

Ces jeunes filles parlent trop suivi de Transformations et déviations corporelles chez Anne-Marie Albiach et Lauréamont

Geneviève Bouchard

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

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

REMERCIEMENTS

En tout premier lieu, j'aimerais remercier mon superviseur de thèse, Nelson Charest, pour ses talents de réviseur et pour ses précieux conseils.

Je remercie également Véronique Arseneau et Camylle Gauthier-Trépanier pour leur patience et leurs expertises lors de ma rédaction.

Je dédie ce projet de thèse à ma famille. D'abord, merci à mes parents qui ont su m'appuyer durant mon parcours universitaire en me relisant et en donnant une critique constructive envers tous mes projets. L'humour et la détermination de ma soeur, Émilie, me reconfortaient et m'encourageaient à poursuivre mon but. Je remercie mes tantes Lise et Nicole pour leurs encouragements constants et leur présence dans ma vie. Enfin, grâce à la passion de mes grands-parents pour la création et les animaux, j'ai pu garder un équilibre nécessaire pour réussir ce projet de thèse.

Merci de tout coeur à tous et à toutes!

RÉSUMÉ

Cette thèse en création littéraire contient trois parties.

La première partie est constituée du texte de création littéraire : *Ces jeunes filles parlent trop*. Le texte est divisé en trois parties afin de rendre compte d'une parole multiple, comme le titre du texte le laisse penser. La création littéraire est constituée de poèmes en prose et en vers, ainsi que de fragments poétiques. Ce texte de création avait pour objectif d'explicitier la problématique suivante : Comment rendre compte de situations traumatisantes et du corps à travers différents objets? Ainsi le texte présente plusieurs objets dont le miroir, la bouteille et des tresses capillaires.

La deuxième partie est divisée en trois chapitres. Le premier chapitre présente une analyse du corps poétique chez Anne-Marie Albiach dans son recueil *Mezza Voce*. Il s'agit ici de voir de quelle manière Albiach transforme le corps afin de permettre à celui-ci de devenir un objet d'écriture. Le deuxième chapitre aborde *Les chants de Maldoror* du comte de Lautréamont. Dans ce chapitre, un passage en particulier est analysé. Celui-ci nous servira à présenter de quelle façon le corps chez Lautréamont permet, malgré ses nombreuses mutilations, d'être un outil de transmission et de communication.

La dernière partie ajoute une composante réflexive à la thèse. Il s'agira de présenter et d'expliquer la problématique et la thématique choisies. Le dernier chapitre, *Création et corps*, sert aussi à mettre en lien le texte de création et les auteurs abordés.

INTRODUCTION

Du corps-consommateur chez François Rabelais au corps-machine du 19^e siècle en passant par le corps-invisible chez les classiques¹, l'écriture du corps permet de retravailler et de déconstruire les stéréotypes et les perceptions enveloppant ce dernier. En effet, la perception du corps ainsi que l'usage de celui-ci varie de siècle en siècle. Le corps se trouve traditionnellement opposé à la pensée. Les facultés cognitives de l'esprit entreraient en conflit avec les particularités du corps :

Le XVII^e et le XVIII^e siècles auront été occupés par une polémique interminable entre ceux qui réduisaient le corps à un agencement mécanique et ceux qui lui prêtaient d'incomparables propriétés. La discussion se déroulait sur un fond philosophique, méthodologique et théologique. [...] À la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle s'éloigneront ces vastes horizons. Naturalistes, biologistes, médecins s'emploieront à mieux explorer « le corps objectif »².

Plus tard, le corps se réconcilie avec l'esprit et la séparation du corps et de l'esprit qui a longtemps prédominée dans les représentations du corps commence à perdre du souffle. Le corps comme objet pensant et indépendant apparaît peu à peu. En Occident, influencé par la tradition judéo-chrétienne, le corps a été longtemps le lieu de déviance et de corruption de par son rapport avec la sexualité humaine. Le corps déviant, à savoir sexué, s'est rapidement construit en opposition avec le non-sexué. Ce paradoxe a rapidement investi les sphères de l'imaginaire se rapportant au corps. Il est possible de remarquer une création de l'esthétique du corps principalement dans l'écriture de la femme. D'ailleurs, les analyses de l'écriture du corps dans la francophonie semblent se concentrer sur les écrits de Nelly Arcan, Marie-Sissi Labrèche, Catherine Millet. Donc, les analyses s'attardent principalement à des textes contemporains de fiction qui favorisent une approche

¹ Voir l'excellent ouvrage de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello qui retrace l'histoire du corps en occident depuis l'époque médiévale à aujourd'hui.

² François Dagognet, *Le corps multiple et un*, Le Plessis Robinson, Laboratoire Delagrang/Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1992, p. 85.

narrative. Aussi, à partir de ces écrits, il est possible de remarquer l'omniprésence de la figure de la femme. La femme semble donc être indissociable dans la recherche d'une esthétique d'une écriture du corps alors que ce n'a pas toujours été le cas. À l'inverse, à l'époque de la Renaissance, la femme représentait principalement

le corps de l'autre. Elle était la figure exemplaire de l'inexistence d'un sujet dans un double sens : d'un côté elle n'existait elle-même que comme miroir d'un moi mélancolique, de l'autre côté ce moi se révélait dans sa mélancolie comme un sujet dépossédé, pour ainsi dire de lui-même³.

Les femmes arrivent à construire et à présenter un imaginaire du corps qui leur appartient à travers l'écriture. Celles-ci s'imposent donc de plus en plus dans la sphère publique grâce à leur écriture ainsi qu'à la représentation de figures féminines variées. Le texte de création de cette thèse tente de cette façon de reconstruire un imaginaire corporel maîtrisé et fréquenté par des figures majoritairement féminines.

De plus, le corps écrit résulte des facteurs socioculturels d'une société donnée dans laquelle il évolue. Il est influencé par les dictats et les représentations favorisés de la majorité. Par contre, cette influence peut prendre la forme d'un rejet, d'une récupération ou d'une parodie. Il est donc intéressant d'analyser les corps qui se situent dans la marge. L'expression elle-même, que l'on utilise pour décrire les représentations du corps écrit, « écriture du corps » postule l'existence « d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps et de son sexe, de l'autre⁴. » Ainsi, il sera question dans cette thèse de l'écriture du corps et non d'une analyse de la représentation du corps en poésie. À la différence de la

³ Gisela Febel, « La construction poétique d'un sujet passionnel féminin », *Rue Descartes*, n° 27, 2000, p. 117.

⁴ Anne Deneys-Tuney, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 6.

simple représentation et l'analyse de cas de figures, l'écriture du corps « fai[t] passer le corps de la position d'objet à celle de sujet de l'écriture, comme s'il s'appropriait les mots et le langage⁵. » De cette façon, nous nous intéresserons à l'écriture du corps dans une perspective de transcription. C'est-à-dire qu'elle permet de transcrire, soit à l'aide du corps physique ou du corps de l'écriture, donc à l'aide d'un système de signes visuels et concrets, des situations qui comportent un traumatisme ou une grande charge émotionnelle. D'ailleurs, dans l'expression même « écriture du corps », il est possible de remarquer le rapport entre l'acte d'écriture et le corps lui-même qui est souligné et affirmé par l'usage de la préposition qui implique à la fois la cause et l'effet. Ceci implique aussi que l'écriture n'arrive pas à rendre totalement compte des effets du corps : « Dans ce "du " est inscrite la limite de l'écriture, la faillite de l'écriture à se saisir de l'objet corps dans sa totalité [...] et la fétichisation-dissection⁶ ». De plus, lorsque nous entendons « écriture du corps », nous voulons plutôt nous intéresser à la réponse de la question : Comment le corps se traduit-il dans un texte et comment son écriture influence-t-elle les différentes perceptions de ce dernier? Aussi, bien que nous acceptions la part sociologique de la littérature et du corps, nous allons laisser l'artiste comme objet de recherche de côté, comme l'entend Saunier en parlant d'Amélie Nothomb :

Ce qui nous semble plus pertinent à chercher du point de vue de la sociologie de la littérature et de la sociologie du corps, c'est plutôt comment l'artiste « fait avec » sa cataracte : d'une part, comment il se l'approprie en fonction de ses propriétés et de ses expériences sociales, comment il la mobilise ou même la « détourne » pour créer ; d'autre part, repérer ce qui est alors créé.⁷

⁵ Claudia Labrosse, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 2009, p. 16.

⁶ Deneys-Tuney, *Op. cit.*, p. 8.

⁷ Émilie Saunier, « La mise en scène des personnages féminins dans les œuvres d'Amélie Nothomb, ou comment travailler son corps par l'écriture », *Sociologie de l'Art*, n° 2, 2012, paragraphe 2, [En ligne : www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2012-2-page-55.htm.]

Bien qu'il soit intéressant de considérer le corps de l'auteur comme objet, il s'agit ici de différencier le corps de l'« auteur » narrativisé et de l'auteur qui écrit le texte. Par auteur narrativisé, nous attendons aussi qu'il s'agit d'un narrateur qui se présente aussi comme l'auteur, sans qu'il soit forcément autodiégétique ou homodiégétique. *Les chants de Maldoror* de Lautréamont présente ce type de narrateur. Dans le premier cas, « auteur » fait référence à la figure type de l'auteur, dans le sens qu'il y a une distanciation et donc une réflexion sur l'auteur par celui ou celle qui pose l'acte d'écrire. Il y a donc une mutilation des deux états, une séparation de l'être écrivain et du corps écrivain.

Cette thèse s'intéressera plus précisément à l'usage du corps en poésie puisque l'usage diffère d'un texte de fiction en prose. En effet, le corps en poésie semble plutôt être un corps décomposé et mutilé dont l'auteur met en conflit les différentes parties. Aussi, l'identité de ce corps est beaucoup plus trouble qu'en fiction, puisque les référents se déplacent constamment, déplacement causé par les jeux de langages que nécessitent la poésie. Cette esthétique se retrouve à la fois dans l'œuvre de création, mais aussi chez les deux auteurs analysés : Isidore Ducasse, mieux connu sous le pseudonyme du comte de Lautréamont et Anne-Marie Albiach. Bien que ces deux auteurs appartiennent à deux époques différentes, soit respectivement le XIXe siècle et le XXe siècle, ils permettent de voir différentes particularités de l'écriture du corps en poésie. Tout d'abord, le texte de Lautréamont favorise la prose et celui d'Albiach les vers, le traitement du corps poétique en est donc influencé. Aussi, il s'agit de voir comment le corps est traité selon les époques.

En ce qui a trait à l'écriture du corps, l'analyse de celle-ci se fait habituellement à partir de textes romanesques où, à juste raison, le corps se manifeste plus facilement à travers la figure du narrateur et des personnages :

Visible par essence, le corps romanesque de l'Autre (celui qui n'est pas le narrateur, celui qui n'est pas Moi) se donne volontiers au regard du lecteur. Mais comment? De fait, la mise en scène du corps objectif des personnages de romans est d'abord et avant tout une mise en regard du corps. En effet, point de corps visible dans le texte sans la médiation du regard d'un ou de plusieurs focalisateurs, qu'ils soient internes ou externes au récit. Or, puisque le corps romanesque est un phénomène de langage où la chair réelle est transmuée en mots, la visibilité du corps ne peut être rendue que par le moyen de la description, phénomène littéraire intimement lié au sens de la vue et, plus globalement, aux autres sens du sujet écrivain⁸.

La méthodologie utilisée pour traiter de ce genre d'écriture se rapproche généralement de la narratologie. Cette approche très efficace en prose, l'est un peu moins en poésie. Si *Les Chants de Maldoror* se prête effectivement bien à ce type d'analyse puisqu'il se compose de récits poétiques en prose, ce n'est pas le cas de *Mezza Voce* d'Albiach, qui se trouve à un pôle opposé. Principalement composé en vers, *Mezza Voce* laisse peu de place à la narrativité. En poésie, surtout chez Albiach, l'objet-corps se cache derrière les blancs et la mise en scène de l'écriture. Ce corps fuyant se trouve donc difficile à délimiter sous une approche narrative, nous l'aborderons donc sous une analyse sémiotique. Il est donc intéressant de voir de quelle manière ces deux auteurs utilisent le corps dans un même esprit et réussissent à aller au-delà des limites de la prose et du vers. De plus, ils arrivent, grâce à leurs différentes démarches, à transformer le corps en outils d'écriture, mais aussi de façon plus élargie : de communication. Ainsi, dans le texte d'Albiach, il est possible de remarquer une dispersion du discours et des signes qui le constituent. Kristeva affirme cet éclatement, ou cette violence au langage pour reprendre ses mots :

[La violence] révèle que les modifications langagières sont des modifications du statut sujet - de son rapport au corps, aux autres, aux objets; et que le langage normalisé est une façon parmi d'autres d'articuler le procès de la signifiante qui embrasse le corps, le dehors matériel et le langage proprement.⁹

Cette violence présente chez Albiach rend le rapport au corps particulièrement intéressant puisque cela permet de déconstruire le rapport objet/sujet traditionnel. C'est-à-dire que le

⁸ Claudia Labrosse, *Op. cit.*, p. 28.

⁹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 14.

corps est essentiellement un objet qui appelle à être dominé par l'être sujet qui l'habite.

Le corps poétique

La partie création *Ces jeunes filles parlent trop* servira donc à appliquer et à expliciter cette problématique. La démonstration se fera grâce aux corps-objets, mais aussi en faisant intervenir des objets variés. Ces objets se regroupent autour d'une perspective commune : la médiation. Certains servent à consommer, à ingérer ou encore à réfléchir une image. Ces objets entretiennent donc un rapport au monde, qui va de l'extérieur à l'intérieur. L'objet ou la chose contribue donc à la mise en relation puisque

c'est la chose même qui m'ouvre l'accès au monde privé d'autrui. Or, la chose même, nous l'avons vu, c'est toujours pour moi la chose que je vois. L'intervention d'autrui ne résout pas la paradoxe interne de ma perception : elle y ajoute cette autre énigme de la propagation en autrui de ma vie la plus secrète autre et la même, puisque, de toute évidence, ce n'est que par le monde que je puis sortir de moi¹⁰.

Ainsi, le corps et l'objet peuvent servir à établir un rapport au monde et à exemplifier ce rapport grâce aux conceptions variées de ce monde perçu différemment par chaque individu de par leurs biais sociétal. Le corps et l'objet dans cette création littéraire sont donc les moyens choisis pour traduire et mettre en scène des situations individuelles tout en les inscrivant dans un collectif d'expériences vécues et partagées.

Le projet de création est un recueil de poésie écrit à l'aide d'un mélange de prose et de vers. Ce recueil est divisé en trois parties comportant chacune une trentaine de pages. Cette partie création tente de peindre les émotions et le parcours de vie de trois protagonistes féminins au moment où ils font face à un stress intense qui engendre de la résilience.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 27.

Le texte fait intervenir plusieurs objets différents. Lors de la première partie, l'objet principal est un miroir. Celui-ci s'accompagne de différents objets tirés d'un décor de la vie de tous les jours. Ces objets permettent de représenter un quotidien routinier. Ainsi, au miroir s'ajoutent une horloge, une douche, des jeux vidéo, une bouteille de coca-cola et des vêtements. À travers ces objets, le texte de création explore différentes représentations du corps. Dans cette partie, il s'agit plus précisément d'un corps qui emprisonne.

La présence d'objets comestibles constitue le fil conducteur qui permet de lier les personnages. Ces liquides et cette nourriture transforment les corps sans toutefois être ingérés de manière traditionnelle. Ils servent à représenter des liens familiaux, qu'il s'agisse d'un état d'esprit ou d'un alter ego.

Le projet touche plusieurs thématiques, soit celles du deuil, de l'identité et de l'agression sexuelle. De plus, le texte tente de transmettre une atmosphère qui rappelle les livres d'horreur ou les histoires fantastiques. Cette ambiance contribue à représenter efficacement l'angoisse et le dérapage à l'intérieur des textes.

L'histoire de ces jeunes femmes se présente sous forme de fragments décrivant des tranches de leur vie à des moments décisifs où l'émotion devient trop vive et donc impossible à communiquer clairement. Comme le fragment est une forme caractérisée par la brièveté et l'intensité narrative, elle se prête donc bien à l'écriture de situations émotionnelles. Ces fragments prennent plusieurs formes : ils oscillent entre prose et vers. Certains reprennent la forme de textes que l'on rencontre dans la vie quotidienne tels que le format liste, que ce soit des listes de lecture de musique, ou encore des petites annonces, une liste de choses à faire ainsi que de courts textes rappelant les médias sociaux.

Tel que mentionné précédemment, le texte explore la problématique suivante : comment écrire des situations indescriptibles à l'aide d'objets matériels tirés du quotidien? Le texte de création tente donc de représenter des émotions à l'aide d'objets et du corps. Pour résumer de façon plus poétique, il s'agit de traduire la réalité en ayant comme seul alphabet le matériel. Pour ce faire, nous abordons deux aspects de la matérialité, soit les objets de la vie quotidienne et le corps. Dans ce cas-ci, le corps est considéré comme objet : accessoire à l'esprit. Le corps est ici un outil dans toute sa matérialité et son caractère éphémère. Le corps est tangible et concret. Il est d'une certaine manière façonné par l'être humain à l'aide de représentations sociales, des courants de beauté, des stéréotypes et des exercices et c'est cette transformation et représentation du corps auxquelles le texte s'intéresse. Le projet de création tente donc de mettre en évidence des personnages qui voient leurs corps à travers les yeux des autres.

La partie théorique de cette thèse s'intéresse principalement aux représentations du corps dans la poésie moderne et s'interroge sur de la présence d'un corps contemporain dominé par l'écriture ainsi que sur l'influence de celui-ci dans l'imaginaire collectif. Il s'agira donc d'aller au-delà de la dichotomie corps objet/sujet pour s'apercevoir que le corps contemporain est plus qu'un objet qui subit ou un sujet qui agit : il devient action. Contrairement au « je pense donc je suis » de Descartes, le corps *est* tout simplement. Ainsi, on remarque que depuis la modernité, les textes tentent de présenter une autonomisation du corps qui commence à être partie intégrante du processus de réflexion et de médiation du monde comme l'explique la philosophie merleau-pontienne :

Nous disons donc que notre corps est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche ; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et du sujet¹¹.

Les deux auteurs choisis utilisent le corps comme médiateur et entrevoient le corps comme lieu de création et ce même si le rapport entretenu audit corps peut être tant destructif que bénéfique.

Les chapitres portant sur les textes du comte de Lautréamont et d'Anne Marie Albiach serviront à déterminer la façon dont le corps participe maintenant activement au processus d'écriture. Chez Lautréamont, on retrouve un corps fragmenté qui se métamorphose au gré de la narration. Les mots lui permettent de reprendre vie, malgré l'absence d'humanité. Il s'agira aussi de voir de quelle façon le corps modalise l'écriture poétique contemporaine en présentant un corps qui arrive à ses limites. Chez Anne-Marie Albiach, le corps se présente comme un médium qui ne suffit plus. *Mezza Voce* présente un corps muet qui ne réussit plus à s'exprimer et de là la nécessité de l'écriture pour pallier l'absence ou le manque de communication.

La thèse se conclut sur une réflexion portant sur le processus de création littéraire. Plus précisément, la réflexion tente de définir une perspective personnelle sur l'apport du corps dans une écriture poétique. Elle présente aussi les deux auteurs qui sont analysés plus tard et explique le choix de ceux-ci. En effet, Albiach et Lautréamont ont influencé le projet ainsi que le processus de rédaction puisque leur écriture ressemble au texte de création présenté au début de cette thèse. Le choix de certaines thématiques dont le viol et l'anorexie est aussi expliqué. De plus, la réflexion comporte aussi un survol des formes qui ont inspiré le recueil telles que la liste, l'oralité, le monologue, les diverses formes

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

courtes ainsi que les petites annonces.

PARTIE 1

Ces jeunes filles parlent trop

A

Mise en scène

J'ai suivi les instructions

C'est arrivé

Quand même

Moi, j'ai l'habitude marcher

Je marche depuis trois jours

Mes cuisses font mal

Je prends l'autobus maintenant

Refrain :

Si

Deux lettres

Une éternité

Couplet (interchangeable)

Si je n'étais pas sortie

Si je ne portais pas cette jupe

S'il ne faisait pas nuit

Si j'avais été accompagnée

Si j'avais écouté ma mère

Si je n'étais pas maquillée

Si...

Si...

Ce n'est pas de ma faute x bis

Choses à faire

1. Se reposer
2. S'enfuir dans son lit
3. Se transformer en rivière

Recherchées
Danseuses
Coin du pêcheur
Laurentides

À vendre
Four à pizza
Encan de faillite
Sudbury

Recherche
Mère naturelle
Marie Tremblay
Montréal

Recherche
Cœur
Possédant grande capacité
Prêt à payer prix fort

À vendre
Conscience
Écrasante et anxieuse
Quelques années seulement d'usage

Vous ne connaissez pas la noirceur,

Si vous n'avez pas vu d'où je viens

La noirceur pesante parcourant les champs

Le vide...

Pourtant, c'est là
Éloigné des villes
De la civilisation et ses fourmis

Que peu à peu, point par point
La lumière s'impose

Sous l'air salin de la rue
Les lampadaires se balancent

Un géant mécanique,
Snobinard et toutes ces autres qualités détestables,
Fait des rectangles

Va
et vient

Départs
et arrivées

Quand demain peut être à la fois aujourd'hui et lui-même

Tous ces déplacements pour revenir à 0

Monologue

C'est drôle, on se regroupe toujours au même endroit...

On en est venu à se détester, mais on reste tout de même ensemble.

On reste groupé, comme des statistiques.

On s'évalue, se juge, s'analyse, se compare

On cherche la variable.

Parce que tout le monde a droit à son histoire, même si elle est banale et sans intérêt...

Ici, à force de se plaindre, la banalité s'impose

Moi, J'ai eu de la chance,

Classe moyenne, éducation, parents présents, et c'est pas ce que les gens veulent entendre

Mais, c'est plus compliqué que ça,
Plus compliqué qu'une variable...

Ça commence avec une réflexion :

« Quand tu m'regardes, je m'appartiens pus »

Puis, ça prend de l'expansion.

Tu pètes ta coche comme on dit par chez nous :

Tu dis que c'est des compliments. Mais non! Des compliments, c'est pas égoïste. Dans l'fond quand tu me dis ces choses-là, tu t'en fous de moi, de ma complexité, de ma capacité d'aimer, de mon intelligence et de tout ce qui fait de moi un être humain.

Je l'sais. Je l'vois dans tes yeux. Dans ton regard aussi subtil qu'une chatte en chaleur.
T'arrives à me crier tes envies à travers tes globes oculaires

Pis là, y'en a qui te disent que si tu veux pas cette sorte d'attention, t'as juste à t'habiller en témoin de Jéhovah.

Ha. Bel essai.

J'pourrais m'habiller en bonhomme de neige ou en uniforme de fibre synthétique, tes yeux arriveraient quand même à me hurler tes désirs.

J'pourrais être à peine sortie des jupes de ma mère ou être dans la « fleur de l'âge », t'essaierais quand même de me pincer les fesses.

Ça change rien.

T'as le droit de m'observer de haut en bas avec ton regard de photographe et de me développer dans ton esprit. Chaque courbe, chaque pointe passant ainsi à la chambre noire.

T'as le droit de te noyer les yeux, pendant que je suis occupée ailleurs. De chercher mon regard alors que je fais tout pour l'ignorer et de me crier des insultes lorsque tu perds patience.

T'as le droit à mon nom, à mon numéro de téléphone, à mon courriel, à mon adresse et à ma personne.

Moi, j'ai le droit de rester chez nous, si ça me plait pas. »

Et puis, tout se calme et tu réalises quelque chose...

« Ça fait que à force de me faire traiter de pute, j'en suis devenue une... »

Rideau

Corps mou

Cadre qui étire la peau

Corps en pièces

Support à vêtements

Immobile

Corps poussières

Épices à Steak

Assaisonnements cannibales

Corps Rice Krispies

morceaux qui craquent

pétillent

Emportés

Dissous

Doigts de pieds, doigts de dame

Crée extensions osseuses

Squelette tremblant

Carcasse à dépecer

Par vautour et charognard

Moule plastique,

Poupée à déshabiller

à décapiter

à défigurer

Tête de cochon, tête fromagée

Crée mangeoire

Volière pour volailles volatiles

Surface à picorer

Par bec et ongles

Buffet à volonté

à dévorer
à détruire

Cuisse grasse, Cuisse de poulet
Crée piédestal

Socle chancelant
Accroche par le cou
Par le crâne et la mâchoire

Canard confit

à vendre
à transformer

Côtes levées, côtes tournées
Crée une cage

Cage thoracique
Charpente de pain
Pain blanc, pain brun

Petite maison en pain d'épices

Émietées
Rassis

Cage vide,
Cage pleine

Rien pour l'alimenter
Tout pour sustenter

Aux attentes

Cheveux tirés par la racine
Relevé,
Attachés sauvagement

Des morceaux arrachés
Un Vide blanc parmi la noirceur

Crâne blanchi caché par le blond

Le roux s'enfuit

Le cheveu se raidit devant le ridicule

C'est un fait

Des cheveux glissent sur sa peau
Se perdant peu à peu

Dans les magazines

Yeux renfoncent dans leur orbite
Pupille dilatée, pupille de lézard
Être à sang froid

Brun côtoie le pourpre
Noir, le bleu
Les iris et les trous noirs

Yeux se ferment
Les paupières protègent
C'est ce qu'elles font

C'est un fait

Protègent de la pluie
neige
poussière

Télé
Dégâts nucléaires

Fashion Victim

Nez

s'aplatit
se renforce
s'affine
se divise
se transforme

Devant les représentations
Devient idéal

Modèle parfait

Modèle en série

1,2,3,4,5...

Se fait aspirer

Se fait retourner

6,7,8, 9...

Disparaît dans les pores

Avalé par les points noirs

10...

Grains de beautés

Grains de laideurs

Graines de préoccupations

qui éclosent

qui poussent

Vignes vertes

Viennent boucher les narines

Les rapetissent, les retravaillent

Descendent

Vers d'autres orifices

Les bouches

Bouches qui rient

Bouches qui avalent goulument

se saoulent aux mensonges

Ingurgitent images

Lèvres entrouvertes

Bouches transpercées

Sur un papier glacé

Lèvres gercées d'avoir trop souri
D'avoir trop vomi
De s'être renversées

Trop maquillées
Pas assez

Rouge
Lèvres
Rouge
Gorge

Le rouge s'en prend à la gorge

C'est un fait

Liquide coulant sur ses lèvres
Remplissant ouvertures
Débordant sur le menton

Venant s'écouler aux pieds

Étouffant

Rouge
Sang

Vert
Bile

Blanc
Salive

Lèvres bleues à côté de la porcelaine

Coupole sacrée

Offrande

Tourbillon de fluide
S'enfuit

Front en sueur sur le froid

Rouge/vert sur fond blanc
44 cm
Liquides corporels
2016

Il neige
Il fait nuit
J'ai ce sentiment

Ce sentiment d'être seule

Je suis dans un stationnement d'épicerie
Écrasée entre ferrailles
Voitures et immeubles

Seule, dans l'espace

Dans ce paysage morbide

Pourtant,

C'est un mouvement

Je suis mouvement

B

Solide

Le corps dans lequel je suis né,
n'est plus celui-ci,
et celui-ci, ne sera pas le dernier

Le corps dans lequel je suis né,
ne sera jamais celui-là,
car celui-là, n'existe plus

J'ai le corps bouteille
Poitrine de volailles
Taille enroulée
Hanches vivaces

J'ai le corps bouteille

On me serre à la taille
On me prend à la gorge

J'ai le corps dévissé
Mes liquides sur le plancher

J'ai le corps alphabétique
Crescendo bien ordonné
Tête bien effilée
Pieds étroits

J'ai le corps alphabétique
On me dissèque
On me reconstruit

J'ai le corps reformulé
Mes structures altérées

J'ai le corps gouttes

Bassin indésirable
Ellipse acidulée
Ennemi des sécheresses

J'ai le corps gouttes
On m'a passé au compte
On m'a passé à l'étuve

J'ai le corps pollué
Mes rivières empoisonnées

Corps collant aux parois
Fusionnant

Verre
 au
 corps

Peau
 à la
 surface

Forme visqueuse glissant sous la dureté

Coulant
 Liquide :
 Salive
 Os

Bouillis et liquéfié

Sur son dos

À l'envers du verre,
 une étiquette

Attention : Peut contenir restes humains

Ventre de verre
Verre ridé
Translucide
figé

Ventre travaillé au souffle
Souffle de verre
Iridescent
Mouvant

Ventre devenu vase
Récipient troué
Taché
Envahi

La main traverse l'espace

Pression
Genoux serrés, collés
Tension
Le poignet heurte le plancher
Trace des lignes
Figures géométriques

La paume vers le haut

Vers le bas?

Lignes (in)-assumées
Limites entre corps et la vitre
Frontière fusionnée
La forme épouse le froid

C'est tout?

Liquide

Eau coule.

Doucement,

glisse le long d'une chevelure,
se faufile entre les omoplates,
vient se loger au creux des reins.

L'eau coule.

Des reins,
se dirige vers les fesses
épouse la courbe.

Eau coule.

Des gouttes qui finissent
leur course

Seul son qui réussit à me calmer.

Seul bruit qui me permet d'

ignorer.

Il est là, à côté.

Il attend

Il attend cette carcasse
Fait les cent pas.

Allume la télé,
l'éteint

recommence.

L'impatience...

il ne me rejoindra pas
je demeure incomplète

Eau coule.

Le shampoing se dilue lentement dans mes cheveux.

L'eau anéantit.
L'eau rassure

La mousse se mêle à l'eau.
fait des dessins sur le sol.

L'eau coule.

Partout,
sur ces cuisses fraîchement rasées.

Traîne doucement sur les seins

Dégouline
et joint les autres

Bruit constant.

L'eau rince
Je me mets à reluire comme autrefois.

Dans l'autre pièce,
Il a cessé de bouger.

je sais
je sens malgré le bruit.

Il attend.

Il me connaît.

je dois sortir de la douche
IL
va s'impatienter.

L'eau a cessé de couler.

Elle apporte nos saletés au fond du drain
Tourbillon de poussières

De pellicules et d'identités oubliées

Le corps se régénère à chaque sept ans

C'est ce que la science dit

Un nouveau corps à consommer

À digérer

À oublier....

Produit sur commande avec date de péremption

La buée envahit la salle de bain.

je ne vois rien.

Nuage de vapeur humaine

J'empoigne la première serviette de bain et me couvre rapidement.

Le coton effleurant ma peau, l'étouffant

Tout est embrouillé,

je cherche mes lunettes.

les glisse sur mon nez.

Dans l'autre chambre,

Il réagit.

Il est là.

Il s'approche.

Seul,

Il attend

Il s'agite

D'un geste lent et calculé,

je laisse tomber la serviette

Fibres naturelles qui m'asphyxiait

Les bruits dans la chambre ont cessé.

je nettoie le miroir.

C'est vrai,

il est dans l'impossibilité de me regarder.

Incapable de voir

Myopie contrôlée

Diffusée par tout ce qu'on nous affirme

Filtré par ces figures que l'on dit autoritaire

Ce sont ses propres idées, oui

Il ne se fait pas manipuler, non

Un miroir rempli de gouttelettes d'eau.

Bientôt elles s'évaporeront

Plus rien ne difformera ce corps.

je pourrai voir ce ventre qui aurait pu être plat, mais qui ne le sera jamais

Les os qui étirent la peau de mes hanches.

Lui, il ne les voit pas encore.

Il veut toujours plus.

Il aimerait ceux qu'il mange avec appétit les soirs de fête.

Résister.

IL

se rapproche.

Une porte seulement nous sépare.

Une porte de carton

IL
panique.

je le sens.
je prends trop de temps.

IL
me dégoûte.

dé-goutte!

Je ne suis plus trempé(e)...

C'est de ma faute.
je l'ai provoqué
je dois

LE
calmer

IL
risque de perdre ses sens.

IL
risque de tout détruire.

Combustible

La buée abandonne...

je sors les outils dont j'ai besoin :
maquillage,
fer à lisser,
sèche-cheveux.
je ne m'habille pas.

je dois mettre mes lentilles
Les lunettes ne survivent pas au monde extérieur.

Un frisson parcourt mon corps.
je sèche mes cheveux tranquillement
du cuir chevelu
à la pointe de mes cheveux

À côté, Il n'y a plus un son.

Dans la glace, je vois le mouvement des frisettes
et le rebondissement des mèches.
J'ai une crinière.
Épaisse et pressante

Il commence à murmurer
quelque chose d'incompréhensible.

Dépêchons.

Prochaine étape

Tout

rentre dans l'ordre.

Une
par
une,

les frisettes disparaissent.

Pas
par
pas,
Il s'approche

je l'entends respirer

Il ne viendra pas...

je ne suis pas encore présentable.

Pour le contenir,
je sors :
pinceaux, poudre, mascara, fond de teint, ligneur, ombre à paupières,
rouges à lèvres, crème hydratante.
je me vide.
Les produits s'alignent et tombent

Le bruit absorbe l'air
Roulement des contenants
Début de tempête.

Les tubes roulent
tombent sur le plancher
finissent leur course sous l'évier.

Conseils de beauté

L'art du maquillage est systématique :
base, crème hydratante, fond de teint, égalisateur de teint

Des imperfections effacées
Aucun grain de beauté
je suis pâle...

Aucune expression ne réussira à me gâcher

L'art de paraître.

je sursaute
Il s'agite
je tremble

La pièce se refroidit.

Il faut être symétrique

Le crayon glisse lentement sur ma paupière.

Suivant la cambrure de mon œil.
J'épaissis le trait.

Sans quoi,
Il m'oubliera

Nous nous suffisons.

De l'autre côté,

Il se calme
Il préfère les yeux
je me remplis de rouge
visage impassible

Il commence à crier.
Nous manquons de temps.

Vite
petite culotte de dentelles.
soutien-gorge fleuri.

je ne suis plus nue.

Il le sait
La porte ne le retient plus.
Il est derrière moi.

Sa respiration dans mes courbes.
Son regard fixé sur ma réflexion.

Il attend

Il attend
la touche finale.

Tentative de déjouement
Accrocher les boucles d'oreilles.
Boucler l'attache du collier
Enfiler les bracelets

Les laisser couler

Plus de choix

La robe repose sur le cintre.
Le tissu noir
Seconde peau.

Le tissu s'accroche aux angles
repose sur les ondulations

Épaules, cou, poitrine, ventre, hanches, cuisses, mollets, cheville

Disparaissent

Il s'est approché.
Ses mains sur moi.

Il ne m'abandonnera jamais.
Il ne me laissera pas le quitter.

Ses mains descendent

le court
et
le long de mes jambes.

Il m'enfile mes escarpins

Son regard se fixe sur ma personne

Pour la première fois.

Il n'a jamais cessé de me traquer.

je suis à lui.

Il me tend la main.

Le temps semble fuir. L'air quitte la pièce.

Impassible,
je place ma main au creux de la sienne

et
je suis.

Exister

Exister dans une glace
Dans les regards
Dans les envies

Mais être invisible ailleurs

C

Visage

Je suis à 20 % Blonde

même à 100 %

Je me voyais comme une brunette

Bipolarité capillaire

Détournement de coiffure

Je devenais la blonde de l'autre

L'autre blonde

La blonde

La bombshell

Mais au fond

La vraie femme fatale

Est brune

Brune et rouge

Je trouve encore de tes cheveux

Partout

Sur mon oreiller

Entre mes draps

Sous ma table de chevet

Je trouve tes cheveux

Malgré le grand débarras

Ils sont là

S'infiltrant
Petits vers voraces

Rongeant ma lucidité

Je t'ai laissé les planter
Les imposer partout
Sans rien dire
Sans trouver d'anormalité
Sans penser

(Que je méritais mieux
Que quelqu'un
Qui ne sait
Que laisser
Quelques mèches de cheveux

Alors
Qu'il s'accapare ma pilosité)

J'aurais pu partir la tête haute,
sur mes grands chevaux
la tête encore remplie d'illusion
le corps encore sain
et sauf

Je suis restée prisonnière de ta chevelure

Et je m'en veux

À acheter...

Les miennes m'ont été volées

Une à
Une

Laissant leurs marques

Des tresses tombées un peu partout

Extensions abandonnées

Alors que l'illusion s'impose

Alors que la réalité devient action

devenait statistique
reportage
article
victime connue

devenait extérieure

Cheveu (n.m.) : de poupée
de porcelaine
de laine
de lin

Poupée (n.f.) : de son
de maïs
de tissu
de plastique

Pastique (n.f., n.m., adj.) :
(contenant de...)
(chirurgie)
(sourire de)
(Jouet en)

Vide (n.m.)

Elle ne s'ignore pas
Elle ignore
ignare
ignoble

noble

Le rouge

Parodie sur ma peau

Pouce entre les lèvres

Prend la pause

Colorants artificiels qui me parcourent

Traces de dent

Rouge éraflé

Rouge caillé

Suit la courbe

la courbe blanche

Au creux

Des mains

des reins

seront piétines

Corps

Il y a encore cette horloge.

Et son tic/tac

Elle commence à m'agresser avec ses aiguilles.

Des fois,
le bruit se mélange à celui du calorifère.

Mais cette fois-ci, il s'agit bien de l'horloge
Une horloge autonome

Le calorifère ne produit que des sons gras et lourds.

Alors que l'horloge,
elle,
s'insinue doucement dans ton oreille,
dans ton cerveau.

Jusqu'à ce que tu lui sois dévouée
et que tu te retrouves à fixer le plafond
dans l'attente,
dans l'espoir de profiter de quelques minutes de sommeil.

Des fois, elle disparaît...

Mais, revient toujours.

Ce matin,

je suis surprise de l'entendre.

Une horloge omnisciente...

comme si elle savait
que j'ai besoin de quelque chose

pour marquer mes minutes.

Mais le son est fuyant,

je ne l'entends déjà plus.

Les murs s'épaississent

et se rapetissent
quand je mérite mes distractions

Si je ne la mérite pas, alors elle reste muette.

Elle est souvent muette ces derniers temps

Pourtant les murs sont minces,

De chez ma voisine,
je sens : le chou, la cigarette
j'entends : ses ronflements et ses téléromans.

Dans la nuit calme,

j'arrive à percevoir l'horloge
luttant contre tous les bruits ambiants

Je devrais peut-être en acheter une...

Mon horloge personnelle

Je la mettrais au-dessus de mon lit

Dans cette chambre que j'ai minutieusement assemblée et décorée.
Le reflet de votre personnalité qu'ils disaient.

C'est vrai.

Le lit est au milieu,

toujours défait.

Les oreillers, la couette, l'ensemble de lit,
forment un blanc angoissant.

Même chose pour les meubles.

La poussière s'accumule, je devrais peut-être faire quelque chose...

Le soleil d'hiver va bientôt partir.

À travers ses reflets, mes pieds deviennent translucides.

Je me fonds au décor.

Ils voulaient m'offrir de l'aide

L'assurance paie le psychologue qu'ils ont dit.
Je n'ai pas voulu m'étendre sur le sofa d'un inconnu.

On se connaît trop lui et moi.

On se ressemble trop.

Personne ne doit voir ce que je suis devenue
Je ne laisse personne dans ma folie,
Me guérir, c'est accepter
ET
je ne le pardonne pas
Je ne pardonne pas ma folie
Je dois m'en occuper seule.

Ma sœur est venue,
il y a quelque jours je crois.

Elle est restée dans le cadre porte

J'ai fait comme si de rien n'était.
Et c'est vrai, les draps blancs ne me dérangent plus.
J'ai même ri alors que son regard se promenait sur mes miroirs voilés.

- Je peux les enlever si tu veux, les miroirs, qu'elle a dit

J'ai dit non et elle est partie

J'ai toujours su apprécier un beau miroir élégant.

J'en possède beaucoup.

Beaucoup de miroirs pour aucune horloge
Beaucoup de miroirs recouverts de draps pour empêcher...
Pour empêcher quoi au juste?
Les esprits de venir me hanter?
Vous surestimez ma folie...

Au début, j'ai essayé. Mais partout où j'allais, elle me suivait.

Partout, je la retrouvais.

Elle me regardait d'un sourire moqueur me priait de l'accepter, de venir la retrouver.

Je l'évitais.
Enfin, j'essayais.
Même d'un simple coup d'œil, j'arrivais à la distinguer
Une image lisse avec les yeux renforcés

J'ai arrêté de sortir...

Ce n'est pas de la faiblesse.

J'ai choisi mon combat

Elle a raison,

Faire face

Faire envers

À ses « démons »

(Noter l'usage des guillemets)

Faire face à son intérieur

Chair

Le plancher est froid,
mes ongles trop longs.

Mes jambes tremblent un peu aussi.

Après avoir passé autant de temps à l'horizontal,

la verticale
n'est plus
aussi facile.

Devant moi, le miroir elle ricane.
sous la forme d'un fantôme, , sous le drap,

D'un coup sec,
je fais glisser le drap
elle se dévoile.

Elle apparaît.

Lentement,

Lève la tête
Elle est telle que j'étais avant

Jolie mais pas trop, enjouée mais pas trop.

Une goutte glisse sur sa joue effaçant son sourire

Face à face, comme elle le voulait

Ses os percent la peau de ses joues,

L'image tire ses yeux inexistants.

Mon autre forme
Espace silencieux

Mon ombre
Espace enjôleur

Moi

Espace

Dans ma pupille,
il n'y a plus rien de ce que je suis, de ce que j'ai été.

Ce corps qui m'abritait me condamne.

Ce corps ne me suffit plus.

La goutte coule encore,

je tends la main pour essuyer sa joue.

La goutte coule lentement sur ma main.

Le liquide épais prend une teinte rougeâtre diluée par la lumière.

Je laisse le liquide couler entre mes doigts,
Absorbant le liquide
Doigts tachés.
Les gouttes, les rivières se multiplient.

Ses sœurs ont décidé de la rejoindre pour venir couler le long de mon bras.

Mais, c'est encore trop peu.

À travers le miroir, elle me regarde encore malgré
les craquelures,
les rides,
les pleurs qui la défigure.

Mes extrémités fourmillent d'impatience.

Le désir m'emporte

Je lui arrache le visage.

Doucement, pour ne pas l'effrayer...

(Quand même...)

Cette figure froide
Devant moi,
se retrouve borgne.

Devant moi, son regard unique transperce ma chair, mes veines.

Un oeil
Deux yeux

C'est la règle

Le premier vient rejoindre le deuxième.

Ses yeux s'éloignent
petit à petit.

Alors que ses larmes continuent à couler goulument autour de moi

Notices nécrologiques
- 0-0?

Disparues subitement à l'âge vénérable de ?
Précédée de feue, Jeanne d'Arc et de sorcières en tout genre

Ici-gît
Ci-gémit

Ces jeunes filles
qui n'arrivaient pas à se taire

PARTIE 2 :

**Transformations et déviations corporelles
chez Anne-Marie Albiach et Lautréamont**

Chapitre 1

Caractéristiques du corps-écrivain chez Albiach

La question de l'écriture du corps se pose non seulement en regard de ses transformations et mutilations physiques mais aussi par rapport au corps et à l'acte d'écrire. Dans les textes d'Anne-Marie Albiach, poète contemporaine française, le rapport à l'écriture devient physique. Ainsi, « l'oeuvre d'Anne-Marie Albiach se penche sans cesse sur les limites de la parole en relation avec celles du corps. Elle propose un univers tourmenté à l'intérieur duquel apparaissent des ressorts obscurs de l'existence¹² », cette position lui permettant de présenter une véritable mise en scène du corps écrivain. Ce corps écrivain se trouve menacé de tous bords, d'abord par la précarité du corps, mais aussi par l'écriture qui se trouve fragilisée elle-même dans son désir de mimésis. Les deux se trouvent donc dans une dynamique dialectique qui peut mener à la construction d'un idéal, mais aussi à la destruction de l'acte d'écrire : « Le corps est menacé constamment. L'écriture elle-même menace l'écriture en se nourrissant de coups d'arrêt critiques¹³. » Les deux objets sont donc constamment en état de défense.

Les textes analysés font partie du recueil *Mezza Voce*¹⁴ publié en 1984. La partie *Objet* qui a d'abord été publiée en 1976 sous forme indépendante constituera le corpus et plus précisément les poèmes *Le double* et *CÉSURE: le corps* seront analysés. La thématique de ce passage ainsi que la partie création de cette thèse ont influencé ce choix.

¹²Marc André Brouillette, *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine*, Québec, Éditions Nota bene, 2000, p. 157.

¹³ Alain Veinstein, *Les ravisseurs*, Paris, Bernard Grasset, 2015, p. 145.

¹⁴ Anne-Marie Albiach, *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, p. 111. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *O*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

L'analyse se divisera en deux parties. La première partie tentera de déterminer comment le corps est construit dans l'extrait et quels sont les liens qu'il tisse entre l'Objet, l'écriture et l'espace. La deuxième partie s'intéressera au corps typographique. L'écriture d'Albiach est grandement influencée par l'utilisation de ces marques et leur agencement. L'analyse permettra de définir comment la spatialité textuelle arrive à jouer avec les représentations du corps, puisque « [elle] désigne un réseau de relations sémantiques spatiales regroupant diverses composantes discursives (lexique, syntaxe, disposition visuelle, énonciation, etc.) [Ce réseau] constitue un mode d'organisation et de représentation de l'expérience vécue du sujet¹⁵ ». L'écriture d'Albiach forme un espace de tension entre le signifiant et le signifié. Le corps du texte fait violence au sens et tente de le modaliser grâce à son référent visuel. Dans le cas de l'extrait choisi, le texte oscille donc entre la présence d'un corps typographique tangible et la présence du corps inféré par le vocabulaire. En dépit du fait que le corps s'efface parfois, il est indéniablement omniprésent dans l'écriture d'Albiach :

La présence du corps est très importante dans les représentations spatiales qu'on trouve chez Albiach. Percevant et occupant l'espace, le corps est animé de mouvements qui le conduisent vers les êtres et les choses, mais aussi parfois, loin d'eux. Le désir, qui est l'un des principaux moteurs de cette écriture, est déterminé notamment par les relations spatiales (proximité-distance) qui s'établissent entre le sujet et l'objet de son désir¹⁶.

À partir de cette affirmation pertinente, nous tenterons de la dépasser et d'établir précisément de quelle façon la spatialité textuelle modalise les représentations du corps dans le corpus.

L'analyse tentera d'élaborer de quelle façon la typographie du texte réussit à dresser une mise en scène et donc à créer un espace bidimensionnel qui arrive à prendre forme, à prendre corps malgré la surface aplanie.

¹⁵ Marc-André Brouillette, *Op. cit.*, p. 51-52.

¹⁶*Ibid.*, p. 171.

A. Corps créatif

Comme l'explique Albiach, bien qu'il s'agisse d'une écriture du corps, il s'agit d'un corps non genré qui parle: « C'est l'écriture qui est à la fois masculine et féminine. Je n'ai jamais pour ma part pensé en écrivant que j'étais une femme [...] j'écris en tant qu'écrivain pour autant que je puisse écrire¹⁷. » Le corps qui habite l'écriture se trouve hors du politique et d'une socialisation genrée. L'écriture recherche l'androgynie¹⁸. Parallèlement, à l'intérieur de l'extrait, l'identité des pronoms agissants est floue. Tout d'abord, ils n'existent qu'à la troisième personne et plus spécifiquement, la forme féminine est rare. En effet, deux seuls « *Elle*¹⁹ » (*O* : p. 111) sont recensés. Pourtant, malgré ce désir d'androgynie, Albiach affirme que ce désir a failli dans *Mezza Voce*. Cela dit, l'androgynie n'est pas totalement absente, lorsqu'on regarde les pronoms notamment. Le *Il* fait principalement référence au corps. Quant au *elle*, il se trouve au début du premier poème : « elle efface le mouvement de lecture par la traverse d'une pause de papier excédé » (*O* : p. 111), et au dernier vers : « *Elle a toujours froid depuis* » (*O* : p. 111). L'usage de l'italique dans le vers permet d'établir une certaine distance et lui confère une certaine importance. La réussite de l'androgynie dans ce poème pourrait venir de l'effacement du corps qui se moule peu à peu à l'objet. Les prochains paragraphes vont analyser cette disparition.

D'une certaine façon, le corps chez Albiach brille par son absence. À défaut d'exister par lui-même en une identité complète, le corps apparaît désarticulé à travers différentes parties qui trouvent une certaine autonomie. Ce corps est décrit à l'aide de ces

¹⁷ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach, L'exact réel*, Paris, Gallimard, 2006, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

parties et non de ce tout (voir annexe A). Ces parties sont présentées généralement à l'aide de noms et elles ne sont pas accompagnées d'un groupe adjectival. Le corps est nommé directement et rarement le synonyme est utilisé. À l'exception du mot *corps* les autres mots liés au corporels nommés sont la bouche, les doigts, les mains; des parties corporelles qui permettent donc la communication ou l'expression du soi.

Les mots *génital et labial* sont aussi présents dans le texte mais ont une fonction d'adjectif contrairement aux autres référents corporels. Ils se retrouvent dans les vers suivants : « l'"exécution" génitale remonte les dates en sens hiérarchique » (*O* : p. 111) et « tremplin labial » (*O* : p. 113). Il est intéressant de mentionner que les vers sont séparés non pas à l'aide de points ou de majuscules mais de virgules. Ces deux termes qui se rapportent au domaine de la reproduction, labial profitant d'un double sens, permettent d'approfondir l'idée que le corps est un outil de production. Il produit du sens en produisant une pérennité. N'en demeure pas moins que l'utilisation d'« exécution » entre guillemets et de génital dans le groupe sujet nominal, attire l'attention et apporte aux premiers abords l'image de la circoncision. Toutefois, l'usage des guillemets laisse supposer que le mot n'est pas à prendre au premier degré. Le nom pourrait à la fois exprimer la perte de et/ou l'interprétation, la réalisation de quelque chose qui arrive à transcender les limites du temps. Le deuxième groupe nominal, soit *tremplin labial*, laisse aussi supposer que les adjectifs semblent affirmer un point de départ d'une production ou d'une réalisation qui débute. Cependant, contrairement au premier, le deuxième groupe n'a pas le double sens de production/destruction. Il est important de mentionner que les deux groupes se trouvent respectivement dans le premier et dernier poème. Cette absence

de destruction dans le dernier poème implique que le corps a trouvé une résolution à cette dégradation corporelle.

Le vocabulaire utilisé traduit un mouvement qui témoigne de l'absence ou d'une transformation du corps : « l'absence dans les degrés, l'excès du corps : il disparaît » (*O* : p. 111). Ce corps décrit avec des termes mathématiques et aseptisés, ne devient que concept et non figure. Dans l'extrait, il est possible de voir deux groupes oppositionnels se dessiner. Le premier oppose sujet et objet/corps et le deuxième disparition et apparition. L'association du corps/objet tient au fait que le corps est présenté comme un outil de production et qu'il est donc par extension un objet. Le deuxième peut aussi se reformuler sous les termes d'excès et manque. Ces deux groupes sont mis en parallèle et on peut voir apparaître un dialogue entre les deux ensembles conceptuels. L'opposition excès/manque modalise le premier ensemble (objet/sujet).

Le champ lexical qui entoure le premier groupe est essentiellement constitué des termes objet et sujet. En ce qui a trait au deuxième ensemble, on retrouve un champ lexical qui témoigne de la disparition ou du manque, soit : « efface, absence, instant, sectionné, s'abstrait, disparaît, se réduit ». Toutefois le terme *absence* prédomine; trois instances dans le texte, quatre si l'on inclut l'utilisation du verbe *absenter*. Aussi, le verbe *disparaître* est utilisé et il n'existe qu'une instance du nom *disparition*. L'absence se caractérise par son inaction et la disparition par le mouvement, la réalisation d'une action.

En plus, l'action de disparaître semble être le sort de l'objet-corps et c'est à travers cette action que l'objet affirme sa présence. Alors que le sujet s'engloutit et se consume lui-même : « le sujet qui s'abstrait » (*O* : p.112), le corps apparaît et triomphe de l'absence. Du côté de l'excès/apparition, les termes qui y sont associés et prédominent

sont constitués de : « excès (deux instances), donne lieu, issus, mouvement, pénètre, lumière, suscité, répétitif, devient, énonce, extrême, fiction, présence, accentue. » Il s'agit d'un vocabulaire beaucoup plus varié. Par exemple, dans le premier poème, on trouve le vers suivant : « l'absence dans les degrés, l'excès du corps : il disparaît. [...] il s'agit de la terre, gradins marches hexagonales, issues de l'angle avant toute blancheur à porter sous le nom que dénonce le chiffre Suspendu dont l'absence dans le lieu vertical désigne le sens “clôture” l'instant du corps qui “...ne tombe pas” » (*O* : p. 111) : l'excès du corps semble causer l'effacement du « il » qui pourrait être le corps, mais qui n'est pas spécifié. Dans la prochaine mention du corps, le corps est une masse qui ne tombe pas, qui semble donc contraire à sa nature. Dans le deuxième poème, il y a un autre détournement du naturel : « l'objet immédiat pénètre la lumière ; l'absence de l'objet mène à son détour » (*O* : p.112). L'objet, en entrant dans la lumière, donc l'absence de noirceur, est redéfini par ce manque. Quand il y a absence, l'objet n'est donc plus Objet. Enfin, dans le troisième poème, le vers suivant annonce la mutation du sujet : « Se prend répétitif le sujet qui s'absente et devient objet : élaboré à cet “entretien de la surface”, tremplin labial, il s'énonce empreint à l'extrême de la corporéité. » (*O* : p.113) Ceci donne l'impression que le sujet, qui se plaît dans la démesure, cause sa propre perte et cela entraîne sa transformation en objet. Ces vers sous-entendent une évolution tout au long des trois poèmes. La présence du corps-objet est manifeste dans le premier. Dans le deuxième, le corps devient objet pour médiatiser la possible réconciliation et finalement, le dernier réconcilie le sujet et l'objet. La suite de poème conclut sur ce vers :

Le texte se lit dans la désignation de la main; balbutiements à son élaboration, une page double l'absence et la présence ; alternativement le sujet et l'objet deviennent cette « épaisseur » de livre et se réduit-il au geste qui lui rend l'identité, corpus en excès sur lequel le « doigt » accentue la pliure sans cesse récidivée : labeur liquide « dans la bouche / de pleine terre » (*O* : p. 113)

La mutation du corps et du sujet permet finalement l'énonciation, mais il ne s'agit toujours pas d'une communication claire et directe. En effet, le corps par lui-même ne permet pas encore toute clarté et la communication se trouve encore en sourdine, à mi-voix. Ainsi, les parties du corps s'objectivent et, en ce sens, le corps disparaît et réapparaît à travers l'objet. Par objet, nous entendons premièrement : « chose solide, maniable, généralement fabriquée, une et indépendante, ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination²⁰. » Mais aussi, l'objet de la grammaire traditionnelle, qui désigne la personne ou la chose sur laquelle l'action agit, et l'objet du schéma actanciel de Greimas. Ainsi, l'action de la transformation du corps agit sur l'objet puisqu'il lui donne d'autres caractéristiques et qu'il modifie aussi les caractéristiques préexistantes et inhérentes de l'objet de départ. Cet objet se trouve à mi-chemin entre le corps physique, objet précis sujet à la dégradation, et l'Objet conceptualisé, qui se situe hors de portée de toute déchéance. L'Objet/corps est aussi un moyen d'accéder à une tentative de transmission. C'est par sa transformation en objet, en outil d'écriture qu'il va réussir à dépasser les limites du corporel et donc de la fin programmée de ce dernier, puisque celui-ci permet d'instaurer une permanence du corps et du langage. Le corps chez Albiach sert donc de médium. Il s'agit d'un moyen de transmission, de transcription et comme l'écriture n'est jamais une finalité, il ne s'agit donc pas d'un but. Il fait partie d'une tentative d'expression qui n'aboutit pas et qui s'accomplit en conjuguant corps et écrit.

²⁰<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1520809800;r=1;nat=;sol=2>; [Trésor informatisé de la langue française]

Dans la deuxième partie, de *Objet*, le manque est annoncé par le blanc et la césure du titre : « Césure : *le corps* ». Le manque est de nouveau associé au corps, mais, ici, il prend une nouvelle dimension. Alors que plus tôt, on faisait référence à la masse du corps, donc à l'être en trois dimensions, on rajoute ici la surface et le concept de l'apparence, comme lieu de disparition : « de son apparence alors qu'il disparaîtrait » (*O* : p.117). Il y a, de plus, une transition entre la disparition et l'excès qui n'apparaît qu'aux derniers vers dans lesquels le blanc s'estompe aussi tranquillement. L'extrait se termine par le vers suivant : « *le corps porte le blanc de la fiction qui le divise* » (*O* : p.121). Le texte finit alors en soulignant les effets du non-dit du texte qui est à la fois présent dans les inférences, mais aussi dans la spatialité du texte grâce aux blancs, dans la spatialité du texte. Ce non-dit s'inscrit donc dans la *physique* du texte et donc par extension, s'inscrit aussi dans le corps qui subit les effets des mots. En effet, à travers les siècles, les écrits ont influencé les perceptions du corps, ce qui a eu pour conséquence de diviser : corps sujet/objet, corps machine, corps pensant, corps stigmatisé, corps médical, etc.

Donc, pour montrer les limites du corps, on essaie de le reconfigurer mais on échoue puisque le corps est limité par sa mortalité. L'écriture demeure donc le moyen de surmonter les faiblesses du corps.

Cette vision de l'écriture apporte un nouveau questionnement appuyé par les références à la mémoire et à la pérennité dans le texte qui sont impliquées par le rapport au texte, à la fiction et à l'écrit en parallèle avec le corps : « Le texte se lit dans la désignation de la main » (*O* : p.113). Ce vers rappelle la lecture dans les lignes de la main, ce qui implique une notion de l'avenir dans le sens où l'on peut lire le futur dans les

lignes de la main. La main indique, de par sa faculté à pointer et à orienter, aussi une avancée dans l'espace, ainsi qu'une progression dans la durée. La notion de pérennité est aussi présente dans le vocabulaire lié aux lieux (terres, gradin, marche, distance) et au temps (date). Est-ce que la mémoire tient des responsabilités du corps? Le texte affirme que non, la mémoire tiendrait de l'écriture.

Aussi, si l'on revient au titre du recueil, *Mezza Voce*, mi-voix, il est possible de faire un parallèle entre cette mi-voix et ce corps qui ne suffit plus à la communication. Comme l'explique Daive, le recueil *Mezza Voce* a comme caractéristique le non-dit :

La bouche est fermée, reste fermée, parce que le désir de la vraie vie est impossible à exprimer. Donc ce que je lis [...] relève d'un alphabet des restes, désinvestis du désir. Un langage se constitue avec cette dimension que l'autre reconnaît comme action érotique. La bouche est parlée. Pourquoi la bouche est-elle fermée? Parce que la question est muette et que la réponse se fait à bouche fermée. L'économie de la jouissance ou cette mesure de la jouissance s'appelle poème²¹.

Ainsi, le blanc pourrait être le silence de cette fiction que le corps n'arrive pas à exprimer. Dans l'affirmation : « le corps porte le blanc de la fiction qui nous divise » (*O* : p.122), on retrouve cette idée de l'impossibilité de décrire la vie, malgré l'apport de la fiction. Ce manque divise non seulement les locuteurs, mais aussi le corps.

Comme mentionné plus tôt, le corps est divisé en objet et en sujet. Cependant, l'objet dont il est question dans le titre de l'extrait ne se résume pas seulement au sujet et au corps même s'ils sont intimement liés. Cette relation s'établit principalement grâce à l'écriture qui permet de faire un pont entre l'être, l'acte d'écrire et le résultat et ainsi de nier la disparition de l'objet. De cette façon, l'objet n'établit pas un dialogue avec le corps, puisqu'il est les deux à la fois.

²¹ Jean Daive, *Op cit.*, p. 11.

De même, il y a une différence entre l'Objet et les objets. L'Objet avec majuscule et au singulier permet de rendre compte non seulement du corps, mais aussi de l'objet d'écriture et donc de la mémoire. Les objets pluriels, eux, s'articulent autour de cet Objet et le construisent, ils ne sont pas indépendants. Ils se rattachent au domaine du corps/objet.

Ces objets se présentent sous plusieurs formes. Pour commencer, l'objet qui s'oppose au corps est le miroir. La présence de cet objet permet d'instaurer un moyen de conditionner la présence du double, soit le corps/objet. Selon Guiomar, la présence du Double serait liée à une présence subconsciente de la prédestination de la mort :

Tous les aspects et significations du Double dans l'art comme événement du Seuil [imaginaire de la Mort] partent de ces remarques préliminaires ; elles expliquent comment s'imposera l'assimilation des multiples aspects du dédoublement à cet événement type qu'est le Double : Double, sosie, âme, ombre, image de miroir, êtres antagonistes et réciproques [...]... qui peuplent les oeuvres quand la mort est proche ; l'objet [...] prendra l'aspect du double-objet, de correspondant de l'être se dédoublant²².

Sous cet angle, le corps en tant qu'objet littéraire se trouve constamment en état de dédoublement. Il existe en tant que corps figé dans le présent, animé et ayant une conscience, et comme un corps mort qui habite dans le futur. Ce corps mort a repris possession de lui-même, dans le sens où au moment de la mort, il passe de sujet qui agit sur le mort à objet qui agit sur lui-même. Malgré le fait qu'il ne se trouve pas animé par une psyché, l'étape de désagrégation et de pourriture fourmille quand même d'une certaine animation causée par les bactéries. Donc, le corps produit un double en prenant conscience de son propre caractère éphémère. De plus, la présence de ce miroir lui permet de prendre conscience de ce doublement en le confrontant à celui-ci. Guiomar accorde trois paramètres au double :

²² Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de LA MORT*, Paris, José Corti, 1988, p. 236.

1. *Les aspects premiers*, c'est-à-dire concernant des êtres vivants, apparaissant tels, comme des Doubles d'un autre.

2. *Les aspects dérivés*, où le Double est suggéré par un phénomène qui le crée sans pourtant lui conférer normalement vie et existence propre [...]

3. *Généralisation de la notion du Double*. L'univers du témoin dans le cadre du Seuil, s'enrichit d'une correspondance profonde par laquelle l'objet devient un double²³.

Ces aspects expliquent comment le double se génère. Le miroir est un médium, donc un aspect dérivé qui permet de transmettre et de révéler certains aspects premiers du double, c'est-à-dire, le Double physique, par l'image, et le Double affectif, par la réaction et l'attachement à cette image. Par conséquent, le miroir permet une possibilité de transfiguration du corps tout en maintenant une certaine distance avec celui-ci. Il s'agit d'un support du corps, qui le distancie de lui-même par l'image.

Le terme *Miroir* est présent deux fois dans le troisième poème de la deuxième partie de l'extrait soit, CÉSURE: *le corps*. Le poème constitué de deux vers va comme suit :

tandis que de la disparition de l'objet en miroir
allé à la terre : *lieu du miroir*, (O : p. 119)

La première apparition du terme miroir se fait sans particularité typographique. Le terme présente ici un processus de transformation, à savoir la métamorphose de l'objet physique en miroir, surface réfléchissante, l'objet se faisant aspirer ainsi par son reflet. Le double devient l'original. L'original se fige donc dans sa représentation, puisque le miroir permet un nombre infini de dédoublements et donc de dissociations. Aussi, il est possible d'avancer que le contraire peut se produire également. Le miroir étant objet, l'objet a la possibilité d'être lui-même un miroir, un producteur de sens et de double. En effet, l'objet possède une capacité de réflexion, il peut agir comme écho d'un modèle original : « La puissance d'évocation d'un être par ses objets familiers est courante mais dans certains

²³ *Ibid.*, p. 237.

dédoulements de la personnalité ces objets acquièrent une équivalence de leur possesseur qui n'est pas coutumière²⁴. » Ainsi, l'objet se pose comme un dédoublement du corps chez Albiach, l'objet est le moyen par lequel la reproduction a lieu. L'objet devient donc élémentaire, l'endroit où la réalité vient se réfléchir pour produire du sens. De là, le deuxième vers continue et se termine en affirmant la terre et par extension ses productions comme le *lieu du miroir*, et dès lors, le lieu où le double se confronte à lui-même, où la crainte de l'éphémère s'oppose à l'appréhension de la permanence.

Dans le même ordre d'idée, une autre catégorie d'objets qui agit aussi comme support du corps, est les objets géologiques tels que la pierre, la surface de la terre et les objets architecturaux tels que les marches, dalles, gradins qui évoquent le monde du théâtre.

Ce rapport aux objets et aux corps peut laisser sous-entendre un lien à l'écriture. Parmi les autres objets mentionnés dans l'extrait, il est important de souligner que les objets ou outils liés à l'écriture, tels que le papier et la reliure, sont constamment référencés dans le texte. L'outil, contrairement à un simple objet, participe à un processus de production. En plus d'exister physiquement, il fait et transforme d'autres objets vers une finalité précise. D'une certaine manière, cela semble impliquer qu'il s'agit d'objets concrets qui communiquent, parlent et écrivent activement à la place du sujet. Ces objets ne participent pas aux activités du corps et à ses mouvements et deviennent des extensions du corps, par exemple : « le texte se lit dans la désignation de la main » (*O* : p. 113). Les objets mentionnés, soit le texte, le livre, l'outil et la pierre, agissent comme appui et font partie de l'acte d'écrire.

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

Ces réflexions nous amènent à nous demander de quelle façon cette vision de l'objet et du corps influence la conception du processus d'écriture ou de création chez Albiach. Ainsi, il semble que la présence d'objets permet au texte d'être capable de se dire, de casser le silence, de se proclamer à haute voix et ainsi de braver la censure exprimée par le titre du recueil, *Mezza Voce*.

De plus : « Chez Anne-Marie Albiach l'écrivain ne se montre pas, il tourne le dos. Il vit dans une pièce qui lui sert de boîte noire. Et la boîte noire déréalise. Il vit dans un corps. Et le corps déréalise. Il porte une parure²⁵. » Il est donc difficile d'établir dans l'extrait le corps de l'écrivain puisque l'acte d'écrire semble être détaché du corps ou de la figure d'un sujet écrivant. Deuxièmement, Albiach considère que le concept de l'écriture prime sur celui de la poésie : « [l]a poésie-ou plutôt l'écriture était pour elle le plus grand sérieux », le mot poésie étant absent du vocabulaire d'Albiach²⁶. En effet, l'auteur ne réfléchit pas sur sa propre poésie, mais affirme l'écriture comme étant encore un moyen pertinent de dire, de transmettre ou de présenter. Le texte est donc ancré dans les actions du corps, de l'Objet par extension et aux objets de l'écriture.

B. Corps typographique

La deuxième partie se concentrera sur le corps du texte et donc sur un objet tangible que les mots construisent. Tout d'abord, en ce qui a trait à la forme, l'extrait choisi demeure cohérent avec le reste du recueil même s'il possède quelques différences. En fait le texte de *Mezza Voce* serait constitué comme une partition qui distingue les mots et les éléments typographiques : « Parce que peu à peu le lecteur voit apparaître

²⁵ Jean Daive, *Op cit.*, p. 19.

²⁶ Alain Veinstein, *Op cit.*, p. 144.

l'affrontement de deux univers, de deux récits : le premier est présent sous la forme de mots, le second sous la forme d'une composition ponctuée faites de blancs, de virgules, de points, de guillemets...²⁷ » Le texte devient donc une mise en scène physique et orale. L'espace permet de planter un décor qui accompagne et approfondit le sens du texte. Le texte devient ainsi vivant.

Dans l'extrait étudié, l'utilisation du blanc qui vient appuyer la tension entre le manque et l'excès créé par les mots, permet donc l'élaboration d'une deuxième couche de sens qui s'appuie sur le visuel :

Depuis, la poésie s'est beaucoup intéressée à l'élaboration d'un discours qui repose autant sur la présence que sur l'absence affichée des mots. Cette dualité, qu'aucun autre genre littéraire n'exploite aussi fortement, constitue l'un des ressorts les plus expressifs de la langue, notamment parce qu'il allie langage verbal et langage visuel. La transformation du vers coïncide d'ailleurs avec le renouvellement des modes de présentation du texte sur la page. À ce propos, le blanc, auquel la poésie moderne a accordé un rôle important, est sans doute l'une des composantes textuelles qui ont le plus contribué à l'évolution du vers²⁸.

Le blanc chez Albiach possède donc sa propre fonction énonciatrice malgré l'absence physique et visuelle d'un signe ou d'une référence. Le blanc dans l'extrait choisi permet de concrétiser le texte en ce sens que même s'il divise les mots, il permet tout de même d'établir une relation entre le signifiant, le signifié et l'espace dans lesquels ils évoluent. L'usage du blanc permet d'ancrer le texte dans un moment précis, aussi :

La question de l'ancrage spatial [...] apparaît d'ailleurs fort importante pour trois raisons : d'abord cet ancrage indique que l'espace se détermine à partir du corps sensible et mobile du sujet; ensuite, il accorde une orientation (direction, ordre d'apparition et visée) à l'apparaître perçu par le sujet; finalement, il redéfinit, au gré de ses transformations, l'appartenance mondaine d'un corps²⁹.

²⁷ Jean Daive, *Op. cit.*, p. 13.

²⁸ Marc-André Brouillette, *Op. cit.*, p.6-7.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

Ainsi, le blanc n'est pas aléatoire. Il aurait comme fonction de lier le corps du texte aux représentations de celui-ci exprimées à travers les signifiants. C'est pourquoi il reprend le même noyau isotopique de manque/excès. Par l'absence de mots ou de caractère, le blanc est synonyme de vide, mais il peut aussi être vu comme un orifice. En effet, d'un point de vue visuel, le blanc peut se trouver entre deux caractères. Il est donc délimité par l'encre. Le trou noir devient donc un trou blanc qui arrive à s'exprimer à travers l'espace malgré le sentiment de vide ou d'immensité.

Dans l'extrait *Objet*, l'usage du blanc évolue dans le texte. La première partie se présente en paragraphes. Le blanc qui est omniprésent dans les autres parties est laissé de côté. Ces paragraphes prennent la forme d'entrées encyclopédiques et de définitions. La forme se rapporte encore au domaine de l'écriture et du savoir. D'une certaine façon, cette utilisation de la forme fige le poème dans une boîte. D'ailleurs, il en a la forme. Contrairement aux autres poèmes, le texte n'est pas éclaté. L'absence de ponctuation et la présence du texte dans un si petit espace donne l'impression d'un labyrinthe où l'on erre à travers les blancs serrés. Aussi, dans la deuxième partie, le blanc joue le rôle de la césure annoncée dans le titre. Par un indice physique, il indique le bris du texte. Ces blancs, ces moments de silence s'expriment dans le vers suivant : « le corps porte le blanc de la fiction qui le divise » (*O* : p.121), qui conclut la suite de poèmes étudiée.

La deuxième remarque d'ordre typographique concerne l'usage de la ponctuation et de la majuscule pour diviser les vers. Dans la première partie de l'extrait, soit : *le double*, les vers sont principalement divisés grâce à la virgule, le point-virgule, les guillemets et les deux points. Toutefois, le point lui-même est rarement employé. En effet, sa seule occurrence se trouve dans le premier vers du passage : « l'absence dans les

degrés, l'excès du corps : il disparaît. » (*O* : p. 111) Le point entraîne la finalité, termine la phrase et empêche sa continuation alors que les autres vers s'emboîtent les uns dans les autres et deviennent ainsi perpétuels. Le point ancre donc le vers dans l'immobilité, alors que les autres usages de la ponctuation permettent la mobilité des idées. Le deux-points permet l'explication; les trois points un sens suspendu; les guillemets, une parole infinie. L'utilisation du point dans le premier vers de l'extrait permet de l'isoler des autres vers. Cet isolement pourrait souligner son importance. Du fait qu'il s'agit du premier verbe, il serait possible de déduire que ce vers agit comme titre, qu'il s'agit d'une clé permettant de déchiffrer le texte à suivre. Aussi, le point arrive à fixer la disparition du corps à un moment précis. Le corps a disparu, les prochains vers essaient de conjuguer avec les effets et les difficultés de cette disparition.

Le texte joue aussi avec la majuscule. La majuscule et le point forment un ensemble antagoniste : le début et la fin. Le point proclame la fermeture alors que la majuscule annonce l'ouverture. La première majuscule suit le point présenté ci-dessus. Elle respecte les conventions. Les autres occurrences fourmillent dans le dernier poème. La majuscule est totalement absente du deuxième poème qui agit comme entre-deux ou médiateur entre le début et la fin qui se trouvent ici inversés. En effet, le texte commence et a déjà atteint un but, alors qu'il se termine sur un espace de possibilités. Possibilités qui ne sont pas encadrées, puisque dans le dernier poème, le point est totalement absent. Des vers débutent, mais ne se finissent pas :

l'Objet. entre parenthèses, il exécute l'attrait à la terre Le sol se dissout, il résout alors il disparaît innervé de chaleur et de froid Se prend répétitif le sujet qui s'absente et devient objet : élaboré à cet « entretien de la surface », tremplin labial, disparition, la distance donne le lieu géographique : la pierre suggère une fiction, support attentif Le texte se lit dans la désignation de la main; balbutiements à son élaboration, une page double l'absence et la présence ; alternativement le sujet et l'objet deviennent cette « épaisseur » de livre et se réduit-il au geste qui lui rend l'identité, corpus en excès sur lequel le « doigt » accentue la pliure sans cesse récidivée : labour liquide « dans la bouche / de pleine terre » (*O* : p. 113)

Bien que le point soit absent dans le corps du poème, il est présent dans l'indication « *l'Objet.* » et permet d'indiquer que le poème se réfère à ce mot, mis en relief par l'usage de l'italique.

L'absence du point et la mise en valeur de l'espace, et donc du blanc, pourraient venir de la crainte de la perte de sens, de la coupure de l'écriture. Ainsi, le point introduit un référent visuel qui indique la clôture. Alors que le blanc arrive à diviser sans figer le vers et l'écriture dans une coda éternelle, le point présente le point d'arrêt. De cette façon, le texte préfère être interrompu par le blanc ou par une autre marque typographique telle que la virgule : « *lieu du miroir,* » (*O* : p. 119). L'usage de la virgule comme ponctuation peut donner une espérance de continuité. Le miroir, producteur de double, engendre d'innombrables réflexions auxquelles il est impossible de mettre fin. L'esthétique de la violence contre la langue chez Albiach ressurgit. Le texte, l'écrit tente de détruire les significations. Pour contrer la violence, le poème a recours à d'autres marques typographiques qui permettent d'endiguer le processus de destruction du langage.

De plus, en ce qui a trait aux marques typographiques, leur utilisation est aussi caractéristique de l'écriture d'Albiach. Cependant, l'utilisation de celles-ci semble être cohérente tout au long du recueil et de l'oeuvre d'Albiach et semble donc être moins spécifique à l'extrait choisi³⁰. Aussi, la plupart des signes ne semblent pas déroger aux conventions à la seule différence qu'Albiach aime bien les mélanger. Pour en faire une analyse pertinente, il faudrait prendre en compte l'oeuvre entière d'Albiach.

Toutefois, il est possible de souligner quelques caractéristiques intéressantes de ces derniers. Ils permettent d'abord de mettre en relief le texte à l'aide de citations

³⁰ Proposons le livre de Brouillette pour une analyse approfondie des signes dans l'extrait « Théâtre ».

inventées, et donc d'une fausse oralité. L'italique, les guillemets et la parenthèse permettent donc d'octroyer une fausse existence au texte en lui donnant une voix, une fonction de sujet qui parle. Ce sujet n'est pas défini par le vocabulaire du corps, mais plutôt par l'action des marques typographiques. Ainsi, chaque marque développe un effet différent.

De la parenthèse, on retrouve une impression de retrait et d'affirmation de retrait qui permet de récréer un murmure. Les parenthèses dans l'usage plus classique servent à affirmer ou à définir un mot. Ceci s'oppose donc à l'usage des majuscules qui, selon les conventions de la rédaction informatique contemporaine (texto), expriment le cri, la rage ou encore, à insérer une autre voix. Ainsi, quelquefois par l'intermédiaire de la majuscule, *Mezza Voce*, la mi-voix, se transforme en cri. Par effet de contraste, il est possible de déterminer que ce qui est crié relève forcément d'une certaine importance.

Pour terminer, l'usage de l'italique permet de rendre le mot lisible, mais imprononçable³¹. Sa présence physique détruit le mot, sa sonorité et donc sa prononciation, mais renforce aussi sa présence et double la signification du mot en lui permettant de ressortir du texte et des autres mots en romain.

La présence du corps chez Albiach résulte de l'évolution des idées préconçues et des stéréotypes du corps. Du corps-consommateur chez François Rabelais au corps-machine du 18^e siècle, en passant par le corps-invisible chez les classiques, cette écriture du corps présente chez Albiach permet de retravailler le corps en le présentant comme étant dominé par l'écriture. Ainsi, Anne Marie Albiach arrive à construire un corps et à expliquer comment le corps participe maintenant activement au processus d'écriture alors qu'on l'excluait autrefois de l'entreprise intellectuelle. L'auteur va donc au-delà de la

³¹ Jean Daive, *Op. cit.*, p. 10.

dichotomie corps objet/sujet pour s'apercevoir que le corps contemporain est plus qu'un objet qui subit ou un sujet qui agit : il devient action lui-même. Ainsi, on remarque que depuis la modernité, les textes tentent de présenter une autonomisation du corps. Il se « désaffranchit » de la pensée et de la réflexion. Il s'agit maintenant d'un puissant acteur modalisateur; un médium qui transforme et se fait transformer.

La spécificité de l'écriture d'Albiach vient du fait qu'elle se trouve à la croisée des chemins de la poésie contemporaine. En effet, elle arrive à innover en conjuguant poésie concrète et méta-poésie. De cette façon, l'écriture parle d'elle-même sans passer par le créateur. Aussi, le poème chez Albiach est à la fois dépendant du sens linguistique, mais aussi indépendant des mots qui le constituent. L'usage de la typographie permet de créer un ensemble de sens qui produit une scène sur laquelle les mots jouent. Ceci permet donc au poème de s'affranchir en tant que corps/objet qui évolue et est constitué d'une architecture et d'organes textuels. Cela permet au texte de prendre vie et d'avoir une autonomie permanente au-delà de la simple lecture.

Chapitre 2

Mutilation et éphémère dans *Les Chants de Maldoror*

La brièveté du corps humain est une réalité difficile à accepter. Le corps lui-même propose un paradoxe. Il se renouvèle jusqu'au jour où il ne se suffit plus, se dégradant, pendant que l'esprit reste sain plus longtemps. Il protège et détruit l'intérieur du corps. D'une certaine façon, il agit comme défense et frontière en démarquant les limites entre le corps externe et son intériorité. L'écriture permet de dépasser ces limites à travers la fission et la fusion de corps humain et animal qui engendre l'exploration des possibilités de figuration. Le recueil *Les chants de Maldoror*, du comte de Lautréamont, comporte plusieurs types de corps, du monstrueux au naturel. La strophe cinq du troisième chant peint un tableau de différents types de corps qui ont en commun le fait que ces types essaient de brouiller les frontières entre l'intérieur et l'extérieur dans le but de braver le caractère éphémère du corps.

Les chants de Maldoror se constitue d'un corpus varié où les différents intertextes ne cessent de s'entremêler. En effet, les différents chants s'inspirent de récits initiatiques ou épiques. Ils reprennent des schémas bibliques et scientifiques qui passent de l'érotisme à l'horreur. Pour concilier ce tout hétéroclite, l'auteur fait appel à la comparaison qu'il « consacre [...] comme “activité métaphorique”³² ». Anne S. Scott affirme aussi que :

Comparer deux expressions, deux mots, deux situations ou deux concepts autour d'un motif commun équivaut à réduire le champ des attributs, « l'extension » de ces deux éléments, pour privilégier leur point de rencontre. Les mettre ensemble, côte à côte c'est déjà les manipuler, les priver de ce que l'on croyait être leur intégrité —divisant le signifié et son image en leurs parties constituantes. Le regard est déjà manipulateur, il est désir et viol avant la possession — et, de là, l'écriture assume pleinement sa fonction subversive — tel est le pas que franchit Lautréamont³³.

³² Anne S. Scott, « Le récit des possibles : La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror* », *Littérature*, n°17, 1975, p. 62.

³³ *Ibid.*, p. 60.

La comparaison sert aussi à opposer les différents scénarios présents dans l'extrait pour mieux les renverser. Plusieurs récits de légitimation dont le discours médical et religieux sont ainsi déconstruits dans le poème en prose. Pourtant, le récit biblique est utilisé dans ce contexte comme récit encadrant, il ne résulte pas d'un désir de réécriture :

En second lieu, les Chants ne renvoient souvent à l'Écriture que comme à une mythologie commune, populaire, analogue à notre mythologie nationale [...]. Ainsi défilent selon les strophes le Créateur, Satan, Caïn, Job, le Christ. Des scènes que tous les enfants connaissent apparaissent en filigrane : [...] la sainte famille³⁴.

Ainsi, la récupération biblique n'est utilisée que comme un système de références vagues, dans une tentative de rendre le texte plus accessible à la majorité, mais aussi d'innover.

De plus, l'univers de *Les Chants de Maldoror* possède un côté enfantin : « ce monde a les formes de l'univers mythique de l'enfant Lautréamont - livres d'aventures et de sciences - et il y met les métamorphoses qui incarnent le mieux son dessein³⁵ ». L'évocation de la présence de l'enfance rappelle l'importance de la comparaison en apprentissage.

Dans l'extrait à l'étude, la comparaison domine encore comme procédé analogique. Toutefois, le texte propose aussi l'utilisation de la synecdoque. Cette strophe des chants a été choisie, car elle propose un traitement différent du corps. En effet, alors que d'autres chants proposent une fusion des corps animaux et humains, l'extrait présente des corps fragmentés, mais qui demeurent intègres dans leur corporalité ou dans leur animalité. La transformation de ces corps se trouve plutôt dans la frontière floue entre leur matérialité et leur immatéralité. La relation métonymique permet ainsi de mieux

³⁴ Philippe Sellier, « Lautréamont et la bible : introduction à une recherche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 5, 1974, p. 404.

³⁵ Anne S. Scott, « Le récit des possibles : La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror* », p. 59.

exprimer explicitement la relation entre l'espace et l'individu. Plus précisément, la synecdoque permet de représenter le lien entre la partie et le tout. Dans la strophe choisie, les parties du corps représentent le corps complet.

La comparaison permet donc de mieux mettre en scène la fragmentation des corps présentés dans l'extrait, tout en proposant que cette fission n'est qu'illusoire. Les corps, bien que divisés, s'inscrivent tout de même dans une tentative de dépasser les limites accordées par la vie, soit la vieillesse, les faiblesses ou la matérialité, pour tenter d'établir des liens qui ne sont pas précarisés par une enveloppe corporelle éphémère. Dans l'extrait, le corps matériel est présenté plutôt comme un obstacle à la perception que comme une enveloppe protectrice positive. L'image du corps est donc subvertie.

Avertissement et mise en abyme

Avec un texte aussi éclectique que les *Chants de Maldoror*, il est facile de tomber dans des suppositions qui ne prennent pas en compte certaines subtilités. Bien qu'il existe des isotopies constantes tout au long des chants telles que l'élément liquide, comme lieu de métamorphose, il n'en demeure pas moins que le texte est mouvant. Simone Luis Artuk, dans son analyse des chants, affirme que : « en opposition à la tradition occidentale où la poésie s'adressait toujours à un auditeur ou à un lecteur, le poète des "Chants" ne chante que pour lui-même³⁶ ». Pourtant, dès le premier chant, il s'adresse directement au lecteur. Bien sûr, cette occurrence mériterait une analyse plus profonde, mais le texte présente une deuxième adresse au narrateur/lecteur³⁷. Le passage étudié

³⁶ Simone Luis Artuk, *Une descente aux enfers ; images de la mort et de la destructions dans « Les Chants de Maldoror » de Lautréamont*, Bern, Peter Lang, SA, 1995, p. 7.

³⁷ Pour une analyse plus développée du rôle du narrateur dans *Les Chants de Maldoror*, on pourra se référer à la thèse de doctorat d'Ora Avni : *Figuration et défiguration dans "Les chants de Maldoror"*.

dans ce chapitre s'ouvre aussi sur une adresse au lecteur. Le texte étudié fait donc écho à l'ouverture du premier chant.

Il peut donc être intéressant et pertinent d'étudier la strophe cinq du troisième chant et de façon plus détaillée puisque le passage peut être considéré comme une mise en abyme. La première strophe du premier chant sert d'avertissement au lecteur qui demande à ce dernier de ne pas continuer la lecture. Le narrateur lui ordonne : « Dirige tes talons en arrière et non en avant comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle³⁸ ». Toutefois, cet avertissement serait, selon Michel Charles, un faux :

Cette page ne remplit donc pas sa fonction d'avertissement : elle n'est pas elle-même sans danger. [...] Et, dès le début, le lecteur est en réalité sur le chemin difficile. L'alternative proposée n'est pas : lire ou ne pas lire, mais se perdre ou ne pas se perdre dans la lecture³⁹.

Ce faux avertissement donne le ton au recueil et annonce un jeu à la croisée de l'humour et du sado-masochisme. Un avertissement semblable se retrouve au début de la strophe cinq du troisième chant. L'avertissement prend cette fois-ci la forme d'un écriteau sur lequel on a écrit : « Vous qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne avec le vice; un jour ses amis attendirent en vain un jeune homme qui avait franchi la porte fatale. » (C, p. 145) Tout comme le premier, cet avertissement incite le lecteur à rebrousser chemin pour éviter de faire face à des horreurs. Toutefois, ici il s'agit de la seconde instance de l'avertissement. Celui-ci se trouve à être intradiégétique et à interpeller le lecteur par l'intermédiaire du personnage de la fiction. L'avertissement sert donc ici à brouiller la frontière entre le lecteur et le personnage. Cette déstabilisation

³⁸ Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2009, p. 4. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

³⁹ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 16.

créée par cette défiance des conventions de la lecture instaure une atmosphère ludique à mi-chemin entre l'humour et le sadisme. La récupération de cet avertissement laisse donc supposer le phénomène d'autoreprésentation présent dans le texte.

De plus, au sein des deux avertissements se trouve une figure masculine, soit le fils et le jeune homme, qui peuvent être ou non le même. Le jeune homme est forcément le fils de quelqu'un et l'utilisation du fils laisse supposer la jeunesse si l'on considère le rapport générationnel que le fils insinue. Dans le premier cas, la figure masculine est prévenue du danger. Dans la deuxième strophe, l'avertissement a failli et devient plus crédible du fait que le texte dit vénéneux s'est déjà réclamé une victime.

L'avertissement sert donc à rappeler au lecteur le caractère horrifique du texte qu'il est en train de lire. En plus d'être une autoreprésentation, la reprise de l'avertissement permet aussi une autoréflexion sur l'ensemble des chants.

Ainsi, le deuxième avertissement a pour particularité d'avoir, premièrement, un double destinataire, soit le lecteur qui devient un destinataire implicite et le narrateur qui est explicite. Deuxièmement, l'avertissement se posant à l'entrée a comme possibilité d'avoir un nombre indéterminé de destinataires incluant le narrateur, le personnage, le lecteur, mais aussi tout personnage évoluant dans l'espace de la fiction, puisque l'on sait que d'autres personnages y sont passés auparavant⁴⁰. Ainsi, le premier avertissement est expliqué par le deuxième avertissement et la strophe cinq, puisque le texte semble le mettre en scène à travers les actions décrites.

Dans un autre ordre d'idées, l'extrait des *Chants de Maldoror* présente ainsi plusieurs types de corps. Malgré cette diversité, il est possible de les classer sous différentes catégories. Dans le texte, deux types de corps semblent se distinguer.

⁴⁰ Grâce, entre autre, à la mention du « jeune homme » et « de ses amis ». *Ibid.*, p. 145.

Cependant, ces deux types peuvent tout de même s'inscrire sous l'optique d'un corps fragmenté. La distinction entre les deux types de corps se situe dans sa matérialité. En effet, dans la première catégorie, il s'agit d'un corps fragmenté qui, malgré le fait qu'il soit divisé, demeure matériel alors que le deuxième type se joue de la fission entre le corps matériel et immatériel.

A. Corps fragmentés matériels

Le premier type de corps est matériel, puisqu'il s'agit soit de mammifères ou de parties du corps de ces derniers qui sont autonomes. Il s'agit d'un corps tangible. Il n'y a donc pas d'ambiguïté quant à leur corporalité. Le corps matériel habite la chair et c'est par cette chair ou enveloppe corporelle que les personnages arrivent à craindre le monde ou leur situation spécifique. Parmi ces corps, il existe différents niveaux de rapport au monde extérieur. Certains corps sont passifs alors que d'autres sont actifs. Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est que les corps perçus comme autonomes sont les représentations du corps humain. Le texte étudié dresse le portrait de corps passifs, alors que les corps d'animaux et des différentes parties du corps sont actifs. Comme quoi la corporalité ne détermine pas les capacités cognitives des êtres transformés présentés dans *Les chants de Maldoror*.

Pour commencer, les corps considérés comme passifs sont présentés par la figure de la prostituée et du jeune homme. Ces deux catégories qui reviennent souvent dans les autres textes des *Chants* sont souvent représentées comme des victimes et traitées avec

violence⁴¹. Le terme de victime amène de par sa définition une connotation de passivité. Par extension, il s'agit aussi de corps qui subissent.

En ce qui a trait à la figure de la prostituée, la représentation de cette figure comme un corps qui subit semble s'inscrire dans une continuité et suit les tendances introduites par l'idiolecte de Lautréamont. Dans *Les chants de Maldoror*, la passivité de la prostituée est associée à son statut de femme. Tout d'abord, il est important de mentionner que la prostituée n'est jamais nommée. Le terme « femme », ou « femme dégradée » lorsqu'elle s'accouple avec le Créateur, est plutôt utilisé. Selon Cecile Lindsay :

The epithet " femme " is loaded with scorn; in the caustic asides that punctuate *Les Chants*, woman are depicted as lascivious and degraded, corrupted by sexual desire [...]. Woman is now equated with sexuality, with animality, with all that threatens the human male self⁴².

Dans la molécule sémique « femme dégradée », l'utilisation de « dégradée » attire l'attention. Le sème inhérent /maturité sexuelle/, ou /maturité/ tout simplement, présent dans le sémème-type /femme/ est virtualisé par la présence de l'attribut « dégradée » qui implique le manque de dignité et la dégradation de la femme. D'ailleurs, cette dégradation étant causée par l'acte sexuel, la maturité de la femme lui est niée et elle se retrouve dans un entre-deux : entre la fille et la femme et hors de l'ordre normal de croissance. Aussi, le terme femme est ici utilisé dans les *Chants* pour décrire la prostituée, alors que dans le sociolecte de l'époque, le terme fille était plutôt utilisé. Encore cette fois-ci, la division entre femme et fille existe. Une prostituée étant fille, n'est pas encore arrivé à la même maturité sexuelle qu'une femme et donc le sémème de prostitué implique encore le sème de /jeunesse/ et /immaturité/ (voir annexe B). De plus,

⁴¹ Cecile Lindsay, « Tearing the Body: Modern Self and Postmodern Corporality in "les Chants De Maldoror" ». *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22.1/2, 1993, p. 168.

⁴² *Ibid.*, p. 167.

le sémème « fille » renvoie à d'autres syntagmes qui indiquent la prostitution dont « fille de joie, des rues, publiques, soumises⁴³ ». Le terme « fille » réfère à un côté ludique qu'on pourrait associer à un manque de maturité. Tandis que « Femme » serait utilisé ici en tant qu'être sexué et être ayant atteint sa maturité sexuelle ainsi qu'à l'anatomie⁴⁴. Donc, il semblerait que le terme fille soit associé à des lieux hors de la sphère privée ainsi qu'à l'enfance ce qui confère une autonomie et un aspect changeant à la figure. Alors que la femme est un être figé qui se résume à son corps.

L'autre figure féminine citée dans le texte renvoie à celle de la vierge. La vierge possède ici une connotation positive. La sexualité semble donc une caractéristique innée chez la femme. Étant innée, cette sexualité ancre la femme dans sa corporalité.

Cela dit, la fragmentation du corps chez la prostituée se trouve dans son animalisation et dans la division de son corps. D'abord, l'expression utilisée pour montrer la profession des femmes est : « Toutes ces femmes qui montraient, chaque jour, à ceux qui entraient, l'intérieur de leur vagin, en échange d'un peu d'or. » (C, p. 144) Au lieu d'utiliser *vendre son corps*, le narrateur réduit le corps de la prostituée, et par extension, celui de toutes les femmes, à son vagin qui est présenté aussi comme un passage. De plus, il existe deux figures féminines et aucune des deux ne forme un tout cohérent. Du corps de la première figure, seulement le bas est mentionné, soit le vagin et les jambes ; quant à la deuxième, on ne mentionne que son front et ses joues. Ce transfert du bas au haut s'explique par le fait que la deuxième a des relations sexuelles avec le créateur. Pourtant, les joues et le front peuvent être associés au respect à cause de la bise. Ils parviennent

⁴³ TILF, « Fille », [En ligne],
<<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2974694595;r=1;nat=;sol=2;>>

⁴⁴ TILF, « Femme » [En ligne]
<<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/saveregass.exe?91;s=200557500;r=2;;>>

aussi à exprimer la passivité du personnage : « Ce front couvert de boue, sur lequel les hommes ont marché avec le talon, plein de poussière !... » (C, p. 147) La femme est donc saleté liquide et l'homme imposant saleté sèche. La prostituée semble donc se placer en dessous de l'homme et semble être un mal nécessaire.

En plus, les deux figures sont animalisées. D'abord, cette animalisation se traduit par une opposition ou comparaison entre la prostituée et des poulets : « Un corridor sale, qui sentait la cuisse humaine, donnait sur un préau, où cherchaient leur pâture des coqs et des poules, plus maigres que leurs ailes. » (C, p. 145) Ceci semble proposer une ressemblance entre le pâturage et le bordel, entre les poules et les prostituées. Aussi, le narrateur mentionne que la prostituée habite dans une « tanière » (C, p. 145). En plus d'être animalisée, la prostituée est présentée comme étant a-naturelle, donc hors de la nature :

Pendant que la nature entière sommeillait dans sa chasteté, lui, il s'est accouplé avec une femme dégradée, dans des embrassements lascifs et impurs. Il s'est abaissé jusqu'à laisser approcher, de sa face auguste, des joues méprisables par leur impudence habituelle, flétries dans leur sève. (C, p. 147)

La nature étant associée à la chasteté, la prostituée n'étant pas abstinente se place hors de l'ordre naturel des choses. Ainsi, la lascivité de la femme dégradée causerait son exclusion. Par cette marginalisation, le corps se transforme. Il devient monstrueux puisqu'il combine le corps qui tient de la nature, et cette composante a-naturelle qui est l'absence de chasteté. Ce corps est fragmenté, car en étant soumis à la nature, il ne possède pas de conscience individuelle. La prostituée étant une catégorie générique, il existe donc un bris entre le corps et la conscience.

Le deuxième corps passif est celui du jeune homme torturé par le créateur. Tout comme la prostituée, il s'agit d'une catégorie générique jusqu'à ce que le jeune homme

soit choisi par le créateur. Dans cet épisode, il y a une récupération du genre épique à l'aide de la figure de l'Élu. Il peut sembler étrange de considérer l'Élu comme passif, pourtant dans le texte, il est plutôt présenté comme un « imbécile heureux ». En effet, il se présente comme une victime innocente profitant tout de même d'un plaisir illicite :

Il se disait que son caractère était plein de bonté; qu'il aimait à croire ses semblables bons aussi; que pour cela il avait acquiescé au souhait de l'étranger distingué qui l'avait appelé auprès de lui; mais que, jamais, au grand jamais, il ne se serait attendu à être torturé par un bourreau. (C, p. 148)

Le jeune se met donc à réfléchir seulement après la dépossession de son enveloppe extérieure : sa peau. Cette peau qui agissait comme protection extérieure n'est plus, et il se rend compte de la méchanceté du monde. Pourtant, sa passivité n'est pas explicite ou continue :

[Les lambeaux de chair] racontaient [au cheveu] tout bas que les griffes de [s]on maître les avaient détachés des épaules de l'adolescent. Celui-ci, au bout de quelques heures, pendant lesquelles il avait lutté contre une force plus grande, se leva du lit et se retira majestueusement. (C, p. 148)

Dans cette citation, détacher s'oppose à lutter. Détacher témoigne de la passivité du personnage dans le sens que les lambeaux n'ont pas été arrachés, mais bien détachés. Ce verbe implique une certaine douceur du mouvement qui n'aurait pas eu lieu si le torturé avait lutté. Il s'agit vraisemblablement de lutter contre une force mentale. C'est une lutte qui s'avère difficile pour le torturé. Aussi, le passage rappelle le sadomasochisme. Dans ce cas-ci, le torturé prendra un plaisir à la douleur, ce qui semble vu comme malsain, puisque le jeune homme ne survit pas à la torture.

La fragmentation du corps du jeune homme est évidente. Le torturé est séparé par force de son paraître extérieur et donc d'une partie de son identité physique. La frontière entre l'intérieur du corps et son extérieur n'existe plus, puisque l'enveloppe protectrice n'existe plus. Aussi, enlever sa peau établit définitivement un parallèle avec enlever l'humanité du jeune homme.

Ainsi, le corps fragmenté passif est représenté par deux figures qui, de par leur fragmentation, deviennent des êtres monstrueux, soit mi-humain et mi-animal. Cette fusion est aussi présente dans les corps fragmentés actifs. Parmi ces corps actifs, la figure qui saute aux yeux est celle du cheveu magnifié. La description du cheveu va comme suit : « La première et la seule chose qui frappa ma vue fut un bâton blond, composé de cornets, s'enfonçant les uns dans les autres. Ce bâton se mouvait ! Il marchait dans la chambre ! » (C, p. 146) Il s'agit d'une description plus scientifique que lyrique dans le sens où la description transcrit l'apparence d'un cheveu grossit mille fois au microscope. Il s'agit de la véritable apparence d'un cheveu si celui-ci était à l'échelle humaine. Il n'est donc pas nécessaire d'exagérer la monstruosité du cheveu, puisqu'elle celle-ci s'y trouve déjà. Ainsi, au lieu de se tourner uniquement vers des procédés littéraires traditionnels et en se référant au vocabulaire scientifique pour explorer le monstrueux, Lautréamont explore et joue avec la biologie pour créer des êtres hybrides et des animaux plus grands que nature.

Le cheveu étant généralement accroché à une chevelure se retrouve à être autonome dans l'extrait. Aussi dans le texte, alors qu'il n'appartient plus au collectif, il agit principalement grâce à l'acte de parole. La figure du cheveu propose une relation métonymique au corps, dans le sens où il permet d'exprimer une totalité à travers différentes parties tronquées. En effet, à travers le cheveu, il est facile d'apercevoir une représentation du corps. Le corps se résume à ce cheveu et ce cheveu se suffit à lui-même, malgré qu'il ne s'agisse pas d'un corps complet.

Donc, ce cheveu est actif, car il possède une conscience de ce qui est bien ou mal. Aussi, il ne peut s'empêcher de prêcher la vérité. Il désire s'inscrire dans un acte bref, soit l'acte de parole et dans une continuité en distribuant un message.

Cependant, alors qu'il est toujours attaché à la chevelure, le cheveu subit l'acte de profanation du Créateur. Pourtant, même s'il s'agit d'une victime, il affirme, malgré son autonomie réduite, tout de même son désaccord envers l'acte :

J'étais obligé d'être le complice de cette profanation. J'étais obligé d'être le spectateur de ce déhanchement inouï; d'assister à l'alliage forcé de ces deux êtres, dont un abîme incommensurable séparait les natures diverses. (C, p. 147)

En d'autres mots, le cheveu se trouve en position de juge et se sert de sa nouvelle autonomie pour se retourner contre son Créateur. Ainsi, essayant d'exprimer son désaccord, le cheveu affirme : « moi, je rougissais pour lui ». (C, p. 147) La présence du cheveu propose aussi un renversement du schéma narratif biblique. D'une façon plus générale, l'extrait réécrit la conception immaculée en la rendant physique. De cette conception naît, non pas Jésus, mais bien le cheveu. Ainsi, on oppose à la naissance une image de la vieillesse qui est celle de la perte du cheveu.

Aussi, comme Jésus, le cheveu possède le projet de propager les actes du Créateur. La perte du cheveu est présentée comme une mort et un sacrifice :

Le flambeau de la vie s'étant éteint en moi, je me détachai, de sa tête illustre, comme une branche morte; je tombai à terre, sans courage, sans force, sans vitalité; mais, avec une profonde pitié pour celui auquel j'appartenais; mais, avec une éternelle douleur pour son égarement volontaire!... (C, p. 147)

Le désir de revivre s'inscrit aussi dans le désir de prêcher la nouvelle de la débauche de

Dieu :

Eh bien, soit ... je saurai supporter mon malheur avec résignation. Mais, je ne manquerai pas de dire aux hommes ce qui s'est passé dans cette cellule. Je leur donnerai la permission de rejeter leur dignité, comme un vêtement inutile, puisqu'ils ont l'exemple de mon maître; je leur conseillerai de sucer la verge du crime, puisqu'un autre l'a déjà fait...(C, p. 149)

Le cheveu incarnerait donc une figure messianique. Son origine lui donnerait ainsi des particularités divines et il servirait à faire le pont entre le divin et l'humain.

Selon Eloise Sureau, « l'absence de beauté des Chants est liée aux cheveux. [...] En revanche pour Ducasse l'image positive du cheveu est renversée et transformée en abjection⁴⁵. » Pourtant, dans le cas particulier du cheveu du Créateur, dire qu'il s'agit d'une image positive simplifiée à outrance la figure du cheveu. Tout d'abord, le cheveu existe dans plusieurs états. Le cheveu dans la chevelure est présenté comme quelque chose de majestueux. Quant au cheveu seul, il s'agit d'un cheveu sans mention de beauté ou de laideur. Le cheveu laisse même un sentiment de grandeur. Aussi dans l'extrait, l'image qui ressort est celle de la perte du cheveu, qui est au départ négative. Puis, cette mort du cheveu se renverse, puisque le cheveu ressuscite. Ainsi, dans cet extrait, le cheveu se transforme en positif. L'abjection se trouve plutôt dans la fission de l'être divin, la division du corps entraînant la perte de la particularité divine. Le terme « fission » signifie ainsi la division des composantes de l'être pour venir former ou non un type d'hybridité. Plus précisément, il s'agit de diviser deux éléments qui sont difficilement divisibles, comme le jeune homme et sa peau, le Créateur et sa divinité. Donc, une composante essentielle de leur être est enlevée par une intervention extérieure. Cette abjection a lieu, puisque l'on corporalise le divin en lui accordant une temporalité. En effet, il perd son cheveu. Cette perte est synonyme d'un passage du temps.

Il existe d'autres parties du corps qui s'inscrivent sous la catégorie des corps actifs. Ces parties contiennent les lambeaux de chair mentionnés plus haut, ainsi que les parties liées au système olfactif du corps.

⁴⁵ Eloise Sureau, « Un voyage de l'oeil à l'autre ou Maldoror traverse le miroir. Quelques remarques sur l'identité et le flou dans les *Chants de Maldoror* », *Romance Notes*, vol. 46, n°3, 2006, p. 373.

Les lambeaux sont actifs puisque, tout comme le cheveu, ils ont un désir de rapporter ce qui se passe et ils se déplacent pour le faire : « des lambeaux de chair tombèrent aux pieds du lit et vinrent se placer à mes côtés. Ils me racontaient tout bas que les griffes de mon maître les avaient détachés des épaules de l'adolescent. » (C, p. 148)

Les lambeaux ont une fonction de témoins.

Accompagnant les lambeaux dans cette fonction de témoin, le système olfactif se trouve à effectuer des actions indépendantes du corps qu'il occupe. Ainsi,, même si le système olfactif n'est pas une partie autonome du corps, il possède tout de même une individualité qui est transmise par ses actions ou ses paroles. De cette façon, le système olfactif réussit tout de même à exprimer le dégoût des actions de leur maître dans la mesure du possible. Le cheveu explique que les narines se refusent à respirer l'odeur de l'autre :

J'ai vu la membrane des dernières se contracter de honte, pendant que, de leur côté, les narines se refusaient à cette respiration infâme. Mais lui, ni elle, ne faisaient aucune attention aux avertissements solennels des aisselles, à la répulsion morne et blême des narines. (C, p. 147)

L'accouplement du Créateur avec la prostituée symbolise le regroupement du bas et du haut, et ainsi entraîne la fission des éléments du corps. Le Créateur organise la nature. Il se trouve donc au-dessus de celle-ci. Il s'agit de l'accouplement de deux extrêmes, soit le haut et le bas, qui engendre la rébellion. Le corps ne forme donc plus un groupe structuré.

Le dernier type de corps actif se construit autour des animaux et des insectes présents dans l'extrait. Il peut sembler étrange de placer ces derniers dans la catégorie du corps qui réfléchit, puisqu'il s'agit d'un corps animal et de parasites, mais contrairement aux prostituées et au jeune homme, les poulets et le pou semblent avoir une capacité réflexive. Dans le cas des poulets, il s'agit aussi d'une représentation générique. En effet, il s'agit d'un groupe dont on est incapable d'identifier des membres précis. Pourtant,

contrairement aux femmes de mauvaises vies, le groupe des volailles semble avoir une morale :

Alors, les coqs et les poules accouraient en foule des divers points du préau, attirés par l'odeur séminale, la renversaient par terre, malgré ses efforts vigoureux, trépignaient la surface de son corps comme un fumier, et déchietaient, à coups de bec, jusqu'à ce qu'il sortit du sang, les lèvres flasques de son vagin gonflé. Les poules et les coqs, avec leur gosier rassasié, retournaient gratter l'herbe du préau [...] Oh! comme les poules et les coqs s'éloignaient avec respect, malgré leur faim, de cette longue traînée de sang, sur la terre imbibée ! (C, p. 145-149)

Il s'attaque à la prostituée pour la nettoyer des sécrétions qui résultent du vice, mais il laisse le jeune homme sans peau tranquille. Les poulets ne s'attaquent pas au jeune homme en sang. Ils ne s'attaquent pas à un innocent, contrairement au Créateur. Ainsi, le narrateur souligne l'aspect respectueux des poulets.

En ce qui a trait au pou, celui-ci n'apparaît qu'à la fin et possède le don de parole : « Alors, le pou, sortant subitement de derrière un promontoire, me dit, en hérissant ses griffes : “Que penses-tu de cela ?” » (C, p. 154) Le pou, contrairement au jeune homme, possède dès son entrée une identité propre soulignée par l'article défini « le ». Pourtant, tout comme le jeune homme, il ne propose sa réflexion qu'à la fin des événements. En fait, le pou ne fait que demander et ne fait qu'inviter le narrateur ou le lecteur à la réflexion.

Toutefois, cette apparition soudaine du pou à la fin de la strophe pourrait s'expliquer par le fait qu'à l'inverse du jeune homme, le pou a eu la présence d'esprit de ne pas se présenter à ce Créateur destructeur. Ce parasite ne partage pas la même naïveté. À propos de la figure du pou dans *Les Chants*, Artuk mentionne : « Lautréamont confère aux poux une signification qui sans être comique se cristallise autour de l'idée de saleté et grouillement anarchique⁴⁶. » Pourtant le pou, dans l'extrait, apparaît seulement lorsque l'ordre est « rétabli » dans le sens où le cheveu retrouve son maître. Aussi, il se trouve

⁴⁶ Simone Luise Artuk, *Op. cit.*, p. 84.

hors de son habitat naturel. Par conséquent, la chevelure, symbole de pureté, devient salie par les ébats sexuels du Créateur. Ainsi, ce pou se trouve hors de la saleté et de l'anarchie. Il n'est que témoin.

Pour terminer, la vision de ces corps fragmentés permet d'opposer le corps non-conscient au corps conscient. La nature semble être d'ordre perceptive, ainsi un corps sans perception n'appartiendra pas à cette dernière. Aussi Éloïse Surreau ajoute :

[L']homme dans le texte perd souvent son statut d'être pensant et agissant pour adopter celui d'êtres inférieurs; le poisson, par exemple renforçant par-là l'un des thèmes prévalents de la narration, à savoir que l'homme n'est pas digne de considération⁴⁷.

L'infériorité de l'être humain se situerait ainsi dans la corporalité, puisque les personnages qui ne se résument pas à leur corporalité humaine arrivent à devenir autonomes.

B. Corps métaphysiques

La deuxième catégorie de corps que l'on retrouve dans l'extrait étudié est un type qui se situe entre l'immatériel et le matériel. À l'intérieur de cette catégorie, les corps effectuent une transition entre les deux états. Les types recensés sont la figure du Créateur, du narrateur, ainsi que du groupe de religieuses. Dans le cas des deux premiers types, il s'agit évidemment de figures divines, d'un être suprême, alors que les religieuses forment un tout et, donc, ressemblent plutôt à un chœur.

Tout d'abord, dans l'extrait, Dieu est décrit par l'épithète de *Créateur*, ce qui a pour conséquence de spécifier son rôle dans l'action. Ainsi, en évitant l'usage général de Dieu qui réfère seulement à une position divine dans un espace métaphysique, le texte

⁴⁷ Éloïse Surreau, « Spectres monstres et fantômes, *Les Chants de Maldoror* et le spectacle de la fantasmagorie », *Romance Quaterly*, vol. 55, n°2, 2008, p. 145.

souligne les fonctions du personnage. Aussi, cette appellation rapproche la figure de ses actes de création et l'ancre ainsi à la nature.

Le premier corps du Créateur auquel le lecteur est confronté se caractérise par sa matérialité du fait qu'il s'accouple avec la prostituée. Il se retrouve donc dans un acte naturel, mais qui se trouve aussi hors de sa nature. Malgré cet accouplement contre-nature, le Créateur garde des caractéristiques esthétiques positives. Ce corps s'inscrit dans la beauté et la propreté qui s'oppose à la saleté de la prostituée : « il a peigné sa chevelure parfumée [...] La femme, étonnée de l'aspect majestueux de cet hôte, semblait éprouver des voluptés incomparables, lui embrassait le cou avec frénésie. » (C, p. 147) Ainsi le corps physique du Créateur s'inscrit dans la majesté et dans la vitalité et produit des effets dignes de sa divinité, malgré le fait qu'il a pris une forme matérielle. L'image troublante de la perte du cheveu symbolise que le Créateur perd une partie de lui-même. En réalité, c'est sa dignité qu'il perd.

Pourtant, après l'épisode de torture, le corps du Créateur subit un renversement : « Alors, celui qui aurait dû penser davantage à sa dignité et à sa justice, se releva, péniblement, sur son coude fatigué. Seul, sombre, dégoûté et hideux !... » (C, p. 149) Ses caractéristiques se transforment du positif au négatif, comme si le Créateur venait de perdre sa divinité. Il se rapprochait ainsi de la vie humaine dans toute sa brièveté, dans la beauté et dans la force temporaire. Lors de l'acte commis avec la prostituée, il avait posé une action qui permettait l'échange avec la prostituée qui se situe dans une humanité à laquelle il n'a pas accès. Ce transfert du divin à l'humain entraîne une destruction de ce divin et le Créateur se transforme peu à peu en bête corrompue. Cet acte de destruction transforme son corps éternel en un corps éphémère.

Tout comme le cheveu et les différentes parties du corps arrivaient à résumer le corps matériel, le crachat du Créateur occupe aussi ce rôle métonymique. Il s'agit ici d'une sécrétion produite par le corps et qui ne cesse de se renouveler. Il résulte du corps matériel de Dieu. Lindsay indique que dans *Les Chants de Maldoror*, la transformation et les substitutions corporelles s'effectuent par le liquide : « *Liquids provide a privileged medium for dissolving bodily frontiers in Les Chants*⁴⁸. » Dans l'extrait à l'étude, il s'agit plus précisément des liquides corporels soit du sperme, du sang ou de la salive. Ainsi, le Créateur s'efforce de laver sa faute avec son crachat :

Pendant qu'il recherchait les décombres de son ancienne splendeur; qu'il lavait ses mains avec du crachat en les essuyant ensuite sur ses cheveux (il valait mieux les laver avec du crachat, que de ne pas les laver du tout, après le temps d'une nuit entière passée dans le vice et le crime) [...](C, p. 149)

Alors, le crachat qui est d'habitude une marque d'un manque de respect devient un effort de rechercher la divinité perdue à travers les sécrétions divines. Ce passage montre aussi des occurrences de l'isotopie de l'humide. Le sang appartient au jeune homme, il s'agit d'un liquide corrompu par le crime. Les deux autres fluides appartiennent techniquement au Créateur. Pourtant, le Créateur ne se prétend pas le propriétaire du sperme, puisque le sperme est indiqué comme ayant : « jailli des cuisses de la courtisane ! » (C, p. 150) Donc, les cuisses et la luxure auraient corrompu le sperme par la saleté de l'acte. Ainsi, il ne reste plus que le crachat du Créateur qui est « propre », c'est-à-dire qui est sans trace du péché humain. La production d'un tableau sémique analytique sur les liquides corporels (annexe C) permet de voir quels sèmes sont actualisés ou virtualisés. Il est intéressant de remarquer que le crachat, contrairement au sang et au sperme, ne permet pas de transmettre la vie. Donc, le crachat bien que considéré sale permet de nettoyer le

⁴⁸ Cecile Lindsay, « Tearing the Body: Modern Self and Postmodern Corporality in "les Chants De Maldoror" », *loc. cit.*, p. 153.

Créateur des liquides qui pourraient détruire sa divinité et lui transmettre peu à peu une vie mortelle. Il est aussi intéressant de constater qu'il s'agit tout de même d'une sécrétion corporelle qui demeure le symbole de sa divinité. Le liquide se présente donc encore une fois comme le lieu de la métamorphose. Le Créateur se trouve dans un état de mi-homme et mi-dieu.

Ensuite, le corps métaphysique du Créateur se présente comme un corps souillé par les sécrétions. Son corps métaphysique ne peut pas se détacher momentanément des marques de son humanité et par extension des actes immoraux qu'il a posés. Ainsi, le corps métaphysique de Dieu tente d'effacer la souillure. D'ailleurs, il reprend ses ailes, ce qui élève le Créateur au-dessus des humains (C, p. 149), habillé d'une robe émeraude, symbole d'espoir. Pourtant, il n'arrive pas à se réintroduire dans l'ordre divin puisqu'il est taché par les sécrétions humaines, soit le sang du jeune homme et son propre sperme. Cette image rappelle celle de l'eucharistie: le sperme et le sang pour le corps et le sang du Christ. L'humanité précaire du créateur est donc un nouveau sacrifice qui cette fois-ci condamne l'humanité au lieu de la sauver.

Le créateur découvre donc une humanité étouffante qui tente de l'envahir :

Vois les sillons qui se sont tracés un lit sur mes joues décolorées: c'est la goutte de sperme et la goutte de sang, qui filtrent lentement le long de mes rides sèches. Arrivées à la lèvre supérieure, elles font un effort immense, et pénètrent dans le sanctuaire de ma bouche, attirées, comme un aimant, par le gosier irrésistible. Elles m'étouffent, ces deux gouttes implacables. (C, p. 151)

Le Créateur semble accorder une autonomie à ces gouttes qui représentent encore par synecdoque la vie humaine ainsi que sa création. La bouche de la figure divine est dépeinte comme un sanctuaire ou un vase, comme s'il n'avait plus la parole pour se défendre, puisque ses actes le condamnent. Toutefois, son crachat demeure le symbole de sa pureté ainsi que de sa divinité. Ainsi, même si la figure est déjà recouverte de liquides

corporels décrit comme « sale », son crachat ne l'est pas, lui : « figure, recouverte de trois couches de sang et de sperme mêlés, afin de ne pas salir son crachat baveux. » (C, p. 152)

L'essence du Créateur tient donc à la dernière goutte de sa divinité que la goutte de sperme et de sang tentent toujours d'envahir. Le sperme, produit du bas du corps, et le sang, produit du coeur et donc du mi-corps, engendrent la vie. La bouche est l'orifice qui est à la fois producteur de verbe et de crachat. La parole serait donc associée à une essence divine qui arrive à créer : « le verbe créateur ». D'une façon, le cheveu qui commence à parler témoigne de la mise en chair de la parole divine.

De plus, lorsque Dieu tente de se réintroduire dans l'espace matériel, il le fait à l'aide de la lumière qui elle, cette fois-ci, se veut menaçante. Le narrateur l'interprète comme un avertissement. Il y a d'ailleurs un contraste entre l'entrée du Créateur en scène qui est éclatante et puissante, et la voix du Créateur qui est hésitante et suppliante :

Aussitôt le tonnerre éclata; une lueur phosphorique pénétra dans la chambre. Je reculai, malgré moi, par je ne sais quel instinct d'avertissement; quoique je fusse éloigné du guichet, j'entendis une autre voix, mais, celle-ci rampante et douce, de crainte de se faire entendre : « Ne fais pas de pareils bonds! Tais-toi ... tais-toi ... si quelqu'un t'entendait! je te replacerai parmi les autres cheveux; mais, laisse d'abord le soleil se coucher à l'horizon, afin que la nuit couvre tes pas [...] ». (C, p. 150)

Ce *Tais-toi* deviendra un refrain. Le créateur désire la castration de la parole et donc, il essaie d'éviter que cet acte éphémère se transforme comme parole inscrite dans une continuité.

Dans cet extrait, il y a aussi une attente du passage du temps, donc de l'aube au crépuscule. Le Créateur, qui est habituellement du domaine du jour, doit attendre l'obscurité pour prendre acte. La transaction doit s'inscrire dans le secret.

La deuxième figure de corps immatériel est celle du narrateur. Le narrateur se caractérise comme un être de parole actif. Il s'agit d'une figure qui se transforme, puisqu'il passe d'une figure passive à active. Bien qu'il ait la possibilité d'être actif tout au long de l'extrait, il ne se dévoile qu'à la fin. La particularité du narrateur est que les références à son corps tiennent plutôt du champ lexical de la perception. Il est présenté à travers ses sens et non son physique. Il arrive à dépasser les contraintes du corps. La fragmentation du corps existe, puisque le texte sépare la perception extérieure et le corps.

Au début de l'extrait, sa position est marquée par une distanciation ou un retranchement. Il se contente d'observer et il n'agit pas. Il s'agit d'un intermédiaire entre le lecteur et les événements. En fait, le texte ne mentionne aucune description de son corps. Le texte préfère utiliser des verbes de perception pour exprimer le lien entre le narrateur et l'espace.

Dès le début, le texte présente la vision en tant que mode de médiation et prise de conscience, comme le montre l'inscription suivante :

J'allais descendre du pont, quand je vis, sur l'entablement d'un pilier, cette inscription, en caractères hébreux: «Vous qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne avec le vice; un jour, ses amis attendirent en vain un jeune homme qui avait franchi la porte fatale. » La curiosité l'emporta sur la crainte. (C, p. 145)

Comme mentionné un peu plus haut, cet avertissement revient plusieurs fois et incite les destinataires à prendre conscience de l'espace qui les entourent. Aussi, chaque retour permet de marquer la structure du texte. La première occurrence a lieu au début, alors que l'inscription pique la curiosité. La deuxième occurrence a lieu après la torture du jeune homme. Le narrateur identifie alors le personnage que l'écriteau mentionne. Il y a donc résolution de la curiosité du narrateur. Ce constat amène aussi un changement dans le refrain qui va comme suit : « Et je me demande qui pouvait être son maître! "Et mon œil

se recollait à la grille avec plus d'énergie! [...]». » (C, p. 146-147) Ce refrain insinue que c'est l'œil du narrateur qui guide l'action. Au dernier refrain « mon œil » devient « mes yeux ». Il y a donc un dédoublement du regard, comme si le dénouement laissait deviner une autre problématique, plus grande, qu'il faudrait élucider. La troisième occurrence de la référence à l'écrêteau a lieu à la fin, alors que le narrateur agit et remplace l'inscription en y mettant la conclusion qu'il a tirée des événements. Aussi, cette inscription met l'accent sur le fait que le narrateur est guidé par la vue en refusant de parler des événements : « Il est douloureux de garder, comme un poignard, un tel secret dans son cœur; mais, je jure de ne jamais révéler ce dont j'ai été témoin, quand je pénétrai, pour la première fois, dans ce donjon terrible. » (C, p. 155) Donc, sa vision demeure son moyen d'affronter le monde et d'établir un lien entre une identité corporelle floue et un monde tangible.

Le refrain du narrateur amène une autre problématique qui vient du désir de forcer la réflexion chez le lecteur et permet, d'une certaine façon, de briser le « quatrième mur » :

C'est alors qu'apparaît avec plus de clarté le paradoxe des Chants: le narrateur immobilise son public pour le forcer à reconnaître son texte et à travers la narration, le reconnaître lui narrateur, et par extension l'auteur. Or, parce que la narration est manipulée, l'effet recherché est souvent atteint mais au désespoir du narrateur qui n'admet pas que la réaction ne soit pas légitime⁴⁹.

Pourtant, le désespoir du narrateur n'est pas présent dans l'extrait. Dans ce cas-ci, le narrateur guide et propose une réflexion sans horizon d'attente du lecteur, puisque le message principal est explicite.

Ensuite, le narrateur qui donnait l'impression d'être passif au début de l'extrait termine celui-ci en proposant une réflexion selon son observation. De plus, le

⁴⁹ Éloïse Sureau, « Spectres monstres et fantômes, *Les Chants de Maldoror* et le spectacle de la fantasmagorie », *loc. cit.*, p. 144.

détachement du narrateur n'est qu'une façade. On le remarque pour commencer, à l'apparition du refrain qui marque aussi le côté didactique ou introspectif du narrateur. En effet, il s'agit plutôt d'un questionnement rhétorique. À première vue, le narrateur nous donne l'impression qu'il se contente de regarder en émettant des questionnements à voix haute, auxquels il ne réfléchit pas. Pourtant, la répétition laisse deviner un penchant humoristique à cette question et donc une conscience des événements qui ont lieu. Le narrateur passe donc de témoin qui ne voit que ce qui lui est exposé à un narrateur omniscient. Ce changement de focalisation permet donc au narrateur de voir toute la scène en miniature et suppose la connaissance de celui-ci du développement. Le narrateur, aux premiers abords passif, se dévoile à la fin comme l'instigateur des événements. Aussi, le passage d'un narrateur passif à un narrateur actif se présente de façon plus explicite à l'aide d'un changement de voix. La narration passe de la première personne à la troisième et permet ainsi de présenter une parole qui agit sur l'action et qui influence le sens transmis au lecteur.

Le changement de voix indique aussi un changement de pouvoir. Le Créateur se trouve à la merci du Narrateur, car celui-ci occupe une position à part qui s'apparente à celle qu'occupait autrefois le Dieu déchu, puisqu'il est maintenant montré comme omniscient. Le narrateur remplace ainsi le Créateur.

Pour finir, la dernière des figures est celle des religieuses. Par le fait que les religieuses sont enterrées dans le lupanar, il est possible de supposer qu'elles sont des anciennes prostituées. Le terme « couvent » a connu un transfert sémantique pour en

venir à signifier « bordel »⁵⁰. D'ailleurs, dès le Moyen-Âge, des moines et figures religieuses s'occupent et sont propriétaires de bordels⁵¹. Dans l'extrait, la religieuse est une figure intéressante du fait qu'elle est à la croisée du domaine de la perception et du domaine physique. C'est-à-dire que le corps des religieuses est décrit dans le texte bien que celui-ci soit métaphysique et par conséquent immatériel. Le corps est perçu par le narrateur, mais les religieuses n'arrivent pas à briser la frontière entre leur corps et l'extérieur. Pendant l'extrait, elles n'arrivent pas à faire contact avec l'espace qui les entoure. Toutefois, elles réussissent à établir un lien à l'intérieur de leur groupe. Cependant, l'analyse se concentrera principalement sur le corps physique de la religieuse puisque c'est l'interaction de celui-ci avec l'espace qui constitue la préoccupation principale de ce chapitre. Lautréamont joue encore ici sur le double-sens, Il s'agit d'un corps transformé, puisqu'il s'agit ici d'esprit. Donc, leur présence dans l'espace matériel survit à la mort de leur enveloppe physique. Les religieuses possèdent cependant un cerveau, et des caractéristiques physiques, malgré l'absence d'une présence corporelle. D'ailleurs, leur chevelure est mentionnée et leur corps est présenté de manière sexuée : « Leurs cheveux tombent en désordre sur leurs épaules nues; un bouquet de fleurs noires est penché sur leur sein ». Ces cheveux cachés durant leur vie de religieuse se dévoilent dans la mort. La chevelure symbolise la mort d'une manière lyrique et érotique. Aussi, l'image de la religieuse est renversée. Pourtant, il s'agit d'une collectivité qui a un sens moral et qui le garde même dans la mort.

⁵⁰ À ce sujet voir le glossaire de Claudine Brécourt-Villars, *Du couvent au bordel, mots du joli monde*, qui présente les mots relatifs au domaine de la pègre et de la prostitution et les transferts sémantiques qui ont eu lieu. L'ouvrage étant paru en mars 2017, il m'a été impossible de le feuilleter en détail.

⁵¹ Jacques Rossiaud, *La prostitution Médiévale*, Paris, Flammarion, 1988, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », p. 23

Aussi, le corps des religieuses se réduit à leurs mains, et donc au sens du toucher. (C, p. 152) En effet, les mains des anciennes religieuses apparaissent sans cesse, ce qui est étonnant, puisqu'il s'agit d'une semi- présence fantomatique. Généralement, les fantômes n'ont pas de présence matérielle. Ces mains permettent de créer un lien à l'intérieur du collectif. Le pied est aussi présent. Il s'agit d'une autre extrémité qui s'oppose aux mains, mais qui permet aussi le toucher et d'établir un lien avec la terre.

Ainsi, le corps dissimule la frontière entre le matériel et l'immatériel et arrive par ce fait à s'accorder une éternité. Les religieuses ont survécu à la mort de leur corps de par leur association à Dieu et s'inscrivent maintenant dans la durée. Le narrateur dans son désir de transmettre ses perceptions s'établit lui aussi dans une continuité. Le Créateur s'insère dans la même optique, toutefois il a perdu le privilège de l'intemporalité en posant un acte qui le lie à l'humanité. L'acte sexuel qui implique le corps entraîne ainsi sa déchéance. Donc, l'extrait semble insinuer que la corporalité est un obstacle à la perception et à la réflexion, puisque les corps moraux ou réfléchissants dépassent les limites de leur enveloppe. Le cheveu et les parties du corps détruisent l'harmonie de leur ensemble pour s'autonomiser du mieux qu'ils peuvent. Les figures animales dépassent leurs normes biologiques alors que les êtres humains se retrouvent prisonniers de leur corporalité humaine.

En somme, en présentant des corps fragmentés, l'extrait propose un désir de surmonter le caractère éphémère du corps qui vieillit et ne peut échapper aux effets du temps de par sa matérialité.

Chapitre 3

Création et corps

1. Processus de création littéraire⁵²

La rédaction de cette thèse en création littéraire aura non seulement permis de présenter un ensemble de texte que j'aime à penser unis et accomplis, mais aussi des chapitres théorique analysant l'écriture d'autres poètes. Ces poètes ayant en quelque sorte influencé ma vision de l'écriture, le choix ne s'est pas fait à la légère. Je voulais travailler sur des auteurs avec lesquels mon écriture avait des affinités. Le premier auteur qui s'est imposé à moi est le comte de Lautréamont, pseudonyme d'Isidore Ducasse. Je me suis retrouvée dans son écriture ou plutôt dans sa perversion de l'écriture. Le langage poétique possède une certaine violence. Comme Sartre l'affirme : « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage⁵³. » Le poète arrive à déconstruire le sens usuel pour en reconstruire un autre à force de troncation, un peu comme les animaux difformes présents dans *Les Chants de Maldoror*. Dans la création, je traite de sujets tabous : le harcèlement sexuel, l'anorexie et le viol. Lautréamont aussi met en scène des sujets tabous soit des situations de pédophilie, d'inceste et de bestialité. Malgré que nos thématiques se rejoignent, notre traitement de ces dernières diffère amplement. Ce dont je m'inspirais principalement chez Lautréamont était le traitement de la tonalité et de l'atmosphère du texte, soit la création d'un univers à mi-chemin entre la réalité, le fantastique et l'horreur.

Lautréamont est une figure importante de la poésie moderne. Considéré par plusieurs comme étant le précurseur du surréalisme, son oeuvre est admirée :

⁵² En raison de la nature subjective de la rédaction d'une réflexion sur un processus de création littéraire, le texte est rédigé principalement à la première personne du singulier.

⁵³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1993, p. 19.

Tant d'écrivains ont communié dans l'admiration qu'ils vouèrent à Isidore Ducasse, dit « le comte de Lautréamont », que l'on ne peut guère douter du génie particulier dont témoigne son oeuvre. C'est qu'en réalité à son contact toutes les notions qui permettent de penser la littérature : auteur, lecteur, texte, genre, plagiat, parodie, humour, ironie, sont, pour ainsi dire, *mise en question*⁵⁴.

L'oeuvre de Lautréamont permet de reconsidérer ce que sont la lecture et l'écriture. Tout comme chez Lautréamont, la récupération de discours légitimants joue une grande part dans mon écriture. Ce discours de récupération permet de créer l'ironie et le décalage entre le texte et le monde. J'ai choisi les textes de Lautréamont pour deux raisons principales. Premièrement, le texte foisonne d'innovations linguistiques et poétiques. Lautréamont déconstruit le langage sans en abîmer le principe : « *les Chants* se donnent à lire comme des transgressions n'ayant jamais aboli la loi qu'elles traversent⁵⁵ ». Deuxièmement, la strophe mettant en scène le cheveu m'a toujours fascinée. Le chapitre de cette thèse m'a permis de comprendre cette fascination et de proposer ma propre analyse.

Aussi, la fascination pour les cheveux revient dans ma création littéraire. Il existe une série portant sur le cheveu. Le cheveu est pour moi une relation métonymique par excellence. Il s'agit d'une synecdoque particularisante permettant de bien exprimer la relation entre la partie et le tout. En effet, à partir d'un simple cheveu, il est possible de reconstruire un être humain grâce à l'ADN contenu dans celui-ci. Aussi, le cheveu est un des seuls restes humains qui ne se décompose pas. Il existe des momies datant des millénaires qui possèdent encore leurs cheveux. Par exemple, dans le poème présenté ci-dessous, les tresses représentent des parcelles d'identité :

À acheter...

⁵⁴ Jean-Luc Steinmetz, « Préface », dans Comte de Lautréamont. *loc. cit.*, p. IX. En italique dans le texte.

⁵⁵ Julia Kristeva, *L'évolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1974, p. 193.

Les miennes m'ont été volées

Une à
Une

Laissant leurs marques

Des tresses tombées un peu partout

Toutefois, contrairement à Lautréamont, les cheveux présentés dans le texte ne prennent pas la parole. Ils sont capables de se mouvoir, mais ils sont toujours présentés d'un point de vue extérieur :

Ils sont là

S'infiltrant
Petits vers voraces

Rongeant ma lucidité

Je t'ai laissé les planter
S'imposer partout

Ainsi, la perte de cheveux représente dans mon texte, tout comme chez Lautréamont, une perte de contrôle et d'autonomie corporelle.

Chez Albiach, le jeu avec le blanc et la typographie concordait avec mon expérience de la poésie. Elle joue, tout comme moi, avec l'usage de signes non-langagiers dans un texte poétique pour détruire peu à peu le langage. La violence est donc tout aussi présente chez Albiach. J'ai retrouvé chez Albiach un usage de la mise en scène du texte omniprésent mais aussi pertinent et utile, ce que j'essaie de présenter dans mon chapitre sur celle-ci. En ce qui a trait à mon écriture, l'usage du blanc et de la typographie rejoint un désir de la transcription de l'oralité sans l'usage des guillemets. Ainsi, à la lecture de mes textes, on remarque que le retour à la ligne se fait à des moments précis et non aléatoirement. Par exemple, dans le texte suivant :

Alors que la réalité devient action

devenait statistique
reportage
article
victime connue

devenait extérieure

L'espace crée une hiérarchie et confirme l'appartenance des différentes descriptions à la phrase précédente. À partir de l'affirmation, l'espace entre l'avant-dernier vers et le dernier, vient à la fois l'infirmier et le confirmer, « devenait extérieure » appartient à « victime », mais le plan le distancie, ce qui vient appuyer la notion d'extérieur. De plus, l'espace permet d'affirmer les pauses à prendre lors de la récitation d'un texte.

Aussi, il est important pour moi d'avoir un texte aéré. L'espace reste une de mes préoccupations, préoccupation qui découle principalement de mon processus d'écriture. L'inspiration me vient dans les espaces publics principalement, contrairement à Duras qui affirme : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore⁵⁶ ». Je crois que pour moi la pratique de l'écriture ne se trouve pas dans l'exercice de la solitude, mais plutôt dans la mise en relation. Oui, on écrit seul à son bureau, mais l'écrit se nourrit d'influences extérieures.

Au secondaire, j'ai eu la chance d'assister à une conférence donnée par Wajdi Mouawad alors qu'il était directeur du théâtre français du Centre national des Arts. Il expliquait d'ailleurs que l'inspiration n'existait pas, qu'on avait seulement des impressions. Ce concept m'a marquée et peut expliquer mon rapport à la création et à l'espace. Je crée dans les espaces publics parce que ceux-ci sont fabricateurs d'impressions. Une soirée où je marche dans les rues d'Ottawa et la neige tombe, devient impression.

⁵⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

2. Perspective sur l'apport du corps dans une écriture poétique

Sur ce, j'aimerais revenir sur la question du corps qui hante ma poésie. Le corps m'intéresse et est présent dans ma poésie pour deux raisons que je vais développer : le corps est lieu de marginalisation par excellence et il est aussi le lieu de l'extra-linguistique tel que défini par Kristeva⁵⁷.

Pour commencer, il est évident que, le corps se constituant d'une enveloppe de chair extérieure, la marginalisation se fait à partir de lui. Il porte les signes de la marginalité pour plusieurs groupes soit les femmes, les personnes de couleurs, personnes souffrant d'un handicap visible. À partir des ces minorités visibles, s'ajoutent les minorités invisibles qui peuvent parfois se croiser avec l'invisible : les minorités sexuelles, les minorités de genres, les handicaps invisibles ainsi que les minorités linguistiques. Le corps comme lieu de la marginalisation m'intéresse puisque en écriture ce corps marginal disparaît si on ne le veut pas explicite. Tout le monde peut s'identifier à ce corps poétique si les différents marqueurs d'altérité ne sont pas explicités. Les situations présentées pourraient donc s'appliquer à une variété de gens qui ne se retrouvent pas nécessairement dans les médias. Ainsi d'une certaine façon, j'aime jouer avec le corps pour détruire l'enveloppe corporelle qui pose des barrières et ainsi exposer l'intérieur, des situations beaucoup plus intimes. Cette vision du corps qui témoigne encore une fois d'une certaine violence vient rejoindre la perversité du langage poétique.

Deuxièmement, je m'intéresse au corps et par extension à l'écriture du corps puisque ceux-ci permettent de combiner deux types de signes : les signes linguistiques et la gestuelle. La combinaison des deux est un peu perdue sur papier, mais comme j'ai

⁵⁷ Julia Kristeva, *Op. cit.*, p. 17.

mentionné plus tôt les deux sont formatés pour retrouver une espèce d'oralité et donc un esprit de performance. Le texte lui-même essaie de créer le mouvement et une performance tout en produisant du sens, production qui n'aurait pas lieu si les deux ensembles de signes n'opéraient pas en même temps.

3. Thématiques et objets

Le texte de création reprend plusieurs thématiques variées. À travers celles-ci, certains objets apparaissent plus souvent que d'autres. Le texte se veut tout d'abord une reprise du discours qui entoure la culture du viol, cette culture qui a toujours été omniprésente mais que l'on commence à mettre en mots et à dénoncer dans les médias populaires. Certains textes sont une reprise du discours et une transformation des stéréotypes pour mettre en évidence le ridicule du *victim blaming* ou du *slut shaming* qui sont courants dans les représentations entourant la culture du viol. Cette transformation permet un détournement et celui-ci « participe de la disconvenance et de la performativité à l'œuvre dans ces pratiques. Il ne s'agit jamais de détourner simplement pour détourner, pour rendre comique ou pour se moquer de ce qui est détourné, mais plutôt pour l'affecter. [...] [Les détournements] accomplissent ce qu'ils énoncent et modifient ce qui est détourné⁵⁸. » La reprise de discours se veut une façon de contrer les stéréotypes et de m'inscrire dans une poésie féministe et performative.

Alors que l'appellation semble faire peur aujourd'hui, mon texte de création est une création féministe qui cherche à mettre en écrit la parole des victimes de l'hégémonie patriarcale. Ainsi, j'aborde les thématiques du harcèlement sexuel, du viol, de la dictature

⁵⁸ Jonathan Lamy, « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 10.

de l'apparence et de la beauté ainsi que les troubles alimentaires.

Le miroir, objet omniprésent dans le texte, devient le fil conducteur des trois ensembles. Il est à la fois présence implicite et explicite dans chaque partie du recueil. Dans la première partie, il s'agit d'un miroir implicite. Alors que le miroir n'est pas directement nommé, le « je » se confronte toujours à l'image de soi-même. Partout où le « je » se promène, il est mis en parallèle avec une altérité réflexive, une image qui est présente à travers les yeux des gens que le sujet rencontre, mais aussi chez elle-même. Il s'agit d'un regard double, qui passe de l'intérieur à l'extérieur et vice-versa. Dans la deuxième partie, il est seulement extérieur. Dans la première partie, l'enfermement par le reflet est vaste puisqu'il se trouve partout. Pour la deuxième, il est concentré à un endroit précis et dans un lieu délimité. Le sentiment d'étouffement se fait donc plus grand.

Dans le cas de la troisième partie, où la présence du miroir se fait encore plus percutante et obsédante, il y a un désir de se défaire du contrôle de l'image du double qui est promulguée par les miroirs. Ainsi, le miroir représente ici à la fois le regard de l'autre, mais aussi une réflexion sur soi-même, sur notre corps à l'aide de notre propre regard, par l'intermédiaire de la surface plane. Le regard se trouve donc médiatisé et c'est à cette médiation que le « Je » tente d'échapper. Il s'agit d'une image à la fois fidèle et déviée par la matérialité du miroir. Il est donc possible de faire un parallèle entre le corps et le miroir. Le corps devient donc lui aussi prison de chair.

Les autres objets présents tentent donc de faire état de ce transfert de l'image au miroir, du corps à l'objet. Les objets utilisés ramènent à la thématique de l'apparence. Les objets qui peuplent le texte tentent de reprendre les images dont nous bombarde l'imaginaire social. Ces objets me permettent encore une fois de parodier le discours qui

se rapporte à la culture du viol, mais aussi la dictature d'une beauté blanche.

Le premier objet qui revient est la Bouteille, plus spécifiquement la bouteille de coca cola traditionnelle *vintage*. Cette bouteille permet de faire un parallèle avec l'image de la femme fatale avec une taille de guêpe. Le choix de la bouteille vient donc du fait que le sème microgénérique est un /contenant/, plus précisément de liquide. Pour préciser, les sèmes microgénériques sont : « [l]es classes minimales d'interdéfinition des signifiés⁵⁹ ». Le signifié bouteille se rapproche donc du celui du corps puisqu'il partage ce sème microgénérique de /contenant/. Avec l'image du contenant, on retrouve l'idée d'un corps renfermé. Il s'agit aussi de corps qu'il est possible de consommer, de digérer puisqu'il permet l'ingestion. Il présente le corps, féminin dans cette instance comme un sujet désiré, prêt à consommer et non désirant/actant. De cette façon, l'usage de la bouteille montre la perte d'agentivité des personnages, de la figure du « je ».

Les aliments comestibles foisonnent à travers le texte. Il s'agit d'une façon de représenter le combat entre l'intérieur et extérieur. Tout comme la bouteille, les aliments sont ingérés, transformés, mais ils arrivent à influencer le corps du dedans aussi. Les aliments sont des idées sournoises puisqu'ils font partie du corps, mais sont essentiellement extérieurs tout en arrivant à se fusionner au corps, pour finir par créer finalement la division. Les fluides qui animent le corps le détruisent aussi.

Le premier objet se trouve à mi-chemin entre objet et corps. Il s'agit de tresses. Chaque mention des tresses fait référence à deux types de tresses, soit des cheveux tressés à l'aide de cheveux appartenant à la personne et des extensions de tresses. La

⁵⁹ Louis, Hébert, *Dictionnaire de sémiotique générale*, [En ligne], Université du Québec à Rimouski, 2016, p. 42.

tresse perdue représente une perte d'une partie de soi, une perte de contrôle qui est à la fois visible et matérielle. Cette perte de cheveux est aussi présente dans le texte de Lautréamont que j'analyse. Puisque la perte se manifeste physiquement, cela implique que chaque changement du corps visible et invisible est toujours sous l'œil du public.

4. Formes

Au cours de la rédaction de ma thèse, j'ai réalisé que je m'intéressais, en plus du corps physique, au corps littéraire, donc à la diversité des formes. Ma création regorge donc de formes différentes qui sont issues de mon quotidien. L'usage de ces formes témoigne ainsi du désir de reproduire une certaine « quotidienneté » dans le recueil qui entre en contraste avec les thématiques discutées, qui tiennent de l'occasionnel. D'une certaine façon, cette opposition réussit à donner le ton au texte et à recréer une atmosphère qui s'apparente au fantastique. On se rappelle que le fantastique est défini par le fait que le surnaturel vient interrompre le quotidien et instaure le doute : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel⁶⁰. » Dans le recueil, le surnaturel est remplacé par des situations qui peuvent être considérées horribles et hors de l'ordinaire tout en étant effroyablement « communes ».

Les formes utilisées ont aussi comme caractéristiques d'être des formes brèves, donc qui jouent avec la longueur. En oscillant entre la prose et les vers, entre des textes plus longs et d'autres moins, le texte exprime la suspension qui amène le doute. Le bref coupe les textes longs et de cette façon incite à la pause, puisqu'il s'agit d'un changement

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du seuil, 1976, p. 29.

et donc d'une brisure. Marguerite Duras explique : « Le doute, c'est écrire⁶¹ ». Comme quoi l'écrivain est issu premièrement de la solitude et du doute que cette solitude instaure. Plus haut, j'écrivais que je crée mieux en public, c'est la confrontation de ma solitude à celle des autres qui m'incite à écrire.

Parmi les formes utilisées se trouvent les petites annonces, les listes, le monologue et l'on retrouve aussi une forme empruntée à la notice de peinture. Le texte « Petites annonces » est issu de mon habitude à lire de fond en comble les annonces des journaux que ce soit de ma région ou d'ailleurs. Les deux premiers vers reprennent d'ailleurs de véritables annonces. À travers ce poème, j'essaie de retranscrire l'émotion que l'on peut ressentir à la vue d'un commerce qui vient de faire faillite. Dans les petites annonces, en plus de voir l'échec, il est annoncé et propagé, ce que je trouve assez angoissant. De cette habitude à lire les petites annonces vient aussi une habitude à lire les notices nécrologiques. L'usage de la notice me permettait à la fois de conclure et donc de terminer par un fait, mais aussi d'impliciter la transition. Dans mon cas, il ne s'agit pas d'une mort physique, donc la porte reste ouverte.

De plus, la liste apparaît souvent dans mes écrits et quelquefois dans ce texte de création. La liste prend à la fois la forme d'une liste de choses à faire ainsi qu'une liste de lecture de musique. Dans mes autres écrits, on retrouve aussi une liste de choses inutiles (modèle *Buzzfeed*) ainsi qu'une liste modelée sous la forme de conseils. La liste reste quand même très présente dans mes écrits et en m'interrogeant sur ce fait, j'en suis venu à la conclusion que j'étais tout de même une personne très logique ! Mais encore, la liste réussit à organiser le texte dans un ordre assez rigide, mais qui permet de donner une structure récurrente, ce que les autres textes ne permettent pas. Alors que les autres textes

⁶¹ Marguerite Duras, *Op. cit.*, p. 26.

tentent de recréer la spontanéité d'une certaine oralité, ceux en forme de listes se dégagent de cette oralité et instaurent une certaine littéralité dans le sens où la liste est essentiellement une forme écrite. Il est possible de faire des listes à voix haute, mais son efficacité diminue puisque le but de la liste est de se rappeler des choses à faire, des morceaux à écouter, etc. L'oral reste fugitif. Aussi, la liste permet aux personnages de donner à leur parole une illusion de contrôle que les autres textes n'ont pas, puisque la liste permet l'organisation de la pensée premièrement, mais aussi des activités du quotidien. Donc, confrontés à un quotidien qui leur échappe, les personnages font des listes.

CONCLUSION

Le corps, à la fois finalité et commencement, est donc omniprésent dans mon écriture ainsi que dans l'écriture des auteurs étudiés, Anne-Marie Albiach et Lautréamont. Le corps est une figure obsédante qui arrive à résister au contrôle humain et l'écriture nous permet de l'expérimenter et de le transformer à notre guise. Il s'agit ainsi de rendre compte de la diversité des corps et de leurs limites. En effet, le corps se présente comme un outil-machine que l'on pousse à performer et à aller au-delà de ses limites. Cette hyper-performativité se perçoit dans les avancées de la médecine, dans le monde du sport ainsi que dans le culte de l'apparence. Pourtant malgré tous ces changements, le corps s'affirme et résiste tout de même au contrôle humain. L'écriture serait donc le moyen d'avoir un pouvoir total sur cette machine. L'écriture permet aussi de voir le corps non seulement comme une enveloppe, mais aussi comme un médium, un milieu de transmission.

Dans ma propre écriture, le corps a une présence constante puisqu'il s'agit du médiateur entre l'intérieur et l'extérieur. Il permet de relier l'espace à soi-même et donc à la réflexion. Lorsque j'imagine le corps, je vois un corps qui s'anime dans l'espace et qui arrive à l'occuper, à le transcender, seulement par ses mouvements.

La rédaction de cette thèse m'a permis de poser un regard critique sur ma propre écriture. Elle m'a permis d'analyser ma propre perception du corps et de comprendre pour quelles raisons le corps habitait mon écriture. Ainsi, j'ai réalisé que mon écriture tente de reproduire une composante performative et donc orale. Il s'agit de retranscrire sur papier, non seulement le corps, mais aussi l'espace qu'il habite et les relations qu'il entretient avec cet espace. La problématique présentée dans cette thèse : de quelle façon le corps

peut *objectiver* et transmettre des émotions ou des événements traumatisants, me permet de traiter du corps et de l'espace. Il est possible d'écrire des émotions à partir du corps. Pour le réaliser, j'ai remarqué grâce à l'écriture de la première partie ainsi qu'aux auteurs choisis que le corps se présente comme étant morcelé et divisé. Les émotions seraient donc transmises par la division du corps. Cette division exprime le dédoublement et la projection. Le corps divisé permet à la fois d'avoir un regard extérieur et intérieur sur la situation. Puisque la partie agit comme double, elle provient elle-même du corps-objet et comme projection, tout en étant détachée : le corps se trouve en face de lui-même. Le corps et ses composantes gagnent donc en autonomie. Aussi, pour la même raison, j'ai trouvé nécessaire d'inclure des objets au projet d'écriture. Les objets deviennent des extensions du corps et agissent comme outils, tout comme le corps lui-même. En ce qui a trait aux objets, il y a le transfert contraire : les objets deviennent personnifiés et acquièrent des caractéristiques humaines, alors que le corps devient outil et objet. L'utilisation des objets extérieurs au corps permet de dépasser les limites du corps et de pallier ses défauts.

Ainsi, les objets et le corps n'arrivent pas à s'autonomiser. Ils sont toujours en relation interdépendante comme le texte de création le laisse entrevoir. L'écriture dépend du corps et vice-versa dans les textes d'Albiach. Chez Lautréamont, le produit garde une influence chez son producteur. En effet, une relation de pouvoir s'installe entre le cheveu et son Créateur. Ils sont responsables l'un de l'autre. Ainsi, un dialogue se construit sans cesse entre les objets et le corps-objet. Ce dialogue est d'autant plus intéressant, qu'il arrive à se construire sans l'intervention du sujet.

Albiach, dans le passage étudié, essaie d'immiscer un sujet dans la trame poétique. Cette tentative a pour conséquence une certaine violence et c'est cela qui crée cette violence de l'écriture, caractéristique de l'écriture d'Albiach. Les violences faites aux corps physiques et typographiques ont pour but de dominer le corps et par extension, l'acte fugitif d'écrire. Ces violences entraînent donc la fusion du corps et de l'écriture et laissent apparaître l'image d'un corps qui serait fusionné aux outils de l'écriture soit un crayon collé à la main.

Dans le cas de Lautréamont, la division du corps apparaît aussi dans l'extrait étudié. Le texte présente des corps qui essaient d'aller au-delà de l'enveloppe charnelle. En dressant le portrait d'un cheveu qui s'anime, Lautréamont remet en question le corps. Il brouille les limites du corporel et de la viabilité. Ceci perturbe la vision du corps fonctionnel et du corps machine. Il met en scène les déviations du corps animal, ainsi que des corps métaphysiques, ce qui entremêle les frontières entre le corps et la conscience. Aussi, les corps représentés dans l'extrait arrivent à fonctionner malgré le démantèlement de ceux-ci. En plus, en présentant des corps qui dévient de la norme et qui donc s'écartent des représentations traditionnelles, Lautréamont, tout comme Albiach, crée donc une pluralité de corps et de possibilités rendus possibles par la violence de l'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ALBIACH, Anne-Marie. *Mezza Voce*, Paris, Flammarion, 1984, 158 p.

LAUTRÉAMONT, comte de. *Les chants de Maldoror, Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 848 p.

Ouvrages et articles théoriques

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du seuil, 1992, 327 p.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques Courtine et Georges VIGARELLO. *Histoire du corps*, 3 tomes, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

DAGOGNET, François. *Le corps multiple et un*, Le Plessis-Robinson, Les Laboratoires Delagrang/Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1992, 216 p.

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

DETREZ, Christine et Anne SIMON. *À leur corps défendant, les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, 281 p.

DUFF Christina et Claudia LABROSSE (éd.). *Corps écrit, corps écrivant : le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*, Berne, Peter Lang, 2015, 217 p.

DARRAS, Jacques. *Arpentage de la poésie contemporaine*, Amiens, Trois cailloux, 1987, 282 p.

DURAS, Marguerite. *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, 146 p.

FEBEL, Gisela. « La Construction poétique d'un sujet passionnel féminin », Rue

- Descartes, no. 27, 2000, pp. 117–139. [En ligne], <www.jstor.org/stable/40978593> (page consultée le 20 septembre 2016)
- GORILLOT, Bénédicte et Alain LESCART (dir.). *L'illisibilité en question*, Vileneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, 309 p.
- GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de LA MORT*, Paris, José Corti, 1988, 494 p.
- HÉBERT, Louis. *Dictionnaire de sémiotique générale*, [En ligne], Université du Québec à Rimouski, 2016, 276 p. <<http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>> (page consulté le 25 novembre 2016)
- KEMPF, Roger. *Sur le corps romanesque*, Paris, Éditions Du Seuil, 1968, 188 p.
- KRISTEVA, Julia. *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 318 p.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, 645 p.
- LAMY BEAUPRÉ, Jonathan. *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*, Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2012, 337 p.
- MERLAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 360 p.
- PINSON, Jean-Claude. *Habiter en poète*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 1995, 279 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, 205 p.

ROSSIAUD, Jacques. *La prostitution médiévale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1988, 286 p.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 188 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1993, 374 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

Ouvrages et articles sur le corpus

ARTUK, Simone Luise. *Une descente aux enfers ; Images de la mort et de la destruction dans "Les Chants de Maldoror" de Lautréamont*, Bern, Peter Lang, 1995, 148 p.

AVNI, Ora. *Figuration et défiguration dans "Les chants de Maldoror"*, Ph. D., University of Yale, 1980, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 1984, 1 vol., 422 p.

AVNI, Ora. *Tics, tis et tics : figures, syllogismes, récit dans Les Chants de Maldoror*, Lexington, French Forum Publishers, 1984, 186 p.

BOUCHARD, Valérie. *Femme-sujet ou femme-objet. Le corps féminin chez Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan et Clara Ness*, mémoire de maîtrise, département de français, Université d'Ottawa, 2007.

BROUILLETTE, Marc-André. *Spatialité textuelle dans la poésie contemporaine : Gilles Cyr, Jean Laude et Anne-Marie Albiach*, Québec, Éditions Nota Bene, 2010, 295 p.

DAIVE, Jean. *L'exact réel*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2006, 111 p.

- FARAH, Tania. *L'univers féminin dans « Les chants de Maldoror » d'Isidore Ducasse*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 1994, 2 fiches ; 11 x 15 cm.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Le théâtre du poème vers Anne-Marie Albiach*, Paris, Belin, 1995, 123 p.
- JENNY, Laurent. « Parole originaire et figuralité », *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 89 -112.
- LABROSSE, Claudia, *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, thèse de doctorat, département de français, Université d'Ottawa, 2009.
- LINDSAY, Cecile. « Tearing the Body: Modern Self and Postmodern Corporality in "les Chants De Maldoror" ». *Nineteenth-Century French Studies* 22.1/2,1 993, p. 150–171.
- SELLIER, Philippe. « Lautréamont et la Bible : introduction à une recherche », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n °5, 1974, pp. 402-418.
- SCOTT Anne S. « Le récit des possibles : La comparaison, miroir des *Chants de Maldoror* », *Littérature*, n°17, 197, p. 56-72.
- SUREAU, Eloise. « Un voyage de l'oeil à l'autre ou Maldoror traverse le miroir. Quelques remarques sur l'identité et le flou dans les *Chants de Maldoror* », *Romance Notes*, vol. 46, n °3, 2006, p. 367 – 376.
- SUREAU, Eloise. « Spectres monstres et fantômes, *Les Chants de Maldoror* et le spectacle de la fantasmagorie », *Romance Quaterly*, vol. 55, n°2, 2008, p. 140-152.

VEINSTEIN, Alain. *Les Ravisseurs*, Paris, Bernard Grasset, 2015, 284 p.

THUT, Martin. *Le simulacre de l'énonciation : Stratégies persuasives dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, Bern, Peter Lang, 1989, 248 p.

TILF, « Femme » [En ligne] <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/saveregass.exe?91;s=200557500;r=2;>> (page consultée le 14 décembre 2015)

TILF, « Fille », [En ligne], <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=2974694595;r=1;nat=;sol=2;>> (page consultée le 14 décembre 2015)

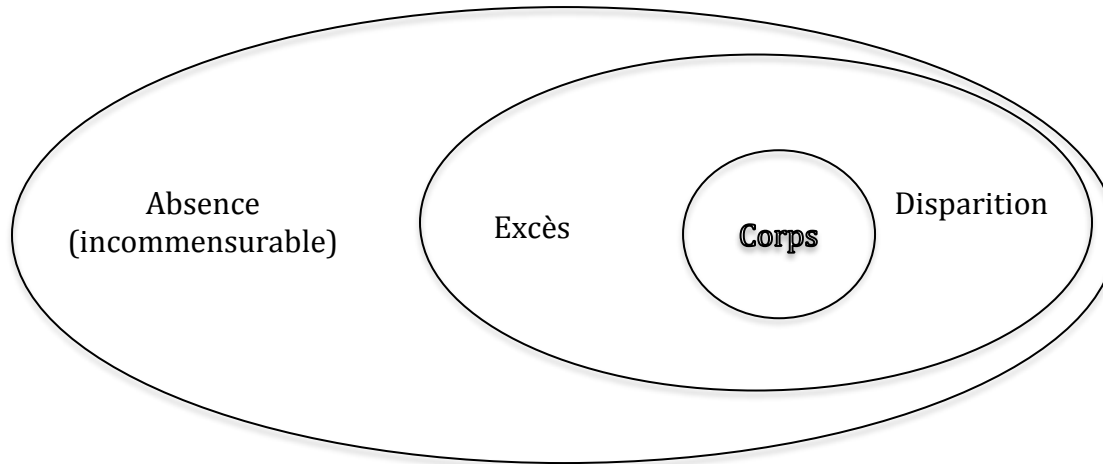
TILF, « Objet », [En ligne] <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=1520809800;r=1;nat=;sol=2;>> (page consulté le 13 juillet 2016)

ANNEXE

ANNEXE A :

Cette annexe présente des cercles isotopiques qui permettent d'illustrer les dépendances des sèmes /corps/, /excès/ et /disparition/. Le /corps/ étant le noyau sémantique du premier vers de l'extrait étudié, nous pouvons voir, grâce au cercle, de quelle façon ce noyau réalise et influence les sèmes /excès/ et /disparition/ pour aboutir à l'absence/ ou /incommensurable/.⁶²

Figure 1 : Le corps est producteur d'excès (-) et de disparition (+), ce qui cause l'absence (-).



⁶² Premier poème de la suite « Le double » : « l'absence dans les degrés, l'extrait du corps : il disparaît. Hors texte il donne lieu à l'instance de l'accident, à la pliure, elle efface le mouvement de lecture par la traverse d'une pause de papier excédé : un geste prévoit l'issu, l'« exécution » génitale remonte les dates en sens hiérarchique - il s'agit de la terre, gradins marches hexagonales, issues de l'angle avant toute blancheur à porter sous le nom que dénonce le chiffre Suspendu dont l'absence dans le lieu vertical désigne le sens « clôture » l'instant du corps qui «...ne tombe pas » : l'horizon graduel dénonce l'italique *elle a toujours froid depuis...* » *Mezza Voce*, p. 111

Figure 2 : Le Il, que l'on assume être le corps, face à l'arrêt, l'obstacle (accident et pliure), s'exclut du texte et crée le hors-texte. Ce hors-texte est à la fois rempli de non-dits et d'absence.

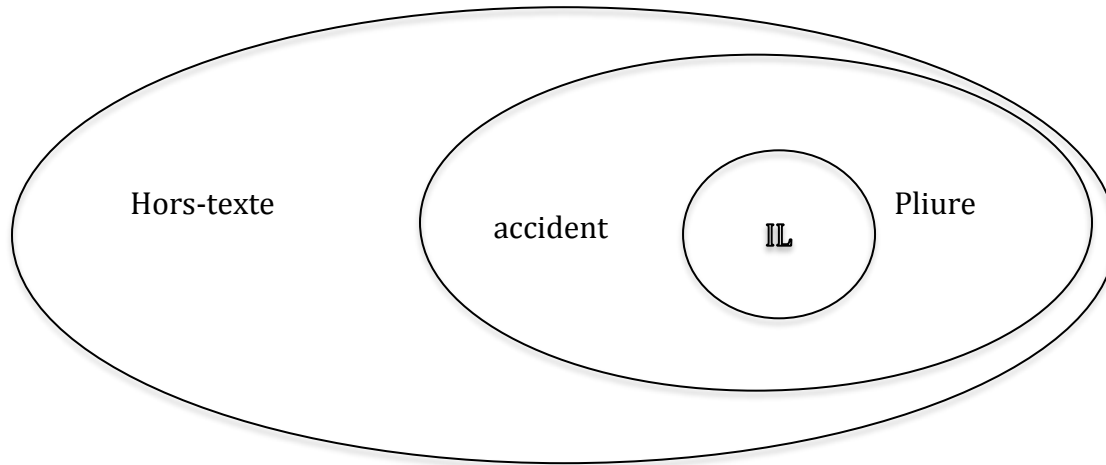


Figure 3 : Le hors-texte renvoie à l'espace. Dans cette figure, on aperçoit que l'espace renvoie au geste et ainsi de suite. Le déplacement provoque l'espace (le papier)

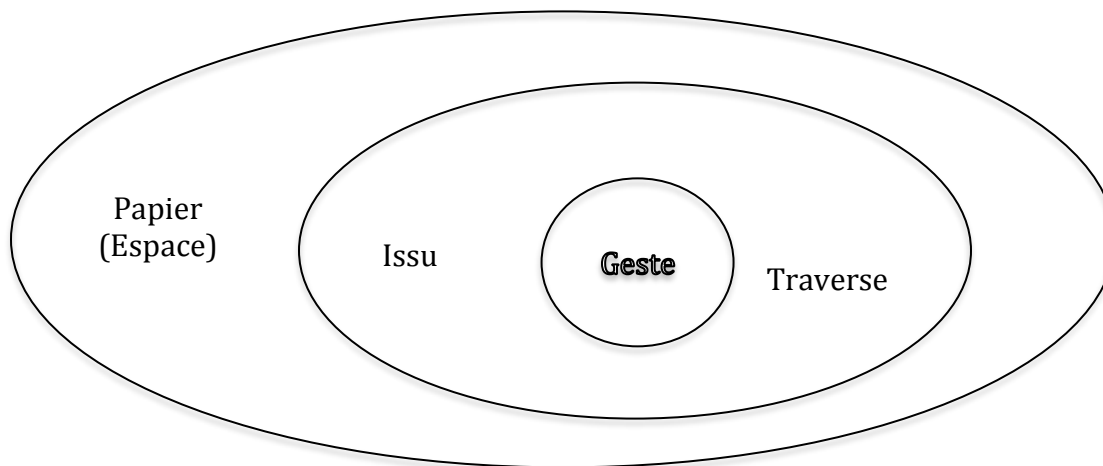


Figure 4 : La préoccupation de l'espace revient ici. Toutefois, il s'agit d'un espace temporel. L'espace temporel est associé à nouveau au corps et plus précisément aux organes génitaux. Le corps est producteur de temps.

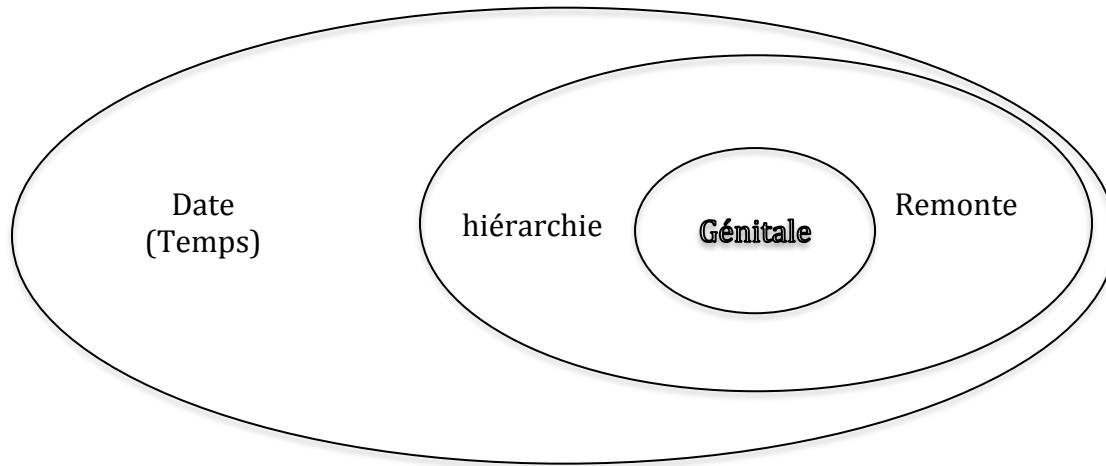


Figure 5 : L'espace entraîne l'absence ce qui provoque la suspension.

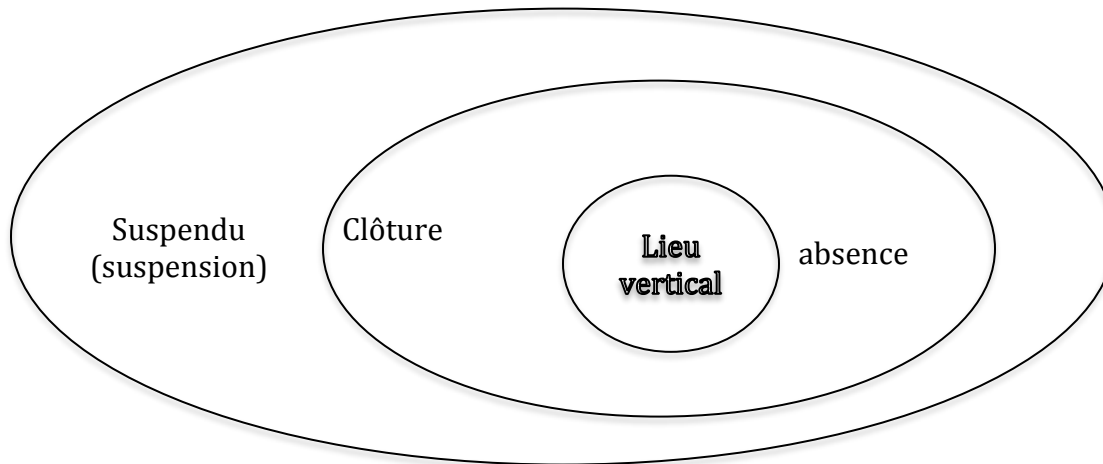
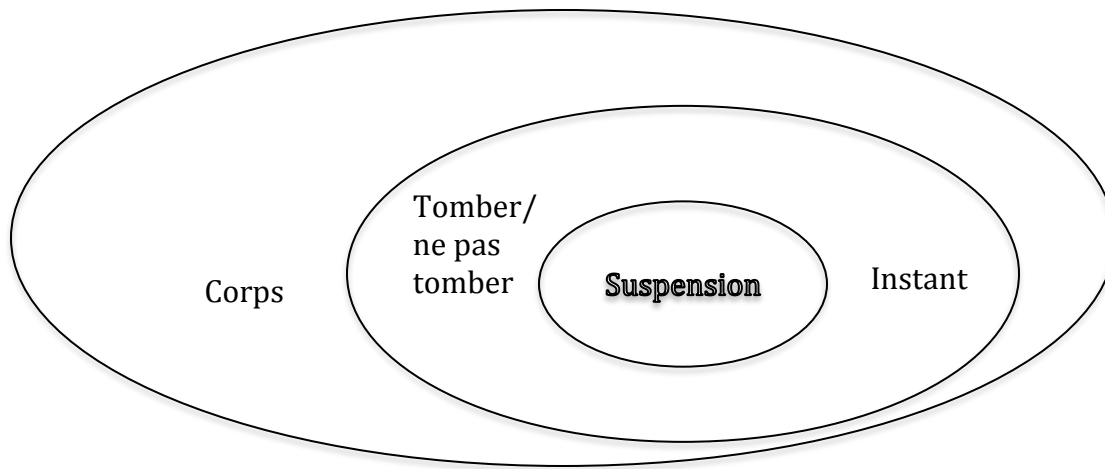



Figure 6 : On termine le poème en rappelant le vers du début. Le corps est de nouveau mis en parallèle avec la suspension et donc l'absence.



Le deuxième tableau est un tableau d'occurrences qui retrace toutes les occurrences d'un champ lexical entourant le corps.

Légende :

 indique le début d'un poème de l'extrait

Page	Mot	Vers	Section	Repetition	Typographie	Vocabulaire lié à l'espace	Vocabulaire lié à l'écriture	Vocabulaire lié à l'objet
111	corps	l'absence dans les degrés, l'excès du corps : il disparaît.	Le double		Paragraphe en prose. Pas d'espace. Introduit par : a/	Absence;disparaît, degré		
111	génitale	Hors texte il donne lieu à l'instance de l'accident, à la pliure, elle efface le mouvement de lecture par la traverse d'une pause de papier excédé : un geste prévoit l'issu, l'«exécution » génitale remonte les dates en sens hiérarchique - il s'agit de la terre, gradins marches hexagonales, issues de l'angle avant toute blancheur à porter sous le nom que dénonce le chiffre	Ibid		Phrase longue, absence de point, utilisation de la majuscule italique, guillemet	traverse, issu, remonte les dates, hiérarchique, terre, hexagonales, angle, suspendu, absence, lieu, vertical, clôture, horizon	Hors-texte, pliure, efface, lecture, pause, papier, nom,italique	
111	corps	Suspendu dont l'absence dans le lieu vertical désigne le sens « clôture » l'instant du corps qui «...ne tombe pas »	Ibid	2	Ibid	qui ne tombe pas		
112	masse	la masse soutient une diagonale, se creuse dans la coupure vers le mouvement sectionné en libre cours du sujet qui s'abstrait, l'objet immédiat pénètre la lumière ; l'absence de l'objet mène à son détour, la dalle notifie ses degrés au premier plan daté	Double		Paragraphe pas de majuscule, pas de point. Il y a un titre.	diagonale, détour, degré, plan. Espace		objet(2), dalle
112	Sujet	se creuse dans la coupure vers le mouvement sectionné en libre cours du sujet qui s'abstrait	Ibid		Ibid	Ibid	Ibid	Ibid
113	Sujet	Se prend répétitif le sujet qui s'absente et devient objet : élaboré à cet « entretien de la surface », tremplin labial, il s'énonce empreint à l'extrême de la corporéité	Double	2	Paragraphe, pas de ponctiation, majuscule, tire, guillemet, barre oblique	absente, surface, extrême	entretien	objet, tremplin
	labial		ibid			ibid	ibid	ibid
	Corporéité							
	main	Le texte se lit dans la désignation de la main; balbutiements à son élaboration, une page double l'absence et la présence ; alternativement le sujet et l'objet deviennent cette « épaisseur » de livre et se réduit-il au geste qui lui rend l'identité, corpus en excès sur leque le « doigt » accentue la pliure sans cesse récidivée : labeur liquide « dans la bouche / de pleine terre »				absence, présence, terre	lit, page, livre, épaisseur, pliure	Livre, objet, texte
	sujet			3				
	corpus							
	« doigt »							
	bouche							
	Geste							
116	Corps	Césure : <i>le corps</i>	Césure : le corps	3	Italique, minuscule		césure	
117	Apparence	« de son apparence alors qu'il disparaîtrait »			entre guillemet	disparaîtrait		
118	corps	son corps <i>de la disparition</i>		4	italique	disparition		
121	corps	« <i>le corps porte le blanc de la fiction qui le divise</i> »		5	entre guillemet et italique	divise	fiction	

ANNEXE B

Il s'agit d'un tableau qui oppose le sémème /fille/ et /femme/.

/Femme/vs /Fille/

Signifié	/Jeunesse/	/maturité/	/Filiation/	/femelle/	/sexualité/	/Maternité/ou /reproduction/	/beauté/
Femme'	-	+	-	+	-	+	+
Fille'	+	-	+	+	+	-	+

ANNEXE C

Ca tableau fait l'analyse sémiqes des fluides corporels soit : /sang/, /sperme/ et /crachat.

Signifié	Sème /Vie/	Sème /Buccal/	Sème/Génital/	Sème /Sale/	Sème /Utile/	Sème /Clair/
Crachat'	-	+	-	-	-	+
Sperme'	+	-	+	+	+	-
Sang'	+	-	+	+	+	-

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION.....	1
PARTIE 1.....	11
A.....	12
B.....	25
C.....	39
PARTIE 2.....	53
Chapitre 1 - Caractéristiques du corps-écrivain chez Albiach.....	54
A. Corps créatif.....	56
B. Corps typographique.....	66
Chapitre 2 - Mutilation et éphémère dans <i>Les Chants de Maldoror</i>	73
A. Corps fragmentés matériels.....	78
B. Corps métaphysiques.....	88
Chapitre 3 - Corps et création.....	98
CONCLUSION.....	109
BIBLIOGRAPHIE.....	112
ANNEXE	
Annexe A.....	117
Annexe B.....	123
Annexe C.....	123