permutation et d'inversion qui rendent plus complexe l'« architexture » de notre thème dans la poésie hébertienne. Notre étude de l'hétérotopie du miroir a quant à elle permis de montrer que le sujet n'accède qu'à une réflexion de lui-même. En un sens, l'hétérotopie nous a permis de comprendre que le sujet se voit là où il n'est pas, ce qui expliquerait le décalage entre le moi et l'image que lui renvoie le miroir. D'où la constante nécessité de faire le deuil de l'impossible projection du soi pour accepter l'inévitable évolution du corps. Les lieux exprimés dans la poésie hébertienne sont donc une suite d'allégories ou une longue métaphore filée du sujet en crise identitaire. Nous avons mentionné brièvement les « hétérotopies de crise » en première partie parce que l'explication de Foucault ne s'accorde pas tout à fait à ce que décrivent les poèmes. Selon le phénoménologue, les « hétérotopies de crise » décrivent des lieux associés à des interdits par rapport à la société. Or, il est impossible de prouver que cette poésie a été écrite uniquement

en réaction contre la société. Selon nous, le poème ne répond qu'au temps et au lieu du poème. Nous y voyons plutôt une instance subjective en crise contre ses propres tabous, ses propres interdits, le plus grand étant celui de prendre le risque de plonger dans le désir de sa mort avec toute la fougue de la jeunesse. L'utilisation du concept d'hétérotopie aura donc été profitable à notre compréhension des structures spatiales des différents thèmes dans l'écriture d'Anne Hébert. Si l'œuvre des autres poètes à l'étude nous le permet, nous aurons à nouveau recours à l'hétérotopologie dans les prochains chapitres afin de comparer les espaces de la mort entre chacun des auteurs ; cela nous permettra de tirer des conclusions quant à la thématisation des concepts de « mort » et de « deuil » dans la poésie d'ici.

Après l'étude des hétérotopies de la mort, il nous a paru nécessaire, pour déchiffrer la représentation hébertienne du thème, d'analyser aussi les crises identitaires et les deuils qui y sont associés. Nous avons alors amorcé la deuxième partie du chapitre en nous demandant ce que pouvait nous révéler le rapprochement des figures féminines qui exploitent le thème de la mort dans la poésie d'Anne Hébert. Du deuil de l'enfance au monde des petites filles sages, du meurtre des amants jusqu'à l'assouvissement d'un désir interdit, le parcours hébertien que nous avons mis au jour témoigne d'une remarquable expérience de la libération d'un moi qui, à titre de femme, souhaite n'appartenir qu'à elle-même. Ainsi, une lecture attentive des *Songes en équilibre* nous a révélé la présence de cette fée noire qui vient perturber le monde des fillettes où la mort anodine est une danse sans fin, une ronde perpétuelle. Cette mort n'en est pas vraiment une, puisqu'elle est sublimée par le cycle des saisons. La figure mortifère de la fée est la première d'une matrilinearité qui occulte la filiation (du père au fils) dans un scénario où le « surmoi » trouve son plaisir dans le fait d'infliger du déplaisir soit à un homme ou une autre instance du moi associée au passé. Dès lors s'installe la lutte entre le moi inoffensif de l'enfance et l'appel de la mort qui bouleverse

l'identité de la femme en devenir. Le sujet tiraillé doit alors se résoudre au fait qu'il ne peut, même dans l'espace imaginaire de la mort, se concevoir dans sa totalité sans se détruire. L'équilibre entre le désir originaire de mourir et l'absence d'excitation dans un moi constant n'est qu'un songe, une utopie irréalisable. Par conséquent, le deuil de l'identification au moi ancien s'avère essentiel au développement du sujet, développement qui est synonyme chez Hébert d'une propulsion vers ses origines inconscientes.

L'étude des figures de la petite morte, de la fille maigre, de la sororité des fillettes et de la communauté du « nous » permet d'affirmer sans conteste la perméabilité des frontières entre le familier et l'étranger, l'extérieur et l'intérieur du soi d'un sujet qui ne résiste pas longtemps à son propre interdit de violence et de destruction. L'anorexie, le meurtre par démembrement, le suicide par pendaison, la crucifixion de la chair et l'expulsion extra-muros sont autant de stratégies langagières qui expriment la révolte d'une voix de femme qui veut renverser les jeux de pouvoir entre l'homme et la femme, en dénoncer l'indécence. Ainsi, l'écriture de la traversée des ténèbres – métaphore du processus du deuil de l'idéale pureté de l'enfance – aura permis au sujet énonciateur d'explorer son désir d'autodestruction tout en restant à l'abri. C'est par le deuil de soi – ou du moins d'une identification désuète et ambivalente de sa personne – que le sujet a quelque pressentiment de sa propre mortalité. Sinon la mort reste indubitablement liée à l'inconscient, elle demeure la figure de l'Autre par excellence avec tout ce que cela comporte d'étrangeté et d'angoisse.

En cela, la sorcière, la fille maigre et la petite morte sont des figures de l'altérité du soi qui bouleversent le monde égocentrique de l'enfant; le sujet se voit contraint, par ses propres pulsions, d'en faire le deuil. L'équilibre entre le monde de l'enfance et le monde du désir sera rompu définitivement par la prise de conscience du corps dans *Le tombeau des rois*. L'être féminin est souillé dès qu'il désire ou est désirable. Véritable « descente en soi »,

la quête identitaire est d'autant plus difficile qu'il faut censurer le corps qui veut malgré tout s'exprimer dans toute son animalité. Altérité ultime, qui n'est envisageable que par un tiers, nous pouvons donc conclure que la mort exile le sujet hébertien de son propre corps. C'est seulement par son irruption dans le plus profond du désir que le sujet féminin reconquiert finalement et reconstruit à sa manière la vision de la femme en tant qu'autre de l'homme. La mort c'est d'abord ce miroir qui rend la femme étrangère à elle-même, conduisant à une frontière scissionnelle que ne souhaite pas franchir le sujet lorsqu'il écoute son moi ancien, préférant vivre dans l'exigu du même. Ensuite, le mort devient un outil pour la jeune femme fatalement blessée par l'homme aimé. Prisonnière d'un corps devenu étranger à cause de ce désir, elle lutte pour ne pas pécher en donnant la mort.

Tuer le désir correspond à tuer cet autre, la femme elle-même, qui veut prendre la place de la fillette et lui imposer un corps désirant. Pour résoudre cette impasse, le sujet, au nom des filles qui vivent la même difficulté d'être tout simplement femme, se tourne vers Ève afin qu'elle reconnaisse finalement, dans son humanité, la beauté de son côté maléfiquement désirable. Enfin, la jeune fille peut se libérer de l'objectification sexuelle et ainsi parvenir à remplir le vide de la peur du changement. Lorsque le corps-contenant, métaphore du désir, est rempli, là seulement le sujet s'ouvre sur le monde et y projette son désir. Hébert parvient donc à dépasser le mythe de la femme en tant qu'autre sexe pour mettre au monde une origine nouvelle où les hommes et les femmes naissent côte-à-côte dans le même jardin. La maternité triomphe de la mort et de la misandrie. Finalement, la mort est thématifiée en un lieu d'espoir puisqu'elle permet au sujet, à l'approche du grand départ, d'accéder à une compréhension du temps de sa présence, de sa vie.

Les définitions freudiennes du deuil et de la pulsion de mort, quant à elles, nous auront permis de comprendre que la matrilinéarité se construit dans le déploiement d'une

série de deuils des étapes de la vie. Les savoirs sur la mort et le deuil auront éclairé les hétérotopies de crise du sujet hébertien que nous avons remarquées dans la première partie du chapitre. Maintenant, nous comprenons qu'elles expriment la difficulté récurrente de surmonter la perte d'une partie de soi pour se réinvestir dans une nouvelle représentation identitaire. Ainsi, dans l'écriture hébertienne, la réalité du moi perdu apparaît malgré toutes les tentatives de suppléer l'absence par l'imaginaire et le rêve. Le moi modifié remplace le conflit entre son amour narcissique et son propre rejet causé par l'absence de désir d'une autre personne. L'investissement d'amour donnera lieu à un autre deuil puisqu'il demeurera sans réponse. L'objet de désir manqué sera alors métaphoriquement incorporé et la haine sera retournée contre le corps, multipliant son degré d'étrangeté pour le sujet. Le monde apparaissant vide et pauvre dans le deuil, la pulsion de mort offrira au sujet hébertien une puissance de vie paradoxalement vivante. Elle constitue la voie d'accès vers la véritable connaissance du soi tout en offrant la possibilité de renaître à la manière du Phénix. La résolution de cette suite de deuils offerte dans le dernier recueil, *Poèmes pour la main gauche*, tout comme la préparation au mourir mise en image par le sujet hébertien, nous autorise à penser que la longue traversée des ténèbres d'Anne Hébert lui a permis d'accéder non pas à l'inconnaissable, mais à un apaisement face à son arrivée imminente.

C'est sur cette note d'un deuil complété que nous entreprendrons maintenant l'étude d'un autre poète proche de la thématique de la mort, Fernand Ouellette. Nous chercherons à voir les rapprochements entre le deuil du sujet hébertien et celui du père chez Ouellette dans le grand tableau imaginaire de la mort.

CHAPITRE DEUX

Fernand Ouellette : La quête d'une mort totale

Pour que la mort
et le jour s'échangent
leur lumière.

Fernand Ouellette cité dans Robbert
Fortin, *Jour buvard d'encre*, Ottawa,
Éditions du Vermillon, 1997, p. 73

Les premiers recueils de Fernand Ouellette annoncent, dès leur titre, une prépondérance du concept de « mort ». Le troisième, *Le soleil sous la mort* (1965) met en place les éléments constitutifs d'une thématisation empreinte d'une violence et d'une sexualité inouïes. Parmi les autres poètes novateurs de son époque, Fernand Ouellette se démarque par une écriture écartelée entre la jouissance du monde et de profondes valeurs chrétiennes. Nous observons surtout, dans la première étape de cette vaste œuvre poétique, la conquête du corps sexué. Malheureusement, celle-ci résulte d'une représentation moins complexe de la mort que dans les recueils ultérieurs. En effet, la présence quantitative du concept est occultée dans les premiers livres par la pauvre signifiante du terme, maintes fois répété pour désigner la fin du silence dans ce que Pierre Nepveu nomme « l'éclatement de l'identité immédiate¹ ». La parole explosive de Fernand Ouellette est alors renforcée par la répétition du mot « mort » sans que ce dernier y ait un sens « autre » qui mériterait que l'on s'y attarde ou qui le rapproche de l'expérience humaine du mourir. La mort sert à montrer le degré de violence nécessaire à la prise d'une parole avant cela étrangère au sujet poétique ; Fernand Ouellette débute son œuvre là où culmine celle d'Anne Hébert, soit dans la

¹ Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute: Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 17, 1979, p. 8.

renaissance du sujet hors du silence mortel. Quoique l'émergence du sujet mériterait certainement d'être étudiée dans une perspective de la prise de parole, nous la laisserons de côté car elle se résume à la révolte d'une prise de conscience du corps. Nous allons donc écarter les premiers recueils pour élaborer une étude conjointe du deuil et de la mort de l'individu, plus représentative des thématisations récentes de Fernand Ouellette.

Nous allons nous concentrer sur *Les heures*, que maints critiques s'entendent pour considérer comme une œuvre charnière de Fernand Ouellette. En fait, les concepts du deuil et de la mort sont si développés dans ce livre que nous y consacrerons les deux parties du chapitre tout en développant, en deuxième partie, une analyse de *Présence du large*, recueil unique par sa lucidité et par le caractère intime des représentations que le sujet y donne de son trépas. Ces deux ouvrages s'avèrent un choix judicieux car ils sont distinctement construits à partir des concepts qui nous préoccupent, le premier étant centré sur la mort du père, le deuxième considérant la mort en soi.

Alors que, chez Anne Hébert, *Le tombeau de rois* traitait en premier lieu de la mort, *Les heures* nous conduisent naturellement à nous pencher d'abord sur la question du deuil, et plus précisément sur celui du père. En 1987, Fernand Ouellette fait paraître ce livre, dédié à son père, qui lui vaudra le prix du Gouverneur général. Jean Basile dira de ce recueil qu'il a été écrit « avec une voix haute et grave, toujours intelligible et toujours mystérieuse² ». Selon nous, *Les heures* seraient d'abord le dialogue intérieur d'un sujet en deuil ; elles illustreraient, ne serait-ce que par leur titre, la volonté de préserver le souvenir des dernières heures du père. Le lecteur est invité à suivre pas à pas l'agonie du père – l'annonce de la maladie mortelle, les soins promulgués par le fils, l'amenuisement de la conscience du mourant, la déchéance du corps jusqu'à l'instant fatidique – ainsi que les émotions que le

² Jean Basile, « Une poésie grave, sans horreur ni effroi », *La Presse*, 11 juillet 1987, p. E3.

deuil suscite chez l'entourage du défunt. Au-delà des faits entourant l'agonie, le recueil témoigne de l'hésitation des proches et de l'hésitation que l'on prête au mourant entre le vide et la plénitude, l'attachement à la vie et son détachement, la parole et le silence. Soit ce que Petra Mertens désigne comme le « conformisme mimétique³ » pour parler de cette poésie où coexistent la retenue et la représentation du dernier don de soi qu'est la mort de l'autre. Pour mieux comprendre la question de l'âme et du corps à l'agonie dans la poésie de Ouellette, la première partie de ce chapitre portera donc sur la place qu'occupe le deuil dans cette thanatographie.

Nous consacrerons la deuxième partie du chapitre à l'espace de la mort dans *Les heures* et *Présence du large* suivi de *Le tour* et de *Lumières du cœur* (2008). Ce dernier ouvrage offre un excellent complément aux *Heures* puisqu'il y est question du sujet à l'apogée de sa vie. *Présence du large* regroupe des poèmes rédigés entre 1997 et 2003 (plus de dix ans après la parution des *Heures*) ; l'auteur en a suspendu la parution pour privilégier, à l'occasion du cinquantième anniversaire de son premier recueil, le triptyque intitulé *L'inoubliable*⁴, ce « grand œuvre⁵ » totalisant 379 poèmes. Pourquoi n'avons-nous pas choisi d'étudier *L'inoubliable*? Nous avons aussi privilégié *Présence du large* parce que le recueil méritait, selon la critique, de paraître séparément du triptyque et qu'il aborde déjà, selon André Brochu, les thèmes de *L'inoubliable* avec le « dualisme qui les baigne⁶ » entre

³ Petra Mertens, *op. cit.*, p. 3. Mertens emprunte l'expression à Thomas H. Macho, *Todesmetaphern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, p. 7-8.

⁴ Fernand Ouellette, *L'inoubliable. Chronique I* (Poèmes 2003-2004), Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2005, 336 p.; Fernand Ouellette, *L'inoubliable. Chronique II* (Poèmes 2003-2004), Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2006, 280 p.; Fernand Ouellette, *L'inoubliable. Chronique III* (Poèmes 2003-2004), Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2007, 224 p. Désormais, ces ouvrages seront regroupés, sauf exception, sous l'appellation *L'inoubliable*.

⁵ Denise Brassard, « Fernand Ouellette et l'engagement dans le vertical », entretien paru dans *Lettres québécoises*, printemps 2006, p. 7.

⁶ André Brochu, « Du même au Même ou du fini à l'infini », *Voix et images*, vol. 34, n° 2 (101), hiver 2009, p. 159.

l'ombre et la lumière. *Présence du large* résulte d'une longue période d'écriture de poèmes épars qui n'ont rien à voir avec la « déflagration⁷ » des *Heures*. Denise Brassard voit dans le processus de rédaction des œuvres récentes de Fernand Ouellette « quelque chose comme un acharnement dans la constance⁸ » ; elle parle de « monumentalité⁹ » pour qualifier cette écriture de la concentration et de la patience. Nous aborderons donc l'espace ouelletien de la mort via trois aspects – le corps, la pierre, l'oiseau – et une notion plus philosophique – l'horizon – qui nous mèneront à voir l'axe vertical, l'axe horizontal puis l'éclatement axial de ce singulier imaginaire de la mort. Cela nous permettra de savoir si le poète construit un espace hétérotopique et si cela parvient à calmer son angoisse du mourir.

Afin de creuser l'angoisse de la perte, ce premier aspect important des *Heures*, nous avons choisi de nous référer à deux philosophes qui se sont longuement penchés sur la question de la mort dans la perspective de l'existence, soit Emmanuel Levinas et Martin Heidegger. De Levinas, nous retiendrons deux concepts pour tenter de comprendre l'angoisse : celui de la responsabilité du survivant envers le trépassé et celui que le philosophe exprime brillamment ainsi : « Quelqu'un qui meurt : visage qui devient masque¹⁰. » De la philosophie heideggerienne, la distinction entre les notions d'angoisse et de crainte nous permettra de mieux comprendre le concept de la mort dans la perspective du sujet pensant. Le phénoménologue allemand distingue les deux substantifs émotifs par la possibilité de situer l'objet de la peur. Selon lui, l'angoisse débouche sur un niveau d'affect plus élevé que l'expérience de la crainte car elle émane de l'incapacité du sujet à lier son émotion avec un objet tangible. On peut donc penser qu'une fin définitive, inévitable et

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰ Emmanuel Levinas, *La mort et le temps*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio/Essais », n° 4148, 1992, p. 14.

probante de l'existence rend terrifiante l'idée de l'inexistence. L'angoisse est un élément important de la thématization de la mort puisque de celle-ci découle, selon Heidegger, la compréhension que le sujet se fait de lui-même. Heidegger croit que le sujet, qu'il nomme « *Dasein* » ou l'« être-au-monde », est constamment expulsé de son monde¹¹ et ce jusqu'à la mort. La conscience de la mort provoquerait cette affliction primitive qu'est l'angoisse et que le sujet fuirait dans l'affairement (par exemple, le travail) et en essayant de laisser des traces de son existence. De surcroît, la mort révélerait, selon Heidegger, la possibilité du sujet de former un tout avec lui-même dans l'abolition de la tension de son existence entre son passé, son présent et son avenir. Toutefois, cette possibilité dévoile du même coup une impossibilité puisque le sujet ne peut consciemment faire l'expérience de sa mort ; celle d'autrui permettrait alors une certaine saisie phénoménale du « n'être-plus-Dasein » sans toutefois que la perte soit équivalente à celle du disparu.

La mort se révèle bien comme perte, mais plutôt comme celle qu'éprouvent ceux qui restent. La perte subie ne leur donne pas pour autant accès à la perte d'être comme telle que le mourant a "subie". Nous n'éprouvons pas au sens fort de ce verbe le trépas des autres : nous ne faisons jamais, tout au plus, qu'"y assister".¹²

En écrivant *Les heures*, Fernand Ouellette a tenté d'exprimer l'angoisse de la perte qu'il vit tout en s'imaginant les pensées de son père face à la mort annoncée. Le témoignage du fils donne lieu à une parole créatrice qui vient rompre le silence de la perte. Dans cette première partie du chapitre nous chercherons à savoir si, en réponse au silence entourant le trépas, le deuil se déploie comme moteur de créativité des *Heures*.

¹¹ Martin Heidegger, « paragraphe 40 : La disponibilité fondamentale de l'angoisse : une insigne ouverture du Dasein », *Être et Temps*, p. 233-240.

¹² *Ibid.*, p. 292.

Dernier point de jonction entre la vie et la mort, le corps en déclin, tel que nous le verrons dans la deuxième partie, devient un espace à définir car il ne peut plus *contenir* la conscience individuelle. À ce propos, Denise Brassard analyse *Les heures* à l'aide du concept de « fécondité » d'Emmanuel Levinas :

La fécondité (qui s'applique ici tout aussi bien à l'artiste qu'à la relation père-fils) permet une distance avec l'être et avec le présent, lequel, sous l'effet de la maturation ou du vieillissement, est perçu comme une limitation de l'être, une fermeture des possibles, bref des "occasions perdues" que la mémoire ne saurait rendre.¹³

La lutte contre l'oubli (perçu comme une limite de l'être) est créatrice, dans la mesure où elle permet à l'artiste de rejeter la perte, d'en faire un objet dans une forme de détachement de l'être aimé. En somme, on peut supposer que le processus de création-distanciation proposé par Brassard – fruit des souvenirs retravaillés par l'imaginaire – permettrait à celui qui assiste à la mort de franchir les étapes du deuil, de combler le silence, d'éviter surtout d'être dépossédé intérieurement par la disparition de l'autre. La perte et la résilience nécessaires au processus du deuil constitueraient ainsi de véritables forces créatrices. C'est du moins ce que laisse entendre Ouellette en affirmant qu'« on va vers la peinture, vers la poésie parce qu'on sait qu'on a une fin, et que la seule chose vraiment préoccupante c'est cette mort inéluctable¹⁴ ». Dans un article sur la poésie ouellettienne publié pour la première fois en 1973, Joseph Bonenfant disait justement du vers « La mort n'est-elle pas la parole?¹⁵ » que son « sens repose sur un rapport entre écrire et mourir¹⁶ ». Denise Brassard, qui a étudié précisément la fonction essayistique dans la démarche poétique de Fernand Ouellette,

¹³ Denise Brassard, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴ Gérald Gaudet (entretien avec Fernand Ouellette), « Le Corps vibrant de désir », *Lettres québécoises*, n° 44, hiver 1986, p. 18.

¹⁵ Fernand Ouellette, *Poésie (1953-1971)*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », n° 6, 1979, p. 251. Nous nous référerons, sauf exception, aux versions des poèmes qui se trouvent dans cette édition.

¹⁶ Joseph Bonenfant, « Principes d'unité dans l'œuvre de Fernand Ouellette » Joseph Bonenfant, *Passions du poétique*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 113.

emploie le terme « anamnèse¹⁷ » pour expliquer la ferveur d'écrire et la vivacité de la mémoire dont fut saisi Ouellette lorsqu'il rédigeait *Les heures*. Sept mois après le décès de son père (dont il avait pris soin jusqu'à la fin), Fernand Ouellette aurait donc entrepris dans un état anamnétique la rédaction de poèmes aux vers succincts et aux nombreuses articulations syntaxiques. Avant de terminer *Les heures*, le poète avait déjà vécu, avec *Dans le sombre* (1967), une semblable urgence d'écrire. Si les deux ouvrages présentent une polarisation thématique (l'érotisme dans le premier, le deuil dans le second), Fernand Ouellette n'hésite cependant pas à les distinguer en disant que « l'écriture elle-même [lui] paraît profondément différente dans *Les heures*¹⁸ ». En effet, dans le processus de l'acceptation du deuil, le sujet procède à l'élaboration d'un imaginaire complexe de l'après-vie du père auquel il convient maintenant de nous attarder.

PREMIÈRE PARTIE

Poésie et deuil : Les très riches *Heures* de Fernand Ouellette

Du 23 janvier au 23 février 1986, Fernand Ouellette composera 81 poèmes, nombre correspondant à l'âge de son père lors de son décès. Il commentera ce nombre en disant qu'il s'agit d'« un multiple de 9, chiffre spirituel par excellence¹⁹ ». Ces poèmes seront publiés sous le titre *Les heures*, annonçant la volonté de dénombrer, de rendre compte d'une vie qui n'est plus. Bien que divisé en sections, le recueil se lit comme un seul long poème qui nous frappe par le contraste entre le flot des souvenirs du sujet énonciateur et l'importance

¹⁷ Denise Brassard, *op. cit.*, p. 232.

¹⁸ Daniel Guénette (en entretien avec Fernand Ouellette), « *Les heures* de Fernand Ouellette », *Nos Livres*, juin-juillet 1987, p. 5.

¹⁹ Gérald Gaudet, *loc. cit.*, p. 20.

accordée au silence. C'est du moins ce qu'évoquent les nombreux blancs typographiques de chaque côté des vers ainsi que l'abondante ponctuation, particulièrement la quantité de points plus représentative de la prose. Selon Pierre Nepveu qui consacra une thèse aux premières œuvres de Fernand Ouellette, « le silence du locuteur est ambigu : il signifie autant l'inaptitude à parler que la disponibilité à une "autre" parole, ou à toutes les paroles²⁰. » Il semble que le poète ait trouvé l'équilibre entre les mots qui proviennent de la vie et l'écoute du silence de la mort.

Afin d'explorer le concept du deuil dans *Les heures*, nous nous pencherons d'abord sur l'angoisse de la mort car elle semble être le moteur de création du recueil. En deuxième lieu, nous prolongerons notre étude de l'angoisse en y ajoutant la question des origines. Troisièmement, nous procéderons à une étude du temps qui, dès l'annonce fatidique, bouscule le lien père-fils. Nous tenterons alors de distinguer deux deuils différents ainsi que le renversement des rôles entre le père et le fils. Cela nous mènera finalement à envisager la possibilité de suppléer au silence du père et à la perte du soi, l'écriture permettant alors de reconstruire du sens là où il n'y en a plus.

Des Heures d'angoisse

Qui traite de la thématique du deuil ne peut éviter de parler de l'angoisse de la mort ; *Les heures* de Fernand Ouellette n'y font pas exception. Voyons à présent comment se déploie l'angoisse que provoque la perte de l'autre jusqu'à devenir une force créatrice d'images fortes tirées de la littérature médiévale.

Il est essentiel de noter, comme l'a fait Denise Brassard, que le poète a beaucoup parlé de ce recueil, qu'il a senti le besoin de l'expliquer. Ces propos de Ouellette sur son

²⁰ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 10.

œuvre nous permettent d'affirmer que l'enjeu n'était pas seulement, pour lui, de mettre à l'épreuve sa vie personnelle : il s'agissait d'offrir au lecteur l'exemple contagieux d'une parole capable d'établir le rapport le plus juste possible avec ce qu'elle désigne. Interrogé par Gérard Gaudet, le poète dira au sujet de l'élaboration de son recueil qu'il souhaitait « donner l'illusion que poétiquement on pouvait se confronter à la mort, la regarder en face, sans tomber dans la morale, le sermon, qui a toujours nourri cette tentative²¹ ». À titre de contre-exemple de la conscience humaniste non moralisatrice qu'il souhaitait donner à son projet d'écriture, Ouellette cite *Les vers de la mort*²² rédigés à la fin du XII^e siècle par le moine cistercien Hélinand de Froidmont. Dans ce texte médiéval aux allures de *Danse macabre*, Hélinand tente de convaincre – par la peur – les hommes de délaisser les vices du monde matériel afin de préparer le départ vers la vraie vie, celle de l'homme libéré du corps pécheur. Si Ouellette rejette cette personnification de la mort qui tente de convertir les lecteurs à l'ascétisme, la figure d'analogie demeure néanmoins sous-jacente à son écriture en tant que signe de la peur entourant cette mort inévitable. Cette créature sans corps ni ombre, aussi distante et frigide que l'ensorceleuse des *Songes en équilibre*, Ouellette lui a pourtant donné le corps de son père.

L'angoisse des origines: comparaison entre Ouellette et Hébert

Pour comprendre la source des émotions contenue dans le recueil *Les heures*, il faut en effet sonder l'attachement du fils pour le père ainsi que le symbole identitaire que ce dernier représente. La rupture du lien père-fils, annoncée dans la première partie des *Heures*, résulte en une indistinction entre le sujet et le monde :

²¹ Gérard Gaudet, *loc. cit.*, p. 20.

²² Hélinand de Froidmont, *Les vers de la mort*, texte repris et traduit par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983.

Nous étions pétrifiés
 comme des arbres
 sans feuilles,
 sans sève
 et sans oiseaux.²³

Ici, l'émotion devient corps puis paysage alors que l'arbre mort continue de signifier – par ses racines – l'attachement à la vie. À propos de la mise en image arboricole de l'angoisse, Pierre Nepveu écrit, dans *Les mots à l'écoute*, que

rien n'est plus instable et menacé que le symbole de la plante ou de l'arbre chez Ouellette, rien ne correspond moins à sa poésie que l'image de l'enracinement. Je l'ai noté plus tôt : la vie, la poésie sont constamment prises d'impatience, la forme ne cesse de se défaire dans un nouveau dynamisme, dans un nouvel excès.²⁴

Certes, l'arbre est menacé dans *Les heures* comme il l'était dans l'œuvre ouellettienne antérieure aux années quatre-vingt, mais l'image se distingue dans le livre qui nous intéresse par son enracinement. Disons que le détachement observé dans les premiers écrits et qui s'exprimait violemment est ici remplacé par une intense focalisation sur l'angoisse de perdre le lien filial. Par exemple, dans les vers « On tirait / nos racines », (*H*, 14) l'arbre, grâce à la force du pronom possessif, désigne l'origine familiale à laquelle tente de s'accrocher le sujet. C'est aussi l'opinion d'André Brochu : il dira du poète de *Présence du large* qu'il « continue, cinquante ans après la parution de *Ces anges de sang*, de se rattacher à la grande problématique de l'enracinement qui est celle de sa génération²⁵ ».

²³ Fernand Ouellette, *Les heures*, Montréal et Seyssel, l'Hexagone et Champ Vallon, 1987; Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1988, p. 48. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

²⁴ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 102.

²⁵ André Brochu, « Du même au Même ou du fini à l'infini », *Voix et images*, p. 158.

Le cycle de l'arbre amène des mouvements qui opposent les œuvres ouellettienne et hébertienne. Alors que les enfants sont des branches du père et la croissance racinaire le point de départ du déploiement identitaire chez Ouellette, le mouvement vers le bas, dans la poésie d'Anne Hébert, est plutôt synonyme d'un arrachement. Les premiers poèmes des *Songes en équilibre* nous montraient un désir de tuer l'enfance; d'où l'arbre évoqué métonymiquement par ses feuilles automnales. Pourtant, le « je » hébertien qui s'apprêtait à descendre au tombeau des rois, est comme le « nous » ouellettien effrayé à l'idée de disparaître. Nous avons l'impression que le trépas s'accompagnait d'un sentiment d'aliénation plus intense dans l'écriture hébertienne. Ici, l'angoisse de la mort, nécessaire à l'ouverture au monde, émane de l'intime du sujet énonciateur, contrairement au deuil ouellettien qui nous laisse découvrir un monde vidé de son contenu. Néanmoins, il demeure que l'angoisse prend l'entourage du père ouellettien en otage.

L'angoisse, cette « matière-émotion²⁶ » selon le terme de Michel Collot, est certainement exacerbée dans la poésie ouellettienne parce que l'aspect tangible et localisable du père cancéreux renvoie au vertige du néant. Il faut comprendre que le père des *Heures* est l'objet émotif du sujet fils et que l'éventualité de la perte de cet objet précis nourrit l'incertitude entourant l'instant fatidique. Dès que le sort en est jeté, l'affect déborde et le perçoit, selon Collot, « gagne en intensité²⁷ ». Aux prises avec une expérience dont il ne peut qu'être le témoin, le sujet assiste, avec effroi parce qu'impuissant, à la disparition progressive de son père jusqu'à qu'il ne soit plus qu'un corps sans vie. Ouellette raconte d'une manière toute personnelle le chemin de la fatalité humaine jusqu'au moment où seul « l'objet funèbre » (*H*, 77) subsiste. Celui-ci nous apparaît, dès les premiers vers, par les

²⁶ Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

larmes, métonymie du visage non encore chosifié. L'autre m'est confié à partir du visage qui décrit, selon Emmanuel Levinas, le lieu de l'expression avant qu'il ne devienne un objet, un masque après le passage de la mort. « L'âme substantialisée comme quelque chose, est, phénoménologiquement, ce qui se montre dans le visage non chosifié, dans l'expression et, dans cet apparaître, a l'ossature, la pointe de quelqu'un.²⁸ » Ainsi, l'angoisse s'élabore au cœur de la tension entre le masque, métonymie du cadavre à venir et la présence qui subsiste dans le corps qui n'est pas encore inerte.

Cela étant dit, il n'est guère surprenant que la réduction de la personne en quelque chose de « décomposable²⁹ », selon la terminologie levinassienne, ait pour conséquence le glissement sémantique des émotions prêtées au père vers celles du sujet collectif:

Dans nos bras,
noué et craintif,
il se laissait prendre.
Mais les peurs mâchées,
de pensée en souvenir,
savaient le dissoudre. (*H*, 18)

On remarque que les adjectifs « noué et craintif », au singulier, s'accordent avec le sujet « il » alors que la proximité de l'adjectif possessif « nos » souligne une ambiguïté de sens : nous sommes ici en présence d'une image qui exprime l'angoisse de l'entourage, construite à partir de la disparition symbolique du « il ». Tout cela, alors que l'entourage imagine le père en train de « ruminer » l'annonce fatidique : l'image des « peurs mâchées » signifiant le travail de l'angoisse sur le corps. Le changement d'état du père vivant en matière-corps, sous-tendant l'émotion, ne semble pas diminué par la maternisation de l'entourage ; au contraire la marque d'affection devient une sorte d'enfermement et montre la tension à son

²⁸ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

paroxysme. Selon Michel Collot, « le sujet lyrique se constitue dans un rapport à l'objet, qui passe notamment par le corps et par les sens, mais qui fait sens et nous émeut à travers la matière du monde et des mots³⁰ ». Mais lorsque le corps devient un objet, la matière du monde s'écroule et il ne reste que les mots pour le reconstruire. Ainsi, l'angoisse existentielle devant le mourir vient de ce que la mort expulse autant le mourant de son corps que ceux qui restent du leur puisque les vivants perdent une partie d'eux-mêmes avec le trépas de l'autre.

L'angoisse du mourir, lorsqu'elle concerne autrui, est d'autant plus grande que le témoin observe impuissant le mourant sans pouvoir en tirer pour lui un quelconque savoir ni retenir une partie de l'autre pour lui-même. Ce qui propulse l'émotion de la perte, c'est le temps, maître de la relation avec le père, de la fin de l'existence et de la lutte pour la survie.

Les deux temps du deuil : le père, le fils

Les heures annoncent, dès leur titre, l'importance du temps dans l'expérience narrative du deuil entreprise par le fils qui se met dans la position du père pour combler l'absence de ce dernier. Cherchons donc à comprendre le rapport entre le temps et le deuil chez le sujet, lui-même divisé entre l'évanouissement au monde du père et l'urgence d'en ralentir les derniers instants.

Petra Mertens, qui a consacré sa thèse de maîtrise aux *Heures* de Ouellette, va plus loin que notre description de l'objet-père en faisant de lui le « sujet actif » du récit poétique : « On est porté à croire qu'un sujet actif n'existe que dans les cas du meurtre ou du suicide. [...] Nous retrouvons des traces d'un sujet agissant dans le mode actif du verbe réfléchi "se mourir".³¹ » Malgré la forme pronominale, « se mourir » peut renvoyer à un état, à une

³⁰ Michel Collot, *La matière-émotion*, p. 5.

³¹ Petra Mertens, *op. cit.*, p. 21.

passion, qui pourrait être celle de la quête, par le mourant, d'une compréhension de la mort. Il semble évident, au contraire, que le mourant n'occupe qu'illusoirement le premier rôle d'un théâtre mortuaire élaboré par le sujet énonciateur. C'est dire qu'il y aurait un « je » derrière le pronom « il » et qu'il aurait l'intention d'apprivoiser, pour lui-même, l'appréhension de la mort. D'ailleurs, Luc Bouvier, dans son analyse du « je » dans la poésie de Jacques Brault (dont l'œuvre sera étudiée au prochain chapitre), évoque le « il » comme un dédoublement du « je³² ». Nous pouvons dire la même chose des *Heures* alors que les pensées de fin de vie prêtées au père sont celles d'un « je » tentant d'esquiver son inexistence. Ce glissement pronominal se produit tout en douceur dans une mimétique littéraire de la perte d'autonomie et des capacités cognitives du mourant. Étonnamment, le fils, chez Ouellette, se verra en quelque sorte dépossédé des ficelles de son propre théâtre thanatographique, pris au piège par ses pensées sur la mort comme le sujet énonciateur du *Tombeau des rois*. Dans le recueil hébertien, le sujet « actif » entreprend sa quête identitaire par la traversée des profondeurs intérieures le conduisant à cette mort qui est métaphore des pulsions de destruction, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent. Le sujet hébertien est « actif » parce qu'il choisit de mourir symboliquement pour mieux renaître. S'il est question d'un « sujet actif », il ne faut pas le chercher du côté du mourant ou du trépassé. Il se situe plutôt dans la réflexion du sujet énonciateur qui, par sa posture d'endeuillé, est entraîné, ne serait-ce que temporairement, hors de son affairement habituel qui lui permet de fuir la mort, soit dans cette « projection intéressée de [sic] nous même dans le futur³³ ».

Devant ce vertige aliénant de la pensée de la mort, l'entourage tente de percer, pour lui-même, « le secret de l'agonie » (*H*, 19), quitte à interpréter les derniers instants dans un

³² Luc Bouvier, *op. cit.*, p. 19.

³³ Jean-Michel Salanskis, *op. cit.*, p. 18.

rythme qui s'accélère jusqu'à la finale. L'impression de vitesse laissée par *Les heures* va au-delà de la brève période de rédaction du texte. Certes, le lecteur s'identifie à l'urgence, pour les vivants, de saisir le temps fuyant. S'ensuit alors le refus de la mort. Pourtant, le texte laisse bien sentir l'atténuation du regard du moribond sur le monde et le temps qui ralentit pour celui qui s'apprête à le quitter. Pour Levinas, « la mort comme patience du temps³⁴ », désigne « la mort [comme] un point dont le temps tient toute sa patience, cette attente se refusant à son intentionnalité d'attente³⁵ ». Cette conception de la patience du temps prêtée au mourant exprime la lente chute de sa présence au monde. Au-delà du « nous » s'accrochant à ce qui reste de vie, à la dépouille, puis aux souvenirs du père qu'il faut saisir avant qu'ils ne meurent eux aussi, il y a le détachement du père au temps présent. Ce deuil qui précède le décès et qui affecte l'entourage, nous l'appellerons le deuil *anthume*. Il nécessite l'acceptation du travail nécrophage sur le corps et l'esprit. C'est ce que Paul Chanel Malenfant nomme « la lente monotonie répétitive du temps de l'agonie du père³⁶ ». On la remarque dans l'extrait suivant : « Le temps, le temps, / dans les éclaircies de conscience, / avait des pas de plomb. » (*H*, 21) Nonobstant les quelques éclairs de présence, les absences progressives de la conscience du mourant provoquent pour l'entourage une angoisse inversement proportionnelle au déclin. L'abolition du temps individuel résulte en une appréhension de l'instant fatidique. Par l'expression de la fulgurance, l'urgence d'écrire, le fils lutte contre la perception du temps qui s'étire doucement suivant l'évanouissement de la conscience du père. On reconnaît dans la résistance du fils et la dégénérescence du père, l'une des polarités thématiques qui caractérisent l'œuvre ouellettienne.

³⁴ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 8.

³⁶ Paul Chanel Malenfant, *loc. cit.*, p. 247-263.

Les deux mesures temporelles du livre, celle du mourant et celle de l'entourage, expriment deux perceptions différentes de l'expérience du mourir. Il existe donc dans *Les heures* deux postures du deuil : celle que l'on prête à l'autre et celle du soi (ou de l'entourage). Inspirée par *Les heures* lors de la rédaction de son recueil *À tout regard*³⁷, Nicole Brossard a senti ce double déploiement « temps/deuil » : le premier défini par la fulgurance et la violence, l'autre se caractérisant par la lenteur et la langueur³⁸. Chez Brossard et Ouellette, la première posture du deuil exprime un déni de la perte, alors que la deuxième témoigne de la progression du deuil vers son accomplissement dans une écriture de l'apaisement. Les lecteurs, devenus « accompagnants » et « témoins », entrent alors dans l'intimité des pensées d'un sujet poétique qui tente de renverser la distance entre l'agonisant et lui pour mieux surmonter son deuil.

Renversement père-fils

À propos de l'annonce fatidique de la mort de son père, Ouellette dit ceci : « À partir du moment où je vois, je sais qu'il sait, je ne le laisse plus. Je vais à l'hôpital. Je deviens à la maison son infirmier.³⁹ » Fernand Ouellette lève ainsi le voile sur l'intimité de la relation parent-enfant qui s'inverse graduellement à l'approche de la mort. Explorons cet aspect important du deuil *anthume* ouellettien.

À mesure que la vie s'amenuise, le père et le fils changent de rôles. Dans son entretien avec Gérald Gaudet, le poète décrit cet ultime renversement : « Chose étrange, quand je le tenais dans mes bras, à la fin, j'avais l'impression qu'il était devenu mon

³⁷ Nicole Brossard, *À tout regard*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989.

³⁸ Propos tenus par la poète le 12 décembre 2006 lors de la table ronde « L'écriture du deuil dans la poésie québécoise contemporaine », une rencontre avec Nicole Brossard, Denise Desautels, Louise Dupré, Stéphane Martelly organisée par Catherine Mavrikakis. Je rapporte les propos tels que je les ai entendus.

³⁹ Gérald Gaudet, *loc. cit.*, p. 20.

enfant.⁴⁰ ». Ni centrée sur le parricide ni sur un quelconque jeu de pouvoir, la figure paternelle des *Heures* est au premier abord différente de celle remarquée par François Ouellet dans plusieurs œuvres québécoises. En effet, le sujet énonciateur des *Heures* ne tente pas de prendre la place du père, comme François Ouellet a pu l'observer dans de nombreuses œuvres québécoises analysées dans son étude *Passer au rang de père*. À l'opposé de la confrontation, le rapport père-fils illustré dans le recueil qui nous intéresse est rempli d'amour. Il s'agit pour l'auteur de montrer « que la relation avec le père peut être aussi profonde, aussi vivante, que la relation avec la mère⁴¹ ». On croirait que l'attachement familial a pris la place de la rivalité œdipienne. Toutefois, si l'on considère l'appropriation par le fils du silence de son père, nous pourrions renverser notre première interprétation pour y voir plutôt un parricide symbolique, en dépit des intentions et des soins maternels promulgués par le « je ». En ce sens, la figure du père chez Ouellette n'est pas exempte de cet archétype si bien décrit par François Ouellet : « Le père est à la fois ce qui structure intérieurement le sujet et le signe qui le dépasse.⁴² » De plus, on peut considérer le deuil, en tant qu'il nécessite une affirmation de soi qui passe par le détachement d'avec l'autre, comme une forme d'assassinat symbolique. Comme quoi, raconter l'expérience de la mort de son père peut à la fois permettre à celui-ci de survivre dans le texte et au fils de s'affirmer en tirant profit de l'ultime séparation.

À l'exception de la dédicace « À mon père », la mise en texte du deuil semble se produire grâce à un détachement déjà perceptible dans le simple usage du pronom « il » ; cela correspond à la relation distante que Fernand Ouellette dit avoir eue avec son père :

⁴⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴² François Ouellet, *Passer au rang de père : Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002, p. 99.

“Tant que l’homme se croit parfait, il est dans le style de la mort” (M. Choisy). Et je n’avais pas de père pouvant s’opposer à ma volonté. Par la distance nous étions devenus presque des étrangers qui vivaient en des univers différents. Nous ne pouvions que nous retrouver avec une chaleur tendre, mais sans la manifester. Au Québec, un père était bien incapable d’embrasser son fils.⁴³

Ces propos, tirés du *Journal dénoué*, ont attiré notre attention car Ouellette tente d’expliquer, à travers le concept de la mort, l’écart qui l’a séparé de son père de son vivant. Pour ajouter à la relation filiale distante, l’auteur ne nomme jamais les membres de sa famille ou l’entourage du défunt, ni dans son recueil ni en entrevue. En l’occurrence, il n’y a que des « il » et des « nous » multiples dans *Les heures*:

Nous lui adressions
des pensées,
chacun depuis
sa solitude. (*H*, 103)

Désignant bien plus que le fils et le père, le « nous » ouelletien se fait graduellement le propre de tout un chacun, celui qui a été témoin de la mort comme celui qui l’anticipe pour lui-même. La distance filiale rend ainsi le texte universel. Car si les pensées du sujet endeuillé sont uniques, sa volonté d’obtenir des connaissances sur la fin de la vie est commune à tous ceux qui sont conscients de ne pas être immortels :

Il demeurerait
devant nous
frappé de plein fouet
par sa lucidité dévoilante. (*H*, 13)

Dans cet extrait, le pronom sujet en position anaphorique (comme c’est le cas majoritairement au début du livre) focalise la narration sur le moribond, combattant, puis

⁴³ Fernand Ouellette, *Journal dénoué*, Montréal, Typo, coll. « Essai », n° 17, 1988 [1974], p. 34.

acceptant son sort. Tout se passe sans que le témoin ait accès à une supposée révélation qui serait faite à l'agonisant en ses derniers moments de vie. En effet, on peut se demander si le qualificatif « lucide » serait plutôt une projection des vivants qui tentent de donner un sens à la mortalité. Il ne faudrait pourtant pas conclure que la possibilité de compréhension du mourant annule toute angoisse du mourir. La recherche d'un deuil tranquille ne se fait pas uniquement par la pensée évacuant la mort comme une fin. C'est du moins ce qu'affirme le protagoniste d'un roman ouelletien intitulé *La mort vive* :

La seule chose dont il était sûr c'est que la mort n'était pas la mort, la fin n'était pas la fin. [...] Son angoisse devant la mort était d'autant plus aiguë, virulente, qu'il n'acceptait pas la fin des êtres ni le silence des pierres. C'est pourquoi même s'il ne cessait d'interroger la pierre comme l'énigme parfaite, il ne s'accordait vraiment qu'à l'arbre qui sans cesse déploie le feuillu, porte l'oiseau et se laisse caresser par le bleu⁴⁴.

Conscient de son incapacité à résoudre l'énigme du trépas, le personnage romanesque, à la manière du sujet poétique, n'accepte pas que la mort corresponde à la fin de l'existence. Paradoxalement, l'absence d'une fin ultime est aussi angoissante. C'est que la sublimation de la mort, comme la mort thématifiée en un anéantissement définitif, n'effacent pas l'angoisse de leur infini respectif : l'au-delà ou le néant. Thématiser la mort en un espace « autre » n'empêche donc pas l'homme de se questionner, de son vivant, sur l'inconnu entourant sa destinée *postmortem*.

Au besoin de connaissance sur la mort, se mêle le déchirement du deuil que le sujet essaie tant bien que mal de compléter. Dans ce vide qui a l'opacité de la nuit, un cri : « “Tu ne dois pas partir” » (*H*, 87). Quelle phrase évocatrice de la souffrance de l'endeuillé ! Les guillemets (rares en poésie), qui encadrent le discours direct, mettent en évidence le déni –

⁴⁴ Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, Les Quinze, éditeur, coll. « Prose entière », 1980, p. 181.

l'une des étapes du deuil selon Kübler-Ross⁴⁵ – du fils qui ne peut se résigner à laisser partir son père. L'extrait précédent montre le locuteur qui s'adresse directement à son allocataire, son père, dans une dernière tentative de dialogue qui est aussi négociation, une autre des étapes du deuil. Cet unique tutoiement exprime beaucoup plus clairement qu'ailleurs dans le livre la résistance à l'abandon de la position libidinale proposé par Freud dans « Deuil et Mélancolie » et dont il a été question à propos d'Anne Hébert et du deuil de l'enfance. Contrairement à la poésie hébertienne, où le sujet s'adresse à l'amant en lui disant « tu », la figure paternelle des *Heures* n'aura été le destinataire du discours que le temps d'un seul vers à l'indicatif présent. Cette citation rompt avec le système énonciatif au « nous » et au « il » ; paradoxalement c'est ce même vers qui nous fait comprendre que le père ne possède pas sa propre subjectivité car seul le contexte permet de lui conférer ce signifié. Notons que le vers est situé au milieu du premier poème de la quatrième section, que nous avons intitulée « dépouillement » pour refléter le délestage du corps, la mort de la chair étant peut-être la seule véritable fin chez Ouellette. Ainsi, le vers ci-dessus constitue le temps fort du livre ; après quoi on assiste finalement à la résignation du sujet puis à une écriture prête à accepter le deuil d'une mort que le sujet souhaiterait bien ne plus concevoir comme une fin en soi.

Les deux temps du poème coïncidant avec le double deuil – celui du fils et celui prêté au père – dépeignent l'angoisse d'un sujet qui souhaite abolir l'écart entre son père et lui dans le but d'accepter la séparation définitive d'avec l'objet père, véritable parricide symbolique constitutif du moi. Demandons-nous à présent si rompre le silence permet de faire le deuil et si les réflexions poétiques du sujet sur le trépas de son père le conduisent vers l'impossible expérience de la mort-propre.

⁴⁵ Elisabeth Kübler-Ross, *op. cit.*, p. 42. Voir aussi de la même auteure, *On Death and Dying*, New York, Macmillan Co., 1969.

Rompre le silence du père : l'impossible expérience de la mort

Le fils annonce, dès la dédicace, qu'il racontera le spectacle de la mort du père. Dans sa démarche où il croit dérober les derniers instants de son géniteur, le poète est conscient de ce que Levinas appelle « la culpabilité de survivant⁴⁶ » :

En somme,
chacun de nous,
avec son être disjoint,
et mal initié à l'obscur,
au dédale,
se préparait
à lui voler
sa mort. (*H*, 24-25)

Suite à la posture de l'inénarrable, le poète avoue s'approprier sciemment le trépas de son père. L'entourage joue le même rôle, auprès du mourant, que les petits anges et le démon qui se battaient pour récupérer l'âme se dissociant du corps selon les *Artes moriendi*. L'instant du mourir attire autant qu'il effraie peut-être parce qu'il constitue, selon Heidegger, la seule possibilité de saisir le *Dasein*, soit l'être dans son entièreté ; ce serait l'unique moment où l'être est complètement « là » puisqu'il ne peut plus se projeter dans un avenir. Paradoxalement, la force de l'expression « être disjoint » témoigne de la douleur du sujet poétique. Cette formulation pourrait aussi servir de pendant poétique au concept heideggerien d'« être-vers-la-mort » car le sujet prend conscience du fait que son être endeuillé mais toujours vivant se sent incomplet à l'idée de perdre son père. Alors, accompagner l'agonisant vers son trépas pourrait être une façon pour le sujet poétique d'éviter la séparation définitive.

⁴⁶ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 15.

À la fin des *Heures*, on note une superposition du deuil paternel à la perte filiale ; le tout annonçant une circularité entre l'alpha du fils et l'oméga du père :

Le périple commence
toujours par l'abîme.
Par la révélation
du vide,
la chute entière
dans la solitude. (*H*, 110)

Le décès conduit le sujet à prendre conscience de sa propre étrangeté, de l'incomplétude de son existence ainsi que de la mort de l'autre comme seule possibilité d'accès à l'expérience du mourir. Être témoin du trépas devient alors une chance que saisira le poète en quête d'un sens à donner à sa propre existence :

Passer au n'être-plus-Dasein enlève justement au Dasein la possibilité de ressentir ce passage et de l'entendre comme ce dont il a eu l'expérience. Ce qui est sûr, c'est que semblable expérience ne peut que rester refusée à chaque Dasein en ce qui le concerne lui-même. La mort des autres n'en est que plus impressionnante. Le Dasein touchant à son terme y devient « objectivement » accessible. Le Dasein peut, d'autant mieux qu'il est essentiellement être-avec en compagnie des autres, acquérir une expérience de la mort. Cette mort qui est donnée « objectivement » doit alors permettre aussi de circonscrire ontologiquement l'entièreté du Dasein.⁴⁷

En philosophie, « objectivement » signifie « en tant qu'objet, indépendamment de l'esprit du sujet⁴⁸ ». Lorsque le sujet poétique est témoin de la mort de l'autre, il tente de se placer, suivant Heidegger, du seul point de vue qui pourrait l'informer, celui de l'objet, soit du cadavre. Ce faisant, le poète en deuil envisage la mort comme une possibilité d'atteindre une meilleure compréhension de soi :

⁴⁷ Martin Heidegger, *Être et temps*, p. 291.

⁴⁸ Dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, *op. cit.*, p. 1718.

Il s'agit de ne pas
dépérir
dans l'attente
de la faveur. (*H*, 109)

Ce passage traite à la fois du mourant et du témoin de la mort ; il thématise la mort en un privilège offert seulement à celui ou à celle qui a la patience de l'attendre. En ce sens, le verbe « dépérir » présente le danger de ne pas se préparer ni réfléchir à la mort car le verbe « périr » renvoie, selon Derrida, à l'animal que l'on prétend incapable de témoigner de son anticipation du mourir⁴⁹. De surcroît, le mot « périr » conserve étymologiquement, selon le philosophe français, « quelque chose du *per*, du passage de la limite, de la traversée marquée en latin par le *pereo*, *perire* (qui veut dire exactement cela : s'en aller, disparaître, passer – de l'autre côté de la vie, *transire*)⁵⁰ ». Ce qui convient parfaitement à la conception chrétienne de la mort à laquelle tente de s'accrocher notre poète. Par conséquent, le sujet poétique invite à privilégier le bien mourir pour éviter notre propre destruction. L'extrait ci-dessus désigne donc la force de caractère nécessaire pour « profiter » de la venue de la mort. De surcroît, seul le regard authentique, parce que non fuyant dans l'affairement, rend le fils lucide à la nullité de l'existence elle-même exacerbée par l'« être-jeté » hors du monde. D'où le raisonnement spirituel qui évite la perte totale dans l'élévation de l'âme. Ainsi, le poète sait qu'il est impossible de saisir l'être entier à travers le dépouillement des derniers instants de son père, mais il garde l'espoir d'une non-mort. Dans sa démarche, il se heurte toutefois à une autre difficulté, le silence du père.

Adressées au défunt, les nombreuses interrogations présentes dans *Les heures* (trente-sept au total) réaffirment le silence du mourant puis du gisant dans cette écriture à mille lieux

⁴⁹ Jacques Derrida, *Apories*, p. 63 et 126.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 126.

de la prosopopée. Ces questions touchent le lecteur car elles expriment les tentatives du sujet énonciateur de comprendre ce non-événement dont le témoignage ne viendra jamais véritablement de l'intérieur. Tant d'interrogations dans un recueil d'une centaine de pages confirment la facture essayistique du livre de Fernand Ouellette. Elles juxtaposent habilement l'échec du dialogue et la réflexion sur la mort du soi :

Tant qu'il parlait,
même bas,
il restait lié
au silence qui pense.
[...]
N'avait-il pas toujours été,
face à nous,
l'abîme des énigmes? (*H*, 39)

D'abord, la voix basse fait place au recueillement, dévoilant le silence des non-dits. Puis, même personnifié dans le vers « au silence qui pense », un silence définitif s'imisce entre le père et le fils, il symbolise l'abîme entre les deux hommes. Évidemment, l'annonce de la terrible nouvelle a tué la parole déjà rarissime et énigmatique du père :

Il n'a pas eu le temps
de se défier
du langage.
Des mots implacables
l'ont muré. (*H*, 16)

Dans cet autre extrait, la charge émotive du trépas semble trop lourde pour être exprimée, le chagrin trop profond pour que le mourant souhaite le partager avec son entourage. Pierre Nepveu voyait, dès les années soixante-dix, le silence comme un élément structurant la modernité poétique ouelletienne : « Les silences isolent des unités de sens, ils endiguent le mouvement de la phrase, mais ils l'espacent en même temps juste assez pour qu'elle évoque

l'excès qui l'habite, cette folie qui est la perte du discours⁵¹. » Le silence est le mur symbolique entre le père et le fils. Il est vrai que la poésie ciselée d'Anne Hébert et celle du déversement haletant de Fernand Ouellette accordent une place prépondérante au silence. En choisissant l'économie de mots dans leur recueil respectif (*Le tombeau des rois* et *Les heures*), les deux poètes mettent en évidence le vide sur lequel repose le langage, et cela d'autant plus vivement lorsqu'il est question de la mort.

La thématization du silence dépeint, sur un mode propre à chaque auteur, la séparation entre le soi et l'autre, épreuve du deuil qui s'avère jusqu'à présent constructive pour le sujet poétique. Alors que le « je » hébertien suit la voie de ses pulsions inconscientes afin de rompre le silence de sa propre voix, le silence chez Ouellette est imposé par une force extérieure qui s'appelle la maladie mortelle. Comme Hébert, Ouellette fait, grâce à la parole poétique, un véritable pied de nez au silence, élément central et antagoniste du recueil. Au dialogue éteint, le poète répond par le monologue poétique. Cette emprise de la parole sur le silence « mortel » entraîne le poète à partager avec nous ses questionnements même s'ils demeurent sans réponse :

Quand pourrait-il s'arracher
à ces veilles interminables?
Aux griffes gênantes
et généreuses
de ceux qui voulaient ralentir
son inclination à l'essor? (*H*, 21)

Notons d'abord ici l'allusion aux « griffes » à la fois protectrices et menaçantes, une métonymie personnifiant le déni de la mort à venir ainsi que la superposition de sens, entre l'angoisse de la mort, la bête et la famille. On remarque aussi l'oxymore des deux derniers

⁵¹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 35.

vers qui rapproche le terme « inclination » (chute vers le bas) et le mot « essor » (une envolée). L'extrait exprime un moment important des *Heures* où la thématization de la mort passe de la fermeture à l'ouverture. Si l'on ne peut « contester, selon Levinas, l'aspect négatif qui s'attache à la relation avec la mort d'autrui⁵² », le texte illustre une tentative de rendre l'expérience la plus positive possible. En pareil cas, *Les heures* relatent l'acharnement d'un artiste qui se bat contre lui-même pour accepter le deuil de son père. Selon Gilles Marcotte, nous retrouvons ici toute l'« *innocence*⁵³ » et l'intégrité qui font de Fernand Ouellette l'un des rares poètes québécois dont la prose a eu un effet bénéfique sur la poésie⁵⁴. Le poète fait preuve d'une grande humilité en partageant de la sorte son deuil dans ce qu'il a de plus intime. Sa lutte interne se poursuit jusqu'à la possibilité de l'accomplissement du deuil que nous verrons à l'instant.

Vers l'accomplissement du deuil

Atténué par la croyance en un salut hors du temps humain, l'état anxiogène du sujet fait peu à peu place à l'espérance. Le sujet peut envisager compléter le deuil de son père car il a dépassé, par l'écriture poétique, le besoin de faire l'expérience de la mort et en comprend toute l'impossibilité.

Ouellette réussit à surmonter les deux pôles du deuil (la vitesse et la lenteur) en dépeignant – par la poésie – une figure du père projeté vers un avenir sans durée puisque la mortalité y est abolie. En effet, l'angoisse du mourir s'atténue considérablement lorsque le sujet poétique envisage pour le père un « avenir » grâce à un espace « autre » dont la principale caractéristique serait la vie extracorporelle :

⁵² Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 16.

⁵³ Fernand Ouellette, *Journal dénoué*, p. 85. L'auteur met en italiques.

⁵⁴ Gilles Marcotte, préface du *Journal dénoué*, Fernand Ouellette, p. 13.

Il acceptait,
depuis peu,
la tâche illimitée
de se délester du mortel (*H*, 57)

Le dernier vers de l'extrait ci-dessus confirme que la mort n'affecte que le corps perçu comme un contenant dont il faut vider le contenu. Le père gagne une valeur extratemporelle lorsqu'il est considéré hors de son enveloppe corporelle qui est soumise au temps biologique. Cette recherche d'une existence à l'extérieur du temps humain est empreinte, dès les premiers recueils du poète, d'une jouissance psychologiquement extatique. Heidegger parle de « l'unité des ekstases de la temporellité, c'est-à-dire l'unité de ce qui est "hors-de-soi" dans les envols de l'avenir, de l'être-été et du présent⁵⁵ » comme condition de possibilité de l'être-là. La théorie heideggerienne nous permettrait de mieux comprendre la joie qui suit l'apaisement de l'angoisse dans le dépassement du soi par le sacré tel qu'il est développé dans l'œuvre ouellettienne. En ce sens, l'espoir du sujet réside dans le fait que son père pourrait continuer d'être là où il n'est plus, qu'il existerait autrement. À ce sujet Heidegger nous apprend aussi que toute parole est elle-même temporelle car elle demande un entendre (ou un lire) à la fois dans le présent de l'« étant été » et dans l'avenir (attente) de la disponibilité. Sauf que la parole écrite, parce qu'elle est continuellement dans l'attente d'un lecteur potentiel et qu'elle perdure dans le temps, permettrait d'immortaliser le « là » d'un sujet poétique en dépit de la mort de son auteur. Nous l'avons vu, il s'agit justement pour le mourant et l'entourage de se placer dans une posture où l'on accepte d'attendre « patiemment » la mort. La parole ouellettienne, tournée vers le « là » paternel, représente alors l'ouverture des possibilités existentielles de l'être-au-monde du père et de ce fait une

⁵⁵ Martin Heidegger, *Être et temps*, p. 412.

porte de sortie vers l'accomplissement du deuil. Le poète, gagnant confiance et foi en son projet d'existence spirituelle au détriment de l'angoisse, imagine des retrouvailles, hors du temps, entre les défunts d'hier et ceux de demain. De cette manière, le deuil poétique est transformé en un futur possible dans l'« à-venir » de la mort du soi qui retrouvera alors ses morts d'hier.

Aux dires du poète, « Écrire, c'est se mettre en relation avec les autres et les relier ainsi à sa propre recherche⁵⁶. » Au-delà de l'omniprésence du père dans *Les heures*, ce récit est surtout celui d'un sujet qui se penche sur sa propre mort. D'où un « nous » universalisant à la fin des *Heures*. Grâce à la réflexion supposément *anthume* proposée dans le recueil rédigé postérieurement au trépas, le « je » se laisse croire qu'il parvient à lâcher prise uniquement parce qu'il s'accroche à l'idée de la survie de l'âme. À preuve, l'évocation directe en fin de livre de la mort du soi par le biais d'une image positive :

Mais nous retrouverons
nos morts.
Nous les reconnâtrons
à leurs voix lumineuses.
[...]
Nous ne pouvons
plus reculer. (*H*, 109-110)

Ce « nous » évoque la fraternité entre les vivants et les morts, une forme d'humanisme à la Jacques Brault, quoique sur un ton beaucoup plus personnel⁵⁷. Il est opportun de rappeler ici que les formes dites plurielles de « je » et « tu » désignent plus qu'une simple augmentation du nombre ou la formule de politesse dans le cas du « vous » : selon Dominique

⁵⁶ Gérald Gaudet, *loc. cit.*, p. 19.

⁵⁷ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 13.

Maingueneau, elles représentent une « amplification de la personne⁵⁸ ». Une fois le chemin ouvert par l'ensemble de ces « voix lumineuses » que sont devenus les trépassés, ce « nous » composé de tous ces « je » pourra lui aussi franchir ce qui est sûrement la plus difficile « étape » du deuil (sans être à proprement parler une des étapes proposées par Kübler-Ross) : l'acceptation de sa propre mort. Il est clair à présent que le deuil de l'autre passe par la mort du soi. Même si les deux vers ci-dessus indiquent la quête infructueuse de la grande énigme, le message de Fernand Ouellette est rempli d'espoir. Le « nous » se place alors en position d'accueil de l'exigu et de l'immense.

Jusqu'à la fin, le lecteur est accroché au sujet ouellettien qui questionne la mort pour faire le deuil de son père. L'épreuve est difficile, tant l'entourage et surtout le fils sont attachés à leur père, certes en tant qu'individu, mais aussi en tant que la figure d'origine du moi qu'il représente. Nous pouvons en conclure que l'angoisse omniprésente dans *Les heures* est celle du détachement nécessaire à la quête de sens du sujet qui voit dans son père le miroir de sa propre fatalité. Le sujet en deuil comprend qu'il est prisonnier de la finalité du temps humain et qu'il ne peut plus éviter la mort par l'affairement quotidien. En ce sens, l'écriture permet à Fernand Ouellette de s'arracher à l'angoisse du silence éternel et de donner un sens à la vie qui se vide de ses origines paternelles. Habile funambule, regardant à la fois les ténèbres et le ciel, le poète croyant marche en tension entre la chute originelle et l'envolée. L'espoir de la mort comme un passage vers l'ailleurs le guide vers une résolution du deuil, elle sème l'idée que les morts l'aideront à renaître dans un espace « autre ». C'est ce que nous tenterons maintenant de montrer par l'étude de l'espace de la mort dans *Les heures* et *Présence du large*.

⁵⁸ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. Lettres svp. » 2000 [1986], p. 7.

DEUXIÈME PARTIE

L'espace de la mort : de l'exigu à l'immense dans *Les heures* et *Présence du large*

Les deuils présentés dans *Les heures*, celui du père et celui du fils, tendent vers leur résolution grâce à l'élaboration d'un imaginaire où la mort ne constituerait pas l'aboutissement de l'existence, mais un passage vers un autre lieu qui pourrait être celui d'une dérive douce qu'annonce déjà le terme marin du titre *Présence du large*. Lors d'un entretien avec Denise Brassard, le poète nous apprenait que ce recueil est le « chaînon apparemment manquant⁵⁹ » entre *Au-delà du passage* suivi de *En lisant l'automne* (1997) et la trilogie intitulée *L'inoubliable. Présence du large* apparaît donc clairement comme un exemple de la production récente de Fernand Ouellette et en ce sens, il nous offre l'occasion de comparer deux périodes de la deuxième moitié de l'œuvre ouellettienne. Lors du même entretien avec Denise Brassard, réalisé avant la parution de *Présence du large*, Fernand Ouellette avait provisoirement intitulé son livre *Lumières* suivi de *l'Absent*, un choix qui présageait déjà la dualité à l'œuvre dans le recueil. Au sujet des concepts qui nous intéressent, Tristan Malavoy-Racine ajoutera fort à propos que « les mots [de *Présence du large*] fréquentent les rives extrêmes de l'âme, esquissant la mort avec plus d'attention et de curiosité que d'amertume, ouverts aux éveils soudains de la conscience et à la nécessité "d'outrepasser l'horizon"⁶⁰ ». C'est ainsi que *Présence du large* s'apparente au dernier recueil d'Anne Hébert, *Poèmes pour la main gauche*, alors que les deux poètes tentent d'habiter un espace « autre » où l'angoisse du mourir est atténuée.

⁵⁹ Denise Brassard, *loc. cit.*, p. 7.

⁶⁰ Tristan Malavoy-Racine, « *Présence du large* de Fernand Ouellette », *Voir*, section « Arts et spectacle », vol. 22, n° 9, jeudi 28 février 2008, p. 16.

Afin d'aller jusqu'au bout de notre compréhension du deuil ouellettien, poursuivons nos recherches en explorant la thématization spatiale de la mort ; nous comprendrons mieux comment le deuil et la mort semblent intimement liés. Pourquoi la mort est-elle d'abord représentée comme un espace exigü ? Comment ce lieu se transforme-t-il ensuite en une immensité ? Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de diviser cette analyse en quatre parties qui forment, selon nous, les quatre pôles métaphoriques de la mort ouellettienne : le corps, la pierre, l'oiseau et l'horizon.

En premier lieu, le corps. Dans cette première partie, nous verrons qu'habiter le père est la première stratégie d'endeuilement pour l'entourage qui refuse la rupture filiale. Du corps-refuge, nous passerons ensuite au corps-arbre, métaphore d'une voie d'accès vers les hauteurs. Puis, nous observerons une personnification mortifère envahir le corps du père, causant l'effroi du fils et de l'entourage.

En deuxième lieu, la pierre. D'abord, nous nous attarderons au corps de pierre dans une étude de la chosification qui escamote la déchéance et la décomposition du cadavre. Nous suivrons ensuite, à partir des représentations du corps fermé et du refus du deuil, la pierre comme lieu métaphorique de l'angoisse vécue par l'entourage. Cela nous mènera à envisager l'écriture comme une manière de monumentaliser l'autre ainsi que la part du soi attribuable à l'autre. De là, nous explorerons la mise en poussière, en cendres, qui prépare la venue du Phénix.

L'oiseau. Dans cette sous-section, nous nous attarderons surtout à l'incarnation de l'âme en l'oiseau qui entame un périple apparemment inspiré du *Livre des morts* d'Égypte ancienne. Nous nous pencherons sur l'envolée qui rend possible le deuil du père. Nous compléterons cette étude de l'ascension en étudiant *Présence du large* où plus que jamais dans l'œuvre ouellettienne le sujet poétique se concentre sur son propre trépas. La dérive de

l'âme-oiseau nous conduira à la dernière sous-section de ce chapitre via l'ouverture de la conscience à un espace infini.

Et enfin l'horizon. Cette notion, qui se trouve à son apogée dans *Présence du large*, est au cœur de la structure de l'espace de la mort espéré par Ouellette. Nous chercherons à comprendre comment le poète peut s'imaginer au seuil du monde et ce que lui apporte une telle vision omnisciente. Cela nous conduira, en dernier lieu, à tenter d'élucider comment le poète imagine un espace de la mort qui transcende la ligne d'horizon.

Habiter le père : habiter la mort

Selon Gaston Bachelard, la demeure est un lieu associé à l'être du dedans, à l'intime. Le père de la critique thématique (qui a influencé Fernand Ouellette dans sa découverte de la littérature⁶¹) parle de « la maternité de la maison » comme du lieu où se vit la « plénitude première de l'être⁶² ». Dans *Les heures*, on note plusieurs images du père considéré comme un refuge pour l'entourage. La plus fréquente est celle de la maison-arbre :

Il était pour nous
comme une demeure
sans limites,
bruisante de rumeurs
rassurantes.
Au moindre vent,
nous nous glissions
sous ses pensées. (*H*, 11)

L'expression « demeure sans limites » nous apprend que le père est perçu par l'entourage comme une maison sans mur, l'ouverture étant paradoxalement sécurisante. Cette demeure

⁶¹ « [...] je fis une lecture plus attentive des *Chants de Maldoror*. Je pris surtout conscience des formes baroques de l'agressivité. Bachelard me guidait. Je fondais ma lecture sur mon propre réseau de symboles. » Fernand Ouellette, *Journal dénoué*, p. 83.

⁶² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 27.

est bien différente de celle où se cloîtrait le sujet hébertien des *Songes en équilibre*. Chez Ouellette, seul un toit de « pensées » nous rappelle la charpente de la maison-arbre. Les reprises phoniques de la lettre « s » imitent la musique réconfortante du vent dans les feuilles. De même, les allitérations en « s » dans *Les heures* se comparent à celles du vent dans le célèbre « Cimetière marin » de Paul Valéry⁶³. Ces sonorités douces participent à l'élaboration de l'arbre ouellettien comme à la construction du cimetière de Valéry. Ce sont deux espaces hétérotopiques, dans lesquels un lieu tangible est lié à la mort intangible. Source inépuisable d'images dans la poésie hébertienne, l'arbre, chez Ouellette, évoque aussi bien un spectre qu'une forêt de pierres tombales. Dans *Présence du large*, le poète s'inspire du romantisme et imagine une promenade dans un cimetière où le sujet aimerait trouver « [s]a place prochaine... de dépouille » (*PL*, 42) parmi les « fins genévriers » (*PL*, 42) plutôt que dans les fausses fleurs. On peut en déduire que l'image arboricole se dédouble pour devenir simultanément ce qui abrite et menace. Ce dédoublement rejoint un peu ce que Michel Guiomar observe dans son étude de la toile *Le semeur* de Van Gogh (1888) : « l'homme devient arbre mort ; l'arbre, spectre. Ce qu'ils sèment tous deux n'est qu'un chaînon de vie cyclique, un renouvellement de la Naissance et de la Mort⁶⁴ ». L'arbre-demeure passe ainsi, dans *Présence du large*, de structure ouverte à structure fermée : « L'arbre ne se déploie pas toujours / [...] / Il se referme / Contre les vents / Trop souvent aux abois⁶⁵. » Le feuillu traduit alors l'impuissance du sujet ouellettien face à sa destinée.

Dans l'extrait suivant des *Heures*, le sujet est expulsé d'un lieu naturel : « nous sentions / à

⁶³ « Sais-tu, fausse captive des feuillages, / Golf mangeur de ces maigres grillages, / Sur mes yeux clos, secrets éblouissants, / Quel corps me traîne à sa fin paresseuse, / Quel front l'attire à cette terre osseuse? / Une étincelle y pense à mes absents. » Paul Valéry, « Cimetière marin », André Lagarde et Laurent Michard (s. la dir de), *XXe siècle : les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1988, p. 356.

⁶⁴ Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 227.

⁶⁵ Fernand Ouellette, *Présence du large* suivi de *Le tour* et de *Lumières du cœur*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2008, p. 39. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

jamais / délogés / de la montagne. » (*H*, 11). Les quatre vers nous rappellent le roi de la montagne, un jeu d'enfants dont l'enjeu est la conquête territoriale. Véritablement, les enfants regroupés dans le pronom « nous » se sentent délogés du territoire « paternel », qu'il soit montagne ou arbre.

S'installent progressivement dans *Les heures* des murs de silence qui bloquent l'accès des enfants au corps du père qui ne permet plus la communication. La supériorité de la nature sur le sujet et son entourage jette le mourant hors de sa frontière corporelle, *extra muros*, dans une « extase » qui laisse l'entourage perplexe:

Il y avait près de nous,
en lui,
l'extase d'une imagination
horrifiante,
l'intimité d'un silence
bientôt infranchissable. (*H*, 19)

L'oxymore créé par le rapprochement entre les deux sentiments antithétiques, soit l'extase et l'horreur, en plus de l'enjambement syntaxique avant le deuxième terme, illustrent le sentiment pénible vécu par la famille à qui l'on demande d'« habiter » le silence ultime du père. L'angoisse culmine ensuite en un vide corporel que viendra combler une personification mortifère :

Qu'était cette mort
qui l'avait pris
en charge?
Sa présence
avait la froideur
d'un bleu invisible.
Elle allait en lui
sans faire
de l'ombre,
sans éclat.
Elle avait tout

d'une force
parfaitement
silencieuse,
parfaitement
incroyante de la réalité
du monde. (*H*, 57-58)

Dans le couple « maternel » père-fils, ce « elle » destructeur est la seule présence féminine des *Heures*. Quoique le poète ait choisi de donner une sexuation à cette figure, on aurait tort d'y voir Éros et Thanatos : mort ou vivant, le corps n'est jamais un objet de désir dans ce recueil. En général, nous constatons que la poésie de Fernand Ouellette, après un attrait singulier pour le corps désirable dans les parutions de jeunesse, s'intéresse de plus en plus à l'élévation de l'âme. Le corps ne serait finalement qu'un véhicule pour entrer en contact avec le monde et s'y définir jusqu'au grand départ. L'anticipation de la mort et la préparation spirituelle à laquelle se prête le sujet auraient remplacé le désir de la femme et dirigé le sujet poétique vers la recherche d'un corps immatériel. Voilà pourquoi, dans l'extrait ci-dessus, la personnification ouellettienne ne correspond pas plus à l'amante désirante dépeinte par Anne Hébert qu'à la description de Michel Guimar de la mort maternelle qui vient endormir son enfant⁶⁶. Le seul rapprochement plausible entre les personnifications hébertienne et ouellettienne de la mort nous vient de la puissance d'intrusion de l'espace-corps. Le vers des *Heures*, « elle allait en lui » (*H*, 57-58), traduit une prise de possession du corps qui ressemble au geste mortifère de la fille maigre du poème d'Anne Hébert⁶⁷. Toutefois, chez Ouellette, la subtilité de la nécrose accomplie dans un silence parfait est d'un tout autre ordre que l'ablation d'organes pratiquée par la fille maigre. Fait intéressant, alors que la pénétration mortifère était dénuée de références religieuses mais remplie de vengeance dans

⁶⁶ Michel Guimar, *op. cit.*, p. 414-415.

⁶⁷ Anne Hébert, « La fille maigre », *Œuvre poétique 1950-1990*, p. 29.

Le tombeau des rois, le sujet ouelletien (qui soit dit en passant ne personnifie jamais lui-même la mort) reproche à la personnification de la mort son manque de foi en « la réalité du monde ». Qu'entend par là le poète? Parle-t-il, comme il l'a fait dans *Journal dénoué*, des « aspects monstrueux de la nature (maladie et faim) s'attaquant aux hommes⁶⁸ »? La mort personnifiée serait-elle à brûle-pourpoint accusée de ne pas « habiter » le monde tangible? Ce reproche ainsi adressé à la mort personnifiée témoigne de toute la colère de l'endeuillé qui ne parvient pas à accepter que la mort se soit invitée dans le corps de son père. Nous pensons que le sujet ouelletien, en dépit de son long cheminement poétique dans la thématization de la mort, ne parvient pas à accepter son aspect biologique. Voilà pourquoi il opte pour une sublimation spirituelle de la mort.

Voyons à présent comment « l'être introverti⁶⁹ » (le père) se transforme progressivement en un objet et ce qui amène le sujet à concevoir l'écriture comme un moyen de conserver un lien avec l'être aimé, de lui donner une pierre tombale.

Le corps de pierre mis en poussière

Face au corps malade, l'entourage oscille entre la vie qui tient encore et la mort qui vient. L'extinction progressive de l'espace communicationnel entre le père et le fils entraîne ce dernier à comparer le corps du père qui s'amenuise à la formation d'une pierre:

De son corps
à nos sens,
une intermittence sans fin.
Sans retour.
Il restait comme une pierre
polie par le silence. (*H*, 52)

⁶⁸ Fernand Ouellette, *Journal dénoué*, p. 88.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

La perte de la parole se superpose à l'état physiologique de non-retour du père et pousse le fils à construire un cénotaphe de mots. Monumentaliser l'absent revient à négocier avec le deuil en tentant de croire que quelque chose peut lui subsister ici-bas. Cela fait de la sépulture un lieu hétérotopique puisque les survivants peuvent l'associer au disparu. Chez Ouellette, le corps vide devient antonymiquement pierre :

Il était là si près
et nous si loin,
pétrifiés
d'impuissance. (*H*, 50)

Dans cet extrait, le poète détourne l'image du corps figé par son destin pour exprimer le traumatisme vécu par l'entourage. Lorsque comprise dans son sens le plus concret, l'expression « être pétrifié » signifie être entouré d'une couche pierreuse ou être transformé par l'imprégnation de minéraux. Que représente le fils de pierre face à la coquille vide qu'est le cadavre du père? Le passage met en lumière deux problèmes de fond pour les survivants endeuillés : le repli sur soi du mourant et la chosification des corps. D'où les nombreuses images du corps tourné vers l'intérieur, fermé à la vie : « Au corps fermé, / qui aurait pu substituer / son propre corps? » (*H*, 14) Nous sommes témoins d'une volonté d'échanger les corps – celui qui part pour celui qui reste – une autre tentative de négociation selon les étapes du deuil. L'entourage en souffrance souhaite aussi se substituer au cadavre via l'orant, la statue des pleureurs. Tous ces processus de pétrification ne sont pas uniques à la poésie ouelletienne : le sujet hébertien se transformait aussi en matière inerte dans le poème « Retourne sur tes pas ». La narratrice y invitait son interlocuteur, qui est nulle autre que sa propre vie, à choisir la maison de pierre afin de se mettre à l'abri des émotions dévastatrices:

Découvre la plus étanche maison
La plus creuse la plus profonde.

Habite donc ce caillou
Songe au lent cheminement de ton âme future
[...]
Tu as bien le temps d'ici la grande ténèbre :
Visite ton cœur souterrain.⁷⁰

La dureté et la profondeur de cette demeure minérale inscrivent le sujet dans un lieu protégé des intempéries affectives. De même, dans *Présence du large* plus que dans tous les autres recueils de cet écrivain, peut-être parce qu'il est lui-même à l'apogée de sa vie, le sujet tentera de combattre l'éphémère de la condition humaine dans le poème-pierre. On pourrait donc affirmer qu'Anne Hébert et Fernand Ouellette élaborent textuellement leur propre statue funéraire :

Je prends mon corps,
Parfois, comme si j'atteignais
La fin du voyage.
Que plus rien n'était tracé.

[...]
Ici, en deçà, les paroles
– Brèves comme des traits sur la pierre (*PL*, 16)

L'association entre le corps condamné à périr, la parole et la pierre est évidente dans l'extrait ci-dessus. Mais les paroles, qui sont moins brèves parce que gravées dans le recueil devenu pierre, sont, dans ce poème ouellettien intitulé « Une ligne bleue », remplies d'espoir à cause de la couleur bleue qui oriente le regard vers le ciel. Par conséquent, l'acceptation du deuil passe par la possibilité d'un espace pour les défunts et d'un point d'ancrage pour les vivants, un lieu concret de fixation de l'autre maintenant abstrait.

⁷⁰ Anne Hébert, *Œuvre poétique 1950-1990*, p.40.

Le monument funéraire évoqué à maintes reprises dans *Présence du large* ne prend son sens que s'il est un espace hétérotopique : « Noms gravés dans la pierre / Du dernier espace, / Pour une dernière fois nous unir. » (*PL*, 46) Nonobstant la mort qui réduit le corps en dépouille, l'entourage s'accroche à la pérennité de la chose attribuée au défunt. Il apparaît clair que l'écriture, chez Fernand Ouellette, permet de substituer au corps éphémère une « trace » (*H*, 61) qui se compare, comme l'exprime Michel Serres dans *Statues*, à la pierre tombale : « De quelles transformations de la substance chair en substance inerte et de celle-là en substantif peuvent venir ces transformations vocales autour de la statue et de la stabilité? Substitutions, substances, institutions, tout sort de la mort⁷¹. » Selon Serres, toute construction est une tentative d'évacuer la mort, une immortalisation du soi. Elle répond au renversement nécessaire de la posture intenable de celui qui ressent l'angoisse du mourir, telle qu'elle est illustrée dans les vers suivants de *Présence du large* : « Le resserrement de l'espace / Où tout suffoque. » (*PL*, 51) En ce sens, l'œuvre poétique de Fernand Ouellette se déploie constamment dans une dialectique à la fois lente et vive, à la fois fermée et ouverte où plusieurs termes annoncent que la chosification du corps sera suivie par son fractionnement:

Par-delà le séisme
muet du corps oublieux
de lui-même
et des lumières,
l'intimité entre nous
se désagrégeait. (*H*, 48)

Notons dans ce passage des *Heures* le champ sémantique de la destruction, perceptible à travers les mots « séisme » et « désagréger ». En dépit de ce dernier verbe, qui évoque

⁷¹ Michel Serres, *Statues : le second livre des fondations*, Paris, Éditions François Bourin, 1987, p. 65-66.

clairement la décomposition, la description de la dépouille, « symbole » du bris de communication père-fils, n'entre pas dans la catégorie du lugubre mise de l'avant par Michel Guiomar. En effet, la décomposition est évacuée pour laisser place à une réduction de la matière solide en de petites particules. Chez Ouellette, le corps devient un espace de poussière, un non-lieu qui atténue paradoxalement la « hantise » (*PL*, 52) des processus biologiques de la mort. *Les heures* ne tombent jamais dans le goût pour les corps en charpie, qui définissent certaines œuvres comme celle de Denise Desautels (que nous étudierons au chapitre 4) ; à preuve, l'euphémisation des dommages du cancer (ce « séisme / muet ») et le corps qui « s'oublie » comme si la physiologie avait sa propre conscience. Une seule exception, le terme « osseux », traduit un funèbre ressenti et non exprimé (contrairement à Hébert qui exploite abondamment ce champ sémantique). Le déni total de la nécrose des tissus vivants exprimé dans *Les heures* par la « mise en pierre » rapide du corps puis son éclatement en poussière émane certainement de la posture spirituelle de Ouellette, car le corps est ce qui rend l'être mortel. S'en défaire permet donc d'être immortel. Afin que l'âme immortelle soit libérée, la chair doit humblement être réduite à sa plus simple expression, rappelant à l'homme qu'il vient de la poussière :

Progressait
la calcination entière
de tout ce qui l'avait fait
mortel. (*H*, 51)

La présence du mot « calcination » pose ici un problème interprétatif intéressant. À première vue, le terme renvoie à un processus antiputride lié à l'incinération ; lorsqu'on réfléchit bien à cette réduction du cadavre en son plus petit élément, ses cendres, on a tort d'y voir uniquement le symbole religieux de la dissolution du corps. En effet, par la calcination, le

père acquiert la légèreté nécessaire à son ascension dans l'espace « autre » sans éliminer la trace qui le rattache aux vivants. *Présence du large* abonde aussi dans le même sens en évoquant les cendres comme des empreintes : « amas de cendres / Persistent dans le retrait / De ce qui s'est tu. » (*PL*, 52) Se présente à nous, une fois de plus, la difficulté de la thématization ouellettienne qui souhaite libérer l'être du corps en le pulvérisant jusqu'à sa forme la plus légère sans l'éliminer définitivement (ce qui rendrait le deuil improbable). Alors, les cendres seraient au corps ce que l'encre est à la parole, dans la mesure où ils constituent deux outils qui empêchent le triomphe de l'oubli.

Maintenant libérée de son poids terrestre, une instance subjective – l'âme pour le poète chrétien – s'engage dans une traversée ultime. Le silence cesse alors d'être uniquement une source d'angoisse pour devenir la voie d'accès vers un « périple » (*H*, 110) *postmortem*: « La vie nous tient / jusqu'au silence. » (*H*, 110). Le père hors de danger, l'abîme de la mort peut être visité. Il semble que l'auteur des *Heures* tente de faire du néant un lieu de naissance, comme le fait Anne Hébert dans *Le tombeau des rois*. Alors seulement, la lumière surgit des profondeurs de la mort et éclaire les cendres. D'où le titre du troisième recueil ouellettien, *Le soleil sous la mort*. En contraste avec la thématization des premiers recueils où la mort était une lumière éblouissante, voire aveuglante, le poète a évolué dans sa représentation du concept de « mort » jusqu'à en faire une expérience beaucoup plus intime tant dans *Les heures* que dans *Présence du large*. Afin de voir s'il se fait sur un axe vertical, attardons-nous à présent à ce périple par-delà la mort qu'espère vivre le sujet et qui lui éviterait définitivement d'« empierrer l'être » (*PL*, 81).

L'envol de l'oiseau

L'anticipation du mourir chez Fernand Ouellette et Anne Hébert possède un autre élément en commun: l'oiseau. Citons par exemple ce passage des *Heures* où deux espèces alaires symbolisent respectivement l'effroi et l'espoir :

Son bonheur de jadis
semblait livré
à ses propres corbeaux.
Aucune hirondelle
Ne frôlait ses parages. (*H*, 15)

Ici, l'absence d'hirondelle traduit l'absence de bonheur, alors que les corbeaux symbolisent les malheurs qui se sont abattus sur le père depuis l'annonce fatidique. Les charognards présagent la venue de la mort (référence probable au célèbre « *Raven* » de Poe) d'une manière qui n'a pas d'équivalent dans l'œuvre d'Anne Hébert. Chez cette dernière, l'oiseau ne personnifie jamais le trépas, il désigne soit le sujet, soit le poème. Dans *Les heures* et *Présence du large*, la figure de l'oiseau fait plus qu'illustrer l'angoisse et que personnifier le poème, elle contribue à l'élaboration d'une géométrie ouellettienne de la mort en lien avec la nature.

La nature renaît de ses cendres dans cette écriture (« Feuilles roussies, / Plumes d'oiseaux, corps / Fermés qu'elle assimile » (*PL*, 49) tandis que l'oiseau, motif récurrent des thanatographies d'Anne Hébert et de Fernand Ouellette, collabore au processus cyclique des « morts [qui] se redressent. » (*PL*, 49) À ce propos, « le phénix / du matin » (*H*, 107), image hébertienne par excellence, plane au-dessus de la dernière partie des *Heures*, transformant les cendres en un oiseau dont la naissance correspond au lever du jour ainsi qu'au soulagement du fardeau que représente le corps mortel. Le poème « L'oiseau de veille » de *Présence du large* éclaire particulièrement notre compréhension de la figure animale des *Heures* car il

fait correspondre la création et le jour après le passage de la mort allégorisée en nuit. D'où le vers « l'oiseau des vigiles » (*PL*, 23) évoquant les prières destinées à sanctifier la nuit afin qu'elle soit porteuse d'un jour nouveau. C'est pourquoi l'oiseau, figure du poète (tant chez Hébert que Ouellette) œuvrant patiemment contre l'oubli, « exalte lumière et matin » (*PL*, 23) lorsqu'il crée sa vision d'outre-tombe. Nous découvrons alors l'oiseau qui « cisèle » le « récit qui recrée le jour » (*PL*, 23) et apprenons qu'il se mesure « au granit de l'immobile » (*PL*, 23) alors que la vie naît même de la pierre. Il faut donc comprendre dans le cycle ouellettien, que l'oiseau amène des changements d'état de la matière, qu'il peut, à cause de sa légèreté, faire contrepoids au cadavre ou à son monument. Grâce à l'oiseau, le poète fait alterner l'aérien (auquel se rattache la spiritualité) et le poids du corps terrestre. C'est en ce sens que le poème ouellettien repose sur une conception nycthémère du temps alors que le verbe « délayer », dans le vers « Et les heures le délavent » (*PL*, 23), rappelle les ailes mouillées des anges dans le poème hébertien intitulé « Après l'orage les anges »⁷².

La figure de l'oiseau donne aussi au poète un regard omniscient, comme dans le texte « En surplomb » : « Le chant en moi plus clair / Redouble l'élân des cimes. » (*PL*, 12) Ce poème (qui semble influencé par Anne Hébert à cause du regard vierge du lever du jour et de la position privilégiée du sujet qui englobe le monde) associe parole et élévation. Plus loin dans *Présence du large*, Ouellette ira jusqu'à faire l'éloge des poètes, ces « êtres qui chantent / Leur aire, leur ascension » (*PL*, 52), survolant la mort en espérant la dépasser. Nous avons vu que le corps sur le point d'expirer se replie sur soi puis devient cendres avant de s'ouvrir à l'immensité intérieure. Pour que le poète-oiseau parvienne à chanter, il doit voyager, du

⁷² « On a parqué les anges / Aux plumes mouillées / [...] / Leurs lourdes ailes imprégnées d'eau et de tonnerre / Les empêchent de repartir vers le ciel bleu », Anne Hébert, « Après l'orage les anges », *Poèmes pour la main gauche*, p. 11.

silence de la mort vers un espace « autre » : « Tous nous nous rassemblons muets, / Tels des oiseaux en partance. » (*PL*, 61) Le parcours imaginé par Ouellette débute donc dans le silence du monde qu'avait observé Anne Hébert, dans le fait que l'homme, dès sa naissance, est déjà en route vers son trépas.

Bien que le poète s'attarde surtout, dans les recueils qui nous intéressent, à la mort de l'agonisant et du trépassé, il le fait sans pour autant négliger les accompagnants qui empruntent le douloureux chemin du deuil. C'est d'abord pour les survivants, qu'il nomme « mésanges endeuillées » (*PL*, 12), que le poète raconte la traversée du défunt « dans sa barque glissante » (*H*, 23), un voyage qui évoque le *Livre des morts égyptiens*⁷³. Selon les croyances de ce livre, le mort prendrait la forme d'un oiseau prédateur, à l'image du faucon hébertien :

Le mort, le mort
nous survolait
comme un aigle.
Son vol bleu
traçait déjà
son exhaussement.
Il ne pouvait plus
s'égarer. (*H*, 107)

L'image est fascinante, car elle propose un emboîtement des corps où l'oiseau personnifie la personne décédée une fois à l'extérieur de son corps-contenant – qui avait abrité jusqu'au trépas, rappelons-le, la mort personnifiée. Anne Hébert spatialise la mort dans des jeux littéraires similaires ; sur un mode totalement différent cependant, car si Ouellette y nourrit la possibilité d'une survie extracorporelle (« son vol bleu »), Hébert s'en sert pour éliminer l'être aimé. On remarque également, dans l'extrait ci-dessus, le verbe « tracer » qui vient une

⁷³ Jean-Yves Leloup, *Livre des morts égyptiens : tibétain, égyptien, chrétien*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités », n° 11, 1997.

fois de plus appuyer la représentation de la mort ouellettienne en dévoilant le désir de pérennité sous-jacent. Le texte laisse entendre que le père aurait délibérément choisi de prendre le chemin imaginé par les siens après avoir cessé d'occuper son corps. Nul doute à présent que le sujet ouellettien imagine verticalement le chemin vers l'espace de la mort. Cette idée sera d'ailleurs abondamment reprise dans *Présence du large*.

Il suffit de penser que le poète récupère l'idée valéryenne de l'envolée⁷⁴, « à l'orée de sa cime, / très près de l'envol » (*H*, 20), pour comprendre comment la verticalité de la mort se déploie entre deux pôles : l'abîme et le ciel. Le titre du poème « Parole verticale » ne saurait être plus clair, d'autant que les vers « axe de solidité / D'où s'élance l'ascension » (*PL*, 39) font une analogie entre l'arbre et la parole qui devient « la voie montante » (*PL*, 42). Si l'ascension est définitivement un pôle positif chez Ouellette, la chute signifie autre chose que son contraire. Le sujet y perçoit « un espace de sécheresse / Où l'on s'égare sans retour possible. » (*PL*, 43) et il y situe les mots trop usés comme l'a fait le sujet hébertien du *Tombeau des rois*. Le nivellement vers le bas correspond à ce que le sujet ressent si violemment lorsqu'il considère la mort sans issue, comme une perte sans possibilité d'un gain quelconque. Dans *Les heures* comme dans *Le tombeau des rois*, l'inconnu est associé à la profondeur ; chez Ouellette, cependant, ni le père et ni le sujet poétique ne sont attirés par les ténèbres comme l'était le sujet hébertien :

Il dévalait
entre ses pensées,
entre ses terreurs.
C'était, semble-t-il,
au creux d'un tunnel infini. (*H*, 56)

⁷⁴ « Temple du Temps, que seul soupir résume, / À ce point pur je monte et m'accoutume, / Tout entouré de mon regard marin; / [...] / Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change! / Après tant d'orgueil, après tant d'étrange / Oisiveté, mais pleine de pouvoir, / Je m'abandonne à ce brillant espace, / Sur les maisons des morts mon ombre passe / Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.», Paul Valéry, *op. cit.*, p. 356.

Si la disparition totale du père provoque l'angoisse de la mort dans *Les heures* et explique la nécessité de ne pas se perdre dans les profondeurs, il en va tout autrement du regard du poète dans *Présence du large*. Dans le poème « Glissement », nous découvrons que le sujet, bien qu'il craigne de s'abandonner aux poids de la terre, possède désormais l'assurance que l'oiseau saura renverser la force gravitationnelle:

Pierre s'égare, songe
Qu'elle monte, mais tombe.
[...]
Seul l'oiseau connaît
La feinte de la chute,
Maintient sa poussée,
Alors que ses ailes s'éclairent (*PL*, 60)

Poète sensible à la nature, Fernand Ouellette sait en exploiter les éléments pour expliquer la complexité de sa thématisation du mourir. Cet extrait permet notamment de comprendre le rôle de la pierre comme symbole d'une étape dans le deuil ouellettien où la nature doit reprendre son dû pour que l'âme en soit délestée. Ici, la pierre ne peut s'élever quoiqu'elle rêve de le faire. La pierre manifeste ainsi le besoin de tomber pour créer la possibilité de redressement du défunt en route vers sa survie outre-tombe. D'ailleurs, le personnage du roman *La mort vive* l'exprime directement : « J'avais besoin de chuter comme l'alouette qui s'est grisée de soleil et d'air⁷⁵. » Il sait cependant que seul l'oiseau (il faut entendre l'âme) sait que la chute sans remontée est une fausse avenue, qu'elle conduit à la perte totale. La thématisation de la mort, celle qui n'est pas évacuée, s'adresse donc uniquement à la dépouille qui doit descendre vers le monde terrestre afin que l'âme puisse prendre son envol. Elle fait de la chute la destinée du corps empierré et le passage obligé avant l'ascension de

⁷⁵ Fernand Ouellette, *La mort vive*, p. 149.

l'âme. Par conséquent, la pierre serait au corps qui chute ce que l'oiseau serait à l'âme en dérive ascensionnelle. Avant de conclure, fouillons cette dérive mieux définie dans *Les heures* et *Présence du large* qu'ailleurs dans l'œuvre poétique ouellettienne afin de comprendre comment elle mène à l'horizon par l'étoilement.

De l'horizon à l'étoilement

À l'aide de la notion d'horizon de Michel Collot, demandons-nous à présent comment s'élabore la nouvelle immensité *postmortem*. Selon le critique,

l'horizon est une véritable structure, qui régit non seulement la perception des choses dans l'espace mais la conscience intime du temps et le rapport à autrui [...] Intimement lié au point de vue d'un sujet, l'horizon manifeste exemplairement le lien qui unit le dedans et le dehors [...] ⁷⁶

Dans une des nombreuses interrogations contenues dans les *Heures*, le sujet conçoit son trépas comme une libération de l'âme qui prend l'allure d'une dérive : « Comment ne pas rêver / à la lente dérive / de l'oiseau? » (*H*, 17). Déjà, le mot « dérive » signifie que la mort n'est pas synonyme de fin. Le choix de ce terme n'est pas anodin si l'on considère la métaphore usée du navire. Il prend un sens encore plus révélateur si l'on pense à l'absence de direction et de résistance ; la mort apparaîtrait alors comme une ouverture totale par rapport à la vie contraignante du corps sujet à la loi de la gravité qui emprisonne l'âme. S'ajoute donc à la direction ascensionnelle, l'aléatoire du vol d'oiseau qui annonce la démesure de l'horizon. En effet, ce que ressent le fils poète lorsqu'il interprète le silence et les pensées évanescences du père comme une étendue, un horizon, rejoint les propos de Michel Collot :

⁷⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 8.

Dans cette crue simultanée de l'espace extérieur et de l'espace du dedans, le poète éprouve à la fois l'impression exaltante que l'immensité de l'existence lui est enfin rendue, et celle, déprimante, de ne pouvoir s'égaliser à cette démesure. Il passe ainsi de l'extase à l'angoisse, qui sont les deux réponses possibles à l'abîme ; et ce double vertige se métaphorise très souvent comme noyade dans le gouffre de l'horizon⁷⁷.

Nous avons déjà montré l'importance de l'angoisse d'une mort à l'image d'un gouffre sans fond dans la poésie ouellettienne ainsi que l'espoir d'une exaltation dans un au-delà propre au poète. Si l'on réfléchit à la notion d'horizon dans la perspective des *Heures*, on constate que le deuil, dans son cheminement du négatif vers le positif, amène une thématization de la mort non seulement en oscillation entre les deux extrémités d'un axe vertical, gouffre et ciel, mais aussi en expansion par l'intérieur:

Son corps
ne s'ouvrait plus.
[...]
Il s'était tourné
vers l'intérieur...
Pour le vrai départ.
Le dedans inviolable
était le seul espace
du passage,
ou l'infini
de la dérive. (*H*, 32)

Encore une fois, le concept de « mort » est associé à celui de dérive. Selon le sujet poétique, l'horizon thématization la mort n'est accessible que de l'intérieur du père. En effet, la solution à l'angoisse ouellettienne du mourir est résolue par la possibilité d'un espace immense pourtant logé dans le corps de pierre inhabitable. Dans l'exigu se trouve donc l'immense, un paradoxe qui nous rappelle la poésie hébertienne. Le renversement de l'espace étouffant en un lieu de liberté rapproche nos deux poètes ; cette libération de la mort thématization en une

⁷⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 26.

prison, Hébert l'acquiert dans sa quête individuelle d'une parole libre d'exprimer ses désirs tandis que Ouellette l'imagine dans l'immortalité de l'âme. Chez le poète croyant, le corps-pierre est le point de chute de la vie terrestre, mais surtout le point de départ, via l'immensité intracorporelle, vers un voyage dans l'immensité extracorporelle.

On est frappé, dans l'œuvre ouellettienne, par la prise de conscience de l'immensité intérieure, qui détourne littéralement le regard du survivant de l'être aimé. L'amenuisement de la conscience, jadis si traumatique pour l'entourage, est complètement renversé par la possibilité de dépasser la mort définitive du corps par la survie de l'âme dans l'immensité. Le verbe intransitif « mourir » renvoie à un déplacement d'un lieu à un non-lieu auquel on veut prêter des vertus particulières, d'où les mots « le vrai départ », « passage » et les deux vers « il s'est tourné / vers l'intérieur » qui répondent, semble-t-il, à la clause interrogative du *Tombeau des rois*: « D'où vient donc que cet oiseau frémit / Et tourne vers le matin / Ses prunelles crevées? » (*TR*, 54). L'expression « le vrai départ » ne pourrait exprimer plus clairement l'idée que la mort est finalement sublimée en un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur que le sujet souhaite véritable. Tous ces déplacements soulignent l'importance du concept d'hétérotopie dans la poésie ouellettienne. En effet, pour l'entourage, le corps monumentalisé est le lien avec le réel d'un espace « autre » qui lui se trouve à l'intérieur du corps du mourant ; il s'agit d'un lieu non localisable pour les proches, mais qui existe hors du réel et en lequel ils s'obstinent à croire. En cela, le cadavre, dont la caractéristique « inviolable » traduit l'incapacité de l'entourage à pénétrer le nouvel espace habitable du père, correspond à ce que Michel Collot nomme l'« horizon interne⁷⁸ », expression qu'il emprunte à Husserl et qui attribue à chaque chose, son identification. Ce sens donné irait au-delà de la perception de la face visible d'un objet pour inclure aussi ses parties cachées,

⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

celles que l'observateur compose dans son imaginaire. Le point de départ de l'imaginaire ouellettien de la mort se trouve là, à l'intérieur du corps impossible à voir pour le mortel. Il s'appuie sur la discontinuité (la dérive dans le sens de s'écarter) entre l'horizon interne, d'où sortira l'âme comme le Phénix, et le monde réel, qui emportera le corps dans sa chute. Le sujet ne peut être perçu ni se percevoir dans sa totalité, que ce soit concrètement ou abstraitement. C'est ce que disait justement Heidegger à propos de l'« être-pour-la-mort » pour expliquer que l'être ne forme un tout ultimement qu'à l'instant où il décède, d'où l'impossibilité de concevoir la totalité de l'existence. Selon Collot, tout poète s'intéresse à la relation particulière entre le sujet, l'objet et sa spatialisation dans la mesure où il tente incessamment de saisir cette partie de lui qui lui échappe.

Dans la situation qui nous intéresse, Fernand Ouellette envisage l'objectivation du soi propre au processus du mourir dont il souhaite s'extraire ; la structure d'horizon telle qu'elle a été étudiée par Collot nous est donc d'un grand secours. De surcroît, elle permet de comprendre que le poète tente d'imaginer l'impossibilité de l'expérience du mourir pour donner un sens au deuil. Si l'horizon est, selon Collot, ce qui permet de déterminer un objet, la mort, d'après l'interprétation heideggerienne, révèle la totalité de l'être, même si elle demeure inatteignable. Par conséquent, la dépouille, en tant que chose qui reste après le trépas, se transforme, dans l'écriture ouellettienne, en voie d'évitement entre une néantisation (mort définitive) et le passage vers l'immensité (mort sublimée). Même devenu pierre ou poussière, le cadavre relie le réel et l'espace imaginaire de la mort, il permet à l'hétérotopie d'avoir littéralement lieu. Deux espaces contraires, l'un négatif, l'autre positif, qui constituent somme toute des interprétations du même : le vide qui s'oppose à l'immensité. Via l'emmurement de la mort dans le corps, son empierrement, l'âme est en mesure de passer dans un dehors interne, une ouverture protégée de la mort. Là, une fois

qu'elle a trépassé sans se perdre dans la mort, l'âme peut se dissoudre, errer dans l'infini. Elle vit, pour reprendre les mots de Bachelard, « la conscience d'agrandissement⁷⁹ ». À partir de cette quête du secret insaisissable, le locuteur perçoit une renaissance qui pourrait bien se résumer à cette courte phrase de Bachelard si significative: « L'immensité est en nous⁸⁰. » C'est sans doute ce que veut dire le poète lorsqu'il parle de l'« étoilement » (*H*, 15). Véritable don, la mort de l'autre ouvre à l'idée de l'immensité celui qui sait dépasser la perte d'une partie de soi.

La reproduction en page de couverture des *Heures* du célèbre tableau de Paul-Émile Borduas, « L'étoile noire », vient confirmer la beauté de l'inversion entre le dedans et le dehors, entre la vie et la mort, alors que les étoiles noires s'éloignent sur un fond blanc d'infini. La possibilité d'une résolution du deuil coïncide dans *Les heures* et *Présence du large* avec l'élaboration d'un imaginaire de la mort où l'immensité dépasse les ténèbres. Le nivellement vers le haut du regard ouelletien n'abolit pas pour autant l'angoisse, mais l'idée d'un horizon rempli de trépassés qui sont étymologiquement autant d'accompagnateurs qui « dépasse[nt] en marchant » (*PL*, 20) transforme le deuil en une expérience des plus enrichissantes.

Conclusion

En lisant *Les heures*, nous comprenons que l'intime peut rejoindre l'universel, que l'idée d'exposer son deuil peut susciter, au-delà de l'angoisse et de la souffrance, de la beauté. Faire de la mort de l'autre un poème répond au besoin d'un rituel de monumentalisation qui aide à dépasser le deuil. L'anamnèse, telle qu'elle se présente dans

⁷⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 169.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 169.

Les heures, montre l'urgence pour le survivant de témoigner de l'*altération* (suivant le terme de Daniel Castillo Durante⁸¹) du soi provoquée par la perte de l'autre. La fécondité du poète, mise en évidence par Denise Brassard, nous a permis d'explorer, en première partie de ce chapitre, le lien entre l'écriture et le deuil. D'abord, nous avons remarqué que la création permet à celui qui est dépouillé d'une partie de sa mémoire de se reconstruire. En effet, la mort de l'être aimé provoque un déversement de mots inversement proportionnel à la perte subie par le sujet, déversement qui se reflète par l'impression d'une écriture haletante et la charge émotive que suscitent *Les heures* en dépit du nombre de mots qui composent le recueil. Les considérations formelles (titre, format, champ lexical) sur lesquelles nous nous sommes ensuite penchée dans le cadre de notre étude thématique ont confirmé l'influence de la littérature médiévale dans l'élaboration des *Heures*. Fernand Ouellette, on le sait, a affirmé ne pas s'être référé au texte d'Hélinand de Froidmont, *Les vers de la mort* ; nous avons souhaité vérifier cette information extradiégétique. Les deux textes ont certes été rédigés dans des buts différents (le premier pour convaincre, le deuxième pour témoigner de la mort du père), cependant ils sont similaires dans leur expression de l'angoisse du mourir ainsi que dans une mort personnifiée pour souligner l'importance du bien mourir.

Il est évident que le malaise psychique présenté dans *Les heures* traduit le danger pour le fils d'être détaché du père qui symbolise l'origine identitaire. L'arbre a illustré plus que toute autre image la profondeur des liens entre les deux hommes en plus de contribuer à l'élaboration du père comme une demeure à la fois rassurante et non contraignante pour le fils. Afin de cheminer dans le deuil, le sujet a dû se détacher de la construction imaginaire du père « habitable ». Il a dû se dissocier de son moi en quelque sorte « paternel », de cette image de lui-même que lui renvoyait son père et qui s'est éteinte avec ce visage à tout jamais

⁸¹ Daniel Castillo Durante, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, 2004, coll. « Documents », p.15.

inexpressif. Toutefois, le summum de la thématization ouellettienne de la mort a été la personnification de la mort envahissant le corps du père. C'est à partir de ce moment que l'entourage a dû lâcher prise pour ne pas sombrer dans ce que Freud nomme le deuil pathologique. Dépeignant la confusion du témoin qui ne peut plus fuir la pensée de la mort (tant celle de l'être cher que la sienne), le temps s'est avéré un autre élément essentiel de la thématization du deuil dans *Les heures*. Car le deuil du fils se divise en deux modes temporels : l'urgence et la lenteur. La première instance temporelle est guidée par l'angoisse de l'abandon de l'objet libidinal tandis que la deuxième correspond à la diminution progressive de la conscience au monde du mourant. Le tout se complexifie lorsqu'on considère la tentative du sujet écrivant de reporter l'expérience du mourir, comme si elle avait été vécue consciemment par le père. Là, nous avons eu recours à la théorie heideggerienne du *Dasein* comme « être-pour-la-mort » parce qu'elle nous a permis d'élaborer sur l'impossible expérience du mourir et sur la quête (aussi impossible!) d'une compréhension de l'instant fatidique comme seul moment où l'être est entier puisqu'il ne peut plus fuir la mort en se projetant dans son avenir.

Poètes sortis de l'ombre par la révolte, Ouellette et Hébert s'affirment contre la mort puisqu'elle porte en son sein le silence, celui de l'individu et d'un peuple sans voix. En choisissant de nous consacrer uniquement aux *Heures* et à *Présence du large*, nous avons pu confirmer la pertinence de l'étude des premiers recueils ouellettiens de Pierre Nepveu et montrer à quel point le silence est exacerbé lorsqu'il est plus intimement lié à la mort d'un proche. Comme quoi « le silence qui pense » a fait du chemin dans l'œuvre poétique depuis les années soixante-dix, jusqu'à être apprivoisé par le sujet qui tente de faire le deuil. Progressivement, le concept de la mort a cessé d'être l'allégorie d'une prise de la parole : il a touché au corps périssable et à ce qu'il advient de l'être après le trépas.

La mort, dans les premières œuvres de Fernand Ouellette (et d'Anne Hébert), était dure comme la pierre ; elle frappait puissamment pour provoquer une parole trop longtemps interdite. On comprend maintenant la dichotomie entre la lumière et l'ombre qui se trouvait dans les premières œuvres ouellettiennes ; nous saisissons mieux comment le jeune Ouellette se percevait devant son père comme un des « “éternels adolescents” » pour qui « la mort terrasse en pleine lumière.⁸² » À ce sujet, l'écrivain dira aussi dans *Journal dénoué* que « l'angoisse semble l'articulation nécessaire du passage de la mort au soleil, ou de la mer à la mort.⁸³ ». Cette lecture pourrait aussi s'appliquer au thème de la mort violente présente dès *Ces anges de sang* (1955). Le poète, qui affirmait déjà « Et naissaient mes chants au feu des morts...⁸⁴ », situait l'origine de sa démarche d'écriture dans sa visite aux trépassés, tout comme le sujet du *Tombeau des rois*. Malgré leur début similaire dans la mort violente, il convient de rappeler que contrairement à la poésie d'Anne Hébert, les morts ne visitent pas les vivants dans *Les heures* ni dans *Présence du large*.

Néanmoins, la circularité hébertienne entre la vie et la mort, d'abord difficilement imaginable puis source d'un imaginaire outrepassant l'inexistence pour le sujet angoissé des *Heures*, trouve écho dans *Présence du large* où la représentation de la mort est beaucoup plus sereine. Par conséquent, la poésie qui se donne à lire dans les deux recueils qui ont occupé notre attention s'apparente à une « pierre » symbolisant la chute hors de la vie tout autant que la libération du joug de la mort. Elle vise la pétrification de ce qui était familier à l'autre et l'abolition de la culpabilité du survivant qui témoigne de la continuité de la présence de l'autre.

⁸² Fernand Ouellette, *Journal dénoué*, p. 87.

⁸³ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁴ Fernand Ouellette, *La terre d'où... inédit 1968-1971, Poésie (poèmes 1953-1971)*, p. 16.

Fernand Ouellette a réussi une véritable prouesse en nous faisant croire que le corps fermé de l'extérieur peut seul s'ouvrir à une immensité intérieure. Dans cet espace « autre », les contraintes du corps, assimilées aux forces gravitationnelles, sont totalement abolies pour laisser place à un désir d'expansion vers les étoiles. Toutefois, n'accède pas à ce lieu hétérotopique qui veut : il ne suffit pas que le corps s'empierre pour que l'âme soit libérée. Celui qui meurt doit, à la manière des ascètes, se délester de tout ce qui est terrestre pour accepter de prendre le risque de la chute en espérant que son âme s'envole. Là seulement, le repli sur soi du mourant peut, si ce dernier est disposé à faire ce cheminement, se transformer, selon l'imaginaire de l'entourage endeuillé, en une préparation vers un espace à l'image du bleu outremer de *Présence du large*. Ainsi, à partir de la totalité de la pierre, l'âme n'inversera la direction de la chute que si le défunt s'ouvre à un monde invisible pour le vivant.

L'imaginaire ouellettien de la mort se déploie par une chaîne d'emboîtements spatiaux impliquant, entre autres, des vivants, des morts et des instances personnifiées: les enfants dans le père, la mort dans le père, l'énigme dans la mort, puis dans l'énigme, l'abîme. C'est la compréhension du cadavre à venir, du corps qui se transforme progressivement en objet, qui bouleverse la perception du monde de l'entourage avant qu'il ne soit prêt à croire en l'invisible. Si le thème de la mort plane constamment dans l'œuvre ouellettienne, tous genres confondus, notre étude détaillée des *Heures*, complétée par celle de *Présence du large*, a révélé une quête d'apaisement face à une profonde angoisse du mourir. Dans *Les heures*, le sujet et les proches endeuillés d'abord agrippés au père et à l'origine qu'il symbolise, parviennent peu à peu à comprendre que le mourant doit cheminer seul, sans le poids que représentent les autres. À partir de ce moment, qui coïncide avec la montée de la foi en l'au-delà, la solitude et le silence ne constituent plus des obstacles au détachement du

père ni à l'angoisse de la mort propre. Finalement, à travers la richesse de la poésie ouellettienne, il semble que la quête de sens de l'expérience du mourir, à laquelle se consacrent encore les recueils les plus récents de Fernand Ouellette, repose sur l'acceptation et le lâcher prise du corps et de la vie terrestre dans la foi en une mort totale. Jacques Brault chemine lui aussi à travers les morts et les deuils. Quoique son objectif ne soit pas de sublimer par la foi le concept de « mort », il est profondément affecté par les deuils paternel et fraternel. Il arbore un autre aspect des thématisations du deuil et de la mort en incluant dans son parcours tous ces morts qui lui sont pourtant inconnus. D'une poète de la parole et du désir, à un poète spirituel passons à présent à un poète humaniste. Allons voir du côté de Jacques Brault, afin de savoir si son chemin de mémoire, parsemé des deuils de son pays et de tous les morts, se déploie d'une manière aussi intense que dans les poésies hébertienne et ouellettienne.

CHAPITRE TROIS

Jacques Brault : « Le chemin de mémoire »

Quand je n'étais pas mort
j'allais de bon matin
balayer les ravines d'ombre
maintenant poussière de poussière
je prends soin de mes ombres.¹

C'est en plein triomphe de la poésie du pays, pendant la naissance d'une « Terre de Québec » (pour citer Gaston Miron) que s'imposera, dès 1965, le poète Jacques Brault avec son deuxième livre intitulé *Mémoire*². André Brochu décrit ainsi l'intérêt de Brault pour Thanatos : « Plutôt que de remuer les thèmes à la mode, les topoï par lesquels on entretient collectivement, au profit de quelques-uns, le sentiment de la vie, [le poète] est attentif à ce qui est le contraire même de la mode, de tout ce qui fait tapage et illusion : la mort³. » Une étude de la thématique de la mort et du deuil dans la poésie québécoise se devait de prendre en considération cette écriture pourtant bien différente des poésies hébertienne et ouellettienne. Poète de la discrétion et de l'humilité, Jacques Brault ne cherche ni à s'élever spirituellement à travers la littérature ni à s'affirmer en rupture avec une foi quelconque. Il regarde la mort en face ; pour lui, elle est simplement *la fin du chemin* (thème phare s'il en est de la poésie braultienne) qui fait de l'écriture la seule voie de salut.

¹ Jacques Brault, *Poèmes (1965-1990)*, p. 316. Désormais, les références aux différentes sections poétiques de cet ouvrage seront indiquées par les sigles *V* pour *Visitation*, *Q* pour *Quotidiennes*, *SF* pour *Suite fraternelle*, *M* pour *Mémoire*, *L* pour *Louange*, *PCM* pour *La poésie ce matin*, *EDA* pour *L'en dessous l'admirable* et *MF* pour *Moments fragiles* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

² Jacques Brault, *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, 1965. Sauf exception, les références à cet ouvrage seront tirées de la rétrospective Jacques Brault, *Poèmes (1965-1990)*. Tous les ouvrages de cette rétrospective seront d'abord cités dans leur édition originale afin que le lecteur puisse suivre la chronologie des parutions, mais les références proviendront de la rétrospective.

³ André Brochu, « Jacques Brault : le quotidien transfiguré », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2 (35), hiver 1987, p. 187.

N'empêche que la mort est partout chez Brault : pensons au roman *Agonie* ou à « Mûrir ou mourir », texte tiré du recueil *La poussière du chemin*. Dans cet essai, la mort est euphémiquement évoquée à travers le temps « car il vient un temps où toutes les cendres sont mêlées⁴. » Nous considérons cette citation comme un premier indice à explorer, l'auteur conceptualisant peut-être la mort comme l'occasion d'épousailles entre les dépouilles. Comme Anne Hébert et Fernand Ouellette, Jacques Brault pratique plusieurs genres littéraires ; il fait preuve de beaucoup de subtilité langagière pour suggérer le trépas dans *Agonie*, en dépit du titre en soi évocateur. En effet, le roman nous fait progressivement découvrir le désespoir du protagoniste, jusqu'à qu'il lui soit fatal. Seule la beauté d'un vol d'oiseau, à la fin du récit renverse le décès du professeur. Nous rencontrons aussi une mort qui est moins définitive dans le livre, dans la réaction de l'étudiant apprenant la triste nouvelle au sujet de son professeur : « Je mourrai sans mourir⁵. » Autant dire que la mort du premier personnage entraîne une mort symbolique chez le second. Ces retrouvailles entre le mort et le vivant, selon l'imaginaire de l'étudiant, offrent une forme de continuité humaine qui se retrouvait déjà chez Fernand Ouellette. C'est avec cette hypothèse en tête que nous aborderons le présent chapitre.

La modernité de l'écriture de Brault s'exprime dès le départ par une volonté d'écrire dans une langue familière, utilisant des ritournelles folkloriques et des tournures québécoises. Le professeur de littérature médiévale qu'il a été et le grand lecteur qu'il est toujours lui permettent de jouer avec plusieurs niveaux de culture dans une constante recherche de simplicité et de dépouillement. C'est ainsi que le poète va jusqu'à parler du « rien » et d'un alter ego qu'il nomme « Personne » (dans le recueil *Il n'y a plus de*

⁴ Jacques Brault, « Mûrir et mourir », *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p. 55.

⁵ Jacques Brault, *Agonie*, Montréal, Boréal compact, n° 42, 1993, p. 77.

*chemin*⁶), en plus d'aborder des sujets à la limite du dicible, comme celui du génocide juif. Guidée par ces observations, nous étudierons la présence polymorphe des concepts de la mort et du deuil chez Jacques Brault ; nous verrons comment cette poésie génère une pensée et une parole sur la disparition.

Dans un premier temps, nous étudierons le concept du deuil dans le recueil *Mémoire*, précisément parce que cet ouvrage est généralement perçu comme le précurseur d'une œuvre maintes fois saluée par la critique. Laurent Mailhot, par exemple, dira de *Mémoire* que « par-delà la mort du père et du frère, le pays [y] prend terre et racines⁷. » Nous tenterons de montrer comment le deuil fraternel rejoint celui du pays tout en évoquant un manque d'être profond. Nous verrons comment, chez le sujet énonciateur, la colère et le marchandage constituent les étapes prédominantes du premier deuil, celui d'un frère mort à la guerre. Nous nous pencherons ensuite sur le deuil du pays car il semble que le rêve ait laissé place à la quotidienneté d'un territoire réel où le sujet peut se réfugier auprès de la femme. Ceci nous amènera à considérer le deuil du père, qui comprend à la fois la figure paternelle ayant gâché l'enfance du sujet poétique, et la figure du colonisateur, qui domina le père perçu comme un fils colonisé.

En second lieu, nous serons amenée à considérer d'autres morts, celles dues à la bêtise humaine ; car le regard endeuillé de Brault, lucide et imprégné d'une histoire nationale et internationale, rassemble les vivants et les morts en une « fraternité mémorielle⁸ ». Le chemin de mots qu'emprunte le sujet braultien est parsemé de tant de morts qu'il convient de nous y attarder. La deuxième partie de ce chapitre portera donc sur

⁶ Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Éditions du Noroît / La Table rase, 1990 et Montréal, Éditions du Noroît, 1993.

⁷ Laurent Mailhot, « Contre le temps et la mort : Mémoire de Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. III, 1970, p. 125-144, p. 129.

⁸ Louise Dupré, « La fragilité de vivre », préface de Jacques Brault, *Poèmes (1965-1990)*, p. 18.

les figures qui représentent la mort. C'est avec les concepts théoriques de Michel Juffé (particulièrement son article « Pertes, deuils et création⁹ ») en tête que nous parcourons la poésie de Brault ; selon nous, le sujet poétique braultien est en marche vers son trépas dans un chemin funéraire où il accueille en son souvenir de multiples trépassés, au lieu de se boucher les yeux comme tant d'autres le font. Nous étudierons d'abord le « personnage » de l'inconnue d'Auschwitz avant de nous pencher sur les autres morts.

C'est dans *Mémoire* qu'apparaît pour la première fois la figure de la prisonnière des camps Nazi ; elle nous amènera à effectuer une analyse détaillée du poème « À l'inconnue », tiré de *La poésie ce matin*. Ce texte admirable constitue un moment fort où le poète tente d'exprimer les conditions de décès les plus insoutenables qui soient. Comme l'a démontré Christine Poirier¹⁰, ce poème de Brault fait partie d'un nombre restreint d'œuvres sur la Shoah dans la littérature québécoise de langue française ; de plus, il a été rédigé dans les années 1960, vingt ans seulement après les événements. Nous tenterons de comprendre pourquoi le sujet poétique porte autant d'intérêt à la détresse de la jeune victime ainsi qu'au sort réservé à sa dépouille.

Enfin, nous nous intéresserons à d'autres catégories de morts. Nous étudierons d'abord l'image de la femme aimée, celle du quotidien, celle dont le deuil est porteur d'une acceptation de la véritable séparation pour le sujet. Puis, nous nous intéresserons à un personnage collectif qui apparaît pour la première fois dans *Mémoire* sous l'appellation « les morts », et qui traverse ensuite toute l'œuvre du poète sous différents noms : « ceux-là » (*Q*, 44), « les ombres de silence » (*PCM*, 123), etc. Nous terminerons cette section par

⁹ Michel Juffé (dir.), *Expériences de la perte*, colloque de Cerisy-la-salle, Paris, Presse Universitaires de France, 2005.

¹⁰ Christine Poirier, « Échos de la Shoah dans l'œuvre poétique de Jacques Brault, Irving Layton et Leonard Cohen », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 3 (90), printemps 2005, p. 43-55.

une étude de la mort personnifiée à travers différents visages dans l'ensemble de l'œuvre. Nous suivrons les variations de cette « visiteuse » afin de déterminer si elle ne serait pas un double du « je ». C'est ainsi que nous pensons cerner toute la problématique de la mort dans la poésie braultienne.

PREMIÈRE PARTIE

Poésie et deuil dans *Mémoire* de Jacques Brault

Mémoire comprend cinq grandes parties dont quatre forment un seul long poème pouvant être divisé en sections : « Visitation », « Quotidiennes », « Suite fraternelle ». « Mémoire » et « Louange » montrent l'omniprésence dans l'œuvre du concept de « deuil ». François Dumont affirme d'ailleurs que « ce recueil tente d'inscrire la poésie dans la durée, en l'opposant à la mort envahissante (l'histoire canadienne-française, mais aussi la guerre, la disparition du frère, le silence du père)¹¹. » Observons donc ce qui semble être une superposition des trois deuils fondateurs du sujet braultien : celui du frère, celui de la patrie et celui du père.

Nous avons choisi de nous consacrer principalement à l'inoubliable « Suite fraternelle ». Dès la parution de ce texte, plusieurs critiques ont souligné son importance dans l'histoire de la poésie au Québec ; il nous touche en effet par son côté humain et la gravité de ses images. Cette « Suite fraternelle » a d'abord été publiée en 1963 dans la revue *Parti Pris*. Elle a aussi fait l'objet, après sa reprise dans le recueil *Mémoire* en 1965, d'une très belle publication aux éditions de l'Université d'Ottawa (1969) accompagnée de

¹¹ François Dumont, *op. cit.*, p. 72-73.

fac-similés des manuscrits¹². L'incipit « Je me souviens » (*SF*, 63), qui emprunte la devise du Québec, anticipe la dichotomie de l'épreuve intime et communautaire qui sera représentative de toute l'œuvre poétique braultienne. Le texte raconte les souvenirs et les impressions d'un sujet qui se remémore la perte de son frère aîné à la guerre. En ce sens, les pages manuscrites du recueil se rapprochent d'une correspondance : c'est un peu comme si le lecteur découvrait une lettre écrite de la main d'un enfant devenu grand.

Le deuil du frère

Bien que ce deuil ne soit pas le premier dans l'œuvre poétique de Jacques Brault (puisque « Visitation » est écrit à la mémoire d'un ami), il se détache particulièrement par l'affection que le sujet porte à la mémoire de son frère. Dès le titre, « Suite fraternelle » annonce un désir de continuité au-delà du trépas : le recueil dépeint certaines émotions associées au deuil, dont la colère de l'enfant qui s'oppose à la guerre et qui refuse de reconnaître que son frère serait mort pour l'honneur de son pays.

« Suite fraternelle » s'ouvre sur le spectacle de la mort comme rituel funèbre, véritable témoignage littéraire d'une pratique désormais révolue :

Je me souviens de toi Gilles mon frère oublié dans la
terre de Sicile je me souviens d'un matin d'été à Mont-
réal je suivais ton cercueil vide j'avais dix ans je ne
savais pas encore (*SF*, 63).

Déjà se dessine un lien entre le chemin et la mort, métaphore intrinsèque à l'œuvre poétique de Jacques Brault. Autrefois, le parcours de la route des morts, qui mène de la nef de

¹² Jacques Brault, *Suite fraternelle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Voix vivantes », publications du Centre de Recherches en Civilisation canadienne-française, n° 2, 1965. Sauf exception, les références à cet ouvrage seront tirées de la rétrospective de Jacques Brault, *Poèmes (1965-1990)*.

l'église au cimetière, s'inscrivait dans les mœurs de la société canadienne-française catholique. Selon le sociologue Sébastien St-Onge, cette pratique s'estompe progressivement au Québec à partir de 1963, au moment où le Vatican reconnaît la crémation¹³ comme mode de disposition de la dépouille. En choisissant d'ouvrir ce long poème sur un cercueil vide, Brault semble remettre en question la pertinence, dans ces circonstances, d'une telle cérémonie funèbre. L'adjectif « oublié » renforce le désir du sujet poétique de combler l'absence par la trace scripturaire, les mots se substituant au corps. De même, le poète fait le choix d'écrire au présent de l'indicatif, élaborant ainsi un monument à son frère selon le sens métonymique de l'origine grecque du mot cénotaphe (« tombeau vide »). Le pouvoir évocateur de cette image initiale tient au fait que l'enfant met en doute le sens commun qui veut que l'on promène le contenant symbolique dans les lieux que le défunt a habités, comme si l'on souhaitait que ce dernier les visite une dernière fois en compagnie des vivants. Nous voici devant un autre exemple d'hétérotopie qui repose sur un objet au signifié abstrait. Brault sait que le rite funéraire de la procession est un simulacre en l'absence de la dépouille, alors que l'entourage en deuil tente de soulager sa peine en « accompagnant » dans son espace familial un symbole du corps vidé de l'être. Pourtant, le poète fait de même en imaginant poétiquement la présence de son frère, ce qui constitue une forme de négociation de ce deuil encore difficile à accepter.

En dépit de la longue gestation de ce poème, qui s'étale de 1943 à 1963, une douleur vive transcende le texte. La subjectivité trouve son écho dans l'abondance du « je » énonciateur et dans l'apostrophe au frère mort à la guerre ; cette proximité diffère grandement de la distance que l'on rencontre dans *Les heures* de Fernand Ouellette, entre le

¹³ Sébastien St-Onge, « Survol historique de l'évolution de la commercialisation de la mort au Québec », *L'industrie de la mort*, Montréal, éditions Nota bene, coll. « Interventions », 2001, p. 25-32.

sujet et son défunt père. Chez ces deux auteurs, en effet, la relation entre le sujet poétique et le corps du proche parent est inversée : alors que le fils, chez Ouellette, est très peu associé au père mais intimement attaché à sa dépouille, chez Brault, l'enfant est étonnamment proche de son frère, dont le cadavre est absent. À ces deux relations structurées différemment s'ajoute la différence dans le choix d'un allocutaire. Dans *Les heures*, le lecteur est invité à revivre chronologiquement, avec le sujet poétique, le passage déjà réalisé du père dans l'au-delà. « Suite fraternelle », au contraire, laisse toute la place à un « je » qui, avec la naïveté de l'enfant, s'adresse à son frère décédé. Le lecteur de Brault devient, par défaut, l'allocutaire indirect.

Cela dit, la préface de la deuxième édition du poème (aux éditions de l'Université d'Ottawa) nous annonce que le frère aurait été vu bien après sa disparition: « un soir au coin d'une rue, j'ai rencontré Gilles. Il avait l'air heureux. Nous n'avons rien dit. Ce n'était plus nécessaire¹⁴. » Cette illusion est belle : l'idée qu'une rencontre ait été possible au-delà de la mort a pour effet d'adoucir la douleur de la séparation définitive. La dernière phrase laisse entendre que le sujet est à présent en paix avec la mort de son frère, le deuil ayant été complété après l'écriture du recueil. Le sujet poétique vient clore sa démarche discursive sans avoir eu recours à la figure de la prosopopée. Le paradoxe du défunt représenté comme un allocutaire muet, comme une apparition fantomatique, conduit à une réflexion sur la manière d'apprendre à vivre en l'absence de l'autre. Ainsi, chez Brault, l'imaginaire déjoue la disparition de la même manière que la foi chez Ouellette, car elle repose sur l'évacuation de la mort absolue et intolérable.

Revenons une dernière fois sur cette strophe inaugurale de la « Suite fraternelle ». Elle présente une incompréhension d'abord associée à l'enfance : « je ne savais pas

¹⁴ Jacques Brault, *Suite fraternelle*, p. 8.

encore » (*SF*, 63). On note le glissement entre le souvenir du premier vers et l'ignorance passée, que souligne le verbe « savoir » à l'imparfait. Le mot « encore » en fin de phrase est celui qui doit être le plus appuyé. Il traduit l'indignation du jeune sujet qui apprendra, à l'occasion du décès de son frère, l'importance de la guerre pour les hommes. Un peu plus loin dans *Mémoire*, le sujet mettra ironiquement en parallèle, dans la même strophe, « les médailles au salon [qui] brillent de fierté » (*M*, 79) et des vers appartenant à un niveau de langue plus populaire : « nous les jeunes nous promettons de vivre nous / avons toutes nos dents et nous pétons d'ignorance » (*M*, 79). Dans la séquence qui suit, le sujet poétique fait plus que critiquer son incompréhension d'alors ; il exprime son exaspération devant la vanité camouflée par l'honneur des morts exemplaires :

Ils disent que tu es mort pour l'Honneur ils disent et
flattent leur bedaine flasque ils disent que tu es mort
pour la Paix ils disent et sucent leur cigare long
comme un fusil (*SF*, 63).

La répétition de l'expression « ils disent » souligne l'opposition du sujet face aux idées véhiculées par les instigateurs de la propagande militaire. Alors que l'allitération en « s » tente d'imiter les susurrements souvent entendus lors des funérailles, les allitérations en « d » et « t » suggèrent le bruit d'une arme ou le présent du verbe « tuer ». De même, le rejet prosodique et le blanc typographique du dernier vers rendent dérisoire la célébration du sacrifice humain. De plus, la guerre et la fierté patriotique sont ridiculisées dans le symbole phallique du cigare comparé au fusil. Le sujet prend clairement position à l'écart du groupe, rendu grotesque par l'emploi de l'adjectif « flasque » pour décrire un attribut physique éloigné de l'image du jeune soldat fringant. On sent bien ici la scission qu'établit clairement le sujet poétique entre les grands qui aiment la guerre, et lui, le petit, qui

comprend qu'elle est un jeu pour les adultes. Le sujet tente de rallier Gilles (le « tu ») à son principe pacifique sans que nous ne connaissions les motivations réelles du frère pour aller au front, un aspect crucial pourtant évacué par Brault. Luc Bouvier, dans son étude sur les personnages dans la poésie braultienne, distingue le « “nous” inclusif [je + tu] » du « “nous” collectif » auquel le « je » s'oppose car il le considère inanimé, « mort¹⁵ ». Selon Bouvier, les premiers textes de Brault lient les fondements du « je » à une enfance qui transcende un « nous » immobile :

« Je » est avant tout quelqu'un qui se transforme, qui change, un individu qui évolue, qui vit. Tout au contraire, « nous » végète, ne bouge pas : il est mort. Seule l'aventure individuelle de « je » transforme parfois « nous ». Ce changement, symbolique, s'opère par un subtil glissement sémantique du « nous » inclusif [je + tu] au « nous » collectif, qui crée l'illusion que « nous » se métamorphose. Mais il n'en est rien : la magie du verbe n'inverse pas la réalité et le « nous » perdure tel qu'il est. Ce qui chez « je » est temporaire, puisqu'il est en devenir, chez ce « nous » sans devenir, devient définitif.¹⁶

Devant ce « nous » collectif (qui ne change pas car il continue de croire en la guerre), le « je » sentira monter en lui un mécontentement face à la réalité aliénante dont nous venons de saisir l'ampleur. L'artifice entourant ce premier deuil, de même que l'inutilité de la mort de Gilles, feront de la colère l'étape du deuil la plus représentée dans « Suite fraternelle ». Moins honorable, selon Kübler-Ross, que les quatre autres étapes¹⁷, la colère sera néanmoins une puissante force créatrice d'où émergera une parole vivante. Ainsi, Jacques Brault, – qui a grandi dans un milieu pauvre et fait le choix d'une parole qui ne repose sur rien –, plonge, la rage au cœur, dans l'indicible, en dépit du risque que cela comporte. Et le poète de dire, dans son recueil suivant, tant pis « si la poésie sacre le camp » (*PCM*, 121) :

¹⁵ Luc Bouvier, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67-8.

¹⁷ Elisabeth Kübler-Ross, *op. cit.*, p. 42.

il est prêt à sacrifier l'esthétique pour une écriture du deuil qui, comme celles de Nicole Brossard dans *À tout regard* et de Fernand Ouellette dans *Les heures*, tente de reconstruire le sens perdu. La grande différence entre l'expérience braultienne du deuil et celle qui se donne à lire dans *Les heures* vient du fait que la première ne correspond pas à l'anamnèse ouellettienne, telle que la décrit Denise Brassard dans *Le souffle du passage : poésie et essai chez Fernand Ouellette*¹⁸. Elle est le résultat d'un mûrissement de la réflexion sur la mort de l'autre, d'une écriture de l'insaisissable. C'est ainsi que devant le silence que provoque l'expérience du deuil (n'oublions pas que l'écriture de ce poème s'étale sur plus de vingt ans), Jacques Brault en arrivera à composer avec la perte en trouvant des justifications à la mort de son frère. Qu'il s'agisse d'une forme de négociation, nous n'en doutons point, d'autant plus que le sujet poétique remplace la mort « d'honneur » par une lumière qui évoque « le soleil sous la mort » (pour reprendre un titre de Fernand Ouellette):

Tu n'es pas mort en vain Gilles
[...]
Il fait lumière dans ta mort Gilles il fait lumière
dans ma fraternelle souvenance (*SF*, 68).

L'écriture devient ici un événement commémoratif où l'affectivité et la sensibilité sont convoquées par la répétition de l'expression « il fait lumière ». De même, il faut entendre dans l'adjectif « fraternel » plus que l'évidente relation entre deux frères : le paronyme « fraterniser » connote non seulement l'amitié, mais aussi la charité, la solidarité et la sympathie, ce dernier terme signifiant, étymologiquement parlant, la « participation à la souffrance d'autrui¹⁹ ». Le sujet poétique ne peut donc quitter le deuil même lorsqu'il tente de le dépasser dans la lumière. La mort est un contenant à remplir comme le cercueil vide.

¹⁸ Denise Brassard, *op. cit.*

¹⁹ Voir la définition du mot « sympathie » dans le dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, *op. cit.*, p. 2484.

De plus, l'emploi de la locution adverbiale « en vain » dans le premier vers est significatif de la vacance et de l'inanimé. Ce petit détail confirme une fois de plus l'existence d'un imaginaire de la mort braultien qui serait représenté comme un lieu inoccupé ; l'objet du deuil serait précisément de combler cet espace. *Le soleil sous la mort* de Fernand Ouellette présentait un rapport à la mort très différent : il s'agissait alors de marquer l'inversion entre ce qui est en bas et ce qui est en haut, l'axe vertical étant le pilier de la représentation de la mort ouellettienne. En outre, la permutation noir/lumière dans « il fait lumière dans ta mort Gilles il fait lumière » nous prépare au renversement de la perte avec l'apparition de la thématization de la naissance ; le tout exprimant bien une « suite fraternelle » et non une sublimation de la fin de l'existence, comme nous avons pu l'observer chez Fernand Ouellette.

Par ailleurs, cette transformation du deuil en une épreuve positive passe, chez Jacques Brault, par la présence de la femme ; celle-ci permet en effet au poète de surmonter sa rage ainsi que le sentiment de néant. La clause de « Suite fraternelle » est l'occasion d'une remarquable envolée lyrique où la mort du frère nourrit l'espoir de l'appropriation d'un territoire comparé à la femme :

Tu vis en nous et plus sûrement qu'en toi seul
Là où tu es nous serons tu nous ouvres le chemin

[...] je crois que tu vas renaître [...] tu es notre naissance secrète au
bonheur de nous-mêmes [...] tu es la promesse qui gonfle les collines de
mon pays ma femme ma patrie étendue au flanc de l'Amérique (*SF*, 70).

Dans l'extrait ci-dessus, le défunt n'est pas invité, comme chez Ouellette, à faire un parcours individuel pour garantir sa survie après la mort. Il ne doit pas non plus se tourner vers l'intérieur ni se délester des contraintes du corps. Il l'intègre dans la mémoire des

survivants qui l'ont aimé. Cet amour, qui rend obsolète la finitude de la mort, n'est pas sans rappeler certaines positions philosophiques de l'existentialisme chrétien. Dans *Le Mystère de l'Être*, par exemple, Gabriel Marcel écrit :

Je rappellerai d'abord cette phrase d'un de mes personnages : aimer un être, c'est dire : toi, tu ne mourras pas. Mais quel peut être le sens exact de la portée d'une telle affirmation ? Elle ne se réduit sûrement pas à un vœu, à un optatif, elle présente bien plutôt le caractère d'une assurance prophétique [...] Qui pourrait se formuler exactement comme suit : quels que soient les changements survenus dans ce que j'ai sous les yeux, toi et moi, nous resterons ensemble ; l'événement qui est survenu et qui est de l'ordre de l'accident ne peut rendre caduque la promesse d'éternité incluse dans notre amour.²⁰

Ainsi, l'amour annihile la mort parce que l'être disparu continue à vivre dans le cœur du vivant. À l'image de ce lien, Brault imagine une osmose dans laquelle l'essence du disparu serait préservée par la mémoire vivante. Comme le père chez Fernand Ouellette, le frère, dans l'œuvre de Brault, continue à exister à travers cette relation symbiotique ; accroché au « je », il guide les vivants vers l'inconnu du trépas. Jacques Paquin voit d'ailleurs « une représentation du désir du locuteur sous forme d'une rédemption et d'une renaissance qui se réaliseront par la venue de quelqu'un (non-identifié mais dont l'avènement porte toutes les caractéristiques d'une forme de messianisme) qui ressuscitera d'entre les morts²¹ ». Cette affirmation appuie notre interprétation selon laquelle l'existence se poursuit dans l'amour que le vivant porte au souvenir du trépassé. Brault glisse habilement de l'amour fraternel vers la femme aimée. La perte du frère s'avère une possibilité de croissance personnelle seulement lorsque le sujet parvient à dépasser la dyade fraternelle

²⁰ Gabriel Marcel, *Le mystère de l'être*, t. 2 « Foi et réalité », Paris, Aubier, 1981, p. 154-155.

²¹ Jacques Paquin, *L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1997, p. 22.

pour tendre vers la solidarité d'un autre « nous » qui naîtra de la « compagne en un pays²² ».

La femme atténue le chagrin parce qu'elle comble le vide fraternel, rendant ainsi possible la résolution du deuil ; elle est la libératrice désignée dans la poésie de Brault. Elle devient le catalyseur d'une poésie qui rassemble les hommes, vivants et trépassés et leur permet de renaître comme le Phénix. Elle est le maillon essentiel à la survie *postmortem* de Gilles, le point d'ancrage du frère dans le territoire du pays individuel, un pays à soi créé par le couple. Le sujet poétique voit le corps féminin comme un espace de continuité, d'où l'allégorie de la femme-patrie qui enfante l'espoir et atténue l'angoisse du mourir. La crainte de la finitude est sublimée par le prolongement de l'espèce humaine.

Dès lors, rapatrié symboliquement au pays, le frère survit dans la mémoire individuelle et collective par l'entremise de la poésie. En ce sens, l'expression « là où tu es » représente plutôt un espace imaginaire de la mort – celui de la mémoire – que le lieu réel où la dépouille se trouve. De ce lieu, qui ne sera pas hétérotopique puisqu'il n'est pas lié à un lieu réel, Gilles devient le guide du chemin de vie vers une mort heureuse. Par conséquent, le titre du poème, « Suite fraternelle », désigne en plus du lien entre les deux frères, une camaraderie sans fratricide et une communauté sans guerre, une communauté qui prend racine en un pays intérieur rendu possible par la femme qui aide à faire le deuil d'un territoire réellement à soi.

²² Nous empruntons cette expression à un titre d'Yves Préfontaine. Voir son recueil *Débâcle*, repris dans *Parole tenue, poèmes 1954-1985*, Montréal, l'Hexagone, « Rétrospectives », 1990, p. 319.

Le deuil du pays

Chez Jacques Brault, le sujet poétique ne peut s'empêcher d'anticiper l'éventuelle disparition de son peuple. Jacques Paquin confirme que « c'est en effet à partir d'une expérience individuelle de la mort que s'est ensuivie une prise de conscience de la mort collective²³. » Étudions l'un des nombreux passages où il est question du déchirement entre la nécessité de s'identifier à la terre, aux origines qui s'y rattachent et à l'errance d'un sujet sans territoire :

[...] nous sommes d'une race
de bûcherons et de crucifiés

Oui mère oui on l'a brûlé ton fils on a brûlé mon frère
comme brûle ce pays en des braises plus ardentes
que toutes les Siciles (*SF*, 66-67).

La disparition de Gilles est marquée par le fait que sa dépouille repose en terre étrangère ; ce fait renforce, avant la venue de la femme, l'absence d'un territoire pour le « nous ». De même, le rapprochement phonétique et orthographique entre les syllabes « brû » et « bû » associe la figure traditionnelle du bûcheron, qui travaille à s'en faire mourir, au feu de la rage et de la destruction. À ces jeux de sonorités, il faut ajouter les mots « crucifiés » et « braises » qui complètent le tableau d'un sacrifice humain construit sur un flou entre le lieu d'origine et le lieu du décès de Gilles. C'est ainsi que le malheur du territoire jamais acquis trouve chez le défricheur et le soldat des points communs.

L'association entre la poésie du pays et la destruction par le feu ne serait pas complète si elle n'était pas élaborée sur fond de glace et de froid. Si la brûlure tue rapidement dans ce « pays de rage rentrée » (*SF*, 66), le froid est porteur d'une mort lente :

²³ Jacques Paquin, *op. cit.*, p. 29.

Pingouins du Nord

Nous errons par les camps et par les villes dans l'attente
que le dernier froid nous harponne (*M*, 84).

Tout comme dans le poème hébertien « Une petite morte », le froid est accompagné, chez Brault, par l'attente d'occuper un espace. À la petite morte retrouvée au matin sur le pas de la porte, correspond le « nous » ; parce qu'il vagabonde en de si grands froids, il est voué à la mort. Les villes, ici, sont loin d'être protectrices comme le « père-demeure » de Fernand Ouellette ; elles sont plutôt des prisons, comme l'est la maison trop hermétique du « nous » hébertien dans « Une petite morte ». Dans l'extrait ci-dessus, on remarque justement un mot appartenant au champ lexical de l'habitat, « camps », emprunté à la fois au registre québécois et à la Deuxième Guerre mondiale. Il participe à l'élaboration d'un lieu ambigu puisqu'il ne met personne à l'abri de la mort. Le terme « camp » recoupe plusieurs significations qui ont simultanément « lieu » dans la poésie de Jacques Brault. D'abord, il signifie une zone militaire pour des troupes armées et correspond au dernier habitat de Gilles. Le mot « camp » est aussi une zone d'habitation temporaire pour les populations déplacées. Suivant cela, l'idée d'un lieu provisoire où logent les bûcherons lors des chantiers hivernaux est récupérée par Brault pour symboliser l'absence du pays réel. Finalement, le terme « camp » peut aussi évoquer les camps de concentration (comme nous le verrons dans la deuxième section de ce chapitre). Par son lien étroit avec la thématique de la mort – en lien avec la guerre, le froid et le pays – ce lieu polysémique s'avère donc hautement hétérotopique.

La nordicité, souvent associée dans la poésie du pays à la résistance (par exemple chez Yves Préfontaine²⁴), dirait plutôt chez Brault une nation vivant continuellement sous l'emprise d'un froid fatal ; d'où l'image de « l'hiver qui n'en finit plus d'hiverner ici » (*L*, 102). Le climat suggère l'immobilité de la collectivité ; pour le poète, se contenter de rêver le pays, c'est le laisser mourir. La nécessité de faire le deuil du territoire vient du fait que le rêve du pays, pour Brault, est une vaine chimère. À ce titre, Gilles Marcotte nous apprend que le « nous », si fréquent dans la poésie du pays, serait utilisé, chez Brault, pour dire « l'érosion progressive et terriblement certaine d'un grand rêve, celui d'une poésie contenant les espoirs de tous et de chacun, de l'entière collectivité²⁵ ». Le deuil du pays est dépeint comme l'acceptation d'une fatalité à laquelle tous participent, incapables d'aller à l'encontre de leur propre sort. Il n'y a point de colère explicite ici, seulement une critique de l'inaction.

Au deuil de ce peuple condamné parce qu'il accepte de se soumettre aux conquérants, « ce pays mon pays pétri de nos espoirs avortons » (*L*, 103), il faut ajouter la culpabilité d'une « souillure » collective. Mariloue Sainte-Marie montre que cette poésie « rend compte d'un malaise originel [...] de l'humiliation des dépossédés [...] et ruine la possibilité d'une parole poétique triomphante, nécessairement dérisoire²⁶. » Cette culpabilité n'a donc rien à voir avec celle du survivant comme dans l'écriture de Fernand Ouellette ; elle repose sur une faute à l'origine du « nous », une faute qui est perçue comme une mort originelle :

²⁴ Relisons par exemple le recueil *Pays sans parole* et plus particulièrement le poème « Peuple inhabité » : « J'habite en silence un peuple qui sommeille, frileux sous la givre de ses mots. / [...] / Le pays que j'habite est un marbre sous la glace. » Yves Préfontaine, *Parole tenue : poèmes 1954-1985*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1990, p. 259.

²⁵ Gilles Marcotte, « Poésie de novembre », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2 (35), hiver 1987, p. 245.

²⁶ Mariloue Sainte-Marie, « “Avec mes ritournelles d'images miteuses”. Prose et poésie dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault. », Hélène Jacques et al. (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Nota Bene, « Convergences », 2007, p. 167.

Nous n'avons pas de mains nous avons tué l'Indien et
 nous avons tendu nos poignets à l'opresseur c'est
 notre deuil c'est notre souillure (*M*, 84).

Après le reproche de ce « nous » glorifiant ses martyrs, le sujet braultien rejette sa nation colonisatrice et colonisée. En effet, il ne montre pas de signes de « déresponsabilisation [ou de] la posture de la victime²⁷ » tels que les décrit François Ouellet. Bien au contraire, le sujet assume tout le poids de la lâcheté de son peuple qui a cessé de se battre pour la liberté en optant pour l'oubli et la complaisance. C'est en ce sens que le « je » n'hésite pas à reconnaître la responsabilité de son peuple quant au génocide autochtone. Par conséquent, le chemin de mémoire entre les vivants et les morts que propose Jacques Brault n'est pas celui du rêve d'un pays, c'est plutôt la traversée humiliante des deuils auxquels le sujet tente de nous sensibiliser. La fraternité du « nous » se crée chez Brault dans le repentir des erreurs commises, afin que la mémoire des hommes soit la plus authentique possible. Selon Jacques Paquin, « la condition de la collectivité [est] la recherche d'un espace non plus rêvé mais réel²⁸. » En somme, la recherche d'un espace idéalisé, où la mort collective serait abolie, conduit au pessimisme, d'où la nécessité d'un regard lucide pour faire le deuil du pays rêvé.

Au rêve mortifère, le poète oppose le pays tel qu'il est ; son intériorisation par le sujet ne dépend pas de son indépendance politique. La femme apparaît de nouveau comme une réponse au deuil. Lorsque ce pays est comparé à celle qui représente l'espace du désir au quotidien, l'acceptation du deuil territorial devient envisageable. Louise Dupré abonde en ce sens lorsqu'elle affirme que le sujet, ayant renoncé à la « Femme », souhaite « vivre

²⁷ François Ouellet, *op. cit.*, p. 111.

²⁸ Jacques Paquin, *op. cit.*, p. 29.

avec une femme concrète, qui ne tient pas lieu de Pays mais rend possible, en bout de ligne, le deuil du Pays²⁹ ». La femme devient un espace « autre » où la réalité a sublimé le rêve. Femme-territoire, elle devient alors synonyme de libération et d'exploration de soi à travers la relation altruiste. Le sujet énonciateur peut s'installer avec la femme sans crainte d'y mourir, l'angoisse de la mort remplie par la présence de l'autre. Par conséquent, le pays braultien correspond à la réalité quotidienne d'un espace habitable où le couple est le « nous » du pays de tous les jours :

Ma femme chaque matin retrouvée
[...]
Tu es belle avec ta figure fripée de petite vieille
Tu as l'air d'être née à l'instant
Tu ressembles à la terre qui nous recommence (*M*, 85).

Le temps passe sans crainte pour le sujet qui voit venir la mort avec les traits de sa belle. Ce passage témoigne d'une confiance en la vie qui se compare au calme de *Présence du large* de Fernand Ouellette alors que le sujet poétique regarde venir la mort comme un appel à joindre le large. La confiance du sujet vient du fait qu'il attend la mort thématifiée en un recommencement du monde. Le réconfort qu'apporte le pays de l'amour féminin fait un peu oublier l'impossible libération nationale et la mort du projet politique.

Un autre élément de *Mémoire* contribue à l'atténuation des sentiments négatifs et participe au marchandage du deuil territorial : la visite initiatique au tombeau. D'ailleurs, le recueil s'apparente à la composition poétique qui porte le nom de « tombeau³⁰ », et dont l'apparition remonte au moins à la Renaissance – ce qui n'est guère surprenant puisque Brault est médiéviste de formation. Par ailleurs, l'écrivain débute son œuvre poétique en

²⁹ Louise Dupré, *loc. cit.*, p. 11.

³⁰ Dominique Moncond'huy (dir.), *Le tombeau poétique en France*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 1994.

nommant François Villon, poète souvent présent chez les écrivains qui parlent de la mort : « comme Villon auprès de sa fontaine j'ai soif / parmi les eaux de l'hiver finissant » (*V*, 27). Jacques Brault, dont la parole arrive au dégel, partage avec son prédécesseur la dépossession, le vieillissement ainsi que le désir d'accepter la présence de la mort dans la vie. Ces deux vers traduisent le désir, la « soif » de rompre le silence sur la mort. Fernand Ouellette et plus encore Anne Hébert avaient eux aussi thématiqué ce concept comme une incursion de la parole dans le domaine du non-dit. Il convient de noter que le sujet braultien entame sa « visitation » de la mort (pour reprendre le titre du poème liminaire de *Mémoire*) près de la « fontaine », là même où le « je » d'Anne Hébert, dans *Le tombeau des rois*, commence un voyage initiatique, métaphore du passage d'une poésie de jeunesse à une écriture de femme³¹. Nous avons déjà remarqué, dans la poésie de Jacques Brault, que l'enfance comporte aussi son lot de deuils marquant le sujet adulte. Nous allons à présent étudier le deuil de l'enfance humiliante que le sujet poétique associe à son père dans *Mémoire*.

Le double deuil du père

Outre les deuils du frère et du pays, un troisième deuil est au cœur de l'œuvre poétique de Jacques Brault : celui du père. Il se compare aux deux précédents en ce qu'il se révèle principalement par la colère devant l'humiliation. L'enfance volée par la misère ne pourrait être mieux illustrée que par le poème « L'homme usiné » que Jacques Brault dédie à son père :

Consens à l'air vicié de chuchotis
consens à l'espace mouillé de présences

³¹ Anne Hébert, « Éveil au seuil d'une fontaine », *Œuvre poétique 1950-1990*, p. 13.

c'est une belle morte sous un glaciis
éphémère qui recouvre notre enfance (*Q*, 37).

Ce qui frappe, dans cette première strophe, c'est l'écart entre le titre du poème, évocateur d'une réalité crue, et l'image du « glaciis », qui teinte d'amertume l'enfance du sujet. Cette « belle morte » se trouve en effet « sous un glaciis », comme si la vie s'étalait par couches qui se sédimentent dans la mémoire et que la mort pouvait y loger. La figure féminine, qui fait penser à une sorte d'Ophélie, est suffisamment complexe pour évoquer, par l'entremise des paronymes « glaciis » et « glace », le froid mortel. L'image braultienne nous donne l'impression que l'enfance ne peut être évoquée sans le voile transparent d'une réalité sombre où la mort joue un rôle central.

Le concept de « mort », thématized en une figure féminine, révèle un paradoxe : le rejet du père cache, par l'esthétique du poème, l'attrait de la mort. En un sens, Jacques Brault montre qu'un poème dépeignant la pulsion de destruction peut être beau. Il imagine cette rencontre dans la poésie entre la beauté et la mort, un peu comme celle que décrit le psychanalyste français André Green dans *La lettre et la mort*. Selon ce dernier, « il y a dans toutes les grandes œuvres ce sentiment de l'horreur qui guette. Et dans la contradiction, cette horreur dont on ne veut pas mais dont on ne peut s'empêcher de parler³². » Le jeune Brault est fasciné par le beau de la fin dernière; il observe ce père qui a contribué à détruire son enfance. Autant dire que l'effet recherché par la répétition du mot « consens » est double : il exprime le père sous le poids de l'exploitation humaine et le sujet poétique devant accepter ses souvenirs d'enfance. Le silence du père, réduit à quémander du travail

³² André Green, « La beauté et la mort », *La lettre et la mort*, Paris, éditions Denoël, 2004, p. 188. Le psychanalyste, qui s'approprie *L'Éthique de la psychanalyse* de Jacques Lacan, pense que « [l]'idée que je trouve forte, c'est l'idée de l'écran. Cet écran renvoie à une jouissance – le beau fascine – et en même temps donne le sentiment d'une rencontre, un sentiment d'autant plus fort que le contenu de l'œuvre parle et qu'au-delà c'est l'horreur. » *Ibid.* Cet écran correspondrait au « glaciis » de l'extrait braultien ci-dessus alors que l'horreur serait plutôt l'idée de la mort envisagée comme une absence d'un modèle paternel.

chez l'Anglais francophobe, ne correspond pas au père fort et protecteur dont rêve l'enfant. Victime de l'aliénation qui n'en finit plus de finir, le père faible est rejeté par le fils.

En comparaison avec l'amour fraternel, cette relation filiale est remplie d'ambivalences. Tout comme au pays mort-né où le sujet alterne entre le désespoir du rêve et le pays réel, le discours sur le père s'appuie sur un paradoxe amour-haine : « Et perdue la patrie comme l'amour du père haï » (*SF*, 65). La « patrie », étymologiquement le pays du père, n'est pas géographiquement localisable ; elle s'étale cependant dans un espace misérable. Ici, le signifié « père » est double – à la fois réel et symbolique – et en cela le fils le déteste pour des raisons diamétralement opposées, c'est-à-dire que le père est haï parce qu'il se soumet docilement au pouvoir incarné par la figure du père de la patrie. En un sens, le père réel renvoie à la figure du père.

Selon François Ouellet, beaucoup d'œuvres littéraires se caractérisent par le *leitmotiv* du fils qui ne parvient pas à passer au rang de père, c'est-à-dire à prendre le contrôle de sa destinée³³. La situation historique du Québec accentue le fait que « l'on écrit pour se faire père, c'est la définition même de toute entreprise littéraire [ce qui explique] que l'on écrit par culpabilité. Le poète écrit pour se faire père, espérant naître à lui-même après avoir *tué*³⁴. » La quête du soi passe donc d'abord par un processus de reconnaissance de l'état d'humiliation dans lequel se trouve le fils vis-à-vis du père privé de tout et du père maître de la patrie. Une fois que la soumission a donné lieu à une image négative du père réel, le sujet fils cherche à s'affranchir de ces deux pères qui le gênent :

³³ « Le Québec s'inscrit traditionnellement dans une posture aliénante de fils vis-à-vis du pouvoir et de l'autorité, qu'ont pu incarner aussi bien la couronne britannique, le discours ultramontain que la politique de Pierre Elliott Trudeau. » postface de François Ouellet, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p. 97-98.

Me voici fils honteux du père humilié me voici
 acquitté de mémoire noueux dans mes racines
 fragile dans mes feuilles (*M*, 92).

Pour le sujet braultien, il ne faut pas garder « souvenance » (*SF*, 68) du père. Toute mémoire paternelle est un couteau planté dans la gorge du fils. L'expression « acquitté de mémoire » est importante puisqu'elle exprime le désir de régler ses comptes avec des éléments du passé. Elle confirme une volonté de se libérer du poids de la honte que nous interprétons selon la logique d'une enfance tuée par la misère ; une enfance où il est impossible de s'enraciner, tant la morphogénèse végétale de l'arbre se compose de nœuds coriaces, signes d'une croissance difficile. L'arbre braultien n'a absolument rien à voir avec l'arbre paternel des *Heures* chez Fernand Ouellette ; fort heureusement, l'écriture permet de s'approprier l'autre d'une manière qui convient au sujet, elle dénonce, mais aussi elle reconstruit les éléments de notre passé. Selon François Ouellet, « la mémoire devient la manière de redonner sens au père³⁵. » C'est ce que traduit le passage suivant où le poète pardonne à son père de l'avoir trahi dans son rôle de protecteur :

J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde
 enfin ce nom comme un aveu (*M*, 75).

Voici venu le temps des consentements. Après avoir exprimé son amertume, le fils accorde au père le titre qui lui revient, reconnaissant finalement cet homme grâce auquel il est lui-même père. La « souvenance » aura donc lieu malgré tout. Mais ce signe d'ouverture, s'il en est bien un, est rapidement obscurci par le constat du poète, qui ressent seulement un peu de pitié pour le vieillard. Nous sommes loin de l'amour fraternel précédemment exploré, car le père demeure un fils colonisé aux yeux du poète. Pour faire le deuil, il

³⁵ *Ibid.*, p.86.

faudrait que le sujet pardonne à son père. Cela dit, tous les éléments du deuil paternel dans la poésie braultienne sont encore présents (la pitié, la honte, la colère, un peu d'amour et d'acceptation) ou refont périodiquement surface, d'où l'ambivalence de ce deuil. Le fils tente sans succès d'extraire cette enfance qu'il porte comme un corps étranger :

Et maintenant que tu achèves et j'ai honte de n'avoir
que pitié un reste d'amour et qui a durci comme
une croûte dans un recoin de mon enfance (*M*, 77).

L'enfance est un bézoard prisonnier du ventre de l'adulte qui se sent coupable de ne pas pardonner à son père. Pour une fois, ce n'est pas la mémoire qui est déficiente chez Brault, mais l'oubli. « Si je parle ainsi de choses anciennes c'est qu'elles / demeurent et dangereuses dans notre oubli » (*M*, 78). Enfouis sous les décombres de la mémoire oublieuse, gisent des souvenirs mortifères. C'est ainsi que la mémoire et la mort se rejoignent : « La mémoire et la nuit d'hiver ont toutes deux / en mon pays cheveux blancs et mains froides » (*M*, 80). Le pays est ici amalgamé à l'image du père dont le corps vieillissant connote l'hiver. Parce qu'elles contiennent des pulsions vengeresses, les « choses anciennes » doivent elles aussi échapper au silence de l'oubli. Considérant que le silence du jeune Jacques Brault était un « puits de détresse » (*M*, 78) pour le père (qui cherchait à se dégager de la misère dans les bras de ses enfants), la prise de parole du sujet adulte apparaît comme une forme d'opposition au mutisme de tous les pères opprimés. Ce parricide symbolique engage le sujet dans un rôle de construction d'une mémoire autre. Une mémoire individuelle mais aussi collective, puisqu'elle échapperait à la posture du fils colonisé.

Par conséquent, le sacrifice du frère a, selon nous, entraîné une prise de conscience de l'auteur quant à l'ambivalence de sa relation avec son père et à l'improbable rêve

politique d'un pays. Le deuil intime, celui du frère, a engendré un deuil collectif, celui du pays, auquel se rattache la figure paternelle.

Ce glissement de l'intime vers le collectif inaugure un travail de commémoration des morts insoutenables de l'histoire. De ces trois deuils – frère, pays et père – émergera un besoin de se souvenir non seulement des disparus chers au sujet poétique, mais de tous les disparus et en particulier de ceux dont il est difficile de mettre en mots la mort atroce. La honte du père dévoile une blessure plus profondément humaine qui découlerait des fautes des hommes qui nous ont précédés. Dans sa préface à la rétrospective brautienne, Louise Dupré parle de « cette poésie qui regarde le monde en face, sans se conter d'histoires [...] Rien n'est dépassé pour les lecteurs que nous sommes. Ni la recherche d'une contrée habitable, ni l'horreur d'Auschwitz, ni celle d'Hiroshima, ni la mort qui nous attend³⁶. » *Mémoire* tente d'aller au-delà de la reconstruction du souvenir du père et de sa symbolique collective. Brault s'intéresse aux plus humbles et se fait un devoir de dénoncer toute inhumanité au nom d'une mémoire sans laissés-pour-compte, les vivants prolongeant les morts. La poésie de Jacques Brault dépeindrait, en plus du frère puis du père trépassés, des morts qui sont moins familiers au sujet poétique, mais desquels ce dernier tente de se rapprocher. De l'intime à l'universel, la thématization de la mort, chez Brault, cherche-t-elle à créer un véritable sentiment d'appartenance à une communauté humaine qui regrouperait tant les vivants que les morts?

³⁶ Louise Dupré, *loc. cit.*, p.19.

DEUXIÈME PARTIE

Ensemble dans la mort

Le cœur lourd de honte face à la mort glorieuse du frère et à l'humiliation subie à cause du père, le sujet poétique de *Mémoire* voit se répéter à l'échelle humaine les injustices qu'il a vécues sur le plan personnel. Ainsi les deuils de l'enfance ont nourri le pessimisme de Jacques Brault quant au projet de pays ; sa colère est si profonde que ses racines remontent jusqu'aux origines de la nation. Dès l'incipit du recueil, Brault dévoile son affinité avec François Villon et ses revendications de la mort comme seule véritable justice. Tout comme son lointain mentor, le poète contemporain est choqué que les hommes ne meurent pas tous avec le même respect ; il se fait le porte-étendard des sans-voix, reprenant à sa manière l'enseignement de la *Danse macabre*. Cette motivation est si forte qu'elle détermine tout un pan de la représentation de la mort auquel nous allons maintenant nous attarder. Pourquoi tant de morts ? Chez Jacques Brault, ces représentations jouent-elles un rôle semblable à l'espace de la mort abordé dans les deux premiers chapitres ? Comment tous ces morts se comparent-elles aux figures que l'on trouve chez les deux autres auteurs étudiés jusqu'à présent ?

Nous émettons l'hypothèse que l'espace de mort braultien se déploie à partir de liens imaginaires avec les morts, comme c'était le cas dans les poésies hébertienne et ouellettienne. Il nous semble que Jacques Brault tente de compenser l'expérience de la perte, non seulement par un mausolée de mots, mais plus encore en cherchant à faire corps avec les morts. Ainsi, le poète s'intéresserait au « petit Juif sublimé à Auschwitz » (*M*, 91) justement parce que ce dernier a en quelque sorte été privé de sa mort, celle-ci n'ayant pas

eu lieu dignement. Selon Michel Juffé, qui a dirigé les actes du colloque de Cerisy-la-Salle sur « La perte », cette dernière « n'est donc pas la perte du corps de l'autre, en tant que tel, mais de l'âme qui nous était commune³⁷. » En cela, la poésie-monument dont nous avons montré la présence chez Hébert et Ouellette serait une forme de négociation de celui qui reste seul à soutenir le lien avec l'autre désormais absent. La démarche demeure vaine, elle ne comble l'absence qu'illusoirement puisque chaque rencontre avec l'autre est unique. Donc, selon Juffé, « ce qui est perdu l'est une fois pour toutes, et aucun gain ne vient prendre la place de cette perte³⁸ ». D'où la suite de deuils plus ou moins inachevés que l'on retrouve dans la poésie braultienne. Une fois le choc de la séparation initiale assumé et la douleur moins vive, le deuil, au lieu d'être achevé complètement (ce qui est impossible selon Michel Juffé) se transformerait, chez Brault, en un autre deuil où le même cycle aurait cours. Les propos de Juffé sur l'univers affectif et le deuil sont des plus pertinents :

Ainsi, tout mon univers affectif est sans cesse en partie réel (des relations existantes), en partie fantomatique (des relations évanescences), en partie endeuillé (des relations dont j'accepte la disparition), en partie totalement disparu (le deuil achevé). Mais il n'y a pas de frontières fixes entre ces quatre parties, car aucune de mes relations n'est parfaitement stable (rien n'existe absolument, pas même ma conscience ou mon corps), les fantômes sont plus ou moins fantomatiques, les deuils durent plus ou moins longtemps, sont plus ou moins intenses, et ne sont jamais complètement achevés.³⁹

Nous avons précédemment observé que cohabitaient chez Brault certains personnages provenant tant du « réel » que de l'imaginaire du sujet poétique : le fantôme du frère, le père « réel » et au sens figuré, la femme-pays. Nous allons à présent nous pencher sur

³⁷ Michel Juffé, *op. cit.*, p. 10. Juffé part du principe de Spinoza selon lequel le corps et l'esprit sont une seule et même chose pour dire de l'âme qu'elle « n'est pas l'esprit attaché à une matière, mais la force qui anime un corps/esprit. [...] Ainsi, l'âme n'est pas "dans" quelqu'un, elle est ce qui lie quelqu'un à d'autres, et à moi-même, dans la mesure où nous n'existons pas sans les autres, où, du simple fait d'exister, nous sommes dans la pluralité. » *Ibid.*, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

d'autres figures de la mort pour observer l'univers braultien dans ses rapports aux relations évanescences et aux relations inventées. Nous tenterons de montrer que la création joue le même rôle que les objets ayant appartenu au disparu, à cette différence près qu'elle « fabrique » une substitution de la perte, qu'elle crée vainement un monde où l'autre serait encore là. Il nous semble que l'écriture de Jacques Brault illustre l'effort nécessaire pour maintenir l'impression de présence qu'il exprime par un désir de communiquer avec les morts. Nous étudierons d'abord la figure de la jeune inconnue d'Auschwitz qui thématise, pour le sujet poétique, la mort abjecte. Nous poursuivrons par la suite notre analyse avec un groupe nommé « les morts » avant de conclure en étudiant la personnification du concept de « mort » lui-même.

La jeune fille d'Auschwitz

Dans son article sur l'influence de la Shoah dans la littérature québécoise, Christine Poirier explique que c'est « la mise à distance de leurs sujets poétiques qui autorise Brault, Layton et Cohen à aborder ce thème pour lequel les interdits théoriques abondent depuis la désormais célèbre formule d'Adorno : “Écrire de la poésie après Auschwitz est barbare.”⁴⁰ » Le fait que Jacques Brault dépasse le contexte de la mort de son frère pour s'intéresser à cet événement singulier est le signe d'une très grande sensibilité aux conditions du mourir des hommes. Il prend le risque de sacrifier la poésie pour parler de ces morts insoutenables : « tant pis pour la poésie aux mains propres » (*M*, 82).

Le poète nous amène à regarder graduellement l'insupportable dans le long poème éponyme de *Mémoire*. Il le fait en déployant le champ sémantique d'une mémoire humaine

⁴⁰ Christine Poirier, *loc. cit.*, p. 43-55.

qui lie – par le sang – le frère mort à la guerre à tous les disparus de guerre. Le fleuve sert alors de métaphore liquide, véritable voie qui transporte jusqu'ici le drame lointain :

Ainsi donc encore cette fois j'écoute la rumeur du fleuve
et je me souviens que cette eau saigne d'une très
ancienne blessure (*M*, 77).

Le sujet poétique ne commet pas l'affront de s'imaginer témoin direct de drames qu'il n'a pas lui-même vécu ; il ne s'accapare pas la mort de l'autre comme Ouellette craignait de le faire avec son père. Témoin indirect, il se familiarise avec les tragédies humaines en souhaitant écouter les morts dont la voix est devenue ruissellement. Plus loin dans le même poème, le fleuve gelé permet au pays de glisser vers l'Europe, créant un passage entre les morts d'ailleurs et ceux de la terre québécoise. Un pont entre les morts du sujet enfant et ceux de l'histoire est définitivement établi lorsqu'Hiroshima produit une « bouillie d'os et de bois et de peau / et de fer » (*M*, 81). Une fois réduits en débris par les bombardements, les morts de là-bas touchent vivement et au plus intime le sujet brautien. Cette représentation de la déshumanisation des corps sera un véritable *leitmotiv* des atrocités de l'histoire. Elle mêlera aux restes humains ramollis le fer, symbole de l'ère industrielle, puisqu'il entre dans la composition de l'acier, et surtout des chemins de fer qui transportaient les prisonniers dans les camps de concentration. Ainsi, le poète dénonce l'humain à la merci de la machine de guerre.

Deux distiques plus loin, une strophe mêle morts et vivants dans une solution dont la salinité est similaire au sang : « Nous ne sommes pas quittes de cette saumure / où marinent mille milliers de morts et de vivants / c'est du pareil au même » (*M*, 81). En effet, c'est sous le signe d'une dette que les deux liquides, celui où circule la vie et celui qui préserve des bactéries, se mêlent, formant une gigantesque soupe humaine où vie et mort ne

comptent plus. Que dire du devoir moral, de cette obligation de mémoire que ressent le sujet poétique? Pourquoi le poète se sent-il à ce point interpellé par ces morts qui ne sont pas, à proprement parler, des pertes qu'il a subies personnellement? Il faut se demander si le sujet poétique n'essaierait pas de compenser les pertes réelles dont il n'a pas réussi à faire le deuil (celles du frère et de l'enfance, puis celle anticipée du pays) par la fabrication d'un tissu de pertes imaginaires qui nourrirait l'idée d'une âme collective à préserver. Cela pourrait expliquer de nombreux vers de Jacques Brault où il est question de la mémoire : « Je me souviens cela est gravé dans notre avenir / cette âpre mémoire » (*M*, 81). Par le verbe « gravé », la pierre marque le sujet d'une blessure perdurant dans le temps (comme les deuils du frère et de l'enfance).

Loin d'y voir une faute originelle, celui qui est « vidé de croyance » (*PCM*, 179) et qui n'est pas du côté des bourreaux croit toutefois qu'il faut déterrer les morts inavouables. Il sait qu'il serait naïf de penser que des événements comme Hiroshima ou la Shoah ne pourraient plus se reproduire. À ce titre, dans un essai de 1974 où il évoquait Buchenwald, Jacques Brault affirmait qu'en dépit de la cruauté des hommes,

jamais nous n'aurons réussi à tuer ce minimum de sens : la mort n'existe que par la vie (et pour ce coup-ci Lapalissade peut aller au diable). La mort (collective et personnelle) fait problème, la souffrance fait mal. Un problème, ça se discute, ça pose des questions, ça fournit des réponses, ça reste praticable comme un chemin, mais le mal? On a vu pourtant, on voit et on verra des êtres et des groupes, immergés dans le mal abject, réussir ce prodige de désinvolture : rire et pleurer, trouvant en eux une source cachée par où coule un sentiment né de l'insensible. C'est cela, cette valeur du petit reste, que je revendique pour l'écriture, cette infime possibilité de ressurgir lumineux d'un abîme obscur.⁴¹

Jacques Brault nous oblige à regarder la souffrance en face alors qu'il est si facile de détourner le regard sur le passé. Il vise, plutôt « naïvement » pourrait-on dire, un idéal de

⁴¹ Jacques Brault, « Drôle de métier », *La poussière du chemin*, p. 29.

fraternité entre les morts et les vivants. Un idéal où serait inclus tout ce que l'existence humaine a d'inacceptable. Au nom de ses morts « intimes », dont il est incapable de faire le deuil, le poète lutte contre l'oubli afin que ceux qui ont trépassé dans des conditions inhumaines puissent, aux yeux des vivants, regagner leur dignité. Peut-être Brault cherche-t-il, dans cette superposition de la question identitaire nationale et des événements de la scène internationale, une sorte d'acceptation du deuil. Bernard Émont perçoit l'espoir, dans *Mémoire*, comme résultant du « partage d'une condition sociale et historique qui inflige à chaque homme une humiliation, et avec lui, le partage d'un combat pour naître à la liberté, seul combat contre la mort qui puisse connaître quelque succès⁴². » Ainsi le problème de la mort chez Jacques Brault ne se pose pas tant sur le plan de l'espace ou du non-espace ni au niveau de l'angoisse comme chez Ouellette ; il se déploie par association avec l'espèce humaine, à travers la souffrance de certaines morts.

C'est dans cette optique qu'est mentionné pour la première fois le génocide juif : « Le sang de Dachau brunit la terre germaine Anne / ma sœur Anne te vois-tu mourir » (*M*, 81). Tout comme dans les passages précédemment étudiés où il était question du sang, l'image liquide explique la mort par un saignement qui pénètre le sol. Celui-ci acquiert alors une qualité humaine grâce à l'adjectif « germaine » dont l'étymologie est « qui est du même sang⁴³ ». Nous avons ici l'exemple d'une représentation, à la limite du représentable, d'une terre commune née du sang de morts cruelles. De plus, le poète se place en position d'écoute d'une victime du génocide juif si connue que seule l'évocation de son prénom suffit : Anne, pour Anne Frank. Ce prénom ressemble à un appel répété à deux reprises ; suivi d'un blanc typographique, il est assimilable à une respiration avant la plongée dans

⁴² Bernard Émont, « Au royaume d'Amour ou de Mort : situation d'un poète : Jacques Brault », *Livres et auteurs québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1970, p. 286.

⁴³ Dictionnaire *Le Petit Robert 2011*, op. cit., p. 1150.

l'outre-tombe. Par ailleurs, qu'Anne Frank n'ait jamais séjourné dans le camp de Dachau (elle a été déportée à Bergen-Belsen) nous incite à voir dans la strophe plutôt que la remémoration des faits, une tentative de créer une terre commune qui réunirait l'ignorance d'ici et les malheurs survenus là-bas.

Parce qu'il utilise une langue sans fioriture, Jacques Brault surmonte aisément la difficulté de mettre en mots l'inénarrable. Il réussit à extraire la beauté de l'horreur sans diminuer la gravité des faits. Il surmonte la formule d'Adorno ainsi que la réprobation à l'égard de celui qui veut s'approprier la souffrance de l'autre à des fins esthétiques. Le texte nous interpelle aussi par son côté intime auquel contribue grandement le tutoiement. La question posée par le sujet poétique, « te vois-tu mourir » (*M*, 81), nous frappe par sa simplicité. Elle suggère que le sujet peut être témoin de sa propre mort. Or, l'impossibilité de faire l'expérience de sa propre mort permet au sujet de s'immiscer dans la faille signifiante de la mort de l'autre, elle justifie la nécessité de faire perdurer l'événement afin qu'il ait une emprise sur le présent. De surcroît, la question, qui n'attend pas plus de réponse qu'elle ne possède de point d'interrogation, situe le mourir dans un éternel présent, elle fait de la mort une action habituelle ou toujours en cours. En plus de montrer l'impuissance du sujet vis à vis du mourir de l'autre, l'usage du présent nous fait penser que la mort de la jeune femme débute avant l'instant fatidique, lors de la déchéance imposée au corps. De plus, le verbe suppose que la jeune fille a confronté à l'existence de l'« être-vers-la-mort » son lieu et ses conditions de survie empêchant presque tout affairément qui l'aurait éloignée de la pensée de la mort.

La jeune Anne exemplifie chez Brault le trépas résultant de conséquences humaines. À sa suite, tous les concentrationnaires seront pris en compte dans les pronoms démonstratifs ci-dessous :

Et celle qui a laissé ses ongles au ciment
de la chambre à gaz

Et ceux qu'on a dégraissés pour qu'ils tiennent
côte à côte dans le four (*M*, 82).

La première strophe nous présente une autre femme, anonyme certes, mais dont le dernier geste de résistance tient lieu de signature permanente. Loin d'être un détail anodin, les ongles, à la fois métonymie et partie distinctement humaine de notre anatomie, sont d'autant plus le signe de la souffrance que leur ablation provoque apparemment une douleur terrible. La deuxième strophe, dont la structure ressemble à la première, ajoute cruellement l'ironie à la barbarie.

Dans cette même section poétique, un autre distique rompt la teneur dramatique des propos à l'aide d'un humour noir très villonien : « Et le gamin au bout de la corde tire une langue / noire à ses bourreaux cet âge est sans pitié » (*M*, 82). La grimace est un symptôme de la pellagre, une maladie rare observée chez les gens très pauvres ou chez les prisonniers en carence alimentaire de protéines animales. Suite à ce passage en retrait, qui se termine sur un ton sarcastique, le poète retourne à la ligne sans alinéa pour affirmer : « cela je l'ai vu je le vois encore comme je nous vois » (*M*, 82) comme s'il répondait à la question posée à Anne.

Afin de poursuivre le dialogue avec Anne, Jacques Brault ira jusqu'à consacrer un poème entier à une jeune concentrationnaire. Le texte intitulé « À l'inconnue » fait partie du recueil *La poésie ce matin*, qui paraît en 1971. Il est précédé d'un exergue tiré du procès d'Auschwitz qui donne, selon Christine Poirier, « l'autorité nécessaire pour aborder le

sujet, car plutôt que d'inventer un nouveau témoignage, il illustre et prolonge celui d'un autre⁴⁴. »

Dans « À l'inconnue », les jeux pronominaux contribuent grandement à nous faire croire au dialogue que tente d'entreprendre le sujet poétique. C'est un « tu » qui ouvre le poème alors que le dernier vers de la première strophe se termine sur un « tu allais dormir », un euphémisme où le poète fait de la mort un moindre mal par rapport aux violences infligées à la jeune fille. Or, l'usage de l'imparfait suivi d'un verbe à l'infinitif nous indique que l'action n'a pas eu lieu. Pourtant, « les cousins avec leur regard sorti / des fours crématoires » (*PCM*, 179) hantent la nuit et les rêves tels des revenants ou des morts-vivants jusqu'à s'immiscer dans l'intimité que tente de créer le sujet poétique avec la belle inconnue : « ils sont là ils sont ici entre toi et moi » (*PCM*, 179). Cette fois, le sujet poétique est envahi par ces êtres fantomatiques qui l'incitent à désigner par des noms de villes et de pays les drames qui s'y sont déroulés.

L'espace se resserre autant dans le poème « À l'inconnu » que le sujet étouffe de rage contre des « puissants-pourris » (*PCM*, 179), si bien que nous retrouvons l'expérience du deuil telle que nous en avons discuté en première partie :

car il n'y a plus un espace de planète où vêtir
nos larmes de pudeur
le sexe des fusils nous cherche sans cesse et nous
pénètre jusqu'à la tête (*PCM*, 179).

Les thématisations du concept de « mort », en lien avec la guerre et la sexualité masculine, sont ici abordés en écho au poème « Suite fraternelle », puisque l'espace physique se double d'un espace mental envahi par les pensées phallocentriques. Le monde réel est pris

⁴⁴ Christine Poirier, *loc. cit.*, p. 48.

de bonheur » (*PCM*, 180) subsiste, il repose sur la possibilité qu'un petit bout du corps n'ait pas été détruit par les bourreaux. En désespoir de cause, le sujet se lance alors dans une poignante énumération des plus infimes parties du corps, celles qui servent habituellement à identifier un cadavre :

s'il te reste un peu de sang au bout des doigts un peu
de peau dans les mains
s'ils n'ont pas tout pris s'ils ne t'ont pas farfouillée
tout à fait
s'ils ont oublié un morceau de dent un cil une goutte
de sueur
s'ils ne t'ont pas fait trahir jusqu'à ton premier
vagissement
si tu es encore capable de vivre au moins à côté
de ton corps
s'ils ne t'ont pas clouée au fond de l'innommable
écris-moi (*PCM*, 180-181)

Les liquides se mêlent ici aux parties les plus dures de notre anatomie, celles composées d'émail ou de kératine, pour évoquer nos parties les plus individualisables, soit les mains et le visage. Ici, un mot lugubre sort du lot et réunit en lui seul toute la fatalité inexorable des événements : « vagissement ». Du bestiaire au nouveau-né, le cri plaintif évoque paronymiquement le viol. C'est dans la douleur ainsi exprimée par la jeune inconnue que le poète cherche la contradiction de la vie surpassant la mort.

Comme pour Anne, il suffirait d'une trace de l'existence de l'autre, d'un signe écrit pour que prenne vie selon le poète le projet épistolaire de réconciliation entre le « je » et le « tu ». Le fragment « Écris-moi », répété à six reprises en position anaphorique, crée un effet d'insistance proche de la supplication et résume l'essentiel de la demande de rapprochement du sujet poétique. La deuxième occurrence de ce verbe-refrain est suivie d'une justification de la dépendance du sujet brautien à la réponse de l'autre : « cette fosse

nous est commune » (*PCM*, 181). Voilà l'idéal prôné par Jacques Brault et qu'il emprunte fort probablement à Villon et à Hélinant de Froidmont⁴⁵, qui eux-mêmes jouent sur l'enseignement de la *Danse macabre*. Par ce vers, nous comprenons que le sujet poétique a besoin du regard de l'autre pour se définir. Dans un très beau renversement, l'allocutaire est appelé à définir le « je » : « écris-nous » (*PCM*, 181). C'est donc que le sujet se découvre à lui-même dans la mort et le deuil de l'autre. L'élaboration du sujet se concrétise par le lien entre la mort et l'écriture.

Le cheminement poétique de Jacques Brault débute par la mort de son frère, dont il ne peut faire le deuil, et se poursuit dans la continuité par les mots de l'absence. On pourrait alors penser la fin de l'écriture braultienne si le sujet parvenait à obtenir un dialogue d'outre-tombe, car c'est le désir de fraterniser avec l'autre décédé, de rompre mutuellement la solitude, qui propulse le sujet dans la poésie de Jacques Brault. Cette écriture parvient donc à aborder l'impensable dans la mesure où elle est fondamentalement un acte fraternel. Elle est le fruit du désespoir face au besoin de l'autre impossible à atteindre et qui donne lieu à une accumulation de morts, ceux dont il est difficile de faire le deuil et auxquels s'ajoutent par osmose l'inconnue d'Auschwitz puis tous les morts de l'histoire. La mort s'exprime, chez Brault comme chez Michel Picard dans *La Littérature et la mort*⁴⁶, dans la relation avec les cadavres. À preuve, les dépouilles occupant déjà la fin de *Mémoire* dans un passage dénonçant le mensonge de la liberté des hommes : « dans le blasphème de l'aube sur les cadavres yeux / ouverts bouches crevées / oui avec un corps nourri de la faim de millions d'hommes » (*L*, 109). Dans cette poésie où les extrêmes se rejoignent, le

⁴⁵ Alors qu'il était jeune étudiant en France, Jacques Brault s'est, comme il le dit lui-même, « livré à la chasse au manuscrit, réputé perdu ou caché, de la chronique rédigée par le moine Hélinant de Froidmont au début du treizième siècle. » Jacques Brault, « Juste avant 1984 », *La poussière du chemin*, p. 37.

⁴⁶ Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 35.

seul espoir qui reste est selon Brault dans le renversement de la mort ignoble, jusqu'à cette image de la faim qui rapproche la malnutrition dans les camps de concentration et le désir de vengeance, voire le cannibalisme. Du coup, l'inconnue d'Auschwitz personnifie l'être de langage picardien dont le sujet dépend pour accepter « l'être-vers-la-mort » (qui anticipe son trépas) et le sort réservé à certains morts.

L'objectivité de la mort de l'autre, surtout si celle-ci s'est produite dans des circonstances atroces, devient subjectivement angoissante si elle conduit à la solitude de sa propre mort. C'est donc pour rompre l'isolement de la mort que le sujet rêve de faire renaître une femme, non pas de ses cendres (il n'y a pas de résurrection chez Brault) mais d'un fragment du corps qu'elle possédait jadis. Elle demeure toutefois une image poétique aux yeux du sujet. En effet, la clause nous dévoile dans une réflexion métapoétique, que « l'inconnue » est bel et bien un être de papier (comme l'étaient les petites fées « à moitié fabriquées⁴⁷ » des *Songes en équilibre*) qui insuffle au poète l'espoir d'un avenir lavé de la barbarie passée.

ô ma nouvelle-née en image ta bouche endormie
 sur l'oreiller
 c'est ma bouche ouverte sur l'espérance la tendresse
 oui la tendresse du temps (PCM, 182)

Celle qui allait dormir avant que le drame survienne deviendra la Belle au bois dormant dont le « je » attend tendrement un réveil qui ne surviendra jamais. La superposition des deux bouches doit être interprétée non seulement dans la perspective d'un désir, mais aussi comme une prise de parole commune. Le sujet poétique, en tant que créateur de cette femme, se fait porteur de son histoire à elle. La ressemblance avec la femme quotidienne

⁴⁷ Anne Hébert, *Les songes en équilibre*, p. 11.

(quoique celle-ci soit plus réelle) nous indique qu'elle représente, dans la poésie de Jacques Brault, une stratégie pour surpasser le deuil, un acte de négociation. Dans le recueil *Au bras des ombres* paru en 1997, le poète reviendra sur l'impossibilité de dire « l'horreur de recuit⁴⁸ » et donc de négocier avec l'indicible :

dans mon jardin où je fouille
la terre mienne cousine germaine
la nuit des étoiles jaunes
et ce poème
impossible (BO, 9)

Dans ce long parcours où nous avons notamment montré que la jeune concentrationnaire est une figure emblématique de la position extrême que choisit de prendre le sujet pour thématiser la mort, il y a tout le désespoir accumulé depuis les premiers deuils. L'idée qui fait de toute écriture un processus du deuil s'avère plus vraie ici que chez les deux poètes précédents. Dans l'œuvre d'Anne Hébert, le sujet poétique a emprunté le chemin de la mort afin de se donner naissance, une fois les idées préconçues sur la parole mises à mort. Du côté de Fernand Ouellette, le cheminement spirituel est indéniablement marqué par l'angoisse de la mort. Pour Jacques Brault, ce n'est pas tant la mort qui est accablante, mais ce qu'en font les hommes. D'où l'utopique nécessité de fraterniser au lieu de se détruire.

⁴⁸ Jacques Brault, *Au bras des ombres*, Montréal et Paris, Éditions du Noroît et Arfuyen, 1997, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle BO, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Des amitiés posthumes et autres morts

Le rêve irréalisé d'une amitié avec une morte, Jacques Brault y consacra beaucoup plus tard la section « amitiés posthumes » du recueil *Moments fragiles* paru en 1984⁴⁹. C'est dans cette section que se dessine, à travers le deuil complété de la femme aimée, ce qui ressemble le plus à un imaginaire de la mort braultien.

L'union ici conclue entre la femme concrète et le sujet rend la séparation plus tolérable que la rencontre chimérique avec l'inconnue. On sent beaucoup moins de désespoir chez le sujet poétique que lorsqu'il tentait de créer l'image d'une prisonnière. Le « je » se voit confronté au deuil de l'aimée, ce « pays » intime et où le sujet se trouvait bien à l'abri des humilités du monde : « nous nous sommes quittés sans bruit » (*MF*, 299). La rupture du couple est décrite sous le signe du silence. Cette thématization de la mort apparaît tel un baume apaisant la souffrance du deuil et ne suscite pas l'angoisse du sujet comme c'est le cas dans *Les Heures*. Ce silence, expansible parce qu'il s'étale dans le temps, crée un espace de rencontre entre le vivant et la défunte : « la rencontre de nos silences » (*MF*, 300). Il permet aussi au « je » d'être attentif à celle qui peut « crier de solitude » (*MF*, 304). L'idée d'un autre monde où séjournerait la défunte est alors formulée en une interrogation posée à son aimée : « Dans quel autre monde dis-moi / dans quelle autre vie crois-tu » (*MF*, 300). Le sujet négocie donc la possibilité de sublimer la mort mais il ne va pas plus loin, niant même à la fin de la section que cela puisse être probable. Tout comme ce fut le cas dans la relation avec le frère, le deuil de la femme aimée sera tout de même imaginé à travers une dernière rencontre défiant la mort.

La femme aimée répond aux nombreuses demandes pourtant faites à l'inconnue et écrites au « je » même si elle est maintenant « loin de moi » (*MF*, 306). Les deux femmes

⁴⁹ Jacques Brault, *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984.

forment ainsi une figure réconciliatrice, une image de négociation du deuil. Cependant, la tentative de communication échoue puisque le sujet ne parvient pas à déchiffrer la lettre : « Tu m'écris enfin mais l'encre est trop pâle » (*MF*, 306). Le sujet braultien ne parvient plus à voir son aimée. Toutefois un monostiche quelques vers plus loin nous annonce que la rencontre entre les deux aimés a eu lieu, nous laissant perplexe quant à savoir s'il s'agissait d'une rencontre *postmortem* ou ayant précédé le trépas : « Nous nous sommes revus pour ne plus nous voir » (*MF*, 308). Moment charnière dans la section poétique « Amitiés posthumes », ce vers ne pourrait être plus clair sur l'intention du poète de ne plus chercher à revoir sa douce. « Maintenant chacun de nous le matin / se voit seul dans son miroir » (*MF*, 308). Le distique nous annonce qu'en dépit du départ de l'autre, le sujet poétique aimerait que celui-ci existe quelque part. La strophe, et particulièrement le miroir, nous font penser que le sujet poétique imagine sa douce dans un monde qui serait symétriquement l'envers du monde des vivants (à la manière d'Anne Hébert) ; le reste de la section continue de montrer la défunte devenant de plus en plus éloignée et invisible.

Suivant celle qui se transforme en « vent », le sujet retourne la préoccupation de la mort vers lui-même. Il chemine alors dans l'attente de sa propre mort « j'attends mon tour j'attends » (*MF*, 314). Il erre maintenant « parmi des tombes encore vides » (*MF*, 309) anticipant son trépas. C'est ici que l'imaginaire braultien nous dévoile le plus clairement sa vision de l'instant de la mort. La métaphore euphémisante du sommeil sert à désigner le mourir pour les vivants ; le sujet poétique imagine que la femme aimée est « partie comme un rêve tard dans la nuit » (*MF*, 304). Puis le sujet poétique se voit quitter la vie comme on quitte son lit au matin, tout doucement pour ne pas réveiller les vivants qui rêvent que la mort est un « sommeil sans fin » (*MF*, 315). La métaphore est inversée puisque d'un côté, les vivants dorment et rêvent que la mort est thématifiée en sommeil alors que de l'autre, les

morts s'éveillent. Notre interprétation de la mort comme un réveil était déjà confirmée dans *Mémoire*, là où se trouve un « dormeur qui s'éveille et tâte du bout de l'effroi / sa propre mort » (*Q*, 51). En clausule de la section « Amitiés posthumes », le plus-que-parfait du « quand je n'étais pas mort » (*MF*, 316) clôt le long poème sur une mort symbolique du sujet, celle de la solitude finalement acceptée, signe que le deuil presque accompli est une forme de mort pour le « je ». Poétiquement trépassé, le sujet prend alors soin des ombres qui l'entourent. Les ombres reviendront périodiquement hanter la poésie braultienne. Il convient de s'attarder un instant à ces fantômes présents autour du sujet poétique, et de voir comment ils ont été vidés de leur corps jadis essentiels à la communication avec eux.

Depuis le poème « Anonyme » de *Mémoire*, où des corps étaient déformés jusqu'à être liquéfiés (« tant de formes humaines à peine coulent encore / dans des caniveaux » (*Q*, 42), les morts ne cesseront d'apparaître, chez Brault, sans nom et sans individualité. En plus de souhaiter reconstituer chaque mort individuellement à partir d'une des ses parties (par exemple de quelques cheveux pris dans l'égout), les « morts » sont donc aussi collectivement déclinés sous diverses appellations et qualificatifs. Le poème qui suit « Anonyme », intitulé « À ceux-là », leur est d'ailleurs dédié. Brault y joue avec les variantes du mot « humain », réaffirmant du coup la teneur politique de sa poésie pacifique : « frères désertés de l'humaine transhumance » (*Q*, 45) et « frères inhumains frères surhumains » (*Q*, 45). L'équité devant la mort étant la revendication principale de Jacques Brault, le groupe « morts » devient la figure emblématique de l'inhumanité dans l'œuvre poétique.

Qu'il cherche à déterrer les fondateurs du pays – « Où êtes-vous Où Où » (*PCM*, 136) ou qu'il les utilise pour montrer la résistance du peuple québécois – « l'espoir / des morts qui ne sont pas encore nés » (*PCM*, 140), il demeure que les morts servent aussi chez

Brault à promouvoir la continuité. À ce titre, le choix d'une citation d'Henry Thoreau en exergue à *La poésie ce matin* appuie la pensée de Brault selon laquelle la mort n'est justifiable que si ceux qui sont encore debout considèrent le chemin de leurs prédécesseurs : « on dirait qu'il n'est jamais mort personne / en Amérique avant ce jour, / car pour mourir il faut avoir vécu » (*PCM*, 147). C'est ainsi que Jacques Brault l'essayiste, dénonçant la réécriture aseptisante de l'histoire⁵⁰, rejoint le poète ironique de « nos cadavres paisibles et propres font de jolies bornes / sur la route de l'histoire » (*SF*, 66). Ainsi, le chemin est à la fois personnel et collectif. Il devient l'espace où toutes les rencontres sont possibles, même celles, furtives, avec les défunts. La possibilité de cet échange entre les morts et les vivants (même s'il n'est qu'imaginaire) est essentielle : ce sont les morts qui enseignent aux vivants la nécessité de bien vivre leur mort car « nous [les pressés de vivre] avons perdu en chemin le temps d'aimer et de mourir » (*PCM*, 206). Ici, Jacques Brault rejoint la poésie de Fernand Ouellette pour qui le bien mourir est primordial. Les morts braultiens jouent eux aussi le rôle des petits anges et des petits démons des *Artes moriendi*. Dans *Au bras des ombres*, un recueil qui concentre plusieurs aspects de l'écriture de Brault sur la mort et le deuil, le poète ne craindra plus que les morts devenus des ombres soient abandonnés en chemin car il les aura intégrés en lui :

Au jardin sombré sous les ombres
je cultive des reflets pour mirer
au plus épais des nuages
l'espace insaisissables (*BO*, 24)

⁵⁰ « L'horreur de l'oubli, n'est-ce pas ce qui, paradoxalement, m'a détourné du travail historien? [...] Le néant ricane sous le masque de l'oubli. Le recommencement perpétuel nous guette. Alors, pour rompre le charme mauvais, nous rétrovisons; nous nous racontons des histoires. ». Jacques Brault, « Juste avant 1984 », *La poussière du chemin*, p. 36 et 39.

À l'aide de l'antithèse entre le miroitement et l'opacité, l'hétérotopie de la mort braultienne se présente sous la forme d'un jardin intime, mais aussi tel un espace que l'on ne peut pas appréhender parce qu'il est fuyant. Bien plus tard, dans le recueil *L'artisan* paru en 2006, le sujet poétique en attente pour ne pas mourir définitivement « comme Loth qui ne s'est pas pétrifié⁵¹ » comprendra au fil des œuvres que les ombres seront monumentalisées « dans la glace et le sel » (*Q*, 44), dès l'instant où elles seront couchées sur le papier. Les ombres devenues pierres en poème seront alors à l'abri des dommages du temps sur la mémoire.

Mais les morts ne font pas qu'entrer dans la chaîne humaine par la mémoire car ils pénètrent dans la nature à travers une image liquide similaire à celles présentes dans la poésie hébertienne (par exemple dans « Les pêcheurs d'eau »). Personnifiée en « brodeuse fine des morts » (*Q*, 43) (un rappel de la femme qui coud dans la poésie hébertienne⁵²), l'eau embellit la décomposition des cadavres, les retournant à la « glaise du chaos » (*Q*, 44) puis vers « l'eau [qui] brode et recoud fait une belle étoffe longue / Et coule » (*Q*, 43). Laurent Mailhot abondait dans le même sens en écrivant que pour Brault, « l'eau est cette rassembleuse, ce fil conducteur, cette main » dont ont besoin les morts à la dérive afin de connaître « une nouvelle aventure⁵³ ». Toutes ces images aquatiques font penser à la poésie d'Anne Hébert où l'eau profonde évoque l'étrangeté de la mort, et ce même si les morts hébertiens, quant à eux, ne pourraient être plus secs tellement ils sont osseux et ne présentent aucun signe de décomposition.

⁵¹ Jacques Brault, *L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, p. 92. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

⁵² « Et puis, aussi, / Cette femme qui coud / Au pied de l'arbre / Sous le coup de midi. // Cette femme assise / Refait, point à point, / L'humilité du monde [...] », Anne Hébert, *Œuvre poétique 1950-1990*, p. 16-17.

⁵³ Laurent Mailhot, *loc. cit.*, p. 129.

Dans *L'artisan*, Brault nous expliquera comment la musique de l'eau sera le véhicule de l'écriture : « la Samaritaine au mystère / de l'eau le clapotis des mots » (*Q*, 52). Le vers compare le bruit de l'eau et celui des mots qui coulent dans une pompe à eau, puisque c'est à cela que fait référence la marque Samaritaine. Cela laisse croire à une poésie toujours prête à se dévouer pour les morts et qui serait aussi porteuse d'un mystère, mot rarissime dans l'œuvre braultien et que l'on associerait plutôt à Fernand Ouellette. Rappelons que chez ce dernier, « le périple commence / toujours par l'abîme⁵⁴ » ; la mort est moins représentée comme un chemin à parcourir jusqu'à notre disparition que comme un passage vers un « espace / qui a la vastitude / lumineuse / de la démesure parfaite⁵⁵. » À travers la poésie athée de Jacques Brault, l'emploi tardif de ce terme explique peut-être l'hésitation face à un ailleurs qui ressurgit dans des images difficilement hétérotopiques et pour le moins inattendues comme « vers une planète étonnée » (*PCM*, 188) avant d'être de nouveau refoulé par le poète.

S'il conçoit sa vie comme un espace où héberger les souvenirs des atrocités de ce monde, le sujet braultien se démarque aussi par la grande lucidité dont il fait preuve quant à son propre silence à venir. Le sujet refuse l'euphémisme de la mort décrite comme un sommeil tranquille et souhaite un espace *posthume* qui serait plutôt similaire à notre monde et où il pourrait continuer à en dénoncer les injustices :

nulle demeure et sans bruit
mourir dans les bras de sa vie
[...]
en ma gorge les cris morts-nés
mes larmes d'homme demain humiliées

nulle demeure où je puisse entrer au sommeil docile

⁵⁴ Fernand Ouellette, *Les heures*, p. 110.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 110.

NON

viennent le temps d'une autre terre
 [...]

 mais moi trouverai-je là-bas le royaume d'ici (*L*, 98).

Se pourrait-il que le glissement du deuil du frère à celui de la patrie, puis du père à l'Histoire, soit la manifestation d'un sujet qui se définit par la mort, un être-vers-la-mort au sens heideggérien? Cherche-t-il même dans la mort une existence où ne seraient pas endormis le passé des hommes et la lutte pour un avenir meilleur? La quête de la mort comme totalisation de l'existence, ce que représente l'idyllique chemin de mémoire, n'empêcherait pas pour autant le poète, dont la parole se fonde sur le vide, d'envisager la mort comme une fin définitive. C'est ainsi que Brault habite en poète entre l'espoir et le désespoir.

Une ombre parmi les ombres tracera notre passage où
 passent les hommes de demain
 Et solitaire en notre amitié je vois soudain ta figure
 blanche à l'heure de ma mort

Retrouvée (*V*, 31).

Nous sommes en présence de la première personnification de la mort qui, comparativement aux morts, apparaîtra presque toujours seule. Elle prend différents visages féminins chez Jacques Brault, mais elle n'est jamais confondue avec la femme aimée, désirante ou désirée – comme c'est par exemple le cas chez Anne Hébert. La figure braultienne guide plutôt le sujet trépassé, comme c'est le cas ici, vers des retrouvailles avec sa défunte complice du quotidien, sans toutefois s'y substituer. À preuve, la femme aimée et la mort personnifiée apparaissent ensemble dans l'un des premiers poèmes de Brault. Alors que le sujet chante

l'amour à « ton être que j'invente du regard » (*Q*, 38), il dit de sa douce qu'elle a le pouvoir de « reprend[re] à la rôdeuse un instant de lumière » (*Q*, 38). Le poème ne nous en apprend guère plus, pour le moment, sur ce personnage féminin de « rôdeuse ». Nous la retrouvons cependant dans des poèmes ultérieurs ; comme dans « Les fondateurs », tiré du livre *La poésie ce matin*, où le sujet se demande sans la craindre si c'est bien elle : « naissance et mort enlacés nous confondons / rôdeuses des parages est-ce vous » (*PCM*, 137). Il n'y aurait donc pas seulement la mort qui serait personnifiée dans la poésie braultienne, mais aussi l'autre extrémité du cycle, soit la naissance.

La mort apparaît aussi sous le visage ambigu de la « dormeuse » (*Q*, 39) dans un poème de *Mémoire* où elle a le pouvoir d'endormir le « je » jusqu'au printemps. Elle prend alors le relais de l'hiver qui gèle les hommes dans le silence de leur statut identitaire. Cette personnification de la mort est importante puisqu'elle change la relation entre l'imaginaire du mourir et le sommeil : le froid seul endort les hommes dans la poésie braultienne et non la mort. Le sommeil, tout comme le rêve, étant chez Brault synonyme d'immobilisme. Dans « Suite fraternelle », le sujet poétique va jusqu'à endormir la mort lorsqu'il invite son frère à ne plus revenir dans son pays froid « où circule toujours la jongleuse qui hérissait ton enfance » (*SF*, 65). Voilà une personnification originale de la mort ; elle n'est pas sans rappeler celle des Parques, qui elles aussi avaient entre leurs mains le destin de l'homme. S'ajoute à cela une autre strophe où le sujet prend le contrôle de la mort comme s'il en était le parent :

la mort n'est qu'une petite fille à soulever de terre je
la porte dans mes bras comme le pays nous
porte Gilles (*SF*, 69).

Évidemment, cette figure métaphorique de la dernière partie de « Suite fraternelle » suggère que le sujet maintenant adulte porte la mort en ses bras, qu'il la domine. Ne serait-ce pas là une façon indirecte de signifier l'absence d'angoisse du mourir? C'est à tout le moins ce que l'on note dans le ton confiant de la strophe subséquente où le temps est de nouveau le proche cousin de la mort :

Voici l'heure où le temps feutre ses pas
Voici l'heure où personne ne va pas mourir (*SF*, 69).

Tel un parent attentionné, le sujet endort l'enfant fatal dans ses bras, transformant le temps en un être qui chemine sans bruit pour ne pas réveiller la mort. Les personnifications de la mort jouent un rôle primordial en rappelant au sujet que la vie ne tient qu'à un fil. Elles invitent les hommes à vivre pour la peine, soit à vivre dans la suite de ceux qui les ont précédés avec en tête la valeur de chaque vie humaine. Les hommes doivent éviter le monde faux où « les fossoyeurs de l'indicible » (*L*, 97) enterrent les atrocités dans l'oubli et fuient la vie ennuyeuse telle qu'elle était dépeinte dans le poème hébertien « Une petite morte ». À l'opposé, le sujet braultien vit intensément car il est continuellement dans l'attente de la venue de la personnification de la mort. « On frappe à la porte j'ouvre une ombre / de rien passe le seuil » (*MF*, 324). Il l'accueille en sa demeure, contrairement au « je » hébertien qui ne lui laisse pas franchir le seuil avant la visite au tombeau, trop effrayé par la rupture d'équilibre. Dans un autre poème où le sujet braultien s' imagine à l'approche de la mort, il s'adresse à un « tu » qui l'accompagne en lui parlant de « l'ombre de mes ombres remuante passagère / et visiteuse passant où ne passe plus ta main mortuaire » (*L*, 107). Le qualificatif associé à la main nous porte à croire que l'allocutaire pourrait bien être la mort en personne immiscée en la femme aimée. L'illusion est de courte

durée puisque dès la strophe suivante, on découvre qu'il y a bien une autre femme dans ce poème, la « femme dernière », celle par qui « nous est promise la mort qui nous rapatrie » (*L*, 107).

Jacques Brault continue à déployer son imaginaire du passage de la vie à la mort dans le poème « La visiteuse » (*PCM*, 154) qui y sera entièrement consacré. Plus d'un vers nous présente un « tu » s'éveillant au matin d'une mort qui serait « l'envers » (*PCM*, 154) de l'obscurité à laquelle on s'attendrait. On constate que le « tu » correspond aussi à la personnification de la mort évoquée dans le titre du poème : le « tu » se dédoublerait ainsi en sa propre mort, personnifiée dans le vers suivant : « tu dirais une main future la tienne peut-être » (*PCM*, 154). Alors que le « je » omniscient raconte au « tu » les derniers instants, il émet l'hypothèse que la main mortuaire est celle du mourant ou de la mourante. Fait intéressant, la strophe finale fait de la terre la personnification de la visiteuse :

quelque chose comme la terre sous ton poids
tremble s'éveille te prend dans ses bras
fille ou flamme elle saigne à tes lèvres (*PCM*, 154).

Ainsi, la terre comme le temps et le « je » se rejoignent en tant que différentes variantes de personnifications de la mort.

Dans le poème « Un jour quelconque » (*PCM*, 213), l'imaginaire de la mort se présente aussi comme un éveil qui aurait des allures de résurrection : « merveille alors de s'éveiller comme on ressuscite » (*PCM*, 213). La thématization de la mort en vieillesse sous-tend tout le poème, dans lequel le sujet décrit la fin de la vie comme le « pas de la porte » (*PCM*, 213) et le « bout du trottoir » (*PCM*, 213). L'approche de la mort du « je » vieillissant est donc abordée chez Jacques Brault comme elle l'avait aussi été chez Anne Hébert et Fernand Ouellette. À la manière de la femme du chef de gare qui se prépare à

l'arrivée du dernier train, dans les *Poèmes pour la main gauche*, la mort est personnifiée chez Brault, en attente dans le recueil *L'artisan* (2006) : « la vieillesse compte ses jours » (A, 18). Flotte sur l'ensemble de ce livre récent de Brault une quiétude comparable aux derniers livres de Fernand Ouellette et d'Anne Hébert, tandis qu'à l'heure de la vieillesse « poussières [du corps et de l'âme] se cherchent / dans l'urne de la terre » (A, 18) et que la douleur fait glisser l'espace jusqu'à ce qu'il soit dissout dans la rivière. Une fois de plus, l'eau est le *leitmotiv* qui sauve les hommes de la mort définitive car leurs dépouilles, dans la poésie de Brault, se décomposent jusqu'à rejoindre le cycle hydrologique. La grande différence entre Brault et les deux autres poètes se situe au niveau du souci pour sa propre dépouille. Des trois poètes étudiés jusqu'à présent, il est le seul à s'inquiéter de ce qu'il adviendra de son corps après le trépas. Si l'on peut dire que la mort biologique n'est évoquée que très subtilement dans l'œuvre hébertienne (notamment à travers la figure de la femme de la gare), l'œuvre braultienne la place au centre de ses préoccupations. Et si la dépouille fait l'objet d'un continuel questionnement chez Brault, c'est certainement parce que le sujet poétique envisage la mort comme la fin en soi. Ce qui est à l'opposé de Fernand Ouellette, pour qui le corps chosifié devient une voie de passage vers la vie extracorporelle. Suivant la préoccupation du corps dans l'œuvre poétique de Jacques Brault, le rapprochement du « je » avec la nature ne nous surprend point.

Ah qu'il vienne qu'il vienne le temps
 où j'adhère à la peau de la pierre
 qu'il vienne le temps mien à jamais
 où je repose sur la joue de la terre (Q, 41).

Le néant de Fernand Ouellette ayant ailleurs suscité de l'angoisse, le sujet poétique braultien apparaît ici rassuré quant à sa mort, d'autant qu'elle résultera en une symbiose

avec la nature qui se régénère continuellement. Il en est ainsi de son mariage avec la terre (qui avec l'eau produira la vie) et avec la pierre (qui produira un monument pérenne). Du corps du frère absent, à celui humilié du père puis aux violences subies par les concentrationnaires, tous ces corps meurtris seront mêlés à la terre, lieu à la fois de l'origine de la vie et du dernier repos. La colère du sujet braultien face aux violations subies par tous ces corps augmente lorsque le deuil du frère ouvre la porte aux deuils historiques pour ensuite s'atténuer progressivement depuis le réconfort du corps de la femme aimée. Seule cette dernière permet au sujet d'appriivoiser tous ces morts et surtout la sienne à venir. Si la mort ne possède pas de lieu hétérotopique chez Brault et que l'outre-vie se résume à des fantômes qui disparaîtront s'ils ne sont pas renouvelés par la mémoire des vivants, il est évident que le sujet poétique cherche à situer sa dépouille dans un lieu qui serait le poème.

Conclusion

Chez Jacques Brault, la poésie accompagne la recherche d'une contrée habitable par de multiples « nous » : « nous » les Québécois, « nous » les morts de la guerre, « nous » les oubliés de l'Histoire. Ce sont des « nous » où se situe aussi le « je » en quête d'une identité lucide de l'« être-pour-la-mort » qui le constitue. Jacques Brault se distingue des deux poètes précédents en ce qu'il déploie le concept de « mort » dans un rapport à l'autre dès les premiers livres. La mort prend plusieurs visages différents – celui du frère, du père, d'Anne Frank et des autres morts oubliés de la guerre ; ces visages se rejoignent tous dans leur vulnérabilité. La thématique qui intéresse ce poète est bien plus liée aux conditions inadmissibles de la mort des individus que par le simple fait de leur disparition. Jacques Brault, en grand humaniste, rejette le trépas causé par la main de l'homme ; il accueille

paisiblement la fin de son propre *chemin de vie*. Cette métaphore, le poète la reprendra *ad litteram* dans des variantes diverses, la plus intéressante étant celle où les morts (les intimes comme les plus lointains) balisent la route du sujet.

Celui-ci se construit d'un deuil à l'autre, des plus intimes (le père et le frère) jusqu'aux collectifs (notamment l'Indien assassiné et l'inconnue d'Auschwitz). La continuité dans le présent de tous ces deuils (qu'ils soient actifs ou non, quasiment achevés ou non) nous entraîne vers l'impossibilité de faire celui d'une enfance difficile. Ce deuil, vécu à travers la figure du père (qui elle-même renvoie par sa condition sociale au pays impossible), suscite une colère dont le sujet ne parvient pas à se défaire. Devant l'impossibilité de surmonter l'enfance (en dépit du deuil quasiment complété du frère), l'univers affectif du sujet transpose sa perte vers d'autres expériences moins personnelles. Fraterniser avec d'autres deuils, imaginer les défunts et les tutoyer permet au sujet braultien de s'envisager et de le faire en tant que mortel ; il fait de cette thanatographie altruiste une écriture où sa propre mort devient l'enjeu fondamental. Le chemin de mémoire serait donc cette route imaginée par Brault, une route semée d'obstacles puisque la paix est encore « dépenaillée » et afflige les morts d'hier et de demain. Plusieurs signes nous montrent le courage d'un poète qui ne sublime ni la rupture ni la perte et qui affronte plutôt l'angoisse des morts les plus atroces. Cet affrontement n'apaise pas la colère du deuil ; il la cultive, mais c'est justement la rage qui pousse le poète à envisager un « chemin de vie ». Ainsi, la construction du sujet braultien, bercé par le deuil depuis l'enfance, choisit l'apprentissage du mourir par le dévoilement des pires tragédies, afin que la poésie donne la parole aux effacés de l'histoire. Créer un chemin de mémoire revient certes à imaginer un espace « autre » dans lequel le sujet est maître de sa destinée sans y être opprimé. Toutefois, l'allégorie de la route, qu'elle corresponde à une quête identitaire ou à un idéal de

rédemption, engendre le désir de communiquer avec les morts sans que ceux-ci habitent nécessairement un ailleurs. En effet, dans la poésie de Jacques Brault, la thématization de la mort ne correspond pas à un lieu qui s'apparenterait à l'au-delà ; cela explique pourquoi l'hétérotopie aura été très peu utile. Si le deuil a véritablement donné naissance au sujet poétique, il a aussi ouvert la porte à notre compréhension des figures de la mort ; ces dernières à leur tour, nous ont mené à un imaginaire du mourir : une simple représentation des moments précédant le constat du décès.

Cette thanatographie diffère aussi des deux précédentes parce que la mort y est tout bonnement considérée comme la fin de la vie. Cependant, la conception braultienne de la vie n'est pas simpliste pour autant : à vrai dire, elle baigne entre l'opaque et le vide. C'est ce qu'affirme l'essayiste, dans des propos qu'on pourrait certes attribuer aussi au critique Michel Collot : « Prétendre faire advenir à la surface le plein caché des choses ou le secret des êtres, c'est avoir préalablement inféré qu'un vide insignifiant les entoure. Mais le vide, oui, n'est-ce pas la chose et l'être même⁵⁶? » La poésie étant une parole qui se fonde sur le vide entourant notre réel et le réel étant énigmatique, la poésie cheminerait alors, selon Brault, entre les deux interstices. Par conséquent, l'être serait à la fois plein et vide, ce qui permet la cohabitation possible des vivants et des morts sans qu'un autre monde soit nécessaire.

Jacques Brault joue avec la « métaphysique matérialiste⁵⁷ » de la poésie pour imaginer la présence de l'autre – bien que le sujet réalise consciemment sa disparition dans la partie réelle du monde. La partie fantomatique de l'univers affectif nous offre une preuve que l'imaginaire peut devenir un paysage de morts. Ceux-ci ne sont pas tous les mêmes.

⁵⁶ Jacques Brault, « Le poète et le réel », *La poussière du chemin*, p. 118.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 118.

L'existence de certains dépend d'un peu de chairs. Nous avons amplement détaillé l'intérêt de Brault pour les parties du corps démembré par les morts atroces ou sujets à la décomposition euphémisée dans une relation de continuité entre l'homme et la nature. Nous nous sommes demandée pourquoi ces nombreuses descriptions chez un homme qui refuse l'immonde. Nous pensons que tous ces fragments de corps, aussi petits soient-ils, rempliraient en quelque sorte le vide de la perte initiale, celle du cercueil vide qui ouvre l'œuvre poétique braultienne. Chercher l'autre en ses parties, faire revivre ces éléments du corps maintenant chosifiés, tout cela exprime l'espoir de surmonter finalement la perte du frère, et par extension la perte au cœur de l'existence humaine. L'espoir réside aussi dans la femme aimée ; le sujet accepte d'en être séparé parce qu'elle a eu un corps. À partir du moment où le sujet comprend qu'elle n'est plus, il tente de dialoguer avec elle comme il le fait pour les autres morts qui l'intéressent. Et le sujet parvient à imaginer la rencontrer une dernière fois, ce qu'il n'a jamais réussi avec les jeunes concentrationnaires. Quoique furtive, la présence *posthume* de la femme aimée dont il n'a pu lire la lettre comble le grand vide ressenti par le sujet poétique depuis le deuil original du frère. La femme aimée disparaît ensuite complètement en tant qu'être fantomatique sans que cela soit aussi traumatique que les autres deuils, peut-être parce que le sujet est confiant qu'elle résidera en sa mémoire. Le sujet a progressé, dans l'ensemble, vers des relations dont il accepte la disparition et même vers un univers affectif où la disparition totale devient plus acceptable. C'est à partir de cette atténuation des deuils que l'on constate l'apparition chez le sujet d'une plus grande préoccupation pour la mort du soi. La vieillesse amène une conscientisation plus aigüe de l'approche du mourir chez un « je » depuis le début moins angoissé par sa mort que les sujets hébertien et ouelletien. Par conséquent, la mort n'est pas thématifiée en une existence autre comme chez Ouellette. Toutefois, l'idéal d'un corps

qui se marie avec la nature réunit les deux hommes. À cette différence près que l'envolée ouellettienne est plutôt littéralement un passage à la terre chez Brault. Les nombreuses métaphores liquides se rassemblent en un lieu qui est tous les lieux à cause de l'eau qui voyage sur toute la planète, dans tous les corps. Le sang versé devient alors fraternité dans la mort.

Ce phénomène braultien d'une suite endeuillale vers le retour à la nature n'est pas présent chez les deux poètes précédents, mais nous croyons qu'il pourrait aussi caractériser l'œuvre de Denise Desautels à laquelle nous consacrerons le prochain chapitre. Nous allons à présent nous pencher sur cette poète qui elle aussi voyage dans une poésie du deuil à la recherche d'une identité qui lui serait propre. Tentons de voir si Denise Desautels exploite le sentiment de la perte de manière aussi créative que Jacques Brault, si au bord de l'abîme, elle trouve la paix intérieure ou la tourmente.

CHAPITRE QUATRE

Denise Desautels: La mort et le deuil théâtralisés

Je me sens souvent aux prises avec ce qu'Anne Hébert appelle d'« étranges forces obscures » qui paralysent à la fois ma vie et mon écriture, et me donnent l'impression de tourner à vide ou plus précisément de m'enliser dans une langue remplie de ténèbres, une langue de la blessure, d'où ne pourra jamais surgir aucune étincelle. À ces moments-là, j'ai besoin de chercher ailleurs, dans les livres des autres, par exemple, des bribes de sens, la piste inattendue ou le chaînon manquant. Juste un peu d'air pour ne pas suffoquer¹.

Denise Desautels a déjà publié une vingtaine de livres de poésie qui lui ont valu plusieurs prix littéraires, dont le prix du Gouverneur général du Canada pour *Le saut de l'ange* (1992) et le prix de la Société des écrivains canadiens pour *Tombeau de Lou* (2000). À cela, il faut ajouter le prix Athanase-David que Desautels a remporté en 2009 pour l'ensemble de son œuvre. Plusieurs critiques ont défini cette œuvre comme une écriture du deuil². Dans un autoportrait paru dans *Lettres québécoises*, la poète le dit elle-même ainsi : « La mort rôde toujours quelque part, au dedans comme au dehors. Pourtant, je ne m'y suis jamais habituée³. » De même, Paul Chanel Malenfant qualifie les premiers livres de Desautels de « vaste “tombeau” poétique⁴ ». Cette poésie se distingue par sa forte unité thématique et par les nombreuses variations qui prennent appui, selon François Paré⁵, sur la disparition du père comme premier deuil impossible à surmonter. D'ailleurs, dans un

¹ Louise Dupré, « D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 230.

² Voir Paul Chanel Malenfant, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 247 et Catherine Mavrikakis, « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 47.

³ Denise Desautels, « Vivre grande », *Lettres québécoises*, n° 74, été 1994, p. 8.

⁴ Paul Chanel Malenfant, *loc. cit.*, p. 247.

⁵ François Paré, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 276.

entretien qu'elle a accordé à Louise Dupré, Denise Desautels associe le goût de l'écriture à l'adolescence :

Ce désir est apparu à l'adolescence, au moment où les multiples morts de mon enfance, longtemps refoulées, tenues à l'écart de la conscience – à cause de cette nécessité absolue du Bonheur, qui s'était imposée dans ma famille –, ont fini par se frayer un chemin à l'intérieur de moi.⁶

Comment, à partir du décompte des morts qui l'ont marquée, Denise Desautels a-t-elle composé une œuvre où se côtoient mort et deuil? Nous souhaitons répondre à cette question en deux temps. D'abord, en étudiant les états de la présence dans cette écriture de l'absence, soit le déploiement du sujet lyrique par la représentation de la mort en tant qu'espace « autre » ; ensuite, en parcourant ce qui semble bien être trois stratégies de détournement de la mort : l'intermédialité, l'intertextualité et l'oralité.

Depuis la publication de *Comme un miroir en feuilles* (1975), jusqu'à *Pendant la mort* (2002) et même dans les livres plus récents, la poésie de Denise Desautels renouvelle à chaque fois l'épreuve du deuil. Quoique la référence à la mort soit présente depuis les tout débuts, elle apparaît, selon François Paré, « plus stylisée dans certains des premiers textes, parus avant 1985⁷ », alors qu'elle « tend à jouer un rôle de plus en plus explicite dans les textes intimistes des quinze dernières années⁸ ». Comme nous l'avons fait avec Fernand Ouellette, nous allons nous concentrer sur les recueils parus plus tardivement, en particulier sur trois ouvrages – *Cimetières : la rage muette*, *Tombeau de Lou* et *Pendant la mort* – qui

⁶ Louise Dupré, *loc. cit.*, p. 227.

⁷ François Paré, *loc. cit.*, p. 276.

⁸ *Ibid.*, p. 276.

forment à ce jour une trilogie présentée comme « un véritable chant du deuil et de la réconciliation⁹ ».

Trois livres, donc, qui s'attardent à la nécessité d'exister, malgré la mort qui a emporté le père de l'auteure lorsqu'elle était âgée de cinq ans puis, plus tard, à l'âge adulte, l'une de ses amies et sa mère. *Cimetières : la rage muette* (1995), se compose de poèmes-tableaux où le « je » circule parmi des photographies d'insectes. Le deuxième recueil, *Tombeau de Lou* (2000), conçu comme une stèle funéraire dédiée à une amie, s'élabore autour de photographies de statues et autres objets anciens. Quant au dernier livre, *Pendant la mort* (2002), il se distingue des précédents par son style bref et laconique. Par sa mise en scène d'un deuil consciemment fouillé et remanié par la poète, chacun des livres de cette trilogie marque un moment charnière dans l'ensemble de cette œuvre.

En nous limitant à l'étude de ces trois oeuvres, nous voulons donner suite à l'article de Paul Chanel Malenfant, « Écrire comme mourir : tombeau des mots » ; cette étude s'arrête en effet à « *Ma joie* », *crie-t-elle* (1996) et ne consacre que les deux dernières pages à *Cimetières : la rage muette*. Malenfant analyse les procédés verbaux, les motifs obsédants et la volubilité langagière chez Desautels. Il suppose que la mort est inséparable de l'angoisse, qui la transforme en une fuite perpétuelle dans l'affairement heideggérien. La littérature deviendrait alors une des tâches (au même titre que le travail) qu'accomplissent les hommes pour fuir la pensée de leur propre anéantissement. Or nous mettrons en doute, dans ce chapitre, cette conception de la mort en proposant plutôt que l'auteure l'explore poétiquement autant qu'elle tente de la détourner. Il semblerait que ce soit la solitude et la perte de l'autre qui sont angoissantes dans cette écriture. À l'aide de certains textes de

⁹ Denise Desautels, *Pendant la mort*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Mains libres », n° 7, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *PM* pour *Pendant la mort*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Jacques Derrida, nous verrons que la mort n'existe que pour autrui, ce qui explique l'importance que prend l'autre dans la poésie de Denise Desautels. Comme Catherine Mavrikakis, nous croyons que « le poétique chez Desautels permet d'octroyer à la mort une place vivante qui ouvre sur un présent du poème¹⁰ ». Nous ferons aussi nôtre l'hypothèse de Malenfant selon laquelle la mort est propice à une mise en scène poétique :

Ce rapport thématique divers aux espaces scéniques a pu influencer une posture rhétorique privilégiée chez Denise Desautels : la théâtralisation. Elle se réalise à travers des tensions variables, montées et chutes dramatiques des souvenirs, effets de climax pathétique, interpellation des voix, inflation de figures sémantiques et imaginaires obsédantes, accents occasionnels d'oralité.¹¹

Cette lecture fera de nouveau appel à la notion foucaldienne d'hétérotopie pour montrer comment les lieux d'inscription de la subjectivité desautelienne sont liés à un espace de la mort. Nous diviserons l'analyse des trois recueils en deux parties : la première, intitulée « S'inscrire dans l'espace de la mort », portera sur *Cimetières : la rage muette* et *Tombeau de Lou*. Quant à la deuxième, « Le deuil ensemble », elle sera principalement consacrée à *Pendant la mort*.

Dans la première partie du chapitre, nous interrogerons la poésie du regard à travers la *persona* de la photographe qui fixe en images la chute du sacré. Par la suite, nous examinerons le rôle du témoin qui voit et parle ; gardien des souvenirs précis des défunts, il comble le silence des disparus en mettant des mots sur leur trépas. Nous serons alors en mesure de comprendre comment un regard différent nourrit la subjectivité desautelienne. Troisièmement, nous nous pencherons sur la poésie comme lieu de la mémoire ; nous aurons

¹⁰ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 60.

¹¹ Paul Chanel Malenfant, *loc. cit.*, p. 257.

recours à la notion de « texte-tombeau¹² » (aussi nommé « texte-cimetière ») proposée par Catherine Mavrikakis à propos de *Pendant la mort* :

La voix musicale ne peut être considérée que comme un chant de douleur qui délimite un texte-cimetière dans lequel on erre en quête d'une présence désormais impossible. À l'intérieur de ce cimetière qu'est le poème, on trouve certes parfois le repos : le deuil peut poindre, mais la mort reste incontournable, évidente, incessante.¹³

Nous nous demanderons comment le sujet poétique desautalien s'inscrit dans cette écriture thanatographique. Lui suffit-il de prendre la parole pour se libérer du silence qui lui a été imposé au sujet de la mort du père afin d'accueillir la fin ultime qui nous traque tous? Nous verrons alors comment le sujet se constitue à même cet espace hétérotopique où les écritures picturale et poétique sont autant de monuments aux morts que le « je » érige pour lui-même. Ainsi, les deux premiers recueils de la trilogie, *Cimetières : la rage muette* et *Tombeau de Lou*, seront analysés dans le but de voir comment celle qui se décrit comme « une sorte d'archéologue de l'intime¹⁴ » ouvre « [s]a petite mémoire intime à d'autres mémoires, avec toutes leurs strates de souvenirs désordonnés, enchevêtrés, douloureux¹⁵ », et ce afin de dépasser sa propre démarche thanatographique.

L'étude de l'inscription du sujet poétique dans un paysage mortuaire ne peut se faire sans une meilleure compréhension de cette écriture du deuil ; c'est ce que nous tenterons de voir dans la deuxième partie de notre chapitre. Pierre Ouellet consacrait tout un article à la « convergence¹⁶ » et à la « solidarité des regards¹⁷ » dans *Cimetières : la rage muette* ; qu'en est-il des conditions d'émergence d'une nouvelle subjectivité dans *Pendant la mort*, où les

¹² Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ Louise Dupré, *loc. cit.*, p. 228.

¹⁵ *Ibid.*, p. 229.

¹⁶ Pierre Ouellet, « L'une comme l'autre : compassion et coénonciation dans *Cimetières : la rage muette* », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 274.

¹⁷ *Ibid.*, p. 274.

représentations visuelles sont absentes? Les peintres et les photographes auraient-ils été remplacés par les paroles de la mère, dont le sujet vit si difficilement la disparition? Le troisième volet de la trilogie, parce qu'il nous livre un deuil complexe – celui de la mère, figure à la fois intime et étouffante –, se prête plus que tous les autres recueils à une étude de ce concept et des trois stratégies de détournement de la mort : l'intermédialité, l'intertextualité et l'oralité. À ce propos, un récent article de Barbara Havercroft analyse justement les composantes du travail énonciatif du deuil chez Denise Desautels ; l'auteure conclut que « [c]iter les mots des autres, c'est donner une voix à sa propre peine, c'est éviter le silence étouffant que le deuil lui impose¹⁸. » *Pendant la mort* se présente sous la forme d'une lettre adressée par l'auteure à sa mère avant et après sa mort. Desautels y évoque aussi *Les heures* de Fernand Ouellette : les deux livres sont liés en ce qu'ils décrivent les derniers moments d'un proche et le deuil qui s'ensuit. Devant cette écriture qui combat la solitude du deuil par une volonté de dialoguer avec d'autres, nous nous attarderons donc aux voix en provenance d'autres média artistiques (intermédialité), puis dans le recueil *Pendant la mort*, à l'intertextualité et à l'oralité.

Selon Jacques Derrida, « nous ne sommes jamais *nous-mêmes* que depuis ce lieu de résonance en nous de l'autre, et de l'autre mortel¹⁹ ». Cette formule nous guidera dans notre dernière tentative de comprendre la représentation du deuil dans la poésie. Nous nous demanderons si le concept de « deuil » dans l'œuvre desautelienne pourrait se dire par des citations ou par intertextes. Nous interrogerons plus particulièrement la construction d'une intermédialité et d'une intertextualité qui comblent la perte en insérant d'autres voix dans la sienne. Pour ce faire, nous utiliserons le concept de référencialité (avec un « c » au lieu d'un

¹⁸ Barbara Havercroft, « Les traces vivantes de la perte. La poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1, vol. 106, automne 2010, p. 83.

¹⁹ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 149-150.

« t ») tel qu'il a été élaboré par Tiphaine Samoyault²⁰ ; ce qui nous permettra de mieux comprendre comment un discours inséré dans un second discours peut suggérer un espace hétérotopique. Après un survol des pratiques intermédiaires dans l'ensemble de l'œuvre, nous brosserons un portrait d'ensemble de quelques opérations d'intégration de l'oralité puis des pratiques intertextuelles dans *Pendant la mort* : citations, références, allusions, collages de discours du monde réel. Nous envisagerons alors la possibilité que *Les heures* de Fernand Ouellette, plus qu'un simple « tuteur intertextuel²¹ », constitue le principal hypotexte de *Pendant la mort*.

Ce dernier chapitre nous offrira donc l'occasion d'approfondir notre compréhension des représentations de la mort et du deuil dans la poésie québécoise ; il nous permettra de voir comment les concepts d'hétérotopie et d'être-pour-la-mort doivent être adaptés à cette écriture plus contemporaine que les autres.

PREMIÈRE PARTIE

S'inscrire dans l'espace de la mort

Paru en 1995, *Cimetières : la rage muette* suit immédiatement *Le saut de l'ange* (1992), un livre où il est abondamment question d'un « je » inspiré par la voix radiophonique de Martha Townsend. Quinzième ouvrage de Denise Desautels, ce premier tome de la trilogie annonce déjà, dans son titre, une colère qui n'a pas pu se dire. Il est construit contre le silence et se définit par sa pluralité, ce dont témoigne le mot « cimetières ». Le livre

²⁰ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2001.

²¹ Paul Chanel Malenfant, *loc. cit.*, p. 263.

comprend vingt-trois poèmes de quelques pages, chacune affichant en son centre un seul verset de longueur quasi identique. À la suite des poèmes, annoncée par les deux-points du titre du recueil, se trouve la série de photographies de Monique Bertrand, dont la première se nomme justement : « la Rage muette ». Les poèmes semblent autant de cimetières qui expriment la violence du silence entourant le trépas. Paul Chanel Malenfant voit, dans l'exercice de création qui accompagne *Cimetières : la rage muette*, une tentative « de substituer à l'absence, une représentation inédite, un “autre objet” d'existence²² ». Devant l'aporie du trépas de l'autre, le poème offrirait peut-être une issue à l'endeuillé, celle d'un texte où il peut déposer ses souvenirs (de peur qu'ils ne disparaissent comme l'être cher) comme on laisse reposer en paix ses morts au cimetière.

Vers la chute du sacré et une poésie du regard

Depuis la Révolution tranquille, la littérature québécoise s'est affranchie du catholicisme et de son omniprésence. Or, dans sa conférence « Des espaces autres », Michel Foucault explique pour sa part que la chute du sacré entraîne un plus grand intérêt pour le sort réservé aux cadavres :

Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme, on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale. Au contraire, à partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots.²³

²² *Id.*, « Chronique poésie », *Estuaire*, n° 86, 1997, p. 86.

²³ Michel Foucault, *loc. cit.*, p. 48. Foucault prononce cette conférence le 14 mars 1967 à Paris mais il ne situe pas exactement « l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement “athée”, [et pendant laquelle] la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts ». *Ibid.*

Dès le premier livre de la trilogie de Denise Desautels, *Cimetières : la rage muette*, le sujet semble rejeter la résurrection lorsqu'il trouve « inimaginable d'attendre autre chose que le silence définitif de Dieu²⁴ ». Il est possible de saisir le même scepticisme à l'égard de la transcendance chez le sujet d'énonciation de *Pendant la mort*, qui se remémore une conversation avec sa mère à propos de la foi et de l'au-delà :

mais je veux vous croire
c'est si important de croire en
quelque chose, de s'accrocher
[...]
et chaque fois, obstinée
je me forçais à sourire
ma lèvre supérieure pleine
de réticences devant l'écueil
retombait vite, maladroite
trahissait mon leurre (*PM*, 19)

Dans ce poème, le lecteur est invité à imaginer la mère (le « vous ») évoquant sa foi en une vie meilleure dans l'au-delà tandis que le mot « leurre » montre que la réaction du « je » est fausse. Interrogé sur la nécessité d'espérer autre chose que le néant de la mort, le sujet est prisonnier de son rôle de fille qui ne peut contester les croyances de sa mère. On comprend alors que l'immortalité pourrait être un piège dans l'œuvre desautelienne, le « je » tendant plutôt vers « une autre fin du monde » (*PM*, 19) que celle proposée par sa mère, une fin où nos multiples « âmes voyageuses » disparaîtraient « dans ce grand ordre céleste » (*PM*, 20).

L'importance de se détacher des croyances de la génération précédente, pour passer de l'enfant à l'adulte, est un thème commun chez Denise Desautels et Anne Hébert. Il y aurait peut-être d'ailleurs une filiation, sur ce plan, que l'on retrouverait déjà dans les titres, entre

²⁴ Denise Desautels, *Cimetières : la rage muette*, avec photographies de Monique Bertrand, Montréal, Éditions Dazibao, coll. « Des photographies », 1995, p. 46. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *CRM* pour *Cimetières : la rage muette*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Le tombeau des rois et *Tombeau de Lou*. Nous sommes devant deux femmes poètes dont l'œuvre découle en grande partie de leur rapport à la mort. Alors que la première descend vers les tombeaux pour détourner ce qu'ils ont de sacré, la seconde, appartenant à la génération subséquente, associe le sacré à la naïveté de l'enfance. *Le Tombeau de Lou* s'ouvre sur la description d'un jouet ; on observe en effet une toupie se métamorphosant en un « cône [qui] a maintenant quelques plumes²⁵ » sous les yeux de la locutrice : « plus on fixe le jouet, plus il se transforme » (*TL*, 9). Le sujet desautelien adulte se sert de cette image pour définir la vie : l'oiseau étant sans ailes, il est condamné à « faire la toupie jusqu'au bout de son âge. » (*TL*, 9) Il semble que ce « je », dans son parcours thanatographique, tente d'enlever l'écran de la spiritualité pour se confronter à la quête de l'être-pour-la-mort (selon la terminologie heideggerienne). Même le mouvement de la toupie devenue copie d'un être vivant possède une fin. Par conséquent, lorsque le « je » de *Tombeau de Lou* songe à sa jeunesse avec son amie récemment décédée, il se rappelle la sublimation du trépas propre au développement cognitif de l'enfant pour qui la mort reste encore un jeu. Le sujet adulte comprend bien qu'on ne survit point à la mort : « “Vivre est périlleux” [...] ton poing, petit oiseau las abandonné sur ma paume ». (*TL*, 71) Par cette image où l'association entre le poing et l'oiseau nous rappelle la poésie hébertienne, l'immortalité est reléguée au rang des choses anciennes et la vie devient une lutte pour la survivance. La perte du symbolisme religieux met à l'avant-plan le caractère inévitable de la mort de l'amie hospitalisée :

le réel est là, sans fond, sans rien en lui de volatil, magma souffrant rempli de souillures, vase, fange, et tu y patauges, et tu t'y vautres même à l'occasion, comme tout le monde. (*TL*, 38)

²⁵ Denise Desautels, *Tombeau de Lou*, autour de *Visions domestiques*, photographies d'Alain Laframboise, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par les sigles *TL* pour *Tombeau de Lou*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Cette description nous rappelle les amas de corps devenus matière informe dans la poésie de Jacques Brault. La destinée du cadavre semble donc une préoccupation chez Desautels, qui transforme l'idée chrétienne du corps-poussière en une boue révélatrice du péché originel. Cette dernière image s'oppose évidemment à la fausse promesse d'un monde qui aurait l'apparence d'une « terre assainie » (*TL*, 38), ce qui confirme les propos de Michel Foucault selon lesquels l'inquiétude face au sort réservé à la dépouille correspond à la fin de la croyance en l'immortalité de l'âme.

Le temps devient donc pressant pour Lou, tout comme il l'était pour le sujet de Fernand Ouellette s'accrochant aux souvenirs de son père. Le rôle de ce dernier chez Desautels sera d'ailleurs clairement énoncé dans un recueil paru en 2005, *Ce désir toujours : un abécédaire*. Une section entière lui est consacrée : « je vais au-delà du parfait alibi que m'offre, depuis cinquante-trois ans, la fatalité de sa mort, qui m'a toujours innocentée²⁶. » Par ces mots, le « je » desautelien en quête de lui-même se justifie de creuser son tombeau littéraire à même celui des siens.

Le sujet poétique voit la mort personnifiée envahir le corps de Lou. Dès le poème liminaire, intitulé « Le déplacement de l'ombre », la mort se fait prédatrice : « Avec innocence, la mort, en tous points parfaite. Tu ne l'auras pas vue venir, elle se sera vite terrée au plus creux de tes os. » (*TL*, 37) Le motif de l'os transforme ici la fille maigre d'Anne Hébert en une figure mortifère. La culture « athée » que l'on retrouve chez Desautels n'aura rien enlevé à l'imaginaire de la Grande Faucheuse, qui est d'ailleurs récupéré par chacun des quatre poètes que nous avons étudiés. Celle-ci existe indépendamment du corps malade dans *Tombeau de Lou* et elle rôde, comme chez Jacques Brault :

²⁶ Denise Desautels, *Ce désir toujours : un abécédaire*, Montréal, Leméac, coll. « Ici l'ailleurs », 2005, p. 85.

[...] La mort existe, allégrement se trans-
 porte d'un lieu à un autre, tu le sais, tu l'as vue rôder dans tes
 parages, provocante et ravageuse, fabriquer du néant au-dessus
 de l'appartement de ta mère, à l'hôpital, dans les églises, les
 ruelles, les rues, les parcs, les villes du bout du monde et ailleurs (TL, 41)

Sans la résurrection des corps, l'imaginaire est libre de se trouver une représentation poétique qui lui est propre ; le « je » le fait en empruntant à d'autres discours. Par exemple, les œuvres picturales de Monique Bertrand insérées dans *Cimetières : la rage muette* détournent la valeur chrétienne accordée à la souffrance et au martyr en présentant des insectes ailés (et même un rongeur) écrasés sous le poids d'objets anodins. Grâce à la figure de l'entomologiste, souvent mentionnée dans *Cimetières : la rage muette*, le sujet crée des événements-tableaux de l'instant fatidique, il tente de représenter le « pendant la mort » (pour reprendre le titre du dernier livre de la trilogie). Comme autre exemple, citons « La chute et le regard », section inspirée par une photographie intitulée « La chute » qui est reproduite à la fin du recueil :

Une musaraigne est en train de mourir. Seul témoin de sa chute, on se tient là, tout près. On la regarde mourir dans son décor d'un gris de coulisse avec, au premier plan, un dessin, un gribouillis de ficelle blanche pour tout commentaire. (CRM, 16)

Ici, la poésie se fait descriptive, elle se prend pour un dessin, puis pour un objet un peu plus concret, une ficelle blanche, qui renverse les couleurs de l'encre foncée et du papier blanc. Encore une fois, l'écriture puise dans la réalité concrète. Dans ce passage, on découvre une mort sans l'artifice d'une quelconque foi. Les photos de Bertrand détournent elles aussi les valeurs chrétiennes accordées à la souffrance et au martyr. Par exemple, l'image ayant pour titre « La part du doute » montre une mouche épinglée au sol jouxtant trois minuscules brindilles, ce qui n'est pas sans rappeler le thème qu'est le supplice du bûcher, à maintes

reprises évoqué « avec l'espoir que, sous leurs cendres, un feu couve encore » (*CRM*, 66). Par conséquent, les insectes sacrifiés, métaphores du théâtre de la mort, expriment l'espoir d'une signifiante hors de l'éternité chrétienne, dans le creux de la mort même.

Un monde peuplé de créatures nocturnes loge donc au cœur de l'enfant qu'a été le sujet énonciateur, un décès lui ayant volé sa croyance en l'immortalité. La section poétique « Le deuil et l'enfance » nous apprend « qu'accrochée à une blessure d'enfance » (*CRM*, 72), la femme est « happée par le monde qui, la nuit, n'est que bourdonnement. Feuilles, insectes, chats, fleuves, statues, frissons, tout y fait du bruit » (*CRM*, 73). Le bruit des insectes et autres vies nocturnes se mêle aux feuilles, rappel des filles-feuilles hébertiennes, alors que le texte se veut une création autour du monde tangible des objets. L'univers terre-à-terre de la locutrice rejoint plutôt celui des génocidaires dont s'entourait, on l'a vu, le sujet chez Jacques Brault.

Certaines représentations intimes dévoilant le néant de la mort seraient rendues possibles par la *persona* de la photographe qui offre ainsi un regard différent sur le monde sensible. La mort est donc regardée d'une manière indirecte, par l'intermédiaire de la photographie ; Desautels nous montre qu'elle est de l'ordre de la représentation, ce que ne faisaient pas les autres poètes. Le réalisme de la figure de la photographe dans *Cimetières : la rage muette* est accentué par l'insertion entre guillemets des propos qui lui sont attribués. Il en résulte un regard croisé, entre la poésie de Desautels (construite à même les photographies de Monique Bertrand) et les commentaires de la photographe rapportés par la poète. Des expressions telles « corps glorieux », « corps ressuscités d'entre les morts » et « Christ aux outrages » (*CRM*, 47) identifient, avec un sourire subversif, les petits cadavres ailés des photographies. Imaginer cette autre voix permet au « je » d'accumuler des mots autour de la mort avant qu'ils ne se perdent. Ici, la locutrice, comme le locuteur de Jacques

Brault, cherche « certaines beautés terrestres » en dépit de la souffrance de l'horreur humaine. En toute logique, le « mot “holocauste” » (*CRM*, 47) termine cette section poétique intitulée « La photographie et l'humanité » (*CRM*, 44-45) ; la poète le glisse, entre guillemets, pour souligner l'offense qui a souillé l'image de l'homme. Même aux antipodes de l'humanisme braultien, Desautels, songe aussi, à sa manière, aux trépas les plus injustes.

Nous avons vu que la chute du sacré passe par un attachement aux choses et au monde, que la disparition de l'intangible a donné lieu à un espace poétique peuplé d'êtres et de choses également périssables. D'où la volonté du sujet de voir avec l'œil de la photographie ce que le sombre pouvait lui révéler en l'absence de l'écran qu'avait pu être la foi. Ces considérations nous permettent d'examiner d'autres personnages du théâtre mortuaire desautelien – les statues et la collection d'insectes épinglés – afin de montrer comment le sujet poétique voit en eux les substituts de pierre des êtres condamnés à mourir.

Des statues à la recherche d'un décor

À la question « Ma mort est-elle possible?²⁷ », Jacques Derrida répond par la négative. Il préfère plutôt le verbe « périr » qui conserve « quelque chose du *per*, du passage de la limite, de la traversée marquée en latin par le *pereo*, *perire* (qui veut dire exactement cela : s'en aller, disparaître, passer – de l'autre côté de la vie, *transire*)²⁸ ». Derrida nie la possibilité d'une existence totale dans l'instant de sa mort, car celle-ci n'existe en réalité que pour autrui. Le philosophe français réfute donc l'analytique heideggérienne qui affirmait que « [l]a mort est une possibilité d'être que le *Dasein* a, chaque fois, à assumer lui-même. Avec la mort le *Dasein* a rendez-vous avec lui-même dans son pouvoir-être le plus propre²⁹. »

²⁷ Jacques Derrida, *Apories*, p. 48.

²⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹ Martin Heidegger, *Être et temps*, p. 305.

Mourir est donc le verbe de celui qui ne périt pas encore, celui qui observe, le témoin. Voilà pourquoi Pierre Ouellet croit qu'il y a, dans *Cimetières : la rage muette* :

un co-sentir ou une co-motion qui amène chacun à prendre conscience de cette « communauté des *veilleurs* » que nous formons, notre regard attaché au même gouffre, notre sensibilité touchée par la même perte.³⁰

Celui qui fait partie d'une communauté d'observateurs du mourir doit cependant se contenter du décorum, des objets et des êtres, vivants ou morts, qui l'entourent. Face à l'indicible et à l'irreprésentabilité du mourir, le témoin n'a d'autre choix que d'inventer un univers.

Dans les deux premiers volumes de la trilogie poétique de Denise Desautels, les référents religieux – anges, statues de la vierge, croix, tombeaux et pierres tombales – font partie de l'organisation d'un espace « autre » qui consiste à montrer, devant la perte du sacré, l'arbitraire de la relation entre le signifiant et le signifié. Les objets sacrés s'entassent parmi les choses non hétérotopiques (par exemples, des poupées et des jouets) comme s'ils n'étaient pas les bienvenus :

Portée par mon regard, j'étais entrée dans la chapelle ardente où j'avais buté, bien malgré moi, contre une masse de figures religieuses venues stratégiquement prendre place parmi les objets et les bêtes. (*CRM*, 47)

La chapelle ardente, comme les autres éléments de l'architecture sépulcrale, encombre certes les lieux de l'inscription du « je » qui se situe maintenant à l'extérieur de la symbolique religieuse ; c'est pourtant à partir de ces éléments qui s'acharnent contre lui que le sujet se définit. Les objets spatialisent le mourir, ils en évitent le vide tout en créant le décor où se déploie la locutrice. Ainsi, sans être évacués, les signes religieux, c'est-à-dire les statues et les monuments funèbres, sont réappropriés au profit d'un imaginaire proprement desautelien.

³⁰ Pierre Ouellet, *loc. cit.*, p. 274.

La désacralisation de ces symboles, entamée dans *Cimetières : la rage muette*, se poursuit dans *Tombeau de Lou*, alors que le « je » puise à même les photographies d'Alain Laframboise. On y trouve notamment une photo de petites tombes en carton et une autre qui montre une statue de la Vierge derrière les rayons d'un ventilateur. Le poème liminaire du recueil se rattache à cette photo puisqu'il est justement intitulé « Le déplacement de l'ombre ». La locutrice y fait un parallèle avec le visage de Lou « semblable à celui d'une madone » (TL, 37), cette figure étant décrite comme la statue photographiée, « striée par les lames du store » (TL, 37). Chez Desautels, le sacré est réduit au rang des objets et des matériaux usuels ; ils peuvent rappeler les absents sans pour autant les continuer.

C'est à titre de statue que Lou, pourtant encore vivante, dévisage ce grand autre qu'est la mort personnifiée. En effet, la première photo des *Visions domestiques* de Laframboise est celle d'une autre statue portant à bout de bras ce qui a toutes les apparences d'un masque. Nous y voyons une invitation à retirer le masque de la mort, celui qui correspond au sacré ainsi que celui de l'affairement heideggérien derrière lequel se cachent les hommes. Dans *Tombeau de Lou*, le visage devient le signe du triomphe du trépas : « Puis rien. Juste le visage de ta mort étendue sur un lit » (TL, 54). Voilà que le mourir correspond à la prise de possession du visage. Cette image diffère des autres personnifications de la mort par sa symbiose parfaitement réussie avec la défunte. Par suite de la déconstruction de l'artifice camouflant la mort comme fatalité humaine, chaque visage qui s'éteint rend chaque fin du monde unique (selon Jacques Derrida³¹) ; d'où l'importance pour le sujet aux antipodes idéologiques de sa mère de se construire parmi les ruines du monde religieux. Aux représentations spatiales figées dans les croyances en une mort maquillée – voire complètement sublimée –, le sujet préfère « laisse[r] les formes et les textures agir d'elles-

³¹ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

mêmes » (*CRM*, 41). Il cherche ainsi, dans les écritures poétique et picturale, à mettre en évidence le néant du trépas. Dans *Cimetières : la rage muette*, il voit les photographies de Monique Bertrand comme des « lambeaux d'une vie agrippés à l'obscurité » (*CRM*, 47) ; la vie n'est jamais bien loin de la mort, et *vice versa*, dans la poésie de Denise Desautels.

Dans la section « L'écriture et les chuchotements », on note une distanciation d'avec le soi enfant, comme si le sujet regardait son passé à travers l'objectif d'un appareil photographique. D'abord, la locutrice se décrit à la troisième personne, sans toutefois employer le pronom sujet, comme si la fillette d'autrefois était devenue quelqu'un d'autre. À partir d'un ordre, celui d'arrêter de pleurer, le sujet adulte s'invite alors à prendre le recul nécessaire pour bien observer son moi de jadis : « "Arrête!" Là, observe la scène. En retrait. Le monde par le trou de la serrure. » (*CRM*, 84) Voilà l'œil intime avec lequel regarde la poète : celui qui scrute son monde dans ses plus petits détails. D'où l'importance de la vision en fragments, ceux-ci allant jusqu'à constituer la structure de l'écriture de *Cimetières : la rage muette*. « Voit la scène, par fragments. Le corps de sa mère, par fragments. » (*CRM*, 85) La correspondance entre les mots et le regard photographique, sous-entendue par le mot « écriture » dans le titre de cette section poétique, est ici illustrée. De même, dans cette section, on apprend le goût de la locutrice pour les natures mortes car elles évoquent la beauté de l'artifice et du simulacre : « D'éternelles natures mortes, pleines de roses rouges et de soie blanche. » (*CRM*, 86) Desautels dépeint le concept de la mort à la manière d'Anne Hébert, soit dans la noirceur du tombeau, à cette différence près qu'elle ne souhaite pas vraiment en sortir. Elle est plutôt attirée par la mort en tant que la force créatrice. Michel Guimar estime que ces deux pôles peuvent, lorsque réunis, résulter en une « évolution vers un assouvissement de décadence ou [une] attirance vers un art des profondeurs, du sacré, de

la Mort, étant admis que la pente naturelle du sacré, nous le confirmerons, conduit à la Mort³². »

En ce sens, le poème liminaire de *Tombeau de Lou* annonce que l'artiste métamorphosera les objets afin qu'ils fassent honneur, via l'écriture, à la mort. Ce paysage d'objets funèbres est rendu possible grâce à la posture que se donne le sujet d'énonciation, qui se dit lui-même mort à un certain point dans le recueil : « Je choisis “morte”, moi, et “morte” déchaîne ma voix. » (*TL*, 97) Toute stratégie d'euphémisation est évacuée par le sujet qui se détache du « flou pour adoucir la clameur de sa fin » (*TL*, 97). La poète évite de tomber totalement dans le macabre ou le morbide, elle préfère le jeu de la mort à l'image de la vraie mort. C'est ce qui explique son commentaire à propos d'un cadavre de musaraigne sur la photo de Monique Bertrand: « je me suis laissée porter par mon regard, passant de la musaraigne mortellement blessée – que j'aurais tant souhaitée endormie, après la chute – aux carcasses de crustacés ». (*CRM*, 44)

S'ajoute donc au regard photographique de l'entomologiste la figure du témoin qui rend compte de l'événement comme l'endeuillé compte ses morts. Desautels résume le rôle de ces veilleurs ainsi : « Raconter de long en large chaque détail dont ils croient se souvenir au sujet de la douleur et du cri entendu pendant la nuit. » (*CRM*, 48) En un sens, le témoin souhaite qu'on entende sa tristesse à travers son expérience de la perte de l'autre. Il vise l'idéal de vaincre, tant pour les autres que pour soi, le silence angoissant de l'absence:

Le témoin se contente rarement d'être un spectateur anonyme, à l'étroit dans son costume. Il a besoin de se donner un rôle. Le rôle de celui qui sait. Dès lors, il est absolument essentiel qu'on l'entende. (*CRM*, 49)

³² Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 111-112.

Le témoin n'a pas le même rôle que celui qui rend hommage aux disparus le moins égoïstement possible car, nous rappelle Derrida, cette pratique courante met autant en valeur celui qui parle que celui dont il est question. Il se présente comme quelqu'un qui possède un savoir sur la mort, un savoir qu'il invente face à l'impossibilité de faire lui-même l'expérience du mourir. Toujours extérieur à la mort, il doit se contenter, selon Patrick Bergeron, « d'une intériorité élaborée par [le soi]³³. » Du même coup, il trahit son angoisse de la mort et son désir de perdurer. C'est ainsi que le « je » témoigne de l'impression qu'a laissée en lui son amie à la fin de ses jours : « Tu vivras, nous vivrons, en gros plan dans le réel qui flambe, cherchant avec passion à déchiffrer l'énigme, la ruse des malentendus. » (TL, 49) Le déplacement de la deuxième personne du singulier à la première personne du pluriel, nous l'avons déjà remarqué dans *Les heures*, constitue la preuve de la perte de l'autre vécue comme la mort d'une partie du soi. Le sujet se retrouve lui aussi seul à « combler de sons le vide de toi dans ce réel sans queue ni tête » (TL, 55) et situe alors l'énigme du trépas dans le cadre plus représentable d'une recherche de soi parmi les autres absents. Ce sont, après tout, les yeux et les oreilles du témoin qui rejouent, via la poésie, la mort des autres.

Dans *Tombeau de Lou*, on trouve plusieurs interrogations qui remettent très peu en doute la finalité de la mort ; elles expriment plutôt la colère du sujet à l'égard du temps qui s'est éteint pour l'autre. « Y aura-t-il même un après? Un lendemain? [...] Quelque part sur la planète, clandestine, une revenante? On ne joue plus ici. À qui appartient ce rien? À qui? » (TL, 57). Adoptant la posture du témoin qui s'en prend au trépas, Denise Desautels répond à l'irréfutable apophtegme d'Épicure (« Si la mort est là, je ne suis plus ; si je suis, elle n'est

³³ Patrick Bergeron, « Penser sa mort? » *Frontières*, revue québécoise en études sur la mort de l'Université du Québec à Montréal, vol. 19, no 2, printemps 2007, p. 6.

pas là³⁴ ») par une fascinante théâtralisation de la mort, véritable « pierre au cœur du souvenir pour en repousser la fuite » (*TL*, 57). Devant toutes questions sur le trépas qui demeurent sans réponse, nous devinons la victoire du néant, mais aussi une peur évidente de cette réalité.

La photographie et l'écriture constituent alors deux formes de témoignage du soi en relation avec l'absence de l'autre. La première permet de figer dans le temps un regard sur le monde ; le second opère une saisie du soi comme un être de papier. Les deux font appel aux concepts bachelardiens de « résonance » et de « retentissement », à cette différence près que la photographie travaille avec des objets réels et que la poésie stimule l'imaginaire par la plasticité de la parole ; dans les deux cas, celui qui lit ou qui voit est invité à interpréter en lui la représentation de l'autre. Nous avons appris de Derrida que l'autre est justement un « lieu de résonance³⁵ » pour le « je », d'où l'importance de préserver son souvenir. L'espace imaginaire de la mort – telle qu'elle est représentée par les multiples images inspirées par des photographies ou par des poèmes – est donc en soi une architecture du retentissement qui donne lieu à un échange continu entre le « je » et l'autre quel qu'il soit. Nous nous trouvons alors devant une hétérotopie, car les poèmes que nous lisons dans cet objet livre découlent d'un autre univers aussi tangible : celui de la photographie. L'hétérotopie se situe au cœur du retentissement que provoquent, pour le lecteur ou le spectateur, les écritures scripturale et picturale. Elles invitent le lecteur à créer pour lui-même de nouvelles images.

La poète tente donc d'appivoiser la disparition via la théâtralisation de la mort et l'hétérotopie de la parole poétique reposant sur un médium visuel. Poursuivons à présent

³⁴ Patrick Bergeron, *loc. cit.*, p. 6.

³⁵ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 149-150.

notre recherche sur l'espace de la mort en montrant combien le livre est à l'image du cimetière dans la poésie de Denise Desautels.

Le livre-cimetière

Dans *Statues*³⁶, Michel Serres considère qu'une « empreinte » dans le temps est nécessaire pour permettre aux hommes de mieux surmonter la peur de la mort. Le chapitre « Erres dans les cimetières » oppose au corps – voué à la désintégration du *bios* – la perpétuité de la pierre tombale. Le livre se transforme en une stèle funéraire, ce support tangible de l'épitaphe, du testament ou de l'oraison funèbre, indispensable à la mise en mots des défunts. Les objets associés à l'architecture funéraire, dont nous avons précédemment discuté, ajoutent à la monumentalisation entreprise par le simple geste d'écrire ce que l'autre devient lorsqu'il ne survit qu'en soi. Le sujet chez Denise Desautels se développe à travers une série de poèmes à l'image d'une communauté de morts. Catherine Mavrikakis abonde dans le même sens lorsqu'elle dit, à propos du recueil *Pendant la mort*, que son auteure « coud à même le tissu de son texte les mots de sa mère qu'elle inscrit en italique, comme s'ils étaient des enclaves précieuses, des petits tombeaux³⁷. » La fonction de la poésie serait donc d'élaborer un espace de mots à conserver, voire à enterrer dans un livre-cimetière : « Puis, les mots viendront, ramassés, un par un, près d'un cimetière ou d'un tombeau, ils avanceront sur la page comme un linceul, avec l'espoir qu'une certaine lumière advienne un jour. » (*PM*, 102) Sans outrepasser l'instant fatal, le mot-pierre, qui agit comme une signature, s'installe donc dans cette poésie. L'écriture situe le « ci-gît » dans l'espace du livre. Elle offre une réponse à la question « où? » – où est passé l'actif, l'âme, la vie, qui était

³⁶ Michel Serres, « Erres dans les cimetières » dans *Statues*, *op. cit.*, p. 55-81.

³⁷ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 48.

naguère dans le cadavre? Si la résurrection des corps n'est plus une possibilité, les mots, eux, possèdent la capacité de perdurer et de renaître. Le livre sépulcral devient en soi un espace hétérotopique, car il dépeint la réalité d'existences passées encore présentes à l'intérieur du sujet. À titre d'exemple, citons un passage de la section poétique justement intitulée « L'autre et l'une » :

Avec innocence, la mort. Puis le cri. Incongru, le cri en pleines ruines. Presque froid. Aigu. On dirait un couteau. L'autre aiguisée par ce trou d'absence. L'autre, fantôme dressé entre les murs de son corps, acrobate risible parmi les stèles et les croix de bois, l'autre à tâtons vers l'une, comme dans leur ancienne éternité, l'autre à la voix de plomb éclate. (*TL*, 59)

En dépit de leur désunion, Lou et le sujet poétique demeurent interchangeables. En effet, c'est l'autre qui expérimente l'absence, alors que nous avons l'impression depuis le début du recueil que le « je » était l'une et que Lou correspondait à l'autre. Le paradoxe créé est total : la mort d'autrui est la seule accessible puisqu'elle ne mène pas à la disparition de soi-même. Ce passage nous rappelle les propos de Jacques Derrida pour qui « la mort de l'autre, cette mort de l'autre en “moi” est au fond la seule mort nommée dans le syntagme “ma mort”, avec toutes les conséquences qu'on peut en tirer³⁸. » L'inversion de l'ordre habituel des pronoms réaffirme la mort de l'autre comme la « première » et la seule que le « je » peut vivre.

Plusieurs termes de l'extrait ci-dessus décrivent la dichotomie de l'une et l'autre trépassées, à la fois pierre et néant. D'abord, le couteau aiguisé, celui qui nous rappelle la poésie hébertienne avec tous les objets filiformes soulignant le supplice du trépas qui prendra plus loin la forme du « fouet » (*TL*, 61) ; ensuite, le verbe « dresser » ainsi que « les murs », « les stèles » et « les croix de bois » qui témoignent de la présence de la pierre dans le

³⁸ Jacques Derrida, *Apories*, p. 133.

poème-cimetière. Enfin l'éphémère, représenté par le fantôme et le trou, rapproche la poésie desautelienne de celle de Jacques Brault, dans laquelle le néant et le fantasmagorique avaient succédé à la spiritualité propre à la poésie de Fernand Ouellette.

Évidemment, le livre-cimetière n'est possible que dans la mesure où il répertorie, pour l'intermédiaire de la locutrice survivante, la théâtralisation entourant les rites funéraires. Car les morts, n'entendront évidemment rien à l'hommage qui leur est adressé. Il s'agit d'un acte de fidélité à l'autre que le sujet s'offre à lui-même. À titre d'exemple de ce théâtre de l'altérité, la section poétique « L'autre et l'une » superpose les fillettes qui jouent le rôle de pleureuses :

On dirait un jeu d'enfants au moment où l'une meurt un peu, oh! à peine, "arrête, arrête, c'est assez", pour entendre l'autre se lamenter, avec ses faux airs de madone, gémir, en avançant candidement la main, sa main à tâtons de la coulisse // vers le clair-obscur pour replacer le deuxième cercueil mal juché sur le premier, le deuxième qui a tendance à retomber, à se camoufler parmi les jouets divers en porte-à-faux dans leur éparpillement. (TL, 58)

Le verbe « arrêter » à l'impératif montre l'insistance avec laquelle l'autre (ou l'une) demande à la locutrice de ne pas pleurer la mort annoncée. L'expression « les faux airs de madones » dépeint l'effusion des émotions lors des funérailles alors que la présence de deux cercueils confirme que le don de la mort (selon l'expression derridienne³⁹) entraîne aussi le décès « symbolique » de la survivante. L'image a été inspirée à Desautels par une photographie de la série « Visions domestiques » où deux cercueils posés l'un sur l'autre se trouvent près d'un tricycle d'enfant. À la fin de *Tombeau de Lou*, la poète reviendra sur cette image pour ajouter que l'enfant qui les regarde, entouré par « les stèles et les croix en faction » (TL, 125), serait devenue une poupée. Ainsi, le sujet desautelien fait plus que se

³⁹ Voir Jacques Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999.

situer par rapport aux objets : il se voit aussi comme un objet, ce qui confirme notre hypothèse de la théâtralisation du soi dans le rapport à la mort de l'autre.

Une autre image d'Alain Laframboise témoigne de l'intérêt de l'auteure pour l'architecture funèbre. La photo exhibe deux têtes de poupée – une jeune fille et un nourrisson – ainsi qu'un crâne. L'image s'apparente aux « Trois âges de la femme » de Gustav Klimt, à cette différence près que la thèse centrale du peintre – celle d'une régression vers la mort dans le cycle de vie – est remplacée par une atmosphère de dépouillement, les têtes étant réduites à l'état d'objets. Selon Michel Serres, « la transformation en pierre donne la mort et la vie et donne l'objet⁴⁰ ». Il faut comprendre la logique sous-jacente à la chosification des corps dans la construction du soi si l'on veut saisir toutes les subtilités de la subjectivité desauteliennne. Deux des trois têtes – l'enfant et la jeune fille – sont des statues alors que le crâne symbolise la structure du corps humain ayant résisté à la décomposition de la chair. Selon Michel Ragon, qui s'est intéressé à l'architecture funéraire depuis les débuts de l'humanité, le culte des os et le respect particulier voué au crâne humain témoignent très tôt du souci de préserver le corps vidé de son âme sans montrer l'horreur de la putréfaction⁴¹. Nous en concluons que les statues se comparent aux croix et aux stèles dans les cimetières imaginés par le « je » en réaction au dénombrement des pertes qu'il a subies.

Le crâne, dernière forteresse de l'âme, sera pris d'assaut par la mort personnifiée, qui a envahi le corps de Lou :

Longtemps sans visage, le mal brandira son dard et son venin, tes muscles étonnés tressailliront, tes os se resserreront grièvement au bas de ton dos, et l'assaut, l'éclatement empoisonné du bourgeon au centre de ta chair, se répercutera dans ton crâne, entre deux phrases du roman [...]. (TL, 44)

⁴⁰ Michel Serres, *op. cit.*, p. 316.

⁴¹ Michel Ragon, *op. cit.*, p. 15.

Les thématisations de la mort en lien avec le corps et les mots sont ici révélatrices de l'association entre la parole et la disparition du corps. Les ravages de la maladie y sont symbolisés par une plante bourgeonnante. Ils prennent aussi la forme d'un insecte avec un aiguillon, en référence aux abeilles et aux bourdons de *Cimetières : la rage muette*. L'attaque mortelle vise la tête et le visage, défigurant jusqu'aux diverses statues aux têtes toutes bien photographiées – Vierge, enfant, poupée, pleureuse. Ces quatre figures dépeignent, au lieu de la vie en mouvement, l'immutabilité d'un visage éternel, celui de la mort. Le sujet tente de s'accrocher à ces corps de pierre en les révélant de façon très précise, comme pour leur donner et se donner une individualité propre. En ce sens, le « je » s'entoure d'une communauté de pierres pour garnir son livre-cimetière et combattre la solitude :

ton corps soudain déshabité retombera. Changé en pierre, ton corps. Le durcissement de l'ombre fera écran entre ton espoir et toi. Sourdes manœuvres et réseau d'abîmes entre vous. Trouée par l'obscénité du réel, tu deviendras illisible. (*TL*, 45)

Le sujet desautelien décrit ici le processus d'empierrement auquel sera soumis le corps agonisant de Lou. Cette séparation du corps nous rappelle irrésistiblement la transformation de la dépouille du père dans l'œuvre de Ouellette. Chez ce dernier comme chez Desautels, la chosification du corps agonisant résulte de son inhabitabilité pour le vivant. Notons d'abord l'antithèse dans l'expression « le durcissement de l'ombre ». La vulnérabilité de l'amie, mise à nu puis rendue muette par la maladie, s'oppose à l'évocation de la *rigor mortis*. Desautels déconstruit le lien avec l'au-delà, mais sans rejeter l'hétérotopie du corps monumentalisé en mots, le texte étant nécessaire à la survie du sujet qui ne peut surmonter autrement l'impossibilité de communiquer avec le défunt. En ce sens, l'adjectif « illisible » nous rappelle que Lou est, dès son vivant, devenue un personnage fictif.

Dans toutes les images du poème-cimetière, la résonnance poétique aura pris la place jadis occupée par la foi en l'immortalité. L'auteure récupère ce lieu, qui devient pluriel pour désigner la multiplicité des permutations entre les objets, liés au réel, et les images poétiques qu'ils suscitent. La locutrice se transforme alors elle aussi en pierre-poème lorsqu'elle se retourne, comme la femme de Lot, pour contempler les ravages de ses morts qu'elle porte en elle en meublant ainsi son espace poétique de statues. « En fait, les pleurs et les cris ont souvent délesté le corps vieilli, le corps molesté, le corps divisé, le corps quitté, le corps orphelin, poursuivi jusque dans son crâne par des images de scories, de cailloux, de pieux, de fosses et de pierres tombales. » (*CRM*, 54)

L'espace de la mort se déploie entre la fantasmagorie et la disparition dans les dernières pages de *Tombeau de Lou*. Il ne suffit plus de circuler parmi les souvenirs de l'amie éteinte et les monuments aux morts, il faut repousser la fuite vers notre fin autrement qu'avec la transformation en mots-pierres. Lou est alors comparée à Sisyphe dans son opposition à la mort :

Contre toute attente, sauf la tienne, tu souriais, Sisyphe heureuse, seule devant la démesure du vide, volontaire jusqu'à l'euphorie, et ton sourire flottait au milieu de ta voix, de tes yeux, ça viendrait, oui, ça viendrait, ta résurrection laissée en suspens dans les trous de la phrase. (*TL*, 83)

La résurrection espérée par Lou est critiquée par la locutrice, qui entrevoit plutôt le vide communicationnel comme un signe de la mort déjà présente dans l'agonie. Nous retrouvons ici le silence qui, dans *Les heures*⁴², a symboliquement tué le père, alors qu'il était encore vivant. Face à ce corps qui n'aura bientôt plus le pouvoir de s'exprimer en mots, d'offrir au « je » l'altérité dont il a besoin pour se définir, la poète élabore deux stratégies : d'un côté,

⁴² « Il n'a pas eu le temps / de se défier / du langage. / Des mots implacables / l'ont muré. », Fernand Ouellette, *Les heures*, p. 16.

les statues immuables, de l'autre, les fantômes éphémères. Bien qu'ils soient éloignés sur les plans temporel et spatial, les deux états ont pour objectif d'éviter « la démesure du vide » (*TL*, 83). L'un est un corps-contenant vidé de sa vie, l'autre une illusion de vie sans contenant. C'est ainsi que le « je » intègre Lou en elle : « le cliquetis de tes bagues et le froissement parfumé de ton vêtement de soie au-dessus des casseroles » (*TL*, 123). Ce portrait très sensoriel de l'allocutaire fantasmagorique témoigne de la proximité entre les deux femmes. L'apparition possède des attributs aériens qui rappellent l'oiseau et l'ange, deux motifs que l'on retrouve à la fois chez Hébert, chez Desautels et chez Ouellette.

Cette illusion de présence sitôt arrivée, sitôt partie – qui permet de situer le « là » en différé de « l'être-là » (selon la phénoménologie heideggerienne) –, Desautels l'exprime aussi en parlant de l'estampe de Betty Goodwin « Shirt Four ». Cette œuvre, qui dépeint un chandail vide comme s'il était porté, ne pourrait être plus évocatrice du vide ressenti face à la trace d'une présence qui déjà n'est plus. La « forme » du vêtement a été altérée par celui qui l'a utilisé à la manière des souliers peints par Vincent Van Gogh ; il ne reste plus, comme le dit Heidegger à propos de la toile du célèbre peintre hollandais, que « l'empreinte du corps en allé, gravé dans les replis » (*TL*, 123). Ici, point de revenant ni de retour des ténèbres : seulement des traces, qui comme chez Jacques Brault, disparaissent. Il faut les retenir à l'aide des mots, qui sont des monuments immuables, ou à l'aide des fantômes légers et volatils. La phrase significative « tu es là et je nous continue » (*TL*, 122) traduit tout à fait la pensée derridienne qui « suggère que c'est seulement “en nous” que les morts peuvent parler, que c'est seulement en parlant des morts et en leur nom que nous pouvons espérer les garder en vie⁴³. » En ce sens, le sujet desautelien sait que le disparu ne peut exister sans l'apport du

⁴³ Pascale-Anne Brault et Michael Naas, « Introduction », Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, p. 26.

survivant. Il sait aussi que l'espace imaginaire de la mort ne peut faire mieux que construire sur un fond de vide, « les replis / humains de la chemise, de l'absence sur de l'absence » (*TL*, 123-124).

À la fin de *Tombeau de Lou*, les sons sont « vidés de toute attente » (*TL*, 133), la bouche est pleine de « phrases funéraires » (*TL*, 133). En dépit de ce « nous » qui maintenant n'est plus, l'écriture préfère le passé à la vie qui continue : elle vit de souvenirs. Les cimetières offrent une structure spatiale aux multiples métaphores de la quête identitaire du « je » aux prises avec le simulacre de la mort:

On a du moelleux dans la bouche où caler la moindre intuition de douleur et le mot de passe pour entrer en elle dans le trompe-l'œil // puisqu'il est toujours possible que les cimetières fleurissent. (*CRM*, 27-28)

La thématique de la mort ouvre sur la création d'une subjectivité qui veut, en élaborant son propre décor, montrer une beauté dont sont exclus les artifices d'une vie après le décès. Les deux premiers recueils de la trilogie de Desautels nous livrent une abondance d'inscriptions poétiques d'un sujet qui érige en mémoire des pertes qu'il continue à vivre. Il est à présent temps d'aborder la question du deuil, un concept incontournable dans le dernier tome de la trilogie, *Pendant la mort*.

DEUXIÈME PARTIE

Le deuil ensemble

L'écriture desautelienne, qui se distingue par les thématisations de la mort en rapport avec l'enfance et la théâtralité, est souvent associée à des livres d'arts. Nous avons vu que Desautels a fait sa marque dans le monde poétique québécois par son recours à l'intermédialité, soit l'utilisation d'autres moyens d'expression artistique comme le dessin et la photographie. Une rétrospective des textes que l'écrivaine a publiés dans des livres d'artistes depuis 1989 est parue sous le titre *L'Œil au ralenti* en 2007. Pierre Ouellet s'est d'ailleurs intéressé à la « communauté de l'esseulement⁴⁴ » définissant la coprésence de Desautels et Bertrand dans *Cimetières : la rage muette*. Demandons-nous à présent ce qu'il en est de la voix de l'autre dans *Pendant la mort*? Se pourrait-il que la locutrice de ce livre, qui constitue le dernier tome de la trilogie, ait recouru à l'intertextualité (lorsqu'elle nomme plusieurs auteurs) et à l'oralité (lorsqu'elle cite abondamment les paroles de la défunte, sa mère) pour contrer la solitude de la mort? À ce sujet, Catherine Mavrikakis, dans son article « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », croit que les mots de la mère et de la fille ne sont pas des « concepts vides, mais bien plutôt des affects et des pensées qui trouvent encore vie après la mort de la mère⁴⁵ », grâce aux « lieux communs⁴⁶ » qu'offrent la littérature. Nous allons poursuivre la réflexion élaborée par Mavrikakis du point de vue de l'oralité et de l'intertextualité parce que même dans *Pendant la mort*, la bibliothèque et les voix des autres

⁴⁴ Pierre Ouellet, *loc. cit.*, p. 272.

⁴⁵ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 52.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

abondent. C'est ce que Barbara Havercroft a aussi observé dans un article récent consacré à *Ce désir toujours : un abécédaire* : « [l]e dire ici devient un faire thérapeutique, et l'emploi des nombreux intertextes s'intègre pleinement à ce processus⁴⁷. » En est-il de même dans *Pendant la mort*, alors que l'écriture de la coprésence fait place à la voix de la mère et à la pratique plus courante de l'intertextualité ? Pour mieux répondre à ces questions, tentons d'abord d'approfondir l'intermédialité dans l'ensemble de l'écriture desautelienne, puis l'oralité et l'intertextualité à l'aide de la notion de référencialité proposée par Tiphaine Samoyault.

Intermédialité et coprésence dans l'écriture de Desautels

L'ensemble de l'œuvre poétique desautelienne trouve sa place dans la réflexion sur l'« intermédialité », un concept mis au point dans les années 1980. Selon la définition de Jurgen Ernst Müller telle qu'elle a été reprise par le Centre de recherche sur l'intermédialité,

c'est évident qu'il y a beaucoup de rapports entre l'intertextualité et l'intermédialité, mais après son introduction, le premier fut utilisé par beaucoup de chercheurs - en principe aussi par Kristeva - d'une manière très restrictive pour la description des processus de production de sens purement textuels. Étant donné ce fait, la notion de l'intermédialité devient d'une certaine façon nécessaire et complémentaire dans le sens où elle vise la fonction des interactions médiatiques pour la production du sens.
48

Au long de trente années d'écriture, Denise Desautels a beaucoup travaillé dans un rapport d'intermédialité en collaboration avec des artistes visuels. Après la parution en 1986 d'*Écritures/Ratures*, un livre où les dessins de Francine Simonin et les textes de l'écrivaine sont en symbiose, Desautels a senti que « le rapport entre [s]on écriture et les arts visuels n'a

⁴⁷ Barbara Havercroft, *loc. cit.*, p. 84.

⁴⁸ Extrait tiré du site Internet <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm> consulté le 7 août 2007.

plus jamais été le même⁴⁹ ». La poète écrit alors plus que jamais en relation avec le monde et se plaît à dévoiler les filiations de la structure rhizomatique de son imaginaire. À propos de ses expériences de collaboration avec des artistes, Desautels ajoute qu'elles lui « ont permis de [s]'éloigner de [s]es obsessions d'écrivaine, puis d'y revenir avec un regard autre, à la fois plus ample et plus juste⁵⁰ ». Le mode de création de cette auteure se compare au travail de la tisserande qui récupère ici et là des chiffons multicolores, avant de les tisser en plusieurs laizes qu'elle coud ensemble pour former une catalogue. Ainsi, l'art visuel ajoute une autre dimension à l'imaginaire déployé par ces mots qui tentent de combler l'irreprésentabilité de la mort. L'écriture du deuil, parce qu'elle nécessite justement une reconstruction du sens, conduit à l'élaboration d'un espace mental qui dirige le lecteur vers « autre chose⁵¹ ». Voilà pourquoi la représentation de la mort est propice à un retournement du sens, à une ouverture vers autre chose que le néant auquel se heurte celui qui tente de créer du sens à partir de la disparition de l'autre.

La richesse de l'œuvre desautelienne réside notamment dans la possibilité intermédiaire d'échapper à la solitude du deuil. Lorsqu'il considère l'ensemble des recueils de Desautels, Paul Chanel Malenfant souligne « le grand intérêt de ce livre-charnière, de ce texte-objet » qu'est *Écritures/Ratures*. Pour lui, cet ouvrage pose clairement

la problématique fondamentale des rapports de l'écriture avec les autres arts de la représentation, avec les autres "formes d'expression", picturale, théâtrale, sculpturale, photographique, gestuelle, musicale, cinématographique voire radiophonique qui seront sollicités dans le parcours de l'œuvre.⁵²

⁴⁹ Louise Dupré, *loc. cit.*, p. 229.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁵¹ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 13.

⁵² Paul Chanel Malenfant, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et images*, p. 255.

Plusieurs livres de Desautels sont en effet des lieux d'exposition et de dialogue entre de multiples formes de représentation du monde. Ils deviennent ainsi des espaces hautement hétérotopiques parce qu'ils sont eux-mêmes, à la fois, des objets d'art localisables dans la vie réelle et des textes qui transportent les lecteurs dans un espace hors du monde tangible et de son découpage temporel. Le choix du mot « ratures », dans le titre du livre-objet, rejoint d'ailleurs « le théâtre de la répétition⁵³ » observé par François Paré dans son étude de la figure de la répétition chez Desautels. *Pendant la mort* ne s'écarte pas des considérations de Paré, car on y trouve une locutrice consciente de la structure du recommencement ainsi que du spectacle des affects qui se trouvent dans son travail poétique :

cette surenchère de nos deuils
à la queue leu leu
cette répétition de la fin
en cercles concentriques [...] (PM, 30)

Dans cet extrait, le « je » sous-entendu dans l'adjectif possessif « nos » rassemble les endeuillés afin qu'ils partagent sa peine, d'où le désir de mettre en scène son deuil, de le raconter aux lecteurs potentiels. En l'absence d'échanges avec d'autres créateurs, la référence au monde ne peut émaner que de l'objet livre et du texte lui-même.

Contrairement à plusieurs parutions desauteliennes, *Pendant la mort* n'est le fruit ni d'un accompagnement ni d'une collaboration avec un artiste. Le recueil ne contient ni photo ni reproduction d'œuvres visuelles, même en page de couverture. Toutefois, on y trouve quelques références rapides aux tableaux de Corot, de Caravage, de Georges de La Tour ainsi qu'à une exposition de Julia Kristeva au Louvre⁵⁴. Ces passages demeurent révélateurs

⁵³ François Paré, *loc. cit.*, p. 281.

⁵⁴ Du 27 avril au 29 juin 1998, le Musée du Louvre a présenté l'exposition « Visions capitales ». Commissaire invitée de cette exposition, Julia Kristeva a abordé le thème de la construction de la figure dans l'imaginaire de

car ils témoignent de la fictionnalisation du réel dans *Pendant la mort*. Le vol d'une toile de Corot, par exemple, qui empêche le sujet énonciateur d'aller voir l'exposition de Kristeva au Louvre, sert de repère temporel car il s'agit d'un incident réel⁵⁵ – qui sera récupéré dans la fiction. De même, la mention de l'exposition de Julia Kristeva sur la décapitation suggère l'intérêt de la locutrice pour la question de l'anéantissement du corps. Cela expliquerait aussi pourquoi le sujet poétique dit avoir en tête comme « visions capitales » (pour reprendre le titre révélateur de l'exposition de Kristeva) le visage de sa mère ainsi que plusieurs autres fantômes :

la tête pleine de fantômes
je marchais à côté de moi
[...]
tous ces corps ballants
mon vide à fleur de peau
dans la tiédeur de l'air
tandis que ton visage
me revenait, me hantait (*PM*, 70).

Alors qu'il est aussi question de fantômes dans *Les heures* de Fernand Ouellette⁵⁶ et de nombreuses ombres dans l'œuvre de Jacques Brault, on sent bien, à la lecture de l'œuvre desauteliennne, que les fantômes y occupent une place importante. Par exemple, ils accompagnent le sujet d'énonciation de *Pendant la mort*, comme le faisaient les artistes dans les deux premiers recueils de la trilogie: « ma solitude, ses fantômes » (*PM*, 45). Se pourrait-il que la poète imagine des collaborateurs « fantômes » dans la réalisation de son recueil?

l'Occident à partir d'une soixantaine d'œuvres dont plusieurs statues aux têtes décapitées. Rappelons que l'élément central de la majorité des photos d'Alain Laframboise était aussi un ensemble de têtes de statues.

⁵⁵ Après l'exposition de Kristeva, le vol de la toile de Corot nous incite à situer l'écriture de *Pendant la mort* autour du mois de mai 1998.

⁵⁶ Fernand Ouellette, *Les heures*, p. 22.

L'extrait ci-dessus nous permet déjà de répondre à cette question en proposant que le « je » – parce qu'il ne peut supporter la solitude du deuil – transforme la partie perdue de lui-même en un être imaginaire vivant à ses côtés. En effet, on observe dans ce passage de *Pendant la mort*, ce que Paul Chanel Malenfant a montré dans *Cimetières : la rage muette*, soit la « filiation imaginaire avec le texte garnélien⁵⁷ », plus particulièrement avec le poème « Accompagnement ». La scission du moi que Desautels emprunte au célèbre poème de Saint-Denys Garneau illustre les deux états opposés du sujet endeuillé : le vide de l'autre maintenant absent et le trop-plein d'apparitions surnaturelles et de souvenirs qui rendent le passé toujours présent. Selon Jacques Derrida, « un fantôme passe toujours très vite, à la vitesse infinie d'une apparition furtive, dans un instant sans durée, présence sans présent d'un présent qui seulement revient⁵⁸ ». C'est justement ce qui frappe dans le titre de ce recueil : *Pendant la mort* traduit un souhait d'inscrire sur le papier l'intemporel. Dans les deux premiers recueils de la trilogie, Denise Desautels s'accroche au métissage intermédial afin de donner un sens à ses disparitions qui la hantent. *Pendant la mort* nous présente un sujet énonciateur sans ses acolytes habituels, peut-être parce que la perte de la figure maternelle le rend plus prisonnier du non-sens que dans les deuils précédents. S'inventer des fantômes permet alors de distribuer le poids de la perte.

La multiplicité des artistes présents dans les recueils desauteliens témoigne d'une solidarité qui veut rompre avec la solitude du deuil et qui fait écho à la théâtralisation entourant la construction du moi. Les fantômes seraient alors les acteurs des petits théâtres thanatographiques de Desautels ; en cela, ils remplacent la nécessité d'écrire en présence des êtres de chair et d'os. Somme toute, la poète crée en écoutant la résonance en elle d'autres

⁵⁷ Paul Chanel Malenfant, « Chronique poésie », *Estuaire*, p. 89.

⁵⁸ Jacques Derrida, *Mémoires pour Paul de Man*, p. 76.

voix, elles-mêmes médiées par les arts. Les fantômes et les artistes joueraient donc le même rôle dans l'écriture desautelienne. Dans le recueil braultien *Au bras des ombres*, le rôle des fantômes est comparable à celui des artistes pour Denise Desautels ; le sujet poétique écrit parce qu'il se sent accompagné par ses fantômes : « j'allais donc ruminant ces sérieux avec l'ombre droite m'accompagnant / [...] / j'allais agonie au bras oui / au bras des ombres sous une pluie » (*BO*, p. 42).

Après l'intermédialité et les êtres fantasmagoriques, penchons-nous à présent sur l'intertextualité afin de voir si elle est aussi une forme de détournement de la perte de la figure maternelle. Nous serons alors en mesure de considérer la possibilité d'une filiation entre *Les heures* et *Pendant la mort*.

Intertextes et hypotexte dans *Pendant la mort*

En plus des recueils illustrés, des livres d'artistes et des catalogues d'exposition, Denise Desautels a développé une écriture de la coprésence qui va bien au delà de la simple référence – la littérature qui renvoie à elle-même – et qui invite à envisager une théorie de la *référencialité* telle qu'elle est exprimée par Samoyault dans son ouvrage *L'intertextualité*. Voyons un peu comment la référencialité complète l'hétérotopie foucaldienne. Samoyault utilise ce néologisme pour marquer la différence avec la référentialité (avec un « t »), cette notion « qui correspondrait bien à une référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle⁵⁹ ». Lorsqu'un premier texte se réfère à un autre texte pour faire référence au réel et que l'emploi de cet intertexte amène la résonance d'un espace autre, l'hétérotopie passe alors par la référencialité. L'écriture de Desautels se caractérise par des modalités qui diffèrent des simples emprunts au réel puisque le texte se construit à même

⁵⁹ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 83.

l'intégration d'autres voix qui, bien que provenant du monde, demeurent de l'ordre de la fiction. Le texte devient alors beaucoup plus qu'une simple juxtaposition de phrases en provenance d'autres locuteurs ; il crée un espace autre où aurait lieu le dialogue entre des paroles de la vie quotidienne et des textes littéraires transformés par l'auteure.

Tiphaine Samoyault nomme « intégration-absorption » le processus par lequel « le texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur⁶⁰ ». Selon elle, il faut pratiquer une « lecture ouverte du côté du savoir et de l'enquête⁶¹ » pour trouver ce genre d'intertexte, tant la « co-présence est maximale, grâce au gommage de tout effet d'hétérogénéité⁶² ». Chez Denise Desautels, la présence, dans *Pendant la mort*, du poème « Le Dormeur du Val » de Rimbaud va dans le sens d'une telle intégration ; elle est bien camouflée, se faisant d'abord sentir par l'évocation du « corps / déployant ses ailes » (*PM*, 54) au sein d'une verdure matinale hésitant entre le printemps et l'automne. Le lever du jour amène ensuite une quantité de mouvements et d'actions associés au corps d'insectes et de petits animaux :

ça jacasse, ça pépie
ça nage, ça frétille, ça vole
ça saute d'allégresse
dans ce fouillis de vert (*PM*, 55)

Déjà, cette réflexion sur la vie qui chante dans l'herbe, après la disparition de la mère, suscite la curiosité du lecteur quant à l'hypotexte de ce passage. On croirait bel et bien entendre le premier vers du « Dormeur du val », dans lequel la nature et la musique forment un tout :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

⁶² *Ibid.*, p. 45.

« C'est un trou de verdure où chante une rivière⁶³ ». Ce n'est pourtant qu'à la fin de la section poétique que se confirme, en italique, le poème rimbaldien :

voluptueuse et fière, la nature
dans un *petit val*
qui mousse de rayons
malgré la mort rouge (*PM*, 55-56)

La citation nous livre les impressions lumineuses du « Dormeur du val », situant le cadre verdoyant qui fera ressortir, comme dans le sonnet de Rimbaud, la couleur rouge appliquée ici directement à la mort. L'hypotexte a permis à Desautels de thématiser la mort avec la jeunesse et la nature. Cette thématisation avait pour but d'illustrer la quête, entreprise par la mère, d'un idéal comparable à l'apaisant euphémisme de la mort en sommeil promue par les religions chrétiennes. On pourrait dire que la locutrice se permet de détruire le paysage bucolique de l'au-delà imaginé par la mère, en teintant la mort de la couleur du sang. En fait, le « je » ne concorde pas avec ce bonheur originel que souhaite sa mère ; il cherche le mouvement plus que la contemplation, la vie étant pour lui autre chose que l'attente d'un apaisement :

et la vie, la vie, maman
après toi, après moi
poursuivra son cours (*PM*, 55)

Le cycle de la vie est beaucoup plus terre à terre pour le sujet poétique que pour la mère. Nous assistons ici à la confrontation de deux visions de l'espace de la mort, la scission qui sépare la génération de Denise Desautels de celle de sa mère.

⁶³ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 53.

L'exemple le plus évident de l'importance de l'intertextualité dans *Pendant la mort* est la bibliothèque d'Ernesto, ami de la narratrice. Effet de réalisme, illustration du temps qui défile lentement lorsqu'on attend la mort prévue depuis longtemps, cette bibliothèque fictive comprend les auteurs suivants : « Malraux / Mishima, Plath, Lyotard / Steinbeck, Rushdie, Fitzgerald / Dos Passos, Sterne / Malinowski, Durrell, Vargas Llosa » (*PM*, 63). Par cette énumération d'influences littéraires diverses, il semble que Desautels propose d'inscrire son œuvre à elle dans l'histoire littéraire. Elle fait du même coup un clin d'œil à la bibliothèque personnelle du lecteur où se trouve désormais *Pendant la mort*. Comme quoi la « référencialité » peut devenir un outil hétérotopique si elle permet au lecteur d'imaginer un espace autre à partir d'intertextes. En plus de ces références simples, on trouve des références précises à quelques titres d'Albert Camus : *Noces*, *L'étranger*, *La peste*, *Les justes*, *Le malentendu* (*PM*, 61). Une référence à *Une mort très douce* (*PM*, 74), le livre que Simone de Beauvoir a écrit suite au décès de sa mère, semble aussi significative. Dans une belle image qui nous rappelle que tous ces titres composent une bibliothèque imaginaire, Desautels y pose sa douleur comme si elle était un livre :

ma souffrance
sur le tableau de ma vie
sur la montée du jour
sur les étagères qui penchent (*PM*, 43)

Les deux premiers vers de ce passage résument en tout point la démarche scripturale de Denise Desautels. Ils confirment que le « je » se déploie par l'inscription de la douleur dans des représentations poétiques qu'il invente de toutes pièces. Les deux derniers vers dépeignent la vie en une accumulation de connaissances livresques, certes, mais nous pourrions très bien y substituer les deuils inachevés.

Desautels choisit de dire sa souffrance au présent, ce qui lui offre plus de proximité et la rend plus authentique aux yeux du lecteur, contrairement à Ouellette qui privilégie l'imparfait, temps propice à la description. À cet égard, le sujet d'énonciation cite le vers des *Heures* de Fernand Ouellette, « *Penser, maintenant, était souffrir* » (*PM*, 43), pour s'en distancer aussitôt :

or, en ce qui me concerne
c'est aujourd'hui, maintenant
ici, qu'elle s'affiche
ma souffrance excédée (*PM*, 43)

Partager la souffrance est, pour la locutrice, une façon d'oublier le passé encombrant ; celle-ci lui oppose aussi des adverbes de temps, (« aujourd'hui, maintenant ») et de lieu (« ici »). Le présent doit donc éloigner la mémoire qui impose au sujet les souvenirs du passé.

Desautels révèle clairement l'hypotexte majeur qui lui a inspiré *Pendant la mort* :

la voix de Fernand Ouellette
juste après la disparition
de son père (*PM*, 43)

Il est fascinant de constater que l'auteure utilise comme modèle un livre où il est question d'un amour quasi maternel entre un père et son fils, alors que *Pendant la mort* dépeint une relation plus ambivalente entre la locutrice et sa mère. À un sujet masculin qui offre sa voix au silence de son père s'oppose une femme qui aurait préféré la voix de son père à celle omniprésente de sa mère. La motivation du rythme haletant sera elle aussi différente chez l'un comme chez l'autre, l'urgence de préserver la mémoire ouellettienne ayant été remplacée par l'impression de mouvement de la narratrice. Pourtant Desautels ne maintiendra pas le rythme court, si caractéristique de l'écriture de Ouellette, qu'elle avait

instauré au début du livre. Son penchant pour une voix lyrique (« montrant », selon Louise Dupré, « cette tension entre le poétique et le prosaïque, cette hybridité qui a renouvelé l'écriture des poètes qu'on a appelé *de la modernité*⁶⁴ ») reviendra progressivement jusqu'à produire de longs versets à la fin du recueil.

Une autre différence entre le recueil desautelien et celui de Fernand Ouellette est l'emploi des pronoms personnels sujets pour désigner le moribond qui n'est dans les deux cas jamais précisément nommé. Nous avons vu que Ouellette a recours, à une exception près, au pronom « il » pour désigner son père. Or, Desautels utilise les pronoms « je-tu », « “véritables” personnes du dialogue⁶⁵ » selon le linguiste Dominique Maingueneau. En effet, *Pendant la mort* se caractérise par des chassés-croisés entre locutrice et allocutrice qui imitent la communication orale, la fille répétant à sa mère ce qu'elle-même lui a dit. Il semble alors aisé pour le lecteur d'outrepasser la disparation de la mère et d'imaginer les interlocutrices ensemble. En outre, les deux recueils illustrent une relation parent-enfant différente. Pour sa part, Ouellette exprime l'amour profond d'un fils pour son père. Dans *Pendant la mort*, le matricide, du moins par les mots, s'avère nécessaire pour que la locutrice prenne sa place dans le langage. Si le recueil ouelletien raconte la souffrance du détachement d'avec la dépouille, *Pendant la mort* traite d'abord de la douleur de l'attente de la mort annoncée. D'ailleurs, le mouvement de la locutrice s'oppose à l'agonie dans *Pendant la mort*, contrairement à l'immobilisation progressive jusqu'au grand départ dans *Les heures*.

Même sans la collaboration avec d'autres artistes, il semble que la quête identitaire dans *Pendant la mort* soit fondée sur la possibilité, par le biais de la poésie, d'un dialogue avec d'autres textes littéraires. De l'absence de l'autre, Desautels parvient à donner

⁶⁴ Louise Dupré, « Présentation », Dossier Denise Desautels, *Voix et Images*, vol. XXVI, no 2, hiver 2001, p. 225.

⁶⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 6.

l'impression d'une présence à plusieurs voix, plusieurs voix qui n'ont plus d'autres modes d'expression que le « je ». Cherchons à présent à savoir ce qu'il en est des voix de la mère et de la fille.

L'oralité et la voix de la mère

Le long poème formant la section éponyme de *Pendant la mort* compte plusieurs éléments narratifs ; les échanges entre la trépassée et la locutrice (tels que cette dernière se les imagine) donnent l'impression, via l'oralité des citations, que les deux femmes discutent ensemble. Ici, la voix directement transcrite dans le texte permet au réel de devenir fiction, tant l'aspect tangible du livre abrite une mise en scène imaginaire de l'épreuve du deuil. L'auteure nous laisse croire qu'elle se réfère directement au monde réel. Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre, on se rend compte que l'espace imaginé par l'écrivaine et ses complices se compose de *signifiante* (selon le terme de Michael Riffaterre⁶⁶) c'est-à-dire de signes, de mots ou d'images qui font sens entre eux sans renvoyer au monde des objets dans la réalité.

Les mots écrits retiennent la « voix » éphémère, ils l'inscrivent dans la fiction, face au silence définitif, thème cher à l'écriture desautelienne et si bien mis en lumière par Paul Chamberland :

Dès *La promeneuse* [et *l'oiseau* (1980)] toute l'œuvre va s'élaborer en se reformant sans cesse depuis la tension qui noue étroitement le sursaut de la vie et l'emprise de la mort ; l'écrit en capte et répercute les oscillations dans la chair prosodique de la voix.⁶⁷

⁶⁶ Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁷ Paul Chamberland, « Dans le vif de la voix », préface de Denise Desautels, *Mémoires parallèles*, Montréal, Éditions du Noroît, 2004, p. 9.

Bien que cette poésie contienne très peu de tournures familières, qu'elle témoigne d'un niveau de langue soutenu et d'un vocabulaire recherché, Chamberland a tôt fait de constater la présence de l'oralité dans le *leitmotiv* de la voix. La fonction du deuil, chez Desautels, vise à ancrer la parole dans un espace avant qu'elle ne se perde : « les mots viendront, ramassés, un par un, près d'un cimetière ou d'un tombeau, ils avanceront sur la page comme un linceul, avec l'espoir qu'une certaine lumière advienne un jour. » (*PL*, 102) Richard Stamelman, dans son étude du poétique et de l'expérience du deuil, parle lui aussi de « la ténèbre de la perte qui rend éclatante la lumière de la poésie⁶⁸ ». En évoquant les noms de lieux qu'elle a visités, la locutrice de *Pendant la mort* cherche à retenir un peu de sa vie d'avant la perte de sa mère ; les mots de l'absente libèrent une présence jusque dans la dernière phrase du recueil, ils apparaissent « si réels, si vivants en toi. J'entrais ainsi, par le biais de certains noms propres, dans ce petit coin retrouvé de ta mémoire (*PL*, 103). » Alors que Brault lance un appel aux défunts pour qu'on les entende à travers lui, Desautels se remémore la voix de la mère afin de rompre le silence et la solitude associés à la mort.

C'est que l'expérience de la perte, cette « prolifération folle, polysémie infinie, de signifiants provoque l'écoulement du langage⁶⁹ ». L'œuvre prolifique de Desautels, principalement construite autour de la thématique de la perte, corrobore les propos du critique. Les poètes que nous avons étudiés jusqu'à maintenant exploitent une parole, la leur, pour contrer le silence mortifère ; seule Denise Desautels rapporte les paroles d'une personne décédée. Brault ne rapportait pas les mots du frère, Ouellette ne transcrit pas ceux de son père. Sans pour autant faire parler les morts, le sujet braultien suggérerait tout de même leur présence jusqu'à ce qu'ils ne soient plus que des ombres sans possibilité de paroles.

⁶⁸ Richard Stamelman, « La poétique et l'expérience de la perte », dans Jean-Michel Maulpoix et Yves Charnet (dir.), *Poétique du texte offert*, Fontenay et Saint-Cloud, E.N.S Éditions, 1996, p. 28.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

Souvenons-nous aussi des vers hachurés des *Heures* de Fernand Ouellette opposant au lent poids du silence le rythme haletant de celui qui tente de retenir ses souvenirs.

Le rapport au silence n'est pas le même chez Desautels. Alors que les deux poètes masculins opposent au silence de leur proche leur propre voix, le « je » chez Desautels émerge cependant d'un trop plein de paroles maternelles. Il incombe donc au sujet desautelien de repenser la mère depuis sa disparition (responsable du silence réel de la mère), de l'imaginer à sa guise à l'intérieur d'un espace de la mort qui a l'apparence d'une béance:

Parfois il n'y a rien. Aucune musique, aucun son. Que ce pur silence de ta mort qui a effacé en quelques secondes jusqu'à l'icône de ta voix. Deux semaines plus tard, la neige continue d'occuper l'espace sans faire de bruit. On dirait un désert vidé de ses mirages. (*PM*, 85)

Le désert blanc comme espace métaphorique de la mort est commun à plusieurs écrivains québécois. Nous l'avons déjà remarqué chez Hébert et Brault. L'association entre neige et silence se déploie chez Desautels de manière différente, puisque on y suggère une structure d'horizon qui se rapproche de celle proposée par Michel Collot. La poète évoque directement ici le silence de la mort comme point de fuite du langage, comme une quête infinie. La parole apparaît alors comme le seul détournement possible de la finitude (et le silence la mort même), d'où l'écriture-fleuve qui définit la poésie desautelienne. « Le sens étant alors seulement pressenti », écrit Collot, « il ne s'offre qu'“en horizon”⁷⁰. » Outre l'écriture desautelienne illustrant le vide contre lequel se frappe la parole du sujet endeuillé (lorsqu'il n'est pas emporté par un torrent de mots), notons le rapprochement entre image et voix dans l'expression « l'icône de ta voix ». Nous voyons ici comment la parole, véritable outil de résistance, devient image dans ce texte-espace ; le tout permet au sujet vivant de s'imaginer

⁷⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p. 252.

côtoyant ses morts, quoique ces derniers soient réduits à la forme diffuse du fantôme ou métamorphosés en statues. D'une certaine manière, Desautels ajoute les voix des disparus à la sienne, ce dont rêvait déjà le sujet braultien, pour chosifier l'absence. La parole se nourrit des voix sans lesquelles triompheraient le silence, la mort et le vide. Le mode d'écriture à plusieurs voix observé par Pierre Ouellet dans *Cimetières : la rage muette* – qui met « en place les conditions d'émergence d'une nouvelle subjectivité⁷¹ » – constitue une stratégie de rassemblement des multiples altérités en soi contre le sentiment d'abandon dans lequel nous laisse la mort de l'autre.

Cette nouvelle subjectivité, qui n'était pas présente chez Hébert, Ouellette et Brault, correspondrait à la nécessité de se situer dans le discours de l'autre. Il se pourrait que le recours à d'autres voix (qu'elles soient issues de l'intermédialité, de l'intertextualité ou de l'oralité) soit une manière de combler l'absence de l'autre disparu, à l'instar de l'accumulation des deuils chez Jacques Brault. En effet, les deux auteurs ont en commun un deuil original qui aura teinté leur enfance et qu'ils ont refoulé. Pour l'auteur de *Mémoire*, l'adieu manqué au frère expliquerait l'impossible désir de dialoguer avec les absents. Chez Desautels, le deuil original correspondrait à la mort du père, qu'il serait interdit d'aborder. En réaction au manque de la voix du père que rien ne pourra compenser, la fille rejette celle de sa mère qui résonne en elle. Elle veut faire taire cette voix qui l'a privée de son deuil paternel, et pour y parvenir elle intercale et transforme les paroles des autres.

Ces paroles maternelles, intercalées en italique dans *Pendant la mort*, sont des phrases citées de mémoire. Par exemple, les paroles du pneumologue, « *c'est bon pour vos poumons / vos artères, votre cœur* » (*PM*, 18), suivent leur réappropriation par la locutrice,

⁷¹ Pierre Ouellet, *loc. cit.*, p. 265.

qui se plaint d'être envahie par le message du médecin qui se transforme en celui de la mère et de tout le monde:

je cours
il paraît que c'est bon
pour mon cœur
tu me l'as dit, me le répètes
et alentour on me le chante
sur tous les tons (*PM*, 17)

Desautels nous fait croire à la reconnaissance fidèle de ces expressions autobiographiques ou fictives et répétées par cœur ; dans le cas des paroles maternelles, elles confirment ainsi l'introjection de l'image du parent par l'enfant. Cela rejoint les observations de François Paré à propos de « ce retour raisonné de la femme adulte sur la “déchirure” répétée de son enfance, sur l'absence qui structure aujourd'hui sa plus secrète identité⁷² ». Depuis l'absence initiale du père, les paroles de la mère paraissent fondatrices de la subjectivité desautelienne autant que l'intertextualité nourrit cet imaginaire de « représentations-souvenirs⁷³ ». Tout comme le sujet hébertien hésitant à plonger dans la vie adulte, la locutrice oscille ici entre les positions de fille et de femme lorsqu'elle s'adresse, dès la première page du livre, à son allocataire en l'appelant « maman ». Il faut attendre la fin du premier tiers du recueil pour que le « je » situe son détachement maternel dans le temps:

c'est tard, très tard
cinquante-trois ans, je le sais
pour découvrir le monde (*PM*, 32)

⁷² François Paré, *loc. cit.*, p. 277.

⁷³ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 28.

Toutefois, l'appellation familière témoigne d'un lien filial allant bien au-delà de la mort car le « je » énonciateur, après avoir vu des « *fagus purpurea* » au Jardin des plantes de Paris, invite sa mère à partager le souvenir des promenades dans les cimetières :

ce dernier nom, je le retiens
fagus purpurea
 rappelle-toi, maman
 ces cimetières trop fleuris (PM, 33)

Le « je » énonciateur souhaite retenir le nom de cet arbre à feuilles rouges et convie sa mère à se rappeler des cimetières que les deux femmes auraient visités ensemble. Le passage ci-dessus suit une longue énumération des noms latins de diverses variétés d'arbres, qui font penser aux prières d'autrefois. La répétition semble aller de pair avec la mémoire. Comme le dit si bien François Paré, « le langage ne renie jamais la figure de la mort au cœur de l'enfance, mais il la reprend pour la mettre en scène, et recommencer ce geste du recommencement inlassablement⁷⁴ ». Le lecteur est témoin d'une situation où le sujet appelle le trépassé à sortir, en quelque sorte, de son état de mort pour se souvenir d'un élément de sa vie éteinte. Il y a alors répétition puisque le défunt, dans l'imaginaire desautelien, joue le rôle d'un être toujours présent. C'est un peu ce que nous avons observé chez le sujet braultien invitant la jeune concentrationnaire à revivre en se réincarnant à partir d'un des fragments de sa dépouille.

Quoique l'apport autobiographique dans ce recueil soit indéniable, Desautels nous montre que le texte est le seul réel. Le concept de « référencialité » s'avère alors très utile pour comprendre qu'une référence au réel peut être localisable tout en demeurant uniquement dans le texte. La conscience de l'acte d'écrire comme un acte de structuration de

⁷⁴ François Paré, *loc. cit.*, p. 285-286.

sa blessure, Desautels l'exprime avec une sensibilité beaucoup plus vive que Brault. Cette mise en mots correspondant à une mise en bière, Desautels la partage aussi avec les trois autres poètes ; elle est toutefois moins à l'écoute du don que représente la mort de l'autre que ne le sont Brault et Ouellette. La poète possède néanmoins un sens des responsabilités de la mémoire de sa mère comme en témoigne les nombreuses citations d'elle qui se trouvent dans *Pendant la mort*. À tout le moins, citer permet au « je » de se réapproprier l'absente et d'en détourner le trépas :

c'est si important de croire en
quelque chose, de *s'accrocher*
à *quelque chose*
ce qu'autrefois tu répétais (*PM*, 18)

Cette citation est reprise partiellement à la page suivante: « *tout se perd un jour / accrochées* » (*PM*, 19). Alors que le verbe « s'accrocher » sert aussi d'outil métapoétique pour expliquer la répétition nécessaire à la réappropriation du vocabulaire de la mère, la citation est elle-même l'ellipse d'une citation plus longue :

à la mort du feuillage
car il faut bien qu'il finisse
tout finit un jour, tout se perd
c'est ce que tu disais (*PM*, 13-14)

La simple répétition du terme « accrocher » indiquerait, au sens propre, la filiation maternelle et au sens figuré, les paroles de la mère qui ne quittent pas l'esprit de la locutrice. Dans le premier extrait, le mot est attribué à la mère qui essaie, d'« accrocher » sa fille à la religion et à la vie pour qu'elle ne la suive pas dans sa mélancolie. À la page suivante, le participe passé « accrochées » s'accorde avec les deux femmes « prêtes à partir » (*PM*, 19) dans une image où la mort réunirait et emporterait les deux âmes dans le vent comme si elles

étaient deux feuilles. Nonobstant la richesse de ce métissage intertextuel qui suggère la prosopopée de la figure maternelle, la réitération du terme – « je m'accroche à quelque chose » (*PM*, 28) – rejoint finalement le double sentiment de la locutrice qui, pour ne pas sombrer totalement dans le néant de la mort, retient les mots de sa mère tout en étant retenue pour eux :

l'état second de tes gestes
ta voix exsangue
m'esquintent, me tuent (*PM*, 42)

Pendant la mort illustre l'influence des mots de la mère dont la locutrice doit se déprendre pour naître en tant que sujet distinct. Le processus s'apparente à la traversée des ténèbres hébertienne alors que la voix de la mère aurait remplacé le silence de la femme québécoise. Les deux parcours poétiques nous apprennent que toute production de discours ne parvient à échapper aux discours précédents qu'au prix d'un détachement difficile.

Selon Catherine Mavrikakis, « [l]a disparue chez Desautels se manifeste toujours par sa musique, par le bruit qu'elle continue à faire dans le monde des vivants⁷⁵. » Cette musique, qui se compose d'airs familiers et de mots de tous les jours, rend le fantôme de la mère très présent dans le discours du « je ». Pourtant, le sujet tente d'évacuer la voix de sa mère à l'aide de l'intertextualité et de l'intermédialité; il le fait en transformant les citations orales et en y insérant les mots des autres qui partagent la souffrance du sujet énonciateur. Continuons notre analyse afin de voir comment l'écriture du déversement et du rassemblement comble à présent le silence maternel.

⁷⁵ Catherine Mavrikakis, *loc. cit.*, p. 54.

Le mouvement et la commémoration : courir plutôt que vieillir

La gravité annoncée dans le titre *Pendant la mort* est contrecarrée dès la dédicace du livre par le mouvement et la légèreté : « À la joggeuse / maintes fois croisée / dans l'aube légère » (*PM*, 9). Le terme « joggeuse » ne désigne pas la fille, comme on s'y attendrait, mais probablement une rencontre fortuite à laquelle se superpose la présence de la mère. Ce flou identitaire entre la mère et la fille indique au lecteur que malgré l'investissement autobiographique qui se trouve dans le recueil, l'illusion référentielle est un leurre, la mort étant un pur être de langage :

pur décor, la fosse fictive
prévoyante commémoration
de l'avenir, l'unique
le nôtre, sans personnage
ni événement (*PM*, 38)

Aucune possibilité de vivre sa mort, le possessif nous indiquant que c'est ce dont il s'agit, dans cette scène sans personnage ni événement.

C'est ainsi que le texte offrirait la possibilité d'un lieu de commémoration aussi réel dans la fiction que le tombeau dans la réalité ; d'où la possibilité, pour le « je », d'imaginer une rencontre avec sa mère faisant son jogging, tout comme le « je » brautien aurait aperçu son frère au coin d'une rue. Pour l'écrivaine, mourir et vivre sont deux verbes fictifs et empreints de répétitions :

mourir à répétition
bien qu'on se soit éloignée
que la vie n'ait pas vraiment eu lieu
volatile, si volatile, la vie
l'avenir, les demains provisoires
et leur destin de coléoptères
ce n'est pas possible, non
malgré les océans

l'engrenage
 ses pas dans les siens
 de la suivre de si près, sa mère (*PM*, 53-54)

Chez Desautels, l'œuvre joue contre l'éphémère ; la vie et la mort sont ici des éléments de « référencialité », puisque leur attachement permanent au monde réel n'existe pas et que l'âge des vivants rejoint éventuellement celui des morts. Le sujet comprend qu'elle n'est que de passage sur papier et que son existence repose sur les autres qu'elle a intégrés en elle. Elle se résigne finalement à accepter qu'elle ne peut s'extraire complètement de la filiation maternelle. Comme la mère, la fille s'acharne à fixer le passé, à le photographier avec ses mots :

D'ailleurs, elle [sa mère] a toujours aimé se souvenir, toujours préféré le souvenir, j'allais écrire : le regret, à l'événement lui-même. Comme si le présent, objet perdu d'avance dont il ne lui serait jamais possible de faire le deuil, elle le savait, n'avait été pour elle que matière informe, insensée, inutilement vécue, inutilement douloureuse, à laquelle seul le temps finirait par donner une vie autre, une part à la fois métamorphosable et supportable d'existence. Un certain sens *a posteriori* (*PM*, 97)

Ainsi, les deux femmes se rejoignent malgré elles dans leur désir de préserver ce qui est caché, la mère ne souhaitant pas en parler, la fille l'étalant au grand jour. Pourtant, on découvre le paradoxe du sujet, écartelé entre la vie perpétuellement en deuil que lui a transmis sa mère et ses tentatives pour s'évader du passé qui la rattrape constamment.

C'est ce qui explique le contraste entre la lenteur de l'agonie de la mère et la rapidité avec laquelle le corps de la fille vieillit. Ces observations sont comparables aux descriptions dans *Les heures* où l'on voit le père fuyant lentement la vie et le fils exprimant l'urgence de le retenir, à cette différence près que les deux femmes vieillissent ensemble et que, malgré leur différence d'âge, la fille rejoint sa mère :

tu vieillis, maman
 et je te suis de près, de trop près
 me semble-t-il, mon corps
 de vieille dame
 je ne le reconnais plus
 ce n'est pas moi, plus tout à fait
 moi, et pourtant les miroirs
 qui s'étoilent comme tes os. (*PM*, 35)

La filiation maternelle se fait bien sentir dans ce passage où le temps change la fille en une vieille femme, celle-ci voyant l'image de sa mère dans son propre corps. Le sujet trouve un autre lui-même dans la figure maternelle, un autre soi, plus symétriquement semblable. À ce propos, Desautels décrit la dispersion des douleurs de son corps, comme elles ont pris celui de la mère, en jouant de nouveau avec le sens du mot « étoiler » :

[...] la fêlure
 on dirait qu'elle s'étoile
 jusqu'au bord de ma hanche. (*PM*, 20)

De même, le mouvement de la joggeuse désigne la fuite de la fille loin de la mère agonisante puis de l'image de la défunte :

ces parfaites enjambées
 hors de ta portée
 me sauvent, dans l'aube
 légère, matin après matin
 méconnaissable, ma vie
 sans toi [...] (*PM*, 48)

On constate rapidement, à la lecture des premières pages de *Pendant la mort*, que la figure de la « joggeuse » correspond à la métamorphose dont a besoin la locutrice pour supporter l'existence. Si elle dit fuir la longue agonie de sa mère en voyage ou à pied, la locutrice

rencontre tout de même sa propre fatalité dans les douleurs ressenties pendant son activité sportive. D'où l'importance, pour éviter de faire face à son propre vieillissement, de bouger tout en évitant de courir tout droit dans le mur :

je ralentis
[...]
n'ai jamais eu envie
de me précipiter au-devant
de la mort, l'ultime, la rêche (*PM*, 21-22)

La volonté de vivre, en dépit de la mort à venir, est exprimée directement à la page 40 du recueil alors que le sujet doit descendre pour atteindre les tombes (un rappel de l'axe vertical hébertien et ouelletien) et espère en ressortir transformé. On pourrait croire ici que la locutrice chez Desautels s'inspire de la poésie hébertienne dans ses fouilles archéologiques d'un espace poétique de la mort :

sonde, gratte notre fatalité
verticale, saccage nos tombes
descends en pleine tranchée (*PM*, 40)

Du *Tombeau des rois* hébertien au camp de concentration braultien, du corps de pierre ouelletien à la tranchée desautelienne, ces espaces de la mort ont en commun d'être le lieu d'un changement radical sur le plan de la subjectivité.

Et surtout oscillait
son souffle
entre le vide et la mémoire.⁷⁶

Cet extrait des *Heures* fait aussi penser à la paronymie entre les termes « souffre », « souffle » et « étouffe » qui se trouve au cœur du recueil desautelien. La première

⁷⁶ Fernand Ouellette, *Les heures*, p. 43.

occurrence, dans *Pendant la mort*, de ces jeux d'allitération est une phrase citée d'un niveau de langue familier : « *j'étouffe, ici d'dans / disait grand-papa* » (*PM*, 47). La locutrice cite son grand-père pour exprimer son propre emprisonnement vis-à-vis des mots de sa mère. Quelques pages plus loin, elle renchérit avec les paroles de la chanson « Colère » de Barbara : « et mon propre *souffle / s'essouffle* » (*PM*, 68). Ces mots évoquent le malaise et l'ambivalence de voir un proche à l'agonie s'accrocher à ses derniers souffles. Le sujet vit difficilement l'agonie du mourant. Enfin, sept pages plus loin l'expression de la chanteuse française est reprise telle quelle, sans l'italique. Cette fois, les paroles de Barbara décrivent les dernières respirations de la mère :

je bouge et chantonne
en toi, maman
alors que ton souffle s'essouffle
avec minutie
pour la dernière fois (*PM*, 75)

Curieusement, le mourir est renversé en une image où le sujet poétique naît du ventre expirant (dans les sens de respirer et de s'éteindre) de la mère. Ainsi, la fin du recueil s'avère très différente de celle des *Heures*, où la mort est un passage qui libère le malade du poids de son corps. La naissance du sujet desautelien s'apparente plus à l'émergence du sujet hébertien à la fin du *Tombeau des rois*. Toujours à propos de l'extrait ci-dessus, les variations allitératives « o », « ou », « on », « oi », expriment la lamentation, la souffrance qui habite le sujet énonciateur jusque dans les derniers mots, en gras, de ce long poème qui compose la section éponyme du recueil : « et ma douleur...ô ma douleur » (*PM*, 80). Par conséquent, en dépit de son désir d'être différente de sa mère et de faire sa propre quête identitaire, la destinée de la mère affecte la fille. Celle-ci doit se résoudre à ce deuil de la

partie de soi emportée avec la mort de l'autre, une partie de soi qui lui a malgré tout insufflé la vie, d'où l'expression « mourir en moi » (*PM*, 80).

Conclusion

C'est dans le deuil créateur que naît l'œuvre desautelienne. Il pousse l'auteure à briser la solitude d'un regard lucide sur cette vie qui se dérobe devant elle. *Pendant la mort* collectionne les représentations du monde – chanson, exposition, bibliothèque, musée, paroles entendues, poèmes d'autres auteurs – pour qu'elles ne tombent pas dans l'oubli. En écho au livre-cimetière, l'on pourrait parler, surtout si l'on considère l'intérêt de Desautels pour les arts visuels, d'un concept de musée-cimetière. Les mots, les dessins et les photographies que comprennent les recueils desauteliens constitueraient alors les pierres tombales qui monumentalisent les paroles scripturale et picturale à l'abri du temps qui efface tout. Ainsi, Desautels serait une muséologue de la mort avec ses petites collections intimes qui exposent le deuil sous différents aspects. Celle qui nous avait habitué à une audacieuse coénonciation avec des artistes visuels a choisi de travailler seule dans *Pendant la mort*, mais avec référencialité puisque le monde extérieur y est aussi fictionnalisé dans les nombreux intertextes. Grâce à l'intermédialité et l'intertextualité, le texte *devient* le réel chez Desautels. L'oralité des discours rapportés du grand-père et de la mère, de même que le niveau de langue familier, fixent le présent de ces disparus qui demeurent tout de même là où ils ne sont déjà plus. Ces voix vivantes, parce qu'elles ont évité l'outre-tombe, donnent un véritable élan à un texte dont le sujet s'annonçait sombre et triste. On sent bien le mouvement, l'enjambée décrite par l'auteure, dans cette écriture qui ne craint pas de chercher son identité dans le métissage discursif. *Pendant la mort* contient de nombreuses transcriptions de citations orales, d'abord avec les références aux personnes qui ont prononcé ces paroles,

ensuite sous forme d'ellipses et de simples allusions sémantiques. Par son souci de mémoire et de dialogue, non seulement avec des voix de son entourage, mais aussi avec des intertextes, le poème parvient à créer un espace hétérochronique car les souvenirs futurs avec les défunts y sont possibles. De surcroît, nonobstant une accumulation volumineuse des souvenirs et des paroles menacées de disparaître, la mort, selon le titre du recueil, s'écrit au présent. Elle est l'expérience d'un deuil qui, puisqu'il demeure inachevé, se renouvelle continuellement en une suite de pertes. La poète des cimetières qu'est Denise Desautels se distingue d'Anne Hébert en ce qu'elle ne traverse pas les ténèbres pour y renaître, mais les voix des disparus pour les réinventer.

Dans le décompte de ses morts, le sujet retisse sans cesse, comme l'une des trois Parques, le fil de sa propre subjectivité. Entre la mort d'une partie de soi et sa renaissance par l'écriture, il y a ce monde funèbre qui l'habite. Le concept de référencialité nous a servi à mieux comprendre comment se déployait l'hétérotopie dans *Pendant la mort*. Il a permis de démontrer combien la référence au réel, même en l'absence d'intermédialité, est omniprésente dans l'écriture desautelienne. Nous avons aussi appris avec la référencialité qu'une parole apparemment rapportée de l'oral peut nous conduire à un espace « autre » qui serait le lieu d'un dialogue imaginaire entre les vivants et les morts. De même, l'intertextualité contribue, dans *Pendant la mort*, à créer un imaginaire réaliste à même des références au réel qui sont de l'ordre du discours écrit. C'est ainsi que la bibliothèque d'Ernesto ancre le livre dans l'imaginaire de la littérature tout en offrant un clin d'œil au lecteur qui inclura *Pendant la mort* dans la sienne.

Au cours de notre étude de *Pendant la mort*, nous n'avons suivi que quelques pistes intermédiales et intertextuelles, celles qui étaient à l'avant-plan : les références aux œuvres d'art, à la chanson de Barbara, au poème de Rimbaud, etc. Cela nous a permis de mettre en

lumière la structure rhizomatique où les intertextes se croisent, sont absorbés et réintégrés dans le vocabulaire de la locutrice ; il en résulte un puissant effet de réel où la référencialité rejoint l'hétérotopie. En plus des filiations hébertienne, garnélienne et rimbaldienne étudiées, le lecteur trouvera d'autres réseaux intertextuels, souvent détectables par des citations ou des champs lexicaux.

Il ne fait aucun doute que le recueil de Ouellette constitue le plus important hypotexte de *Pendant la mort*. Desautels emprunte à son homologue la forme et les concepts de « mort » et de « deuil » sans toutefois pasticher *Les Heures*. En effet, nous avons observé que la locutrice de *Pendant la mort* se distancie rapidement des *Heures* pour recueillir d'autres textes. Elle ne peut adopter très longtemps la forme ciselée des poèmes de Ouellette ni celle des œuvres hébertiennes : Denise Desautels fait dans le déversement et imagine une poésie à plusieurs voix intégrée en elles. L'incapacité d'accepter la perte donne lieu à l'espace statuaire d'un « je » qui préfère se perdre dans les mots, quitte à ce que ce soit ceux des autres, plutôt qu'envisager son silence et la douleur de son propre dépérissement.

L'écriture desautelienne se caractérise par ses échanges, son dialogisme, probablement pour combler la solitude et la finitude de l'existence humaine. Comme chez Brault, la mémoire constituerait l'outil privilégié pour dépasser les dommages du temps sur le corps vieillissant. Cette mémoire pose toutefois problème à l'auteure, car elle l'emprisonne dans les propos de sa mère et dans les blessures de l'enfance dont elle n'a pu faire le deuil. Une mémoire qui parfois fait du bien, lorsqu'elle réhabilite l'absent en un être fantomatique (à l'image du poème braultien), brouillant les cartes temporelles entre le passé et le présent, la vie et la mort. Quoiqu'il en soit, la mémoire de ce deuil qu'on lui a nié lors de la petite enfance prend toute la place dans le « je » sanctuaire, à la fois si intime et si ouvert aux autres. L'intérêt de Desautels pour la mort provient donc de deuils accumulés

comme dans la poésie de Jacques Brault. Que la mort soit précédée d'une longue agonie et qu'elle pose des problèmes définitionnels, seul autrui peut en faire l'expérience puisque la conscience du mourant s'anéantit à l'instant même où elle meurt. D'ailleurs, l'épigraphe que Desautels emprunte à Roger Des Roches traduit la réflexion qui traverse *Pendant la mort* : « Voilà que pendant cet instant, long, long, / il n'y a plus rien d'autre, moi, / que vieillir sans hurler » (*PM*, 11). On peut affirmer que le poème, justement parce qu'il parle de la mort, s'accroche au passé grâce aux monuments à ses morts que le sujet poétique élabore en mots.

Dans notre étude de *Tombeau de Lou* et de *Cimetières : la rage muette*, nous avons d'abord conclu au détournement du symbolisme religieux dans des mises en scène de la banalité du trépas. Sans le secours de la foi en l'éternité ou du jeu, la maladie incurable de Lou confronte le sujet à la disparation de son amie. Dépouillé de plusieurs masques qui font de lui un simulacre, le trépas s'annonce alors, par son irreprésentabilité et le hors lieu qu'il suscite, comme un sujet de prédilection où peut s'inventer le « je ». Si écrire, c'est substituer à l'état éphémère du corps une « trace⁷⁷ » qui se compare à la pierre tombale (comme l'exprime Michel Serres dans *Statues*), écrire la mort de l'autre correspond à la mise en scène de sa propre fin. À mesure que le corps rejoint l'inanimé, la distance entre le mourant et celui qui reste se creuse.

Plusieurs stratégies créatrices permettent à Denise Desautels, dans *Cimetières : la rage muette* et *Tombeau de Lou*, de surmonter l'écart temporel et subjectif entre les vivants et les trépassés. Ces stratégies en disent plus sur la relation du sujet énonciateur avec les êtres chers et disparus que sur les défunts eux-mêmes. La première stratégie d'écriture de la mort est celle de l'entomologiste et de la photographe, qui tentent de fixer les images dans le temps (sur la pellicule ou le papier). Cette poésie du regard est fondée sur le rôle du témoin,

⁷⁷ Michel Serres, *op. cit.*, p. 96.

figure très importante des deux premiers livres de la trilogie. La locutrice sait que le processus de représentation de la mort de l'autre ne rendra pas la vie à ce dernier, mais elle joue à répéter la mort des siens. Ainsi, le théâtre photographique et imaginaire dépeint dans les trois livres se déploie autour de disparitions – celle du père, de l'amie ou de la mère – complètement imprégnées de la subjectivité. La mise en scène est fascinante parce qu'elle dévoile la construction du sujet – qui se dit le témoin du mourir – par l'élaboration d'un texte-monument aux morts. C'est ainsi qu'à l'approche de la monumentalisation de la chair, le sujet énonciateur intègre Lou dans l'un de ses multiples cimetières imaginaires. Nous sommes donc en présence d'un livre-tombeau, car il enfouit au creux de la page une parole qui sans l'écrit disparaîtrait.

La deuxième stratégie de cette « thanatographie » consiste à répertorier, à inventorier et à imaginer les signes de la présence qui n'est déjà plus. Elle repose sur l'hétérotopie du cimetière qui devient un espace « autre » que celui construit à partir de la croyance en la résurrection. Les cimetières se définissent comme des imaginaires de la mort où fleurissent non pas les morts, mais les possibilités de leur offrir des traces à partir desquelles le « je » parvient à créer les siennes. Si Denise Desautels fait du vide et de la perte un monument poétique, les natures mortes d'insectes dans *Cimetières : la rage muette*, tout comme les photos de poupées dans *Tombeau de Lou*, composent les stèles de ses cimetières où il est permis de dire la mort. Ainsi, ces objets entourant l'architecture funéraire servent à valoriser la présence de la mort dans la vie quotidienne du « je ».

Finalement, la dernière stratégie d'écriture de l'irreprésentable est celle de la fantasmagorie qui donne l'impression de dialoguer avec les morts. Dans son théâtre des petits cimetières bavards, Denise Desautels nous révèle que parler de la mort revient finalement à parler de l'autre en soi, jusqu'à élaborer, à partir des statues de collaborateurs

ou de souvenirs d'êtres disparus, son propre monument. En dépit de ce que dit si magnifiquement l'auteure au sujet des propos qu'elle rapporte, elle est bien la seule à prendre la parole dans son œuvre : même si elle rompt cette solitude de l'écriture par l'intermédialité et l'intertextualité, les morts, eux, ne parlent qu'à travers elle. Il faut suivre les jeux langagiers empruntés par la poète pour apprécier pleinement la manière dont elle réussit ce pari difficile : embellir la mort sans trop la maquiller. Comment, à partir du décompte des morts qui l'ont marquée, Denise Desautels a-t-elle composé une œuvre où se côtoient mort et deuil? Nous répondons que le sujet desautelien contemple son for intérieur dévasté par les deuils accumulés depuis celui du père et en tire une poésie monumentale. Une poésie où il est permis de naître au creux de l'idée de sa mort.

CONCLUSION

LA TRAVERSÉE DES TÉNÈBRES

Nous avons entamé cette thèse en nous demandant si les enjeux thématiques à l'œuvre dans la poésie d'Anne Hébert, de Fernand Ouellette, de Jacques Brault et de Denise Desautels nous permettraient de dégager des points de convergence dans ce que nous avons appelé leur thanatographie pour désigner l'écriture de la mort et du deuil. Nous souhaitions dégager une *structure* globale, un espace imaginaire en lien avec l'écriture de la perte et qui serait propre à la poésie québécoise. Dès le départ, nous avons constaté qu'il serait difficile d'exclure le deuil de notre analyse puisque la représentation de la mort y était intimement liée. Nous avons donc ouvert la porte à l'expression de la perte quelle qu'elle soit ; ce qui nous a permis de constater toute la richesse de l'écriture du deuil. Pour ce faire, nous avons d'abord dû mettre en place plusieurs éléments théoriques car la mort n'est pas un sujet ni un thème comme les autres. En faire un concept (plutôt qu'une structure du langage comme l'a fait Michel Picard) nous a permis de tenir compte de la particularité philosophique de notre problématique tout en respectant notre objectif de faire une étude thématique puisque le concept devient un thème dès qu'il prend des attributs spécifiques (la mort personnifiée, la mort sublimée par la résurrection, la belle mort, etc.). Nous avons ainsi évité d'imposer *a priori* des thèmes à notre analyse, laissant le plus possible la place aux poètes dans leur thématisation de la mort et du deuil. Cela nous a permis d'éviter de nous limiter aux thèmes évidents, par exemples, les antinomies de la vie et de la mort (jeunesse/vieillesse, jour/nuit) et les couples de personnification (Éros et Thanatos, la jeune fille et la Mort, la Grande

Faucheuse, etc.). Déchiffrer les unités thématiques de chaque poète et les comparer nous est apparu comme la meilleure méthode à adopter. Étudier côte à côte ces quatre poètes était un moyen approprié pour bien mettre en évidence les particularités thématiques propres à chacune de ces écritures du deuil et de la mort. Comme l'a anticipé Michel Collot au sujet de la notion d'horizon¹, nous avons craint que notre étude se réduise à une simple métaphore d'un espace imaginaire. Il nous fallait donc chercher à bien cerner cet espace mental exprimé en mots. Le concept foucaldien d'hétérotopie nous a servi d'outil de balisage dans la répartition de l'espace dans chaque œuvre afin d'en tirer, en plus des grandes lignes, des axes, des formes et de la direction des déplacements. À titre d'exemples, nous avons pu observer le fonctionnement de l'hétérotopie du cimetière chez Hébert et Desautels et celle du cercueil vide chez Brault. En ce sens, cette notion a servi à démontrer que des lieux hétérotopiques localisables dans la poésie possèdent, via le retentissement et la résonance de l'image poétique, un lieu intangible dans la pensée. Le poète peut, en référence au réel (par l'intermédialité ou l'intertextualité), construire un espace texte qui renvoie à un lieu imaginaire irréel. Il s'approche ainsi de l'utopie réalisée du miroir, car le texte lui permet de se voir là où il n'est pas, c'est-à-dire dans le recueil. De même, le poème peut lui renvoyer une image de l'autre qui n'est déjà plus. En ce sens, le poème joue un rôle de monumentalisation que Michel Serres attribuait déjà à l'écriture. Mais surtout, l'hétérotopie nous a permis d'évaluer le rapport au réel car nous avons observé, d'un poète à l'autre, le passage d'un imaginaire utopique de la mort à une thématisation plus axée sur la problématique de la dépouille. En effet, on a remarqué l'évolution d'une hétérotopie de la mort symbolique chez Hébert vers un espace complètement dépendant du monde des objets et de l'apport d'une autre voix dans la poésie desautelienne. Si la poésie hébertienne place la

¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, p.152.

parole au centre de la création et fait du silence une métaphore de la mort tant collective qu'individuelle, les textes de Desautels remettent plutôt en question la solitude du soi. La mort du pays n'est pas une préoccupation chez cette dernière. Entre les deux femmes poètes, il y a tout un parcours thématique de l'entrelacement entre la mort et la parole qui témoigne, selon nous, d'un changement des mentalités lié à la laïcisation de la société québécoise. L'avantage de notre recherche, centrée sur quelques textes fondamentaux de la poésie québécoise, est qu'elle aura permis de rendre compte de la richesse de l'imaginaire poétique sur la mort et le deuil. Nous nous sommes laissée guider par les poèmes jusque dans l'organisation des chapitres. À partir du plus marquant des deux concepts dans l'œuvre de chaque auteur, nous avons à tout coup découvert la présence de l'autre. Ainsi, la thématisation de la mort dévoile, tels deux vases communicants, la douleur d'un ou de plusieurs deuils inachevés. C'était le cas dans la poésie hébertienne, alors que l'omniprésence de la mort a révélé des deuils correspondants aux étapes du développement physique du sujet féminin. Dans la poésie de Fernand Ouellette, nous avons plutôt observé que le deuil du père renforce le besoin d'élaborer un univers qui permet d'échapper à la mort définitive. La thanatographie braultienne, quant à elle, nous est apparue, sur ce plan, moins riche d'images variées que les trois autres, probablement parce qu'elle est moins hétérotopique. Sans l'imaginaire d'un espace « autre » qui ouvre le champ interprétatif des images poétiques de la mort, il est probablement plus difficile d'aller au-delà de la répétition, car la mort entraîne la fin du discours. Sans hétérotopie, la mort et le deuil perdent en imaginaire, mais ils gagnent en proximité avec l'existence humaine. C'est ce que nous avons remarqué, chez Brault, dans sa conception humaniste de la mort : elle rejoint la philosophie de l'absurde d'Albert Camus, avec tout ce qu'elle contient de solidarité et de solitude. Il

faudrait toutefois y ajouter le thème exacerbé de la mémoire, thème brautien qui répond à l'utopie du pays dont le poète est en deuil perpétuel.

Notre thèse a aussi révélé que l'autre est nécessaire à l'élaboration du sujet adulte, et que sa présence amène un deuil : celui de ne jamais pouvoir le posséder. Il en résulte une colère fondatrice du soi qu'Anne Hébert traduit par une figure meurtrière qui investit son amant pour le détruire. Tout changement en elle étant difficilement tolérable, le réflexe du sujet hébertien est d'en éliminer la source avant de simplement accepter ce qui lui arrive. On peut dire que l'entrée dans la vie adulte sera marquée par une violence peu banale. Nous l'interprétons surtout comme une réaction individuelle mais aussi comme une réponse au silence imposé par le contexte socioculturel. La poésie d'Hébert a eu recours à la mort pour désigner les nombreux tabous qui entourent l'expression du désir féminin. Seule la visite au tombeau – symbole de la descente dans l'inconscient avec ses pulsions de vie et de mort – permet au sujet d'émerger enfin libre. En intégrant les figures de la prostituée et de la mère, la locutrice se permet de refuser l'objectivation de la femme (la nécessité d'être l'objet du désir de l'homme). Elle s'est appropriée sa propre sexualité à travers la traversée des ténèbres. Par un renversement spectaculaire, la mère et la sorcière forment une seule femme empreinte autant de vie que d'une pulsion destructrice. En effet, celle qui enfante est aussi responsable de la mort de ses petits. Anne Hébert souhaite rééquilibrer la présence dans notre quotidien des deux pôles de l'existence humaine ; elle tente de les relier dans une origine commune. La matriarche en fin de course, celle qui a pourtant le pouvoir de donner la mort, choisit d'ensemencer – seule – le jardin de la vie. De ce fait, la poète défie les préceptes religieux et fait de la femme un être entier qui ne dépend pas de l'homme pour se reproduire par la parole. Elle va même jusqu'à créer son propre moment post-apocalyptique où une vieille femme, à la fois mère et sorcière, joue le rôle de Dieu dans la création des hommes.

Finalement, une fois sa destinée sous son contrôle, le sujet hébertien, sous la figure de la femme du chef de gare, attend calmement son trépas imaginé à travers les lumières du dernier train. La fin de cette traversée des ténèbres s'annonce tout en lumière, ce qui laisse croire qu'Anne Hébert aurait malgré tout conservé sa foi.

C'est par le biais de la spiritualité que nous avons abordé notre étude de la mort et du deuil dans la poésie de Fernand Ouellette. Comparativement à l'œuvre d'Anne Hébert, qui ne comprend que quelques brefs recueils, l'imposant corpus poétique de Fernand Ouellette nous a forcé à faire des choix parfois difficiles. Nous avons pris le parti d'étudier en détail deux ouvrages qui dépeignent des périodes différentes dans la carrière du poète : *Les heures* et *Présence du large*. L'angoisse du mourir était au cœur de la rédaction des *Heures*. Nous avons aussi remarqué que le concept de « mort » y exprimait un malaise identitaire lié aux origines du sujet ; chez cet auteur, la prise de parole n'était donc plus un enjeu majeur. Afin d'approfondir cette distinction thématique dans la poésie de Fernand Ouellette, nous avons suivi la « filière » heideggerienne parce qu'elle offre une explication à l'anticipation anxigène du mourir dans l'existence humaine. L'angoisse affecte le sujet ouelletien qui, confronté au trépas de son père, quitte l'affairement quotidien éloignant la conscience de sa mortalité. Heidegger nous a permis de comprendre que l'angoisse du mourir se trouve aux sources de l'être-vers-la-mort qui nous constitue. Elle est là parce que nous sommes devant l'abstrait de ce point de chute fatal qui est, pour le non-croyant, la seule certitude. En dépit de sa foi en la survie de l'âme, le sujet poétique est tout aussi effrayé devant l'éternité qu'il le serait devant une mort n'offrant aucune porte de sortie. Avant qu'elle ne se retourne contre le sujet anticipant sa propre mort, l'angoisse exprimée dans *Les heures* est centrée sur la disparition du père dont le long poème tente de retenir le souvenir. Le format de ce bref recueil au langage laconique nous transmet l'urgence de préserver tous les détails entourant

la disparition de l'autre. Ce besoin d'authenticité est lié à la mémoire oublieuse : le poète entreprend une lutte anamnétique contre le temps amnésique comme si une deuxième mort, mémorielle, allait survenir.

L'écriture est donc, pour les auteurs des *Heures* et du *Tombeau des rois*, la voie de contournement pour le thème du silence de la mort, à la différence qu'il s'agit, chez Ouellette, du silence de l'autre en soi et non du silence de n'être pas encore né à la parole. Au début de sa longue carrière de poète, Fernand Ouellette a brièvement partagé la volonté hébertienne d'habiter, par sa voix, l'espace poétique. Dans *Les heures*, ce recueil de l'âge mûr, le silence qui inquiète le poète vient de l'arrêt des signes vitaux de l'autre ; l'angoisse prendrait donc racine dans l'immensité (qu'elle soit néant ou au-delà) du silence définitif du père. Chez Hébert, la mort est un puits de métaphores qui mène à la vie ; c'est en ce « pays » de silence que la poète espère trouver la lumière d'une parole qui lui serait propre. Chez Ouellette, nous entrons au cœur de l'incertitude qui suit la fin biologique. Le poète prend peu à peu conscience que ses démarches pour apaiser le deuil en tentant de fixer textuellement la figure du père seront vaines. Il se tourne alors vers la spiritualité qui offre la continuité de l'autre en soi.

Cependant, en dépit de ses intentions altruistes, le sujet ouelletien se rend aussi compte que son hommage sert surtout ses propres intérêts. Il exprime alors des sentiments mitigés face au besoin de préserver, par les mots, la mémoire du père. Il ne peut s'empêcher de penser aux dangers qui consistent à se servir du disparu pour tenter de résoudre l'angoisse de sa propre finitude. Face au silence qui caractérisait déjà le père de son vivant et auquel s'est ajoutée l'annonce fatidique de la maladie, le fils n'a eu d'autre choix que de prêter des mots au père. Il se place dans la position du témoin de l'autre qui lui a, en quelque sorte, fait don de sa mort. Cela dit, le « je » a réussi à élargir la portée de son expérience en parlant

d'un « nous » (universalisant) devant un « père » rendu impersonnel par le recours au pronom « il », sauf à une exception.

Cette exception – le vers « “Tu ne dois pas partir” » (*H*, 87), climax déchirant qui mêle l'oralité d'un cri à la douleur de la séparation –, sera suivie par la fin de la culpabilité du survivant rendue possible grâce à la foi en l'immortalité de l'âme. Cette image ouellettienne de la mort sublimée se fonde sur l'abandon de la dépouille. La transformation en pierre du corps à l'agonie – image qui regroupe l'incapacité de communiquer du père et la chosification du corps – s'avère le point de départ de l'âme vers l'au-delà. La figure de l'oiseau, que Fernand Ouellette partage avec Anne Hébert, est alors réappropriée depuis les croyances de l'Égypte ancienne pour signifier l'envol de l'âme. Nous y voyons l'élaboration d'un espace d'outre-tombe à la géométrie ascensionnelle qui s'oppose à la descente au tombeau de la poésie hébertienne, comme si l'espace ouellettien répondait à l'espace chez Hébert. Au lieu de la noirceur, de l'oiseau de la douleur et de la descente en soi, qui définissent l'espace mortifère d'Anne Hébert, Fernand Ouellette propose l'envolée d'une âme-oiseau vers l'immensité spirituelle. Les deux poètes se distinguent toutefois sur le plan de leur considération du corps vivant et de la dépouille. La poésie hébertienne célèbre le corps en mouvement, qui prend possession de tous ses moyens et pulsions, même les plus abominables. Le sujet y transgresse son monde purement enfantin en désirant visiter des rois en leur tombeau. De son côté, le sujet ouellettien apprend avec désarroi la maladie mortelle du père; le corps de ce dernier, imaginé tel un territoire sous occupation étrangère, s'éloigne doucement du fils qui se sent privé de ses racines. Si les ravages de la maladie sont évoqués subtilement, la chosification du corps préoccupe énormément le sujet, qui monumentalise le père de son vivant, évitant ainsi les détails macabres de la décomposition. Le deuil du fils s'installe alors avant le départ définitif du père. Par conséquent, la thématization de la mort

du corps prend des directions diamétralement opposées entre les deux poètes, depuis le mouvement assassin de la locutrice hébertienne jusqu'au corps de pierre, lieu d'envol de l'âme chez Ouellette. À aucun moment des *Heures*, le sujet poétique ne s'empare du pouvoir destructeur attribué à une mort personnifiée comme le fait la fille maigre. La personnification de la « mort » demeure exogène au sujet énonciateur chez Ouellette quoiqu'elle envahisse la figure du père.

Présence du large poursuit l'idée amorcée à la fin des *Heures* d'un espace « autre » prenant l'apparence d'un horizon. L'hésitation entre les tentations terrestres y est dépeinte par la pierre qui chute avant de s'envoler, défiant alors la force gravitationnelle pour en éviter la perte. Nous retrouvons dans cette image poétique la résonance du mystère qui rend possible ce qui ne l'est pas par la raison. Encore une fois, le grand départ sera difficile car les racines de l'attachement à la vie ici-bas sont profondes ; même dans ce livre plus aérien, le sujet poétique doit constamment réaffirmer sa foi afin de lâcher prise au monde des objets. L'arbre, autre thème commun aux poésies hébertienne et ouellettienne, suit les tendances directionnelles propres à chaque espace de la mort. En effet, les filles-feuilles d'Anne Hébert tombent pour compléter le cycle de la vie (de la décomposition à la renaissance), alors que l'arbre chez l'auteur des *Heures* prend toute son importance par ses racines, image par excellence de l'amour du monde terrestre et de l'abandon nécessaire à la montée de l'âme. L'espérance chez cet écrivain réside dans la possibilité pour le défunt d'être totalement « là » sans existence corporelle : être dans la lumière après avoir traversé les ténèbres imposées au corps.

Forte de la présence d'un guide – en la personne de ce père qui, le moment venu, lui ouvrira le chemin vertical –, la poésie de Fernand Ouellette se détend après ce moment charnière que constitue *Les heures* pour plonger – avec un calme relatif dans *Présence du*

large – dans un espace tout en étalement à travers la métaphore liquide de l’océan. En fait, nous sommes convaincue de la nécessité de l’angoisse dans la structure de l’espace ouellettien d’outre-tombe. L’immortalité ouellettienne se construit sur fond d’immensité, à l’image du large. Nous faisons donc un parallèle entre la métaphore de la spatialisation de l’après-vie en étendue liquide dans *Présence du large* et la notion d’horizon sur laquelle, selon Michel Collot, repose le langage. L’attrait de la haute mer aura finalement donné lieu à l’habitat serein que cherchait le sujet ouellettien.

Les métaphores liquides contribuent aussi, dans la poésie de Jacques Brault, à l’élaboration d’une thématization de la mort. De l’eau qui érode les frontières entre l’Amérique et l’Europe (où est mort le frère) jusqu’au sang versé à Dachau, l’eau rassemble une communauté de morts, des plus lointains aux plus intimes. Le sang de l’un donne un sens à l’existence de l’autre puisque l’eau – un bien collectif qui parcourt toute la terre – entre dans la composition du liquide de vie. Il y a une telle osmose entre la nature et l’humain chez l’auteur que l’on peut parler de son humanisme comme d’une véritable écologie humaine. L’existence au sens heideggerien repose donc, chez Brault, non seulement sur une lucidité nouvelle à propos du concept de « mort » – perçu ici comme le point final et initial de la vie –, mais aussi sur le fait qu’elle est notre origine commune.

Si Brault est le poète qui appelle le plus au respect des trépassés, pourquoi y a-t-il chez lui tant de descriptions de corps déchiquetés? Or, la décomposition unit dans un seul amas de chair les hommes à la terre. Par la parole poétique, l’auteur veut nous faire retrouver notre dignité humaine. Comme chez Hébert, les défunts sont invités à côtoyer les vivants ; mais la mort n’effraie pas le « je » braultien. Au contraire, les trépassés prennent de l’importance vis à vis de la responsabilité qui incombe à tous les vivants de se rappeler, au nom de l’histoire collective, que toutes les vies sont mémorables et que chaque fin du monde

est unique, pour reprendre le titre d'un récent ouvrage de Jacques Derrida². La poésie de Brault cherche la beauté dans les décombres afin de redonner à l'individu – mort ou vivant – la place qui lui revient dans la filiation humaine. Pour ce faire, le sujet poétique tente d'entrer en contact avec les disparus, sans pour autant leur imaginer un territoire autre que la Terre – à la différence des deux premiers poètes étudiés.

Chez Brault, il n'y a donc pas de division de l'espace entre les vivants et les morts, bien que le sujet exprime le souhait d'un lieu hétérotopique qui abolirait la disparition totale. Les défunts sont ici réduits à l'état de fantômes éphémères ; nous sommes bien loin des rois mystérieux d'Anne Hébert. Il reste toutefois un espoir : il suffirait d'un fragment de tissu biologique isolé pour qu'un mort puisse communiquer de nouveau. Cependant, le sujet sait que ses appels sont voués au silence et que l'apparition, même furtive, d'une personne décédée ne peut se faire que par l'imaginaire. C'est ce qu'il laisse entendre lorsqu'il confond le vent avec sa défunte amie. Le « je » vient alors très près de compléter le deuil de cette femme qui représente pour lui le pays du quotidien, comblant le vide d'un rêve resté embryonnaire. La femme aimée, parce qu'elle donne la vie, est un baume sur les nombreux deuils que porte en lui le sujet poétique. Elle calme celui de la double figure du père : ce père humiliant parce qu'il a refusé de se battre contre la figure du père colonisateur. Elle apaise aussi les multiples appels aux morts qui témoignent de la douleur accumulée depuis la séparation d'avec son frère. La rencontre fortuite que le sujet imagine avec Gilles, au coin d'une rue, met une croix quasi définitive sur le deuil original.

Le sujet poétique restera néanmoins marqué par l'histoire ; il tentera de soulager ses souffrances en souhaitant de nouveau que la poésie lui donne l'illusion d'une rencontre d'adieu avec ces morts qui le révoltent. Un signe de la jeune fille d'Auschwitz lui suffirait

² Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*.

afin de faire taire le deuil de sa responsabilité d'homme face aux immondices de l'histoire. Un seul mot de cette jeune sacrifiée lui suffirait à pardonner l'inhumain en nous et assurerait que le devoir de mémoire n'est pas vain. Les sujets ouelletien et braultien partagent une responsabilité mémorielle envers la survie de l'autre disparu, mais ils l'expriment différemment. Le premier tente de rendre hommage à son père dans *Les heures* avec toutes les difficultés que cela implique : entre l'impossibilité de l'altruiste pur (on pleure après tout la perte d'une partie de soi) et le narcissisme inévitable puisque nous avons tellement besoin de l'autre pour nous définir. Quand au second, il croit qu'en dépit de l'égalité des hommes dans la mort, certains la subissent sans raison valable. Il reprend à son compte, dès l'incipit de *Mémoire*, la leçon de morale de l'auteur de la « Ballade des pendus », qui se trouve au cœur même de l'œuvre braultienne.

D'Anne Hébert à Jacques Brault, on trouve de moins en moins d'espace imaginaire où l'existence se poursuivrait de manière *posthume*. Adieu, utopie dichotomique entre les morts et les vivants ou espace postapocalyptique à la façon d'Anne Hébert; adieu, lieu de l'élévation et du repos de l'âme hors du corps comme chez Fernand Ouellette. Nous attribuons ce changement dans la représentation spatiale du concept de « mort » à l'absence de foi, qu'elle soit constamment reformulée comme chez Ouellette ou plutôt renversée comme chez Hébert. La poésie de Jacques Brault reflète le déclin d'un imaginaire de la mort en une forme d'au-delà qui correspond, selon nous, à la laïcisation de la société québécoise. Elle serait un exemple de la corrélation entre la diminution de l'influence de la religion catholique et la perte de la complexité, sur le plan hétérotopique surtout, dans la thématization du concept de « mort ».

Nous avons d'abord observé que la richesse de l'univers hébertien, pourtant construit autour du renversement du silence imposé aux femmes par la société catholique, reposait sur

un substrat biblique et mythologique. À l'inverse, Fernand Ouellette, par la constante réaffirmation d'une foi libre de se définir comme elle l'entend, nous a offert un espace de la mort hautement hétérotopique. L'absence presque totale de la religion dans la poésie braultienne a appauvri le retentissement des images autour d'un espace de la mort comme l'avait fait la rigidité des préceptes religieux dans la poésie catholique, notamment celle de Rina Lasnier. Dans *Il n'y a plus de chemin*, Brault affirmait déjà qu'on meurt facilement, comme on vit notre quotidien. Il a réussi à atteindre une certaine paix vis-à-vis de la mort en acceptant son silence intérieur. Il lui restait à apprivoiser la solitude, sachant que la mort rend les vivants orphelins jusqu'à ce qu'ils rejoignent la communauté des morts. Jusqu'à la fin de son œuvre, ce poète a cherché à rompre l'isolement des survivants dans sa thématisation du concept de « mort » et il y est parvenu en s'inventant un *alter ego* : Personne. Cette stratégie a pris la place, selon nous, du rôle d'accompagnement de l'endeuillé qu'offrait la religion. En un sens, le sujet braultien rêvait de s'entourer d'amis imaginaires qui l'auraient consolé de la solitude sans en effacer l'inévitabilité.

Le parcours de Denise Desautels débute, thématiquement parlant, là où celui de Jacques Brault se termine car la poète assimile la disparition totale de l'existence au concept de « mort ». Plus que les autres recueils étudiés, *Pendant la mort* énonce ce que nous appelons la grande faille intergénérationnelle qui sépare mère et fille. Il témoigne du changement brutal entre l'attente du mystère de la résurrection et la mort définitive. Il va sans dire que ce revirement idéologique, typique de la génération de cette écrivaine, marque profondément la locutrice qui ne peut accepter que sa mère aspire tout bonnement à la vie éternelle. Toutefois, la poésie desautelienne n'est pas exempte de référent religieux. Alors que Brault, préférant la dure réalité, dénonce l'artifice des pompes funèbres, l'auteure de *Cimetières : la rage muette* cherche à épancher ses deuils en s'entourant d'objets

hétérotopiques. Son entreprise vise une récupération des objets sacrés ; ceux-ci servent à créer des décors poétiques qui remplissent le sentiment de vide qu'éprouve le sujet endeuillé. Bien qu'ils soient représentatifs d'une époque révolue, ces objets sublimatoires permettent au sujet d'habiter le néant de la mort. Il est clair que l'auteure prolonge les visées de la poésie hébertienne en se réappropriant ces éléments hétérotopiques qui composent le patrimoine religieux des Québécois.

Ces emprunts au réel rendent l'ensemble de l'écriture desautelienne plus hétérotopique. Plus que jamais, dans la poésie québécoise, les mots sont ici des pierres tombales, et les poèmes sont eux-mêmes des lieux hétérotopiques ; ils forment de petits cimetières qui préserveront à jamais les disparus qui gravitent dans l'esprit de la locutrice. Ainsi, la mort serait thématisée, chez Desautels, par l'exploration des tombes, photographiées ou symboliques, minérales ou poétiques. L'imagination crée de petites mises en bières, des textes où les impressions que l'autre laisse en nous ressemblent à des stèles. La poète s'inspire d'œuvres visuelles qui sont, elles aussi, des traces de ce qui n'est déjà plus. Les photos d'Alain Laframboise insérées dans *Tombeau de Lou* suscitent chez l'auteure des images où se mêlent deux thèmes : l'enfance et la religion. Elles donnent à la poète un regard photographique, soucieux des détails, qui permet au sujet de prendre ses distances tout en lui offrant la possibilité de replonger différemment dans son enfance. Le « je » puise dans ses souvenirs lointains, à une époque où la mort n'était qu'un jeu. Il y a alors hétérochronie puisque le temps de l'enfance (et son deuil) est ramené au goût du jour. Jouer à la madone qui pleure seulement parce que c'est de mise revient à théâtraliser le deuil dans son expression.

Denise Desautels, comme Anne Hébert, Jacques Brault et, dans une moindre mesure, Fernand Ouellette, utilise son enfance comme toile de fond d'un espace imaginaire où la

mort lui permettrait d'émerger du deuil de cette période trouble de sa vie. L'architecture dont va s'entourer chacun de ces auteurs suit la logique d'un deuil originaire à la base d'une thématisation existentielle de la mort. La démarche créatrice de Denise Desautels a confirmé l'importance du deuil initial, celui du père. L'interdiction de son expression a causé une empreinte profonde dans l'identité du sujet. Cette blessure devient la « muse » de la poète, elle représente paradoxalement le vide à remplir et ce qui le remplit. Elle donne lieu aux multiples entités du moi du sujet hébertien qui se présentent, chez Denise Desautels, en de petits théâtres du moi. Ainsi, l'écriture du deuil nourrit l'écriture thanatographique : les deux sont des vases communicants. L'auteure cherche à se réapproprier la perception de l'enfant sur la mort lorsqu'elle élabore ses propres univers poétiques ; elle réduit ainsi la mort à une structure langagière, un concept qui est jeu de langage.

Le regard que le sujet porte sur soi et sur les morts qui l'entourent est fondamental au déploiement de la subjectivité desautelienne. C'est un regard qui se substitue à la perte et qui veut réduire, pour lui-même, le fardeau de la mort de l'autre; de là viennent les petites figurines de pierre, qui sont autant de représentations des différents âges de la femme. Figures de l'autre, celles-ci deviennent des dédoublements du soi et nous rappellent les figures féminines dans l'œuvre d'Anne Hébert. Elles ont toutefois un rapport différent à la mort, car si les figures hébertiennes donnent la mort, les statues desauteliennes la reçoivent et la portent en elles. Ces figures féminines, chosifiées, sont la preuve que la monumentalisation est essentielle. La trilogie de Denise Desautels clôt le passage du monde symbolique d'Anne Hébert au monde des choses dans lequel le corps-objet prend place. L'écriture thanatographique est le propre de poètes qui refusent de voir le silence (collectif ou individuel) les entraîner vers la mort; elle offre le miroir qui permet de se voir là – dans la mort – alors qu'ils sont toujours en vie. Elle est hantée par ce silence ultime ; en réponse, les

sujets poétiques meublent de mots le néant de la mort. C'est littéralement ce qu'a fait Jacques Brault face au cercueil vide de son frère. Denise Desautels, quant à elle, s'est emparée de l'hétérotopie du cimetière afin de répondre au besoin de perdurer par la création contre le corps éphémère.

À partir de Jacques Brault, l'écriture prend le relais de l'au-delà en offrant le rêve d'un lieu où déjouer la mort. Toutefois, les poètes qui comme Brault et Desautels choisissent uniquement cette voie de salut savent qu'elle repose sur un idéal qui ne remplace en rien l'immortalité de l'âme. De surcroît, Desautels va plus loin dans le réalisme que Brault en refusant d'espérer le retour d'un mort. Elle n'attend ni lettre ni nouveau mot de Lou ou de sa mère, sa boîte de Petri se compose de mots qui viennent de la mémoire et de son rapport avec d'autres créateurs. Nonobstant l'impossibilité de communiquer avec les morts, le sujet poétique matérialise le rêve braultien en créant des univers poétiques qui sont des traces, non pas de l'autre tel qu'il était, mais comme le « je » se les imagine.

Chez ces deux poètes, imaginer des êtres de papier est un moyen d'éviter la solitude du deuil. Desautels va plus loin que son prédécesseur en travaillant aussi en collaboration avec d'autres créateurs ou à partir de voix qu'elle s'approprie littéralement. La présence d'œuvres visuelles fait du lecteur un témoin de la référencialité qui nourrit certains passages de cette poésie. Le lecteur s'immisce dans le processus de création puisqu'il est en mesure d'observer les œuvres tangibles qui ont donné lieu aux images poétiques. Dans *Cimetières : la rage muette* et *Tombeau de Lou*, l'hétérotopie repose sur la cohabitation des photographies et des poèmes ; les textes suggèrent au lecteur un espace « autre » imaginé à partir de ces représentations visuelles du monde des choses. Ainsi, les œuvres des autres constituent des miroirs que le sujet desautelien regarde pour y trouver une image à chaque fois différente de lui-même. Nous avons d'abord pensé que *Pendant la mort* différait des deux premiers tomes

de la trilogie parce qu'on n'y trouvait pas d'œuvres picturales intégrées au recueil. Une lecture approfondie du livre nous a toutefois convaincue que cette écriture tente de rompre la solitude de l'endeuillée par la référencialité. D'abord, la locutrice parle d'une exposition qui s'est tenue au Louvre, puis elle mentionne plusieurs titres de véritables livres dans une bibliothèque imaginaire. Il y a aussi la mention d'un titre d'Anne Hébert et l'influence considérable que *Les heures* ont eu sur la rédaction de *Pendant la mort*. Autant d'éléments de référencialité qui rendent cette poésie si hétérotopique. Mais ce qui nous frappe particulièrement est l'utilisation de la citation orale, notamment les paroles de la mère qui sont intercalées entre les mots du sujet énonciateur. Le tout donne l'impression d'un dialogue entre une voix passée et le présent du poème.

En somme, *Pendant la mort* tente de fixer l'intemporalisable instant du mourir comme s'il était possible de le photographier. Desautels nous offre une conception de la mort qui témoigne de l'impossible mesure du moment où la vie bascule. De l'écriture en coprésence vers le dialogue imaginaire entre des voix éteintes, nous avons là deux alternatives pour répondre à la thématization areligieuse de la mort. Le recueil n'est pas un réservoir où les paroles qui ne seront plus prononcées se trouveraient figées afin de se prolonger éternellement. Il serait plutôt un déversoir : la locutrice est hantée par les mots de sa mère et le fait de les écrire les évacue. Si écrire a permis au sujet desautelien de sortir la mère de soi, qu'en est-il de la revenance dans cette écriture? À l'instar des retrouvailles avec le frère et la femme aimée imaginées par Brault, la locutrice de Desautels croit entendre les cliquetis des bracelets de son amie. Tandis que le sujet hébertien ne craignait pas d'être emporté à tout jamais dans le tombeau de rois, les fantômes se font plus discrets dans la dernière œuvre étudiée parce qu'ils sont moins à craindre. Ils reviennent toutefois en force

dans *Au bras des ombres* de Jacques Brault en tant que compagnons qui permettent d'apprécier la fugacité du monde.

À la suite de la traversée hébertienne des ténèbres, qui culmine avec un crime passionnel, les trois autres sujets poétiques à l'étude naissent aussi d'un meurtre symbolique, plus précisément d'un *parricide*. Il s'agit de se détacher de l'autre pour enfin devenir soi-même. Ces meurtres symboliques ne sont jamais vraiment des actes haineux ; cependant, ils reflètent la colère d'un deuil difficile à surmonter. On sait, par exemple, que la locutrice d'Anne Hébert tue son amant parce qu'elle souffre qu'il ne l'aime pas et que le sujet braultien pardonne finalement à son père de l'avoir humilié. De son côté, Fernand Ouellette en vient à voir le parricide comme essentiel à son propre cheminement vers la Lumière au-delà de la mort. Quant au sujet desautelien, il se réconcilie avec sa mère à partir du moment où il comprend que sa mort l'a de nouveau enfanté.

Notre point de départ aura été la compréhension des représentations de la mort chez quatre poètes québécois de la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous avons tenté de voir comment cette question fondamentale prend forme et corps chez les quatre poètes en étudiant spécifiquement l'aspect thanatographique de leurs poèmes. Dans le cadre de notre thèse, ce réseau était double et avait pour nom la mort et le deuil tels qu'ils se déployaient en tous sens chez Hébert, Ouellette, Brault et Desautels. L'hétérotopie nous aura permis de délimiter des univers variés où se déploient des thèmes propres à chacun. Elle nous a montré que l'axe vertical qui guide les déplacements des sujets hébertien et ouellettien est abandonné par les deux poètes plus récents. De même, la frontière horizontale entre les vivants et les morts, déjà perméable dans la poésie d'Anne Hébert, s'est estompée par la suite jusqu'à devenir une ligne d'horizon qui calme le sujet ouellettien confiant de son immortalité. Si le sujet hébertien plonge à l'intérieur du soi, dans un espace souterrain associé au tombeau, le sujet

ouelletien, angoissé, préfère éviter les ténèbres et se redresser vers une autre immensité, le ciel. De son côté, Jacques Brault abolit les frontières entre les vivants et les morts en adoptant l'eau qui nous est commune, affirmant par cette image que de telles constructions humaines nous dressent les uns contre les autres. Chez Brault, les morts, eux, ne surgissent que brièvement parmi les vivants pour ensuite disparaître complètement avec la décomposition des corps. L'autre monde, s'il en est un, n'est ni localisé ni atteignable pour les vivants. Quant à Denise Desautels, l'hétérotopie qu'elle imagine ne se situe pas le long d'un axe vertical et ses fantômes sont les plus éphémères. Il n'empêche que ce sujet poétique, se déployant à travers ses multiples deuils, se déplace dans le temps pour fuir les douleurs du deuil et son propre vieillissement. Constamment en mouvement vers l'avant, conscient de l'être-vers-la-mort qui le détermine, le « je » desautelien construit ses poèmes-cimetières sans l'affairement qui permet de fuir sa condition de mortel. L'ambiguïté de l'identité de la joggeuse, cette rencontre fortuite où se superposent la mère et la fille, nous mène à l'image d'une course folle vers un mur thématissant la mort ultime. Consciente de donner un sens à son existence dans des jeux poétiques qui sont construits sur un fond d'angoisse du nulle part, la locutrice espère ainsi ralentir sa course.

Notre objectif initial était de dégager une thanatographie générale qui serait propre à la poésie québécoise, comme l'a fait Christine Martineau-Génieys pour la poésie française entre 1450 et 1550. Nous avons finalement choisi de modifier ce projet, car s'il est vrai que beaucoup de recherche reste à faire dans ce domaine, nous croyons que l'engouement actuel pour la mort et le seuil dans les médias rejoindra les historiens, les spécialistes en études religieuses et québécoises. Une entreprise plus totalisante demanderait certes une collaboration étroite entre plusieurs champs d'expertise, mais elle aurait le mérite d'élargir notre compréhension de la société, car si la mort est universelle, l'appréhension de celle-ci et

les façons de vivre le deuil diffèrent d'une société à l'autre. Dans le cadre qui est le nôtre, il serait alors intéressant de comparer la littérature québécoise avec celles d'autres pays, afin de voir si la situation sociopolitique particulière au Québec a un impact sur les concepts de mort et de deuil.

Même si notre échantillonnage de poètes était relativement limité, nos recherches ont permis de mettre en lumière une nette distinction à propos de la religion entre les deux premiers et les deux derniers poètes du corpus. En effet, si la locutrice hébertienne sent le besoin de se départir d'idées véhiculées par la religion catholique – celles qui l'empêchent de vivre pleinement son désir empreint de pulsions de vie et de mort –, Fernand Ouellette tente aussi de se définir par rapport au couple Éros et Thanatos dans ses premiers recueils. Toutefois, son parcours individuel le mène non pas à rejeter la religion, mais plutôt à réaffirmer une foi singulière. En ce sens, le poète croit que ses proches décédés le guideront, le moment venu, vers un néant rempli de lumière. Plutôt que de chercher à mettre à mort les « vieilles images » pour qu'émerge une parole nouvelle, comme l'a fait Anne Hébert, Ouellette a donc eu le courage de faire face au néant qui était anxiogène pour lui.

De même, si Anne Hébert crée un monde où les morts visitent les vivants (puisque la frontière entre leur monde respectif est perméable), Jacques Brault rêve de la possibilité – maintenant impossible pour celui qui n'a pas la foi – d'un espace « autre » où il pourrait cohabiter de son vivant avec les défunts. Voilà pourquoi la fête dans le cimetière, lieu hétérotopique sous la plume hébertienne, est chose du passé pour Brault. Afin de redonner à la mort la place qui lui revient, le poète, en décrivant les fours crématoires nazis, évoque des atrocités que plusieurs souhaiteraient oublier. Sans lieu hétérotopique d'outre-tombe, la mémoire apparaît, selon cet auteur, comme une nécessité pour apprendre à vivre. De manière paradoxale, si l'on tient compte de l'absence de religion dans l'œuvre de Brault, cette leçon

d'humanisme est celle d'un droit de mourir dignement; elle réaffirme l'égalité des hommes devant leur trépas – comme le disait déjà, d'ailleurs, la *Danse macabre*. Seule Desautels récupère ce qui reste d'hétérotopique dans l'architecture funéraire d'un monde areligieux pour construire un espace où l'autre devient matière à la création du soi.

L'évolution entre nos quatre auteurs se traduit donc par le passage d'un sentiment d'oppression de la religion ambiante (Hébert) à une volonté de la redéfinir (Ouellette), puis à une disparition complète de celle-ci chez Brault suivi d'une nouvelle hétérotopie chez Desautels. Les deux derniers auteurs font partie de cette génération, issue de Révolution tranquille, qui cherche à atténuer l'angoisse du mourir autrement que par la religion. Alors que Brault souhaite à l'occasion l'existence d'un espace « autre » pour les défunts, Desautels rejette toute religiosité tout en imaginant de petites hétérotopies personnelles qui sont des miroirs du soi.

Bien sûr, pour valider encore mieux les conclusions de notre étude, il faudrait idéalement élargir le nombre de poètes étudiés, ajouter des auteurs de la même période, des époques antérieures et des poètes plus jeunes. Il faudrait aussi, comme nous avons cru bon de le faire ici, sélectionner les poètes qui traitent de la mort ou du deuil de manière à refléter les mentalités de la société québécoise ou au contraire, de manière à s'en détacher pour proposer des thématiques nouvelles. Il existe en effet, comme nous l'avons démontré, une filiation entre nos quatre poètes; il se pourrait fort bien que les auteurs subséquents poursuivent le même dialogue avec les images poétiques des générations précédentes. En plus de l'intertextualité, que nous avons mise en évidence, il existe des figures – par exemple celle de l'oiseau – qui sont communes aux quatre auteurs de notre corpus et qui remontent à la mythologie de l'Égypte ancienne. Il conviendrait alors de répertorier les différentes images en lien avec la mort et le deuil dans la poésie québécoise afin de voir si elles rejoignent des

figures plus universelles ou si certaines sont particulières au Québec. À ce sujet, nous avons pu observer la présence des thèmes de la rigueur du climat et de la survie de la communauté francophone dans les thématisations de la mort (particulièrement celles d'Anne Hébert et de Jacques Brault). Ceci tend à confirmer notre intuition selon laquelle il existerait une représentation typiquement nordique de la mort. Il conviendrait toutefois d'étayer cette hypothèse avant de conclure qu'elle est propre au Québec; il faudrait, pour ce faire, comparer notre poésie avec celles d'autres pays qui partagent le même climat.

Lorsque nous avons entamé cette recherche, nous pensions aborder l'entièreté de l'œuvre de chacun des poètes. Même si ce projet semblait réalisable, il est vite apparu évident, au fil des chapitres, que notre compréhension des thématisations de chaque poète ne dépendait pas du nombre de recueils parcourus, mais bien d'une lecture approfondie d'un réseau d'images poétiques propres à chacun. Nous avons donc laissé tomber l'idée d'un survol des œuvres entières, d'autant plus que certains corpus étaient plus volumineux que les autres, ce qui aurait donné lieu à des chapitres complètement disproportionnés. De plus, nous nous sommes rapidement rendue compte que l'accumulation de citations qui traitaient de la mort ou du deuil ne faisait pas nécessairement progresser notre compréhension des concepts chez chaque auteur. Non pas que les poètes ne puissent se renouveler, mais pour nous, le risque de répétitions était d'autant plus grand que les variations ne s'étaient pas nécessairement sur l'ensemble des ouvrages, sauf dans le cas de la poésie hébertienne. Chez Fernand Ouellette, outre les premiers livres où la mort et la sexualité étaient souvent interdépendantes, nous avons remarqué des points tournants dans la représentation de la mort et du deuil. L'un de ceux-là était le recueil *Les heures*. Chez Hébert, ce moment-pivot survenait clairement dans *Le tombeau des rois*, alors que la trilogie desautelienne concentrait plus qu'ailleurs la mort à travers des deuils différents de celui du père auquel la poète nous

avait habitué. Quant à Brault, son recueil initial, *Mémoire*, est révélateur d'une suite de deuils personnels qui sont intimement liés à l'histoire, celle d'ici et celle de l'humanité. Poursuivre notre analyse des thématiques de la mort et du deuil dans les recueils plus récents de Brault aurait pu nous en apprendre davantage sur la thématisation braultienne. Cependant, nous avons choisi de conserver une approche de type « *close up reading* » pour tous les auteurs, ce qui était incompatible avec une lecture panoptique. Étant donné l'incompatibilité de ces deux approches, nous avons fait le pari d'une lecture thématique de type richardien selon laquelle l'étude des réseaux de sens d'un seul poème peut être révélateur de l'entièreté de l'œuvre. Cette approche nous a permis de mettre au jour un niveau de complexité imprévu dans les thématisations de la mort et du deuil chez Anne Hébert, Fernand Ouellette, Jacques Brault et Denise Desautels.

Nous avons longtemps envisagé d'inclure Marie Uguay dans cette étude. Le féminisme intimiste de cette auteure, qui renoue avec le sujet en puisant, comme chez Desautels, dans l'autobiographique, nous incite en effet à découvrir cette autre poésie « à l'écart des tendances expérimentales de l'époque³ ». Après Jacques Brault, nous aurions pu montrer que la mort fait aussi partie de « [l]a quotidienneté [qui] est le nouveau territoire de toute une écriture qui, comme celle de Marie Uguay ou d'Anne-Marie Alonzo, sur des modes très différents, veut avant tout capter les nuances et les intensités de l'émotion⁴. » Après *Signe et rumeur*, paru en 1976, qui se démarque par une écriture concise et lumineuse, l'œuvre de Marie Uguay plonge dans l'introspection sans que la venue de la mort prochaine l'incite à renoncer à la quête de l'autre. Jacques Brault, dans la présentation de *Poèmes* publiés en 2005, voit dans l'œuvre de Uguay un « [s]ommeil d'amour et de mort [...] »

³ François Dumont, *op. cit.*, p. 96.

⁴ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 34.

caractérisé par un éveil intérieur, une intime écoute du monde et de l'autre (ces irréductibles)⁵. » À la suite d'un entretien avec la poète, réalisé un mois avant son décès, Jean Royer évoque l'angoisse du temps qui s'installe chez elle, avec la souffrance de la maladie. Selon lui, ceci explique pourquoi la jeune femme « écrivait des poèmes de la présence réelle. Car le corps n'est pas un lieu littéraire mais ce qui de nous vit et meurt. Quand la mort s'insinue, ce n'est pas dans le poème⁶. » Cette dissolution des liens entre le réel du corps soumis à la mort et la poésie va à l'encontre des propos de Michel Picard pour qui la mort est bel et bien dans le poème puisqu'elle n'est qu'un être de langage. Il faudrait donc chercher à relativiser ces propos de Royer.

Chez Uguay, la poésie permet d'outrepasser la finitude, elle permet de naître : « L'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer. On n'est pas morte mais déjà presque vivante, presque née, en train de naître peut-être, dans ce passage hors frontière et hors temps qui caractérise le désir⁷. » En un sens, Uguay va plus loin que ses prédécesseurs parce qu'elle ne se sent pas prisonnière des carcans d'un Québec teinté de sa mort prochaine et d'un catholicisme écrasant la parole. Son voyage initiatique commence là où celui d'Anne Hébert se termine, dans la libération du poids du corps pour un imaginaire de la mort aérien qui reste à explorer. De plus, cette écriture est libre de tous les deuils qui pèsent sur les épaules du sujet desautelien qui ne parvient pas à voir la mort autrement que comme une théâtralisation d'êtres de pierre.

Nous aurions pu ajouter Louise Dupré à notre lecture de la mort chez les poètes femmes, car elle interroge le concept comme point de rupture et de recommencement du lien

⁵ Jacques Brault, « Une poésie chercheuse », Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 11.

⁶ Jean Royer, « Marie Uguay "Un absolu très humble..." », *Poètes québécois : entretiens*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1991, p. 258.

⁷ Marie Uguay, *op. cit.*, p. 39.

mère-fille ; son œuvre nous aurait certainement permis d’approfondir les représentations du deuil matriarcal de Denise Desautels tant ces deux écritures féminines sont proches. Par ailleurs, l’œuvre du poète et artiste-peintre Robbert Fortin aurait formé un excellent contrepoids à l’intermédialité desautelienne puisqu’il dépeint un « je » qui parvient – comme Uguay et Ouellette – à se libérer du poids de la mort⁸.

Parmi les nombreux autres poètes qui ont à cœur nos deux thématiques, citons aussi Gatien Lapointe, qui, dans *Le premier mot* et dans *Ode au Saint-Laurent*, tente d’opposer à la mort individuelle, l’œuvre d’un homme et à la mort collective, la quête du pays. La comparaison de ce poète avec Jacques Brault aurait certainement été fort instructive. Nous aurions pu approfondir spécifiquement le lien entre la mort et le pays en étudiant les poèmes d’Yves Préfontaine, qui reflètent l’urgence de créer un pays de parole pour contrer la mort silencieuse du peuple québécois. Sa poésie nous aurait amené à revisiter l’association entre l’hiver et la mort observée chez Anne Hébert et Jacques Brault ; nous aurions pu observer les variations dans les éléments de la nature qui décrivent une survivance typiquement d’ici : la rigueur du climat, la résistance de la faune et de la flore et le cycle de l’eau. Finalement, soulignons le travail remarquable de François Hébert dont l’anthologie *J’partirai : 100 poèmes québécois sur la mort* serait un excellent point de départ d’une vaste étude de la thématization de la mort dans l’ensemble de la poésie québécoise. D’Octave Crémazie à Rina Lasnier, de Saint-Denys Garneau à Anne Hébert, de Fernand Ouellette à Jacques Brault puis à Denise Desautels, tous sont témoins des changements dans l’imaginaire collectif québécois qui guident la compréhension de la mort et du deuil.

⁸ Lydia Lamontagne, « Vie et mort d’un “je” : Robbert Fortin, poète atteint du sida. », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, n° 1, printemps 2009, p. 31-41 et « Parcours d’un “je” qui se libère de ses cendres », *Frontières*, vol. 18, n° 1, automne 2005, p. 16-20.

Bibliographie

1. Corpus

BRAULT, Jacques, *Trinôme*, en collab. avec Richard Pérusse et Claude Mathieu, Montréal, Jean Molinet, 1957.

_____, *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, 1965.

_____, *Suite fraternelle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969.

_____, *La poésie ce matin*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1971.

_____, *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.

_____, *L'en dessous l'admirable*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975.

_____, *Les hommes de paille*, avec des gravures de Marie Anastasie, Montréal, Éditions du Grainier, 1978.

_____, *Migrations*, avec des bois gravés de Monique Charbonneau, Saint-Marc, Éditions de la Serfouette, 1979.

_____, *Vingt-quatre murmures en novembre*, avec des eaux-fortes de Janine Leroux-Guillaume, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1980.

_____, *Trois fois passera* précédé de *Jour et Nuit*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1981.

_____, *Moments fragiles*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984.

_____, *Ductus*, avec une calligraphie et des eaux-fortes de Martin Dufour, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984.

_____, *La Naissance des nuages*, avec des eaux-fortes de Lucie Lambert, Shawinigan, Éditions Lucie Lambert, 1984.

_____, *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1989.

_____, *Il n'y a plus de chemin*, Saint-Lambert / Montréal, Éditions du Noroît / La Table rase, 1990.

_____, *Au petit matin*, en collab. avec Robert Melançon, Montréal, l'Hexagone, 1993.

_____, *Au bras des ombres*, Montréal et Paris, Éditions du Noroît et Arfuyen, 1997.

_____, *Transfiguration*, en collab. avec E. D. Blodgett, Montréal et Toronto, Éditions du Noroît et BuschekBooks, 1998.

_____, *Poèmes (1965-1990)*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000.

_____, *L'artisan*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006.

DESAUTELS, Denise, *Comme miroirs en feuilles*, avec dessin de Léon Bellefleur, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.

_____, *Marie, tout s'éteignait en moi*, avec dessins de Léon Bellefleur, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1977.

_____, *La promeneuse et l'oiseau* suivi de *Journal de la promeneuse*, avec gaufrure et dessin de Lucie Laporte, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1980.

_____, *En état d'urgence*, avec dessin de Francine Simonin, Montréal, Éditions Estérel, 1982.

_____, *L'écran* précédé de *Aires du temps*, avec dessins de Francine Simonin, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1983.

_____, *Dimanche*, Montréal, Éditions de La nouvelle barre du jour, 1985.

_____, *Nous en reparlerons sans doute*, en collaboration avec Anne-Marie Alonzo, à partir de cinq photographies de Raymonde April, Laval, Éditions Trois, 1986.

_____, *Écritures / Ratures*, avec dessins de Francine Simonin, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, coll. « Écritures / Ratures », 1986.

_____, *La répétition*, avec photographies de *La salle de classe*, installation de Irene F. Whittome, Montréal, Éditions de La nouvelle barre du jour, 1986.

_____, *Un livre de Kafka à la main*, avec photographies de Jocelyne Alloucherie, suivi de « La blessure », Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987.

_____, *Mais la menace est une belle extravagance*, avec photographies de Ariane Thézé, suivi du *Signe discret*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1989.

_____, *Leçons de Venise*, autour de trois sculptures de Michel Goulet, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1990.

_____, *Le saut de l'ange*, autour de quelques objets de Martha Townsend, Montréal et Amay (Belgique), coédition Le Noroît et L'Arbre à paroles, 1992.

_____, *Cimetières : la rage muette*, autour de photographies de Monique Bertrand, Montréal, Éditions Dazibao, coll. « Des photographes », 1995.

_____, « *Ma joie* », *crie-t-elle*, avec huit dessins de Francine Simonin, Montréal, Éditions du Noroît, 1996.

_____, *Tombeau de Lou*, autour de *Visions domestiques*, photographies de Alain Laframboise, Montréal, Éditions du Noroît, 2000.

_____, *Pendant la mort*, Montréal, Éditions Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2002.

_____, *Mémoires parallèles : choix de poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. Ovale », 2004.

_____, *Ce désir toujours : Un abécédaire*, Montréal, Leméac, coll. « Ici l'ailleurs », 2005.

_____, *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007.

_____, *Le cœur et autres mélancolies*, Rennes/Villa Beauséjour, Éditions Apogée, 2007.

HÉBERT, Anne, *Les songes en équilibre*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1942.

_____, *Gants du ciel*, Montréal, Éditions Fides, n° 4, juin 1944, p. 5-20.

_____, *Le tombeau des rois*, Montréal, Institut littéraire du Québec, 1953.

_____, *Poèmes*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.

_____, *Le jour n'a d'égal que la nuit*, Montréal / Paris, Éditions du Boréal / Éditions du Seuil, 1992.

_____, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Éditions du Boréal/Seuil, « Compact », 1993.

_____, *Poèmes pour la main gauche*, Montréal, Boréal, 1997.

OUELLETTE, Fernand, *Ces anges de sang*, Montréal, l'Hexagone, 1955.

_____, *Séquences de l'aile*, avec une sérigraphie originale d'André Jasmin, Montréal, l'Hexagone, 1958.

_____, *Le soleil sous la mort*, Montréal, l'Hexagone, 1965 ; *Le soleil sous la mort* précédé de *Séquences de l'aile* et *Radiographies*, Montréal, Typo, 1995.

_____, *Dans le sombre*, Montréal, l'Hexagone, 1967.

_____, *Errances*, avec des sérigraphies de Fernand Toupin, Montréal, Éditions Bourguignon +, 1975.

_____, *Ici, ailleurs, la lumière*, avec trois dessins originaux de Jean-Paul Jérôme, Montréal, l'Hexagone, 1977.

_____, *Poésie (1953-1971)*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », n° 6, 1979.

_____, *À découvert*, avec une gravure originale et deux dessins de Gérard Tremblay, Québec, Éditions Parallèles, 1979.

_____, *Éveils*, avec neuf lithographies de Léon Bellefleur, Montréal, L'Obsidienne, 1982.

_____, *Les heures*, Montréal et Seyssel, l'Hexagone et Champ Vallon, 1987; Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1988.

_____, *Au-delà du passage*, Montréal, l'Hexagone, 1997.

_____, *L'Inoubliable. Chronique I*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2005.

_____, *L'Inoubliable. Chronique II*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2006.

_____, *L'Inoubliable. Chronique III*, Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2007.

_____, *Présence du large* suivi de *Le tour* et de *Lumières du cœur* Montréal, l'Hexagone, coll. « L'appel des mots », 2008.

2. Études critiques sur le corpus

I - Anne Hébert

a) livres

BROCHU, André, *Anne Hébert : Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine *et al.* (dir.), *Anne Hébert : Parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, 29-30 mai 1996*. Montréal, l'Hexagone, 1997.

HARVEY, Robert, *Poétique d'Anne Hébert : Jeunesse et genèse : Lecture du Tombeau des rois*, Québec, L'instant même, 2000.

LE GRAND, Albert, *Anne Hébert, de l'exil au royaume*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967.

LEMIEUX, Pierre-Hervé, *Entre songe et parole : Structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de recherches en civilisation canadienne-française », n° 15, 1978.

PAGÉ, Pierre, *Anne Hébert*, Ottawa, Fides, 1965.

PALLISTER, Janis, L., *The Art and Genius of Anne Hébert : Essays on her Works : Night and the Day are One*, Madison (New Jersey)/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Press, 2001.

PATERSON, Janet, *Anne Hébert. Architexture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985.

b) articles

BISHOP, Neil B., « Vers une vision cosmo-féministe de l'ailleurs chez Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 1, 1999, p. 77-89.

BOUCHER-MARCHAND, Monique, « La réécriture mythique dans *Le Premier Jardin* : une épiphanie moderne », *Les Cahiers Anne Hébert*, Montréal, Fides et Université de Sherbrooke, n° 2, 2000, « Anne Hébert et la modernité », p. 43-57.

BROCHU, André, « Anne Hébert ou la matière créatrice », *Les Cahiers Anne Hébert*, numéro intitulé « Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert », n° 5, 2004, p. 11-29.

GAUVIN, Lise, « Une entrevue avec Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 223-228.

HARVEY, Robert, « Réception et récupération du *Tombeau des rois* : l'allégorie-écran de l'interprétation identitaire », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 4, « Anne Hébert et la critique », 2003, p. 47-66.

KUNSTMANN, Pierre, « “Le Tombeau des rois” ou la progression régressive », *Voix et Images*, vol. II, n° 7, décembre 1976, p. 255-264.

LAMONTAGNE, Lydia, « L'architexture intérieure du *Tombeau des rois* ou la mort en fragments dans la poésie d'Anne Hébert » Carlo Lavoie (dir.), *Lire le fragment*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2008, p. 297-316.

LAROSE, Karim, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 7, « Filiations : Anne Hébert et Hector de Saint-Denys Garneau », 2007, p. 58-62.

MARTA, Janet, « Déchiffrement du code biblique dans les poèmes d'Anne Hébert », *Présence francophone*, vol. XVI, 1978, p. 123-30.

MONGEON, Pascale, « Réceptions française et québécoise de *Poèmes* d'Anne Hébert en 1960-1961 », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 5, « Dimensions poétiques de l'œuvre d'Anne Hébert », 2004, p. 31-45.

ROY, Lucille, « Les jeux de lumière et d'eau dans l'univers poétique d'Anne Hébert », Madeleine Ducrocq-Poirier, *et al.* (dir.), *Anne Hébert : Parcours d'une œuvre : Colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, 29-30 mai 1996*. Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 35-36.

SAINT-MARTIN, Lori, « Les premières mères, *Le Premier Jardin* » [1975], *Anne Hébert en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec et *Voix et Images*, coll. « De vives voix » 2006, p. 207-218.

VANASSE, André, « L'écriture et l'ambivalence, une entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, dossier « Anne Hébert » p. 441-448.

c) thèses ou travaux non publiés

CHATILLON, Pierre, « Les thèmes de l'enfance et de la mort dans l'œuvre poétique de Nelligan, Saint-Denys-Garneau, Anne Hébert, Alain Grandbois », thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal, 1961, 94 f.

WATTEYNE, Nathalie, « Anne Hébert à Paris : le premier séjour, un tournant (1954-1957) », communication inédite présentée le 26 juin 2009 au congrès annuel du Conseil international des études francophones qui a eu lieu à La Nouvelle-Orléans.

d) film

GODBOUT, Jacques, *Anne Hébert 1916-2000*, Montréal, Office national du film du Canada, 2001.

e) ressource électronique

WATTEYNE, Nathalie, « Chronologie », Centre Anne Hébert, Université de Sherbrooke, <http://www.usherbrooke.ca/centreanne-hebert/recherche/chronologie/>.

II - Fernand Ouellette

a) livres

BRASSARD, Denise, *Le souffle du passage : Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB éditeur, 2007.

MALENFANT, Paul Chanel, *La partie et le tout : Lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 20, 1983.

NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute: Poésie et silence chez Fernand Ouellette*, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 17, 1979.

b) articles

BASILE, Jean, « Une poésie grave, sans horreur ni effroi », *La Presse*, 11 juillet 1987, p. E3.

BLANCHETTE, Josée, « Le bleu dans les voiles », *Le Devoir*, vendredi 1^{er} février 2008, p. B8.

BONENFANT, Joseph, « Principes d'unité dans l'œuvre de Fernand Ouellette », *Passions du poétique*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 105-114.

BRASSARD, Denise (en entretien avec Fernand Ouellette), « Fernand Ouellette et l'engagement dans le vertical », *Lettres québécoises*, n° 121, printemps 2006, p. 7-11.

BROCHU, André, « Du même au Même ou du fini à l'infini », *Voix et Images*, vol. 34, n° 2 (101), hiver 2009, p. 157-162.

GAUDET, Gérald, « Le Corps vibrant de désir », *Lettres québécoises*, n° 44, hiver 1986, p. 16-21.

GUÉNETTE, Daniel (en entretien avec Fernand Ouellette), « *Les Heures* de Fernand Ouellette », *Nos Livres*, juin-juillet 1987, p. 5, 60-61.

LAMONTAGNE, Lydia, « Poésie et deuil : Les très riches *Heures* de Fernand Ouellette », *Frontières*, vol. 19, n° 2, printemps 2007, p. 34-40.

MALAVOY-RACINE, Tristan, « Présence du large de Fernand Ouellette », *Voir*, section « Arts et spectacle », vol. 22, n° 9, jeudi 28 février 2008, p. 16.

c) thèses ou travaux non publiés

MERTENS, Petra Florentine, « Une mort récitée : La narrativité dans *Les Heures* de Fernand Ouellette », thèse de maîtrise présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, 1996, 162 f.

III - Jacques Brault

a) livres

BOUVIER, Luc, « *Je* » et son histoire : L'analyse des personnages dans la poésie de Jacques Brault, Orléans, Éditions David, 1998.

PAQUIN, Jacques, *L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997.

b) articles

BROCHU, André, « Jacques Brault : le quotidien transfiguré », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2 (35), hiver 1987, p. 187.

ÉMONT, Bernard, « Au royaume d'Amour ou de Mort : situation d'un poète : Jacques Brault », *Livres et auteurs québécois*, 1970, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 280-292.

MAILHOT, Laurent, « Contre le temps et la mort : *Mémoire* de Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. III, 1970, p. 125-144.

MARCOTTE, Gilles, « Poésie de novembre », *Voix et Images*, vol. XII, n° 2 (35), hiver 1987, p. 245.

POIRIER, Christine, « Échos de la Shoah dans l'œuvre poétique de Jacques Brault, Irving Layton et Leonard Cohen », *Voix et Images*, vol. XXX, n° 3 (90), printemps 2005, p. 43-56.

SAINTE-MARIE, Mariloue, « “Avec mes ritournelles d'images miteuses”. Prose et poésie dans *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault. », Hélène Jacques *et al.* (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Nota Bene, « Convergences », 2007, p. 163-181.

IV - Denise Desautels**a) articles**

BERGERON, Patrick, « Penser sa mort? », *Frontières*, revue québécoise d'information, de recherche et de transfert de connaissances en études sur la mort de l'Université du Québec à Montréal, vol. 19, n° 2, printemps 2007, p. 5-7.

CHATILLON, Pierre, « Le kaléidoscope », *Noyades et naufrages. Essai sur le roman québécois* suivi de *Le non-pays. Dix études sur la poésie québécoise des années 1970 à 2000*, Montréal, Fondation littéraire Fleur de Lys, 2007, p. 113-127.

DUPRÉ, Louise, « Présentation », Dossier Denise Desautels, *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2, hiver 2001, p. 225-226.

_____, « D'abord l'intime : Entretien avec Denise Desautels », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 227-240.

HAVERCROFT, Barbara, « Les traces vivantes de la perte. La poétique du deuil chez Denise Desautels et Laure Adler », *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1, vol. 106, automne 2010, p. 79-95.

MALENFANT, Paul Chanel, « Chronique poésie », *Estuaire*, n° 86, hiver 1997, p. 81-92.

_____, « Écrire comme mourir : tombeau des mots », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 247-263.

MAVRIKAKIS, Catherine, « L'apparition du disparu : la disparate du poétique dans deux recueils de Denise Desautels. Du musical au photographique », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 47-60.

OUELLET, Pierre, « L'une comme l'autre : compassion et coénonciation dans *Cimetières : la rage muette* », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 264-274.

PARÉ, François, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 2 (77), hiver 2001, p. 275-287.

STAMELMAN, Richard, « La poétique et l'expérience de la perte », dans Jean-Michel Maulpoix et Yves Charnet (dir.), *Poétique du texte offert*, Fontenay et Saint-Cloud, E.N.S Éditions, 1996, p. 25-55.

3. Suppléments au corpus

a) recueils

BROSSARD, Nicole, *À tout regard*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989.

CRÉMAZIE, Octave, *Œuvres complètes*, publiées sous le patronage de l'Institut canadien de Québec, Montréal, Beauchemin et Valois, 1882.

FROIDMONT, Hélinand, *Les vers de la mort*, texte repris et traduit par Michel Boyer et Monique Santucci, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Regards et jeux dans l'espace*, préface d'Anne Hébert, Saint-Laurent, Fides, 1993.

_____, *À côté d'une joie*, choix et présentation de Marie-Andrée Lamontagne, Paris, Orphée / La différence, coll. « Orphée », 1994.

LASNIER, Rina, *Présence de l'absence*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo poésie », n° 64, 1992.

NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes 1896-1941*, édition critique établie par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, Fides, 1991.

POE, Edgar Allan, *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, 1966.

PRÉFONTAINE, Yves, *Parole tenue : poèmes 1954-1985*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1990.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », n° 87, 1984 [1895].

UGUAY, Marie, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005.

VILLON, François, *Poésies*, édition de Jean Dufournet, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Le Moyen Âge », 1992.

b) Anthologies

HÉBERT, François, *J'partirai : 100 poèmes québécois sur la mort*, Montréal, Les éditions du passage, 2009.

LAGARDE, André et Laurent MICHARD (dir.), *XX^e siècle : les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1988.

4. Ouvrages théoriques

a) livres

ANTONIOLI, Manola (dir.), *Jacques Derrida, Abécédaire*, Mons (Belgique), Les Éditions Sils Maria asbl., coll. « Abécédaire », n° 3, 2006.

ABRAHAM, Nicolas et Maria TOROK, *Le verbiage de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, 1976.

ARIÈS, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 2 vol., 1985.

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, [1^e édition 1943] 1976.

_____, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 2001 [1957].

_____, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche, 2003 [1932].

BRAULT, Jacques, *Agonie*, Montréal, Boréal compact, n° 42, 1993.

BERGEZ, Daniel et al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

La Bible, nouvelle traduction, Paris / Montréal, Bayard / Médiaspaul, 2005 [2001].

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1955.

BOURGEOIS, Louis, *Poètes de l'au-delà : D'Éluard à René Char*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984.

CASTILLO-DURANTE, Daniel, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004.

CHABOT, André, *La mort et ses poètes*, Paris, le Cherche Midi éditeur, 1993.

COLLOT, Michel, *La matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

_____, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2005 [1989].

CONORT, Benoît, *Mourir en poésie. La mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur : La culpabilisation en Occident (XIII^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1983.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988.

_____, *Apories*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1996.

_____, *Donner la mort*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1999.

_____, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Éditions Galilée, 2003.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », n° 21, 1999.

DUPOUEY, Patrick, *La mort*, textes choisis et présentés par Patrick Dupouey, Paris, GF Flammarion, coll. « GF corpus : philosophie », n° 3072, 2004.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « études », 1969.

ERNST, Gilles (dir.), *La mort dans le texte*, colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

FREUD, Sigmund, *Abrégé de psychanalyse*, vol. I, tr. de l'allemand par Anne Berman, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

GEORGEL, Pierre, *Courbet, le poème de la nature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.

GREEN, André, *La lettre et la mort. Psychanalyse et littérature*, Paris, Denoël, 2004.

GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988.

HÉBERT, Anne, *Le Torrent*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, tr. de l'allemand par Jean Beaufret *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n^o. 55, 1976.

_____, *Être et Temps*, tr. de l'allemand par François Vezin, Paris, Gallimard / nrf, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2007 [1976].

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JUFFÉ, Michel (dir.), *Expériences de la perte : colloque de Cerisy-la-salle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

KOLPAKTCHY, Grégoire, *Livre des morts des anciens Égyptiens*, Paris, Stock, 1985.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth, *La mort : dernière étape de la croissance*, tr. de l'américain par Pierre Maheu, Paris, Rocher, coll. « Pocket », 1994.

KUSHNER, Eva, *Saint-Denys-Garneau*, Montréal, Éditions Fides et Paris, Éditions Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n^o 158, 1967.

LAPLANCHE, Jean et J.-B. PONTALIS, *Vie et mort en psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1970.

LELOUP, Jean-Yves, *Les livres des morts : tibétain, égyptien, chrétien*, Paris, Albin Michel, 1997.

LÉVINAS, Emmanuel, *La mort et le temps*, établissement du texte et postface de Jacques Rolland, cours de 1975-1976, Paris, Le livre de Poche, coll. « Biblio/essais » et Paris, L'Herne, 1991.

MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La poésie québécoise*, Montréal, Typo, 1996.

MARCEL, Gabriel, *Le mystère de l'être*, t. 2 « Foi et réalité », Paris, Aubier, 1981.

MARTINEAU-GÉNIEYS, Christine, *Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550*, Paris, Champion, 1977.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. Lettres svp. », 2000 [1986].

MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Le tombeau poétique en France*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, coll. « La licorne », 1994.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », no 98, 1999 [1988].

OUELLET, François, *Passer au rang de père : Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers du discours », 1992.

PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1995.

RAGON, Michel, *L'espace de la mort : Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraires*, Paris, Éditions Albin Michel, 1981.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

_____, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1964.

RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989.

_____, *Poètes québécois : entretiens*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1991.

SALANSKIS, Jean-Michel, *Heidegger*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Figures du savoir », n° 1, 2003.

SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2001.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

SERRES, Michel, *Statues : Le second livre des fondations*, Paris, Éditions François Bourin, 1987.

ST-ONGE, Sébastien, *L'industrie de la mort*, Montréal, éditions Nota bene, coll. « Interventions », 2001.

VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1981.

b) articles, numéros de revues

ALLETON, Viviane, Claude BREMOND et Thomas PAVEL (dir.), « Du thème en littérature », revue *Poétique*, Paris, Seuil, vol. XVI, n° 64, novembre 1985, p. 395-516.

AMPRIMOZ, Alexandre L. et Dennis F. ESSAR, « La poétique de la mort : La poésie italo-canadienne et italo-qubécoise aujourd'hui », *Studies in Canadian Literature*, vol. XII, n° 2, 1987, p. 161-177.

BISSONNETTE, Thierry, « Comme un long deuil tranquille », *Le Devoir*, samedi 1^{er} novembre 2003, p. F4.

BROHM, Jean-Marie, « Ontologie de la mort. Esquisses épistémologiques pour une thanatologie qui se voudrait scientifique », *Philogora* [en ligne], rubrique « Philo – recherche - fac », mis à jour en 2010, <http://www.philagora.net/philo-fac/brohm-3.php>

COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, Paris, Seuil, n° 47, 1988, numéro intitulé « Variations sur le thème : pour une thématique », p. 79-91.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.

FREUD, Sigmund, « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort (1915) », *Essais de psychanalyse*, tr. de l'allemand par Janine Altonnian *et al.*, Paris, Petite bibliothèque Payot, n° 44, 1984, p. 9-40.

_____, « Notre rapport à la mort », *Œuvres complètes : Psychanalyse*, vol. XIII 1914 – 1915, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 142-155.

_____, « Deuil et Mélancolie », *Métapsychologie*, tr. de Jean Laplanche, J.-B. Pontalis *et al.*, Paris, Folio, coll. « Essais », n° 30, 1997 [1968], p. 145-171.

HEIDEGGER, Martin « ...L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, tr. de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1969 [1958], p. 224-245.

LAMONTAGNE, Lydia, « La mort comme espace d'écriture dans *Œuvre de la première mort* de J.R. Léveillé », *Études en littérature canadienne*, numéro spécial intitulé « Poésie canadienne : Traditions / Contre-Traditions », vol. XXX, n° 1, 2005, p. 270-290.

_____, « Parcours d'un "je" qui se libère de ses cendres », *Frontières*, vol. 18, no 1, automne 2005, p. 16-20.

_____, « Vie et mort d'un "je" : Robbert Fortin, poète atteint du sida. », *Nouvelles études francophones*, vol. 24, no 1, printemps 2009, p. 31-41.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Les “parnasses houleux” de Rina Lasnier », *Voix et Images*, vol. XXIV, n° 2, hiver 1999, p. 324-336.

VARTY, Kenneth, « Villon's Three *Ballades du Temps Jadis* and the Danse Macabre », David A. Trotter, (dir.), *Littera et Sensus : essays on form and meaning in medieval French literature presented to John Fox*, Exeter, University of Exeter, 1989, p. 73-93.

c) dictionnaire

Le Petit Robert 2011, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2011.

d) Ressource électronique

Centre de recherche sur l'intermédialité, « Quelques définitions de l'intermédialité », <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>.

Table des matières

Remerciements	II
Résumé	III
Introduction	1
Chapitre premier - Anne Hébert : La traversée des ténèbres	37
Première partie - L'architexture intérieure du <i>Tombeau des rois</i>	45
Cosmogonie de « L'oiseau du poète »	47
Vaste profondeur	52
Image miroir de la mort	55
Dépouillement, exiguïté et emboîtement	62
Le fil de la mort	64
Deuxième partie - Figures du deuil dans la poésie hébertienne	69
La danse des fées-feuilles	71
La sorcière et la petite morte	76
La fille maigre et son amant	82
Ève, l'oiseau et la vieille	85
Conclusion	92
Chapitre deux - Fernand Ouellette : La quête d'une mort totale	99
Première partie - Poésie et deuil : Les très riches <i>Heures</i> de Fernand Ouellette	105
Des <i>Heures</i> d'angoisse	106
L'angoisse des origines: comparaison entre Ouellette et Hébert	107
Les deux temps du deuil : le père, le fils	111
Renversement père-fils	114
Rompre le silence du père : l'impossible expérience de la mort	119
Vers l'accomplissement du deuil	124
Deuxième partie - L'espace de la mort : de l'exigu à l'immense dans <i>Les heures</i> et <i>Présence du large</i>	128
Habiter le père : habiter la mort	130
Le corps de pierre mis en poussière	134
L'envol de l'oiseau	140
De l'horizon à l'étoilement	145

Conclusion	149
Chapitre trois - Jacques Brault : « Le chemin de mémoire »	155
Première partie - Poésie et deuil dans <i>Mémoire</i> de Jacques Brault	159
Le deuil du frère	160
Le deuil du pays	169
Le double deuil du père	174
Deuxième partie - Ensemble dans la mort	180
La jeune fille d'Auschwitz	182
Des amitiés posthumes et autres morts	194
Conclusion	205
Chapitre quatre - Denise Desautels : La mort et le deuil théâtralisés	210
Première partie - S'inscrire dans l'espace de la mort	216
Vers la chute du sacré et une poésie du regard	217
Des statues à la recherche d'un décor	223
Le livre-cimetière	230
Deuxième partie - Le deuil ensemble	238
Intermédialité et coprésence dans l'écriture de Desautels	239
Intertextes et hypotexte dans <i>Pendant la mort</i>	244
L'oralité et la voix de la mère	250
Le mouvement et la commémoration : courir plutôt que vieillir	258
Conclusion	263
Conclusion - La traversée des ténèbres	269
Bibliographie	293
Table des matières	308