

Université de Montréal

Traverser l'immobile :
le déplacement dans le Journal de Marie Uguay

Chloé Savoie-Bernard

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A
en Littératures de langue française

Août, 2014

© Chloé Savoie-Bernard, 2014

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse au *Journal* de la poète québécoise Marie Uguay et analyse comment la thématique du mouvement y engendre un rapport sensible aux lieux. Il s'appuie notamment sur les travaux sur l'espace de Pierre Nepveu et sur les théories contemporaines du paysage. La condition physique de Uguay, atteinte d'un cancer des os, détermine une manière particulière d'appréhender l'espace, au travers d'une écriture portée vers l'intime. Le premier chapitre est consacré à la dialectique entre intérieur et extérieur, l'écrivaine imaginant de nombreux voyages à partir de la réclusion de son appartement montréalais. Le deuxième chapitre porte sur les lieux effectivement parcourus. Finalement, le troisième chapitre explore une lecture similaire de l'espace chez les poètes Hector de Saint-Denys Garneau et Albert Lozeau, qui peut permettre d'établir une filiation intellectuelle entre eux et la diariste. Il examine également comment la reprise de la figure de Marie Uguay dans la littérature contemporaine tient compte d'une relation particulière à l'espace.

Mots clefs :

Littérature québécoise,

Marie Uguay,

Journal,

Intimisme,

Lieu

ABSTRACT

This dissertation focuses on the *Journal* of the Quebecoise poet Marie Uguay. It recuperates among other critical texts Pierre Nepveu's study of space as well as contemporary landscape theories. It examines how the idea of motion enables a sensitive relationship with the environment inhabited by the writer. Uguay was suffering from bone cancer and this condition determined the distinctive way in which she conceived space in her intimist literature. The first chapter looks at the dialectic between inside and outside. From the reclusion of her Montreal apartment, the writer imagines numerous travels. The second chapter revisits the actual spaces in which the author is moving. Finally, the third chapter considers how a comparable way of conceiving space can bear an intellectual association between Uguay and the poets Saint-Denys Garneau et Albert Lozeau. It also looks at how the figure of Marie Uguay reappears in contemporary literature through a relation of space.

Key words :

Quebec literature,

Marie Uguay,

Journal,

intimism,

Spaces

TABLE DES MATIÈRES

RESUME	I
ABSTRACT.....	II
TABLE DES MATIERES.....	III
REMERCIEMENTS	V
INTRODUCTION	1
CHAPITRE UN – ECRIRE DE LA CHAMBRE	8
L’AUTRE RECLUSE	9
ÉCRIRE : LE MOUVEMENT PERPETUEL	15
« JE VOIS » : LA DECOUPE DU REGARD.....	22
L’AMOUR COMME VOYAGE	28
CHAPITRE DEUX : LIEUX ET PARCOURS	35
VILLES.....	36
MONTREAL : VUE(S) DE L’INTERIEUR.....	36
FRAGMENTER MONTREAL.....	44
REDEFINIR LES LIEUX COMMUNS : REPRISE ET RELANCE	48
FUIR MONTREAL	52
LA « SACRALISATION » DE PARIS.....	53
FAIRE RESONNER LES NOMS : FRANCE ET FILIATION.....	57
ZONES RURALES : L’ULTIME DESTINATION.....	62
CHAPITRE TROIS — FILIATION ET ESPACE	66
RACCORDER LES MYTHES	66
LE SUJET INDIVIDUALISE ET L’ALTERITE.....	74
HECTOR DE SAINT-DENYS-GARNEAU : LA SOLITUDE LA PLUS RADICALE	81
ALBERT LOZEAU : LA CIRCULATION D’IMAGES	87
REPRISES DE LA FIGURE DE MARIE UGUAY.....	91
FAIRE OMBRAGE : JACQUES BRAULT	92
GENEVIEVE GRAVEL-RENAUD : « LES CHEMINS PALES DE MARIE UGUAY »	98
« MARIE UGUAY EN TUTU » : DANSER AVEC LA MORT.....	101
CONCLUSION	106
BIBLIOGRAPHIE	110

*À Ariane, ma petite-grande sœur,
« parce qu'on est des jumelles, c'est
pour ça qu'on s'aime beaucoup ».
Ma première alliée et celle de tous
les jours.*

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Élisabeth Nardout-Lafarge, pour sa rigueur intellectuelle et pour ses lumières, qui n'ont eu de cesse de guider mon travail. Vous avez réussi à me donner confiance en mes idées, voilà un don précieux que je transporterai, je l'espère, au-delà de l'espace de ce mémoire.

Merci à mes amis. Lorsque mes yeux ne voient plus bien qui je suis et que je m'empêtre dans le quotidien, vous réajustez la lorgnette, sans complaisance; vous avez allégé bien plus que je saurai dire mes journées, lors de ces mois d'écriture et de procrastination. Vous êtes ma force.

Je dois aussi remercier le CRILCQ de l'Université de Montréal pour l'aide financière qui m'a aidée à mener à terme ce mémoire.

*Est-ce que ces âmes de vingt ans sont
appelées par ce qui est pour moi au
cœur du littéraire, c'est-à-dire les
formes poétiques que peut prendre la
douleur de vivre?*

Catherine Mavrikakis, *L'éternité en
accélééré*

INTRODUCTION

La mort d'un écrivain, quelle que soit sa cause, ouvre la question d'un legs double. D'un côté, la postérité de l'œuvre publiée, connue et accessible, est remise aux mécanismes complexes de l'histoire littéraire : si un ensemble de critères élit certains écrivains, plusieurs sont laissés-pour-compte, voire complètement oubliés par la critique et les lecteurs. Lors d'un décès, parallèlement, les proches doivent souvent composer avec d'autres textes, au statut moins évident : inédits, livres inachevés, correspondances, journaux personnels, etc. Certains écrivains précisent, dans leur testament, s'ils désirent que ces documents demeurent privés ou s'ils peuvent être rendus publics, alors que d'autres n'ont pas fourni de directives à leurs héritiers. Du même coup, plusieurs interrogations demeurent en suspens : que doit-on faire de ces écrits ? Ces textes font-ils partie de l'œuvre, au même titre que ceux qui ont paru ? La pertinence de leur publication est régulièrement débattue, et, dans la grande — et relative — hiérarchie des genres littéraires, ces écrits éclectiques se retrouvent souvent derniers.

La pratique du journal d'écrivain, est, comme le regrette Philippe Lejeune, « vue parfois comme un renoncement aux ambitions de la littérature, ou [un] abandon à la platitude et la contingence¹ ». Maurice Blanchot, par exemple, dans un passage du *Livre à venir* qui a fait école auprès des pourfendeurs modernes² du journal personnel, note que « le journal est l'ancre qui racle contre le fond du quotidien et s'accroche aux aspérités de la vanité³ ». En s'appliquant à écrire au jour le jour, argue-t-il, le diariste ne possède pas le recul nécessaire pour se consacrer entièrement à un autre type d'écriture et se complait dans une certaine forme de narcissisme qui l'empêche de créer une œuvre valable. Catherine Rannoux remarque, dans la même veine que Blanchot, il y a un demi-siècle, qu'« aujourd'hui encore, si le journal est littérature, c'est sous l'angle du soupçon, ou du manque, parce que semble lui faire défaut, précisément, ce qui est

¹ Philippe Lejeune, « Avant-propos » dans Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006, p. 7.

² La remise en question de la pertinence du journal personnel n'est pas l'apanage du XX^e siècle. Michel Braud, dans son essai *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel* (Paris, Seuil, 2006) consacre un passage à ce qu'il identifie comme un « procès » du genre, et estime qu'on peut en trouver des traces dès le XIX^e siècle (p. 260-266.).

³ Maurice Blanchot, « Le journal intime et le récit » dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 274.

donné comme le propre de la littérature : l'écriture au sens d'élaboration et de mise en œuvre du style⁴ ».

C'est à partir des années soixante-dix, notamment avec la publication de l'étude de Béatrice Didier, *Le journal intime*⁵, que des voix fortes s'opposent aux jugements négatifs sur les journaux personnels et cherchent à les revaloriser. Dans cet esprit, d'autres critiques ont contribué activement à renouveler les discours sur le genre diaristique; c'est notamment le cas de Françoise Simone-Tenant⁶, et, au Canada, de Julie LeBlanc. La critique

tend désormais à vouloir prouver que le journal n'est pas forcément une façon d'éluder l'œuvre, ou au mieux un laboratoire d'écriture et un réservoir dans lequel puiser pour écrire cette dernière, mais peut-être aussi dans certains cas une œuvre entière — certes problématique, informe, inachevée par nature, mais en définitive tout aussi lumineuse et légitime que l'œuvre qu'il complète, voire qu'il remplace⁷.

Le journal peut donc, dès lors, être considéré comme une œuvre en soi et ne plus être subordonné au reste du travail d'un écrivain.

Les études des journaux d'écrivains sont d'abord d'ordre génétique. On a cherché à circonscrire les modes constitutifs du genre, en voulant identifier, par exemple, les raisons qui ont poussé un écrivain à tenir un journal, et les fonctions cathartiques que celui-ci possède. On tend de plus en plus à considérer également qu'une poétique se dégage de la lecture de journaux, à l'instar de ce que propose Michel Braud. Son essai *La forme des jours* fonde sa réflexion autour de la prémisse qu'un journal personnel est une œuvre littéraire en soi et qu'il comporte certains « traits, qui, par leur relative stabilité, en font un genre⁸ ». En ce sens, il choisit de faire du « point de vue de l'auteur⁹ » seulement l'une des variables qui oriente son travail, en cherchant plutôt à mettre au jour l'ensemble de l'expérience relative au journal.

⁴ Catherine Rannoux, *Les fictions du journal littéraires. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Genève, Droz, 2004, p. 9.

⁵ Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 205 pages.

⁶ Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraède, 2005, 128 pages.

⁷ Hélène de Jacquolot et Céline Meynard, « Introduction » dans Céline Meynard (dir.), *Les journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 3.

⁸ Michel Braud, *op. cit.*, p. 8.

⁹ *Id.*

Rédigé au jour le jour, le journal est constitué de notes colligées et n'est pas, dans la majorité des cas, le fruit d'un travail possédant une logique interne structurée et volontaire, comme, par exemple, le roman. Ajoutons que l'écriture du journal nécessite paradoxalement un recul puisqu'il s'agit d'un « retrait [...], loin du monde et de son activité, [où] le diariste écrit, commente les événements extérieurs, mais surtout cherche à analyser “ce qui se passe en lui”, à éclairer les motivations de ses actes¹⁰ ». Ce type de travail est nécessairement en mouvement puisqu'une écriture centrée sur l'intériorité du diariste, sur ses émotions, est amenée à suivre les fluctuations de son esprit. Répartie sur un laps de temps qui peut s'étendre de quelques mois à plusieurs années, voire à l'ensemble d'une vie, l'écriture du journal est conséquemment souvent infléchie par des changements de style. Ces caractéristiques incitent à le penser comme un genre aux modalités fluctuantes, instables, et, du même coup, difficiles à circonscrire.

Catherine Rannoux, dans *Les fictions du journal littéraire*, a comme prémisse que « l'appartenance du journal à la littérature n'est pas acquise de façon stable et pleine, la possibilité du style dans le journal reste pareillement problématique¹¹ » ; ce serait la raison pour laquelle aussi peu d'études ont été consacrées jusqu'à présent à la stylistique des journaux personnels. En cherchant comment la « cohérence, [la] convergence [et la] dynamique¹² » évoluent à l'intérieur d'un journal intime, elle propose de dégager les éléments constitutifs du style d'un écrivain.

Les traits formels et les éléments thématiques particuliers qui caractérisent un journal permettent de déterminer qu'il s'agit bien d'une œuvre littéraire, et non simplement d'un assemblage de notes sans autre dénominateur commun que la main qui les rédige ; voilà ce que je postule, suivant les observations de Michel Braud et de Catherine Rannoux. C'est à partir du *Journal*¹³ de Marie Uguay que je chercherai à déceler ce qui peut cimenter un genre aussi fragmentaire. Publié de manière posthume en 2005, il a été rassemblé par Stéphan Kovacs, son conjoint. La diariste l'a rédigé durant une partie signifiante de sa courte vie ; son journal débute

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ Catherine Rannoux, *op. cit.*, p. 11.

¹² *Idem.*

¹³ Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 329 pages. Désormais indiqué par l'abréviation *J* suivi du numéro de page entre parenthèses.

en 1977, alors qu'elle vient tout juste de se faire amputer de la jambe droite, conséquence d'un cancer des os particulièrement agressif. Composé de onze cahiers, il se clôt en 1981, alors qu'elle décède des suites de la même maladie, à l'âge de vingt-six ans.

Comme le remarque Kovacs dans sa présentation, le *Journal* commence à un moment crucial de la vie de Uguay, où l'amputation qu'elle subit est « un drame terrible, [une] brisure de tout son être, [une] rupture d'avec son passé et [une] nouvelle réalité qu'elle [doit] maintenant faire sienne¹⁴ ». En éditant ce texte, il n'inclut pas la première moitié du cahier initial, alors qu'Uguay est encore hospitalisée. Il choisit plutôt de faire débiter le *Journal* alors qu'elle regagne son appartement montréalais et apprend à composer avec la nouvelle réalité d'un corps handicapé. Elle doit dorénavant appréhender l'espace qui l'entoure au travers du prisme de cette réalité physique singulière. La convalescence force durant un moment la diariste à rester dans son appartement alors qu'elle a soif d'espaces.

De nombreux passages du journal relatent un certain immobilisme, une difficulté à se déplacer de la même manière qu'avant la maladie, qui engendre un rapport aussi complexe que sensible aux lieux. Même si la diariste décrit également des périodes d'abattement, voire de désespérance, il émerge du journal personnel de Marie Uguay une volonté puissante de mouvement que je lis comme une manière de ne pas se laisser abattre par la fatalité du cancer. Ce sont les marques de ces déplacements que je m'appliquerai à retracer dans ce mémoire, en postulant que ce thème est au cœur de la thématique déployée par la poète dans sa pratique diaristique : il permet de penser l'ensemble de notes qui constituent le *Journal* comme un tout cohérent, traversé par une logique interne et fortement relié au reste de l'œuvre poétique.

Il s'agit d'évaluer les paysages imaginaires qui prennent forme dans l'œuvre de Uguay. Car même au plus fort de sa douleur physique, jamais Uguay ne cessera de se projeter ailleurs, de fantasmer des voyages dans des villes ou des pays encore inconnus qu'elle souhaite ardemment parcourir. Elle imagine aussi l'extérieur qui ne lui parvient que par bribes, alors qu'elle est cloisonnée chez elle en autant de tentatives d'échapper à son corps malade, de mouvements de la pensée vers ce qui est au-dehors de soi. Le geste même de l'écriture, qui naît du trajet d'une main

¹⁴ Stéphan Kovacs, « Introduction » dans Marie Uguay, *Journal*, *op. cit.*, p. 8.

sur la page, parle aussi d'un désir d'aller à la découverte d'un territoire, celui des mots qu'il reste à écrire. Un refus de se laisser dicter ses envies par son corps malade s'incarne dans cette volonté constamment réitérée de mouvement.

J'appuierai ma réflexion sur des études qui s'intéressent aux textes littéraires et aux lieux qu'ils mettent en scène. Je ferai notamment appel aux travaux sur l'espace de Michel Collot et de Pierre Sansot et à ceux de Philippe Hamon sur la description, afin de montrer comment les lieux et les déplacements décrits dans le *Journal* traduisent une expérience subjective de l'espace. En ce sens, je baserai ma réflexion sur l'hypothèse qu'il existe une relation dynamique qui unit le regardant aux objets observés. Tout au long de ce travail, je ferai mienne cette idée, issue de la phénoménologie : si un espace possède plusieurs caractéristiques que capte la personne qui l'observe, celle-ci possède une manière de regarder qui est singulière, forgée par ses expériences antérieures. Dans cette perspective, les travaux de Pierre Nepveu qui se situent au croisement de l'analyse littéraire et de la phénoménologie de l'espace, guideront ma réflexion.

Cette dialectique entre intériorité et extériorité s'articule dans la pratique diaristique de Uguay tout comme dans sa poésie : dans la préface de l'édition complète de ses *Poèmes*, Jacques Brault acquiesce aux propos de Jean Royer qui y voyait une « vaste intimité¹⁵ », et qui, dans une série d'entretiens réalisés avec Marie Uguay peu avant sa mort, affirme que sa « poésie [...] veut marier son paysage intérieur au paysage extérieur¹⁶ ». Si Royer voyait juste en identifiant ce débordement du « soi » sur le paysage, cette relation n'est pas toujours harmonieuse : l'adéquation entre intériorité et extériorité est plutôt fragile et parfois fortement ébranlée par un quotidien difficile qui la disjoint.

Bien que ce travail soit consacré au seul *Journal*, j'aurai recours à la poésie de Marie Uguay, les deux pratiques étant, chez elles, profondément unies l'une à l'autre. Stéphan Kovacs mentionne d'ailleurs que la rédaction du *Journal* est intrinsèquement liée à une réflexion sur l'écriture et devient un lieu d'exploration formelle : il n'est pas « un objet isolé, mais intégré à son

¹⁵ Jacques Brault, « Préface » dans Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 1986, p. 2.

¹⁶ Jean Royer, « Avant-propos » dans Marie Uguay, *Marie Uguay, la vie, la poésie. Entretiens avec Jean Royer*, 1982, Montréal, Éditions du Silence, p. 6.

travail poétique, s'inscrivant dans un processus global d'écriture¹⁷ ». Ainsi, les rares travaux qui concernent le *Journal* de Marie Uguay accompagnent souvent leurs analyses de références à sa poésie, comme c'est le cas chez Sandrina Joseph¹⁸ et Ariane Bessette¹⁹. Autant dans sa pratique diaristique que dans l'écriture de poème se déploient chez Marie Uguay un rapport particulier à l'espace, comme l'indique Pierre Nepveu :

Tant le *Journal* que les *Poèmes* ne cessent de manifester ce qui constitue l'une des grandes forces de Marie Uguay : une sensibilité spatiale exacerbée, une imagination qui ne cesse d'investir les lieux : chambres, maisons, rues, édifices, paysages naturels, ciels lumineux ou orageux²⁰.

En ayant circonscrit les modalités du voyage immobile chez Marie Uguay, je serai ensuite en mesure d'analyser les lieux parcourus dans le *Journal*. À l'opposé d'un Montréal souvent connoté négativement, lui inspirant une difficulté à écrire dans une ville où elle étouffe, la diariste rêve d'un ailleurs qui se compose de vastes paysages ruraux, ou encore de la France. Or, lorsqu'elle visite effectivement ces lieux, correspondent-ils à l'image qu'elle s'en faisait? Car si les affects reliés aux endroits sont multiples, ils se construisent aussi perpétuellement dans une tension entre le rêve et le choc d'une réalité qui peut se révéler différente, ou même décevante, par rapport à ce qui était anticipé. Et quand les lieux où l'on se trouve se révèlent perpétuellement lacunaires, inaptes à alimenter la création poétique, il faut sans doute, avancerais-je comme hypothèse, créer dans l'espace même de l'écriture un endroit habitable.

Finalement, parce que la critique a exprimé à plusieurs reprises sa difficulté à situer Uguay dans l'histoire de la littérature québécoise, je postulerais que plusieurs passages montrant, selon l'expression de Pierre Nepveu, « une sensibilité spatiale exacerbée » du sujet chez Albert Lozeau et Hector de Saint-Denys Garneau, peuvent être rapprochés de la manière de concevoir

¹⁷ *Id.* Ce journal intègre des notes sur la rédaction des deux recueils de poèmes écrits alors qu'elle se savait malade, soit *L'Outre-vie* et *Autoportraits*.

¹⁸ Sandrina Joseph, « Encore ou le désir de redire », *Québec Studies*, vol. 47, été 2009, p. 26-37. Dans cet article, Joseph observe que Uguay, « loin d'avoir délaissé la poésie lors de la rédaction de ses cahiers intimes, s'en est servi pour réfléchir sur sa démarche poétique, faisant de son journal un véritable laboratoire de création » (p. 32).

¹⁹ Ariane Bessette, *Interaction du corps et de l'espace dans le Journal de Marie Uguay*, mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2010, 125 feuillets.

²⁰ Pierre Nepveu, « Écrire et aimer dans le désastre » dans *La poésie immédiate. Lectures critiques 1985-2005*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2008, p. 250.

l'espace chez Marie Uguay. Un rapport profondément subjectif à l'espace unirait en effet leurs pratiques — par ailleurs polymorphiques —, et permet d'envisager l'œuvre de la poète québécoise dans les termes d'une filiation.

Si un rapport sensible à leur environnement réunit sous un même prisme ces écrivains qui ont écrit avant Marie Uguay, la manière dont est réinvestie sa figure dans la littérature contemporaine aurait aussi à voir avec une certaine sensibilité spatiale. En effet, Jacques Brault, au travers d'une réflexion poétique sur les spectres de la littérature, évoque, au nombre des fantômes qu'il affectionne, Marie Uguay dans *Au bras des ombres*²¹. Chez Geneviève Gravel-Renaud²², cette filiation s'exerce par des allusions à l'œuvre de la poète, tandis que dans l'œuvre de Vickie Gendreau²³, elle devient l'alter ego de la narratrice, également atteinte d'un cancer. Les multiples manières d'envisager la question de l'espace chez Marie Uguay trouvent ainsi un écho chez plusieurs autres écrivains. Si le sens de ce rapport à l'espace est mobile et se modifie d'œuvre en œuvre, je chercherai tout de même, l'instant de ma lecture, à le fixer afin de mieux le lire.

²¹ Jacques Brault, *Au bras des ombres*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1997, 67 pages.

²² Geneviève Gravel-Renaud, *Ce qui est là derrière*, Saguenay, La Peuplade, 2012, 84 pages.

²³ Vickie Gendreau, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, 2012, 157 pages.

CHAPITRE UN – ÉCRIRE DE LA CHAMBRE

La douleur est telle, elle étouffe, elle n'a plus d'air. La douleur a besoin de place.

Marguerite Duras, *La douleur*

Dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Pierre Nepveu rassemble des essais sur des écrivains qui entretiennent avec l'Amérique un rapport opposé à l'imaginaire épique des grands espaces auquel on associe souvent le continent. En effet, les colons, en venant s'installer sur cette nouvelle terre, se sont sans cesse déplacés afin de peupler le territoire, cherchant à s'approprier l'espace. Au cours de l'histoire, les défricheurs et autres coureurs des bois ont perpétué cette tradition du déplacement comme mode de vie. De nombreux écrivains font écho à ce récit mythologique dans leurs textes, de Walt Whitman à Jack Kerouac, selon lequel les Américains composeraient un peuple perpétuellement nomade. Mais qu'arrive-t-il lorsqu'enfin on se fixe pour habiter l'Amérique? Dans quels termes se pose alors la question de l'espace? C'est aux sédentaires que s'intéresse l'essayiste, analysant leurs relations à leurs environnements. Pour Pierre Nepveu, il s'agit de donner à voir ces « intérieurs », qui sont autant d'ordre « physique, spatial¹ » nous dit-il, que « psychique² ». Il se penche sur des textes où on retrouve une pensée tournée vers l'intime, le sujet créant en lui-même un endroit séparé du monde au travers d'une subjectivité fragile, ce qui engendre une certaine solitude.

C'est à partir de ces réflexions que j'aborderai le *Journal* de Marie Uguay dans ce chapitre, en établissant que les rapports à l'espace s'y jouent d'abord sur le mode d'une certaine intériorité ; dans cette perspective, j'analyserai les renvois entre les lieux extérieurs et la

¹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 8.

² *Id.*

subjectivé de la diariste, de manière à voir comment le mouvement, élément structurant de l'imaginaire mis en scène dans l'œuvre de Marie Uguay, relève de l'ordre de l'intime.

Dans le premier chapitre d'*Intérieurs du Nouveau Monde*, Pierre Nepveu effectue un rapprochement entre plusieurs écrivaines, les regroupant sous l'appellation de « recluses » : Marie de l'Incarnation, Angélique de Montbrun, Emily Dickinson et Laure Conan ont écrit à partir de lieux clos, et notamment, à l'instar de Marie Uguay, de chambres. Nepveu observe que « ce qui avait été un mouvement irrésistible vers l'avant se transforme en besoin de refuge, en repli sur les choses les plus simples, en retour sur soi, sur ce que *je* deviens dans ce monde étranger et hostile³ ». Cette quête ontologique se reflète également chez Uguay où, évidemment, la généricité même du texte suscite l'autoréflexion, comme l'indique Françoise Simone-Tenant selon qui la représentation du « soi » est l'une des caractéristiques formelles principales des journaux intimes⁴.

L'autre recluse

Dans « L'expérience de la douleur », Louise Dupré suggère que l'écrivain qui, dans sa pratique, nomme sa souffrance physique — et également psychique — crée une esthétique fortement ancrée dans l'intimité, une « intimité si radicale qu'elle nous arrache à nous-même⁵ », créant une cassure dans l'identité du sujet qui doit dorénavant composer avec un corps malade. L'écriture viendrait agir comme une manière de récupérer sa propre parole : « *experiri* : éprouver, dont le radical “per” se retrouve dans *péril*. Entre aliénation et intimité, il me semble qu'il y a ce passage : mise en danger du sujet dans le langage. Traversée du langage pour retrouver une langue à soi⁶ ». Ce sont précisément les marques de ce « passage », de cette « traversée » qui m'intéresseront dans ce premier chapitre, où je verrai comment la diariste rend compte de son expérience intérieure dans des termes spatiaux qui mettent en scène un mouvement constant caractérisé par un refus — ou une impossibilité, dans certains cas — de s'immobiliser.

³ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, *op. cit.*, p. 31.

⁴ Françoise Simone-Tenant, *op. cit.*.

⁵ Louise Dupré, « L'expérience de la douleur » dans Claude Lévesque (dir.), *La poésie comme expérience*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes », 2005, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

Ainsi, dans le *Journal* de Marie Uguay, un continuum s'effectue entre l'enfermement que la diariste ressentait alors qu'elle était hospitalisée et son quotidien lorsqu'elle retrouve son ancien appartement, qu'elle doit désormais appréhender selon le nouveau mode de son corps handicapé. Son état physique crée une brisure dichotomique qui engendre une temporalité binaire, placée sous le signe d'un *avant* et d'un *après* l'amputation. La perte de repères s'accompagne d'un désir de s'appuyer sur des éléments connus, familiers, tel le visage rassurant, surplombant un corps que la diariste a de la difficulté à reconnaître comme le sien : « [e]t mon corps, inconnu dans le miroir, ce même visage, mais ce corps-là pour qui j'hésite entre la tendresse et l'effroi » (*J*, 24). Cette sensation est assez similaire à l'*Unheimliche*, en ce sens qu'elle provoque un malaise, une sensation d'étrangeté vis-à-vis d'éléments familiers.

Le rapport au déplacement est lui aussi recadré, puisque la diariste n'est plus en mesure de parcourir les lieux urbains comme elle le faisait auparavant :

Maintenant, que me reste-t-il? Je n'avais rien déjà, sauf cette liberté d'aller et de venir. Après-midi dans un café, rencontres, rêveries, travail, et puis des promenades dans Montréal, l'hiver froid, sec, abrupt, mais un peu de campagne au loin. Maintenant j'attends. Je ne peux pas grand-chose sans les autres » (*J*, 23).

Se mouvoir librement dans Montréal constitue le seul lien, modeste, qui l'empêchait d'être complètement dépossédée, n'ayant « rien d'autre » que la possibilité d'y marcher à sa guise. Le déictique « maintenant », répété deux fois en quelques lignes, actualise le sentiment de dépossession de la diariste tout en identifiant le temps où elle pouvait se déplacer librement au passé : la diariste se retrouve confinée à une position d'attente qui est liée à sa perte d'autonomie puisqu'elle est devenue dépendante du support d'autrui pour sa vie quotidienne. L'indépendance perdue de la diariste est donc liée à la faculté de se déplacer seule dans l'environnement urbain. À l'autre bout du spectre, la position d'attente qui la caractérise désormais est associée à la stagnation.

Dans son article « Encore, ou le désir de redire », Sandrina Joseph émet l'hypothèse que c'est la quête d'une unité perdue qui sert de moteur à l'écriture du *Journal* dans ce contexte : ce que la diariste « attend », c'est peut-être un quotidien qui redevient familier, dépourvu

d'inconfort. Voilà pourquoi Marie Uguay semble pouvoir être située parmi les « recluses » de Pierre Nepveu, l'écriture s'exerçant dans un mouvement de repli sur soi, alors que la diariste s'interroge sur ce qu'elle devient dans un monde désormais hostile. Ainsi, plusieurs passages du *Journal* illustrent la sensation d'enfermement: « [m]alade, les jours s'écourent sans que je ne les voie, enfermée dans le petit appartement [...]. Mais ici, coincée entre la rue bruyante et les hangars de l'arrière, petite cuisine, salon envahi, j'étouffe sans clarté ni douceur » (*J*, 247). L'utilisation d'un vocabulaire fortement connoté (« enfermée », « coincée », « étouffe ») traduit un sentiment de claustrophobie. L'ameublement surchargé de son appartement contribue à ce qu'elle s'y sente à l'étroit.

À la présence de paysages extérieurs, auxquels je m'arrêterai au deuxième chapitre, se superposent d'autres descriptions, cette fois de paysages vécus de l'intérieur, considérés comme morcelés, inapprivoisables. Selon Augustin Berque, « le paysage ne réside ni seulement dans l'objet, ni seulement dans le sujet, mais dans l'interaction complexe de ces deux termes⁷ » : il n'existe que par le truchement de la subjectivité d'un regard sur le monde extérieur.

Ainsi, alors que la diariste évoque la difficulté de « refaire des gestes quotidiens, des gestes anciens avec ce corps mutilé devenu le [s]ien » (*J*, 20), ajoutant ressentir un « [d]épaysage physique dans ce pays conquis qu'était [s]on corps » (*idem*), elle marque la scission entre l'avant et l'après que définit la maladie, illustrant par une métaphore spatiale la part d'inconnu que représente la nouvelle réalité de son corps. Elle doit désormais « [a]pprendre à se tenir en équilibre sur une seule jambe » (*J*, 22). Pour le dire avec Sandrine Joseph,

[s]uite à la catastrophe de la maladie et de la perte, la poète conçoit son corps à l'image d'un territoire, un pays qu'elle ne reconnaît plus comme étant le sien, abattu par un spectacle d'un paysage désormais ravagé par la maladie [...]. Il s'agit donc pour la diariste d'apprendre à habiter un nouveau territoire, un nouveau corps par le biais duquel elle pourrait éventuellement se fabriquer une nouvelle existence⁸.

⁷ Augustin Berque, « Introduction » dans Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 5.

⁸ Sandrine Joseph, *loc. cit.*, p. 26.

Le sentiment d'immobilisme est donc double puisqu'il affecte la diariste d'une manière matérielle, en l'empêchant de se déplacer à sa guise, mais aussi d'une manière psychique, puisqu'à la difficulté de se déplacer physiquement s'ajoute un sentiment de stagnation :

Je me demande avec peine si le fait d'être mutilée physiquement va atteindre mon indépendance, devenir un obstacle à mes projets, à mon énergie. Je stagne, et parfois, j'ai l'impression d'être appelée vers la mort, tandis que toute ma conscience cherche la vie, essaye de l'atteindre au dedans d'un homme, au dedans d'un paysage, d'une sensation. (*J*, 61)

La réflexion sur le corps handicapé est suivie immédiatement par la confession d'une peur que son état physique ait des répercussions sur sa production d'écrivaine. En évoquant ce que cherche à explorer sa « conscience », la poète met en scène un « je » actif, qui s'oppose au manque de mobilité inhérent à son handicap. Déchirée entre les pôles antagonistes de la vie et de la mort, elle « cherche », « essaye » de trouver des situations où son immobilisme ne freine pas sa création. Ces tentatives relèvent du tâtonnement, voire du non-achèvement. Elles s'effectuent par « balbutiements » (*J*, 63), dit la diariste un peu plus loin.

Cette quête, dans un climax difficile à atteindre, agit comme une activation qui permet de ne jamais être arrêtée ou fixée, donc en perpétuel mouvement. À l'immobilisme de la mort, elle oppose la quête de ce qui s'apparente à une chambre, c'est-à-dire un espace englobant, sécuritaire, résolument de l'ordre du « dedans » : contrairement à la chambre de son appartement à laquelle elle est confinée, cette chambre intérieure est choisie. Emily Dickinson, l'une des « recluses » rassemblées par Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau-Monde*, vivait, comme Marie Uguay, presque exclusivement enfermée chez elle, dans sa maison d'Amherst. Elle s'y était volontairement coupée du monde extérieur afin de se concentrer sur la composition de poèmes. Nepveu propose que l'écriture lui permet également de se situer dans un espace autre que celui que lui offre un réel insatisfaisant. Il note que « [l]'ici d'Emily Dickinson n'est jamais terroir : elle s'y trouve parfaitement déracinée, hors territoire, elle y est radicalement présente à l'ailleurs de sa propre pensée, elle n'habite totalement le monde que parce qu'elle ne s'y trouve pas chez elle et se situe déjà dans l'au-delà⁹ ». On peut également penser à Maurice Blanchot selon qui « le poème est l'exil, et le poète qui, lui, appartient à l'insatisfaction de l'exil, est

⁹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, op. cit., p. 70.

toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite¹⁰ ».

Comme Emily Dickinson dont la pensée se trouve dans un lieu différent de celui où se situe son corps, la diariste du *Journal* souhaite, par exemple, « [s]'évade[r] de la réalité mauvaie et rigide vers des lieux exotiques » (*J*, 215), ajoutant qu'elle est « ailleurs, entre d'autres murs que le soleil ronge » (*idem*) : à la réalité inhospitalière, elle substitue, grâce la rêverie, un autre espace. Isabelle Décarie s'intéresse justement à la manière de traiter l'intérieur dans la littérature et observe que « [l]'extrême solitude domestique pousse à une clairvoyance, à une lucidité qui peut verser dans la déréalisation, dans l'effacement des limites entre les murs du salon et le corps propre, à une suppression de toute frontière, de toute paroi, entre le moi et son habitacle.¹¹ » On retrouve ce phénomène chez Uguay alors qu'elle détruit, en imagination, les murs de son appartement afin de voyager dans un endroit qu'elle lui préfère. Il s'agit bien d'un déplacement, qui, s'il ne s'accomplit pas dans la réalité, est du moins psychique, autorisant l'accès à ce nouvel espace, où elle s'« évade » dans une forme d'échappatoire.

Il n'est pas non plus fortuit que le site qu'elle va rejoindre soit fermé, à l'abri de murs qui isolent la diariste de la morsure du soleil. En effet, dès la ligne inaugurale du *Journal*, elle évoque une fusion qui s'effectue entre elle et le dehors alors qu'elle souligne l'arrivée de la « [p]remière neige ce matin sur [s]on corps mutilé, parcelles silencieuses de la mort » (*J*, 17) et s'imagine « couchée sous des bancs de glace » (*idem*). Les cloisons qui protègent la diariste du dehors sont inexistantes et marquent combien son corps devient vulnérable aux intempéries. Comme l'affirmait déjà Bachelard dans la *Poétique de l'espace*, l'hiver constitue souvent en littérature un motif qui « néantise¹² » le monde extérieur, et contre lequel la maison agit comme un repli. « De l'hiver, la maison reçoit des réserves d'intimité¹³ », écrit-il. Mais qu'arrive-t-il lorsque la maison ne parvient plus à endosser son rôle de rempart contre l'univers du dehors ? L'écriture permet ainsi à la diariste d'aller dans un autre lieu aux propriétés protectrices où elle serait moins sensible aux aléas du monde extérieur.

¹⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999 [1955], p. 318.

¹¹ Isabelle Décarie, *Fictions domestiques*, Montréal, Trait d'Union, coll. « Spirale », 2004, p. 68.

¹² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1957], p. 53.

¹³ *Id.*

La recherche d'un lieu intérieur confortable se poursuit tout au long du *Journal* dans une quête connotée tantôt positivement, tantôt négativement. L'importance vitale du mouvement est cependant constamment réitérée, par exemple lorsque la diariste, dans un moment d'abattement, y va de ces constatations : « [t]out s'éloigne de moi, il n'y a pas de paysage pour me revoir, aucun lieu ne me délivre, il n'y a que la marche, que l'action pour me sortir de ce long silence qui m'accable » (*J*, 67). Chez Uguay s'effectue un perpétuel balancement entre les déplacements qui relèvent d'une quête ontologique, et les déplacements concrets, matériels, qui, s'ils n'arrivent pas toujours à s'accomplir à cause de sa mobilité réduite sont du moins ardemment désirés et souvent imaginés avec la précision du fantasme : dans les deux cas, il s'agit de toujours rester actif, de ne jamais s'arrêter dans un contexte où s'immobiliser pour de bon signifierait un consentement à la mort.

Le poème qui ouvre *L'Outre-vie*, le deuxième recueil de Uguay, semble également participer à cette injonction au mouvement. Poème en prose, il débute par une explication du titre qui le définit comme un espace; il s'agirait d'une antichambre de l'existence, où l'on hésite à entrer pleinement : « [l]'outre-vie c'est quand on n'est pas encore dans la vie, qu'on la regarde, que l'on cherche à y entrer¹⁴ ». Pour franchir l'outre-vie afin d'arriver à une certaine forme vérité,

[il] faut traverser la rigidité des évidences, des préjugés, des peurs, des habitudes, traverser le réel obtus pour entrer dans une réalité à la fois plus douloureuse et plus plaisante, dans l'inconnu, le secret, le contradictoire, ouvrir ses sens et connaître. Traverser l'opacité du silence et inventer nos existences, nos amours, là où il n'y a plus de fatalité d'aucune sorte¹⁵.

Le verbe « traverser », répété ici à trois reprises, agit comme un leitmotiv, voire une incantation. Le verbe « falloir » indique que son accomplissement relève davantage d'une nécessité que d'un choix. Cette traversée permet de passer d'un « réel obtus » à une autre « réalité », à la fois plus agréable, parce qu'elle coïncide davantage avec le souci d'authenticité de la voix lyrique, et plus douloureuse, parce que sa nouveauté la rend difficile à appréhender. Elle débouche sur une surface vierge d'*a priori*, où, afin d'anéantir la fatalité qui guette, il faudra tout « inventer ». Cette

¹⁴ Marie Uguay, *Poèmes, op. cit.*, p. 79.

¹⁵ *Id.*

capacité d'invention, point nodal de ce poème, se retrouve dans la pratique diaristique de Marie Uguay.

Écrire : le mouvement perpétuel

Si, amputée d'une jambe, la diariste a dû tenter de faire le deuil de sa mobilité, sa dépossession n'est pas entière puisqu'il lui reste l'écriture, désignée comme le siège même d'un mouvement qui ne s'arrête pas, alors qu'« écrire [...] [c']est multiplier sa vie dans et par le langage, vivre comme dans un lieu où tout part et revient sans cesse » (*J*, 182). Pour combattre sa condition, elle souhaite « [s]e relever de la maladie et commencer dès aujourd'hui à écrire sa vie » (*J*, 216) : on voit que la sortie d'une position statique est liée à un élan vers l'écriture, et comment la volonté d'écrire est d'emblée donnée comme une possibilité de se débarrasser du stigmate de la maladie. On se relève de la maladie comme d'une chute. De plus, la diariste désire se « relever¹⁶ » plutôt que de simplement se lever : l'ajout de ce préfixe indique sans doute qu'il y a eu plusieurs tentatives avant celle-ci. Or si ces essais ont échoué, ce n'était pas d'une manière irrémédiable puisqu'elle continue de croire en la possibilité d'être debout, et de combattre le cancer.

Dans « Marie Uguay et Saint-Denys-Garneau, au bord du vide », Mylène Durant suggère que l'écriture, chez ces deux poètes, sert à créer ce qu'elle appelle des « chemins de traverse ». Son étude décrit les seuils, entre-deux et autres ravins communs à ces deux œuvres. Selon elle, l'acte d'écrire permet d'unifier cet imaginaire où la sensibilité spatiale s'exprime comme le reflet d'une solitude exacerbée :

[É]crire permet de construire, ou plutôt re-construire un équilibre qui convient. L'entre-deux, cette faille entre deux univers, le réel et le rêve, laisse le poète au bord de l'abîme [...]. Mais ce sont les poèmes, l'écriture et la réflexion qui seront passerelle, chemin, refuge¹⁷.

¹⁶ Je souligne le suffixe.

¹⁷ Mylène Durant, « Marie Uguay et Saint-Denys-Garneau, au bord du vide », *Conserveries mémorielles : revue transdisciplinaire des jeunes chercheurs*, 2010, Ressource électronique : <http://cm.revues.org/453> [Dernière consultation le 26 novembre 2013].

Le mouvement inaugural, ainsi, est peut-être celui de l'écriture même du *Journal*, dont l'assiduité du geste construit un espace sans cesse renouvelé. Pour le dire avec Maurice Blanchot, « écrire [...], c'est se livrer au risque de l'absence du temps, où règne le recommencement éternel¹⁸ ». L'écriture, agissant de manière cathartique, permet de créer des espaces « autres » que ceux d'un réel où la poète se retrouve souvent emprisonnée. Perec n'affirmait-il pas également que « l'espace commence ainsi : avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche¹⁹ » ? Ainsi, support des tâtonnements de l'artiste, le journal permet une réflexion autour de l'écriture, conçue comme une quête d'un lieu où la diariste pourrait se reposer sans mourir. Lorsqu'on lui demande, dans le cadre d'un projet réunissant plusieurs écrivaines, d'investiguer son rapport à l'écriture, elle explique « éprou[ver] le désir d'un livre parfait, celui qu'aucune lecture ne pourrait épuiser et dont la densité mouvante, mais saisissable puiserait à tous les aspects de la vie de sorte qu'aucune mort ne pourrait l'atteindre²⁰ ». De nouveau, on retrouve réunis création et vitalité. Une écriture au plus près de l'existence — qui tire son inspiration d'une certaine proximité avec le quotidien et « puis[e] à tous les aspects de la vie » — permet de créer un objet qui échapperait à la mort. Le désir est ici « éprouvé » et n'est pas satisfait; la quête qui ferait en sorte que l'on pourrait atteindre cet objet se situe du côté du mouvement.

Si la mort signifie l'inconnu, l'écriture, qui permet une exploration identitaire, possède non seulement une valeur pacificatrice, comme le montre cette entrée du *Journal*, mais permet également des possibilités infinies de connaissance de soi :

Écrire c'est une façon de connaître. Dans connaître il y a le mot naître. Naître sans cesse au réel d'une connaissance jamais intransigeante et dominatrice, mais toujours spéculative. C'est multiplier sa vie et dans et par le langage, vivre comme dans un lieu où tout part et revient sans cesse. C'est approfondir la face autobiographique des rêves. C'est une autre forme d'amour fou. (*J*, 182)

Uguay utilise deux fois la locution « sans cesse » en quelques lignes, ainsi que le verbe « multiplier » : on voit l'importance attribuée à une pensée énergétique, qui s'accomplit dans sa

¹⁸ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ George Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 21.

²⁰ « Marie Uguay », dans Louky Bersianik et al, *Au fond des yeux. 25 Québécoises qui écrivent*, Montréal, Les Éditions Nouvelle Optique, 1981, p. 98.

pratique même, sans se fixer pour autant. L'écriture de la diariste trouve son moteur dans une finalité toujours repoussée puisqu'elle se déploie dans une naissance perpétuelle.

Dès le début du *Journal*, alors qu'elle revient de l'hôpital, elle dit écrire « pour ne pas tout perdre » (*J*, 25), exposant le lien étroit qui l'unit à une écriture aux propriétés salvatrices. Elle désire « abolir le temps, mais engendrer l'espace » (*J*, 238). Au temps qui avance vers une mort qu'elle pressent inéluctable, elle oppose une recherche d'étendue. Alors que la maladie se fait de plus en plus fulgurante, qu'elle se sent « étrangère à la moindre parcelle d'[elle-même] » (*J*, 248), la diariste écrit :

[t]out un paysage m'appelle, de montagnes espacées, de lacs vifs, de conifères attentifs, où le temps n'aurait plus de charge, dilué par l'espace sans nombre. Et moi, arpentant de l'œil la souple clarté, je serais comme lavée du dedans de ma maladie, assoupie dans les propos réconfortants du vent (*idem*).

Cette capacité à voyager dans un lieu « où le temps n'aura plus de charge » s'inscrit comme une manière de modifier l'espace-temps qui, « dilué », n'aurait plus la même portée que dans la réalité : le temps, s'il est interrompu ou augmenté, ne constitue plus une aggravation mortifère de son état de santé. Plus encore, c'est le lieu fantasmé par la diariste qui est investi de la propriété de suspendre l'avancée de sa maladie. Cet espace est décrit comme « sans nombre » puisqu'il se soustrait à la logique mathématique de la progression temporelle ; il obéirait ainsi à d'autres règles. Dans ce lieu rêvé, elle pourrait guérir. Du moins, la maladie se trouverait anesthésiée, voire neutralisée, comme l'indique la métaphore « lavée du dedans de [s]a maladie ». Les lieux sont donc chargés de vertus thérapeutiques, purificatrices, le paysage venant absorber la maladie.

Notons la présence de l'œil actif, qui construit le décor qu'il arpente en injectant du sens à ce lieu imaginé : en effet, chaque élément de la nature convoqué ici est soutenu de qualificatifs mélioratifs, des montagnes au vent. Le paysage, à l'instar du conifère qui s'y trouve, est « attentif », venant la recouvrir pour la panser. Cet endroit qu'elle élit vient donc marquer la puissance souveraine de l'imagination qui permet d'interrompre le réel pour lui supplanter des images où le danger d'une mort imminente est suspendu.

Dans « Écrire et aimer dans le désastre », recension du *Journal* et des *Poèmes*, Pierre Nepveu note que « tout se passe comme si, assaillie par un mal qui la conduira inéluctablement

vers la mort, Marie Uguay voulait garder l'initiative comme sujet quand tout concourt à la réduire à l'état de victime²¹ ». En effet, le métadiscours sur l'écriture à l'œuvre dans son journal manifeste la volonté d'une prise sur le réel afin de réunir son quotidien disloqué : « en arriver à cette splendeur d'un présent reconstitué. Partout où l'on se retourne, les moments, les choses s'éparpillent, se désintègrent, mais ici le verbe rassemble » (*J*, 260). Sandrina Joseph identifie d'ailleurs ce désir d'unité comme l'un des motifs structurants du *Journal* alors qu'« il ne s'agit pas pour Marie Uguay d'écrire pour sauvegarder la mémoire, mais bien d'écrire pour la façonner, la modifier à mesure que les jours passent, que le quotidien a lieu²² ».

L'entrée du 11 janvier 1980 est, à ce chapitre, particulièrement intéressante. Écrivant le matin, la diariste note s'être réveillée « avec la grâce » (*J*, 191), un état qu'elle sait éphémère, un « instant de parfaite illusion où le sens de la vie devient immanence » (*idem*). Elle se décrit, quelques lignes plus loin, « habitée d'images récoltées dans les conversations, les films, les livres, [...] qui sont miennes soudainement » (*idem*). Dans l'entrée précédente, elle évoquait également une impression similaire: « indifférente aux passants, collectionnant les souvenirs, entassant les images, vivant dans l'éphémère, le temporaire, l'inutile seconde, ce moment où l'on embrasse » (*J*, 185). Françoise Parouty-David explique comment une atomisation de la perception de l'objet « partici[pe] de ce moment d'unité d'un espace palimpseste travaillé par les déplacements du corps²³ ». Elle ajoute :

Cette dénotation est attribuable à une sélection effectuée au sein de tout écoumène, identifiable dans divers syntagmes [...] qui prédisent des « moments d'unité » [...] et qui font sens dans notre propos, dans la mesure où nous considérons que, de même que la forêt n'est pas seulement une somme d'arbres [...]. [L]e paysage n'est pas uniquement une colline + un lac + un hameau + des arbres + des êtres vivants. Le moment d'unité est défini [...] par l'idée « de connexion nécessaire » entre les différentes parties en relation de dépendance [...]. Celle-ci implique une connexion sensorielle tout aussi nécessaire dans la perception des objets hétérogènes qui le composent et qui sollicitent d'autres sens que la vue. Cette acception permet déjà de reconnaître que l'appréciation du paysage pourra relever d'une logique de polysensorialité devant un objet syncrétique²⁴.

²¹ Pierre Nepveu, « Écrire et aimer dans le désastre », *loc. cit.*, p. 246.

²² Sandrina Joseph, *loc. cit.*, p. 33.

²³ Françoise Parouty-David, « La dynamique spatiale », *Protée*, vol. 33, n° 2, 2005, p. 57-68.

²⁴ *Ibid.*, p. 58-59.

L'état de grâce qu'évoque la poète, qui s'apparente au « moment d'unité » décrit par Parouty-David, où prend sens la juxtaposition « d'objets hétérogènes », s'accomplit lorsque la diariste réussit à s'approprier les images qu'elle recueille au cours de son quotidien. Patchwork fragile et évanescents, la cohérence qu'exhalent ces images amalgamées ne saurait être, dans la logique de Uguay, que fugace, résultant d'une « illumination non-mystique » (*J*, 261) — l'essence même d'une illumination résidant dans le fait qu'elle est subite et peut disparaître à tout moment. Pour parvenir à cet état, souligne Antoine Boisclair, la poète doit « “consentir à la prose du monde” ; [...] selon le mot d'ordre de la phénoménologie et d'un poète comme Francis Ponge, revenir aux choses, et plus précisément, aux choses insérées dans un monde quotidien, familier²⁵ ». En effet, Uguay

déteste toute écriture mystique, tout univers mythologique, le poème doit être sensuel, matériel, comme tout ce qui [l]'incite à vivre est tactile, comme tout ce qui se présente comme abstrait en [elle] n'est en réalité composé que d'éléments définitifs, identifiables par le sens et facilement repérables pour tous les esprits (*J*, 192).

La diariste va aux « choses », certes, pour reprendre le vocabulaire de Boisclair — et de Ponge —, en récoltant des moments de sa vie comme de celle d'étrangers, en empruntant aux différentes formes d'art qu'elle côtoie, se servant de ces matériaux composites afin de créer un dictionnaire intime dont le sens n'arrive à s'organiser dans toute son ampleur que de manière furtive. Ce processus d'atomisation n'est pas sans rappeler la figure du chiffonnier que décrit Baudelaire dans *Les paradis artificiels* :

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebus. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance²⁶.

Un mouvement similaire anime la diariste, me semble-t-il, lorsqu'elle recueille des images de son quotidien afin de tenter de se les approprier. S'il serait forcé d'affirmer que ces reliquats de sa vie

²⁵ Antoine Boisclair, « Visite des ateliers : figures du poète en artiste », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone : 1970-2000*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 302.

²⁶ Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels. I Le vin*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 327-328.

de tous les jours constituent des rebuts de la même manière que ceux que décrit Baudelaire, il s'agit à tout le moins d'images qui traversent la poète sans lui appartenir d'une façon définitive. Vincent Charles Lambert remarque que « Uguay est faite autre, est faite étrangère. Chez elle, accueillir ne va pas de soi. Elle ne fait d'ailleurs pas qu'accueillir : elle est cueillie²⁷ » ; c'est cette attitude de réception passive qui fait en sorte que les éléments captés s'apparentent à des distillats du réel, et à ce titre, à une certaine forme de rebut. Le « rebut » est ici à entendre comme *ce qui reste* une fois que l'évènement de la perception a eu lieu : ce n'est qu'un morceau d'un objet que capte la diariste. Dans le *Journal*, l'acte de transformation de ces déchets est du côté du geste d'écriture qui agit comme moteur de l'écriture. En effet, c'est à partir de cette parcellisation qu'elle amorce sa pensée créatrice. Walter Benjamin, affirmait à propos du *Peintre de la vie moderne* que « cette description n'est qu'une longue métaphore du comportement du poète selon le cœur de Baudelaire. Chiffonnier ou poète — le rebut leur importe à tous les deux²⁸ ». Chiffonnière de l'intime, Marie Uguay détourne les éléments reçus passivement afin de se forger un vocabulaire singulier, « synchrétique », au sens où l'entend Pournalty-David, dans la mesure où il condense différents éléments épars. La poète manifeste ainsi la prise de pouvoir décrite par Nepveu à son sujet. Cette coupe du réel va aussi rejoindre la définition même de l'activité de la description, telle que le propose Philippe Hamon :

le descriptif est un mode d'être des textes où se manifeste une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins « sauvage » de la langue, où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, dans une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même « discret », découpé en « unité »²⁹.

Soulignons également que la diariste mentionne être toujours en « voyage vers des photographies de mer, de soleil, de végétation, de sable, [...] toujours accoudée à un mur blanc où la lumière s'intensifie dans sa douceur. Ne brûle pas, n'aveugle pas. Mais, comme une vague, envahit le corps de son bien être originel » (*J*, 192). Ainsi, Uguay serait en position d'observation face aux images collectées. Elle métaphorise cette posture de deux façons, en affirmant qu'elle

²⁷ Vincent Charles Lambert, « Le réveil de Marie Uguay », *Liberté*, vol. 46, n° 1, février 2004, p. 115.

²⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1982, p. 116-117.

²⁹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981, p. 6.

« voyage » vers celles-ci et qu'elle est « accoudée » au seuil de la lumière qu'elles exhalent. Or lorsqu'on est en voyage vers une destination, on ne se situe pas encore dans le lieu que l'on désire ; de même, lorsqu'on est accoudé à un mur, on n'est pas tout à fait dans le lieu que l'on regarde. Ces positions de l'entre-deux et de l'écart exposent autant le rapport de proximité qu'entretient la diariste avec ces images que la latence de leur présence dont le sens ne se construit que de manière cyclique, dans la brièveté d'un instant. Un autre passage met en scène cette captation de signes dans son environnement :

C'est bizarre, depuis plusieurs mois, lors de lectures ou de conversations, lors de chansons entendues à la radio, partout où les voix se manifestent, des mots se détachent, seuls, uniques, me surprennent, me fascinent. Même si on les entend partout, je les prends quelques secondes, je m'étonne de leurs sens qui m'est soudain révélé [...]. Je vois plein d'autres mots, puis je les oublie : arrogance, vide, circonstances, etc. Ils viennent, ils s'en vont. Je voudrais les enserrer dans un coffre, dans ma tête, leur éviter l'oubli. Savoir les manipuler, recréer, transmettre, cet étonnement soudain qui m'a saisie (*J*, 121).

La diariste décrit la poursuite de ce « bien-être originel » en l'identifiant comme un « lieu délicatement stéréotypé [...] auquel [elle] ne renonce jamais sans renoncer à [elle]-même. Lieu sans exotisme, car il est la patrie souveraine de [s]on esprit, l'espoir sans réalité d'une habitation définitive du monde » (*idem*). La quête de ce lieu est associée à un échec puisqu'il s'agit d'une quête ontologique qui vise à restituer une identité pacifiée, « souveraine » ; une manière d'être-au-monde qui résulterait d'une coïncidence parfaite de l'intériorité de la diariste avec ce qui a lieu à l'extérieur d'elle-même, dans son quotidien. Ce lieu est impossible à identifier, inassignable puisque continuellement en mouvement. Il s'élabore à partir d'un réservoir d'images qui se constitue au jour le jour : « à la vérité, ce lieu se déplace en moi, nourri par l'accumulation de ses vestiges dans ma petite existence journalière » (*idem*).

La fixité tend du côté de la mort, comme nous l'avons vu, ou encore, est associée à une difficulté à créer ; elle peut également correspondre à une forme finie d'écriture qui semble hors d'atteinte pour la diariste, si ce n'est que lors de ces moments d'illumination. Celle-ci cherche à rendre compte de l'instantané d'une fulgurance. Le moment de l'écriture, puisqu'il est impossible de composer de manière parfaitement synchronique avec sa pensée, vient instaurer un décalage par rapport à l'image qu'elle veut reproduire. Pour le dire avec Claude Lévesque, « avant toute

poésie, dans chaque mot qu'il énonce, l'homme se livre à la poursuite incessante de ce qui excède le langage et la pensée, de ce qui échappe à toute nomination³⁰ ». Chez Uguay s'en suit un sentiment de perte, d'inexactitude qui vient également alimenter le geste d'écriture. Écrire devient ainsi une tentative constante d'aller au plus près du lieu qui fuit perpétuellement :

Comme je ne peux noter ce lieu, étant donné qu'il n'a aucune réalité descriptive et qu'il se résume à une abstraction lyrique, c'est par les fragments de mon existence, par l'écriture de ces fragments, que je m'en approche le plus. Pourtant le poème me fuit et il est rare qu'il m'apparaisse clairement, définitivement. Ma hâte le fait éclater avant qu'il ne touche terre. (*J*, 192)

« Je vois » : la découpe du regard

Thierry Bissonnette remarque à propos de Marie Uguay que « ce qui caractérise le plus son œuvre est une saisie délicate et approfondie de la vie intérieure, où l'image poétique se dresse dans un territoire à mi-chemin entre le personnel et l'impersonnel³¹ ». Cet entre-deux que distingue Bissonnette me semble un point focal pour penser le *Journal* puisque la diariste y inclut de nombreuses descriptions de lieux extérieurs, tout en leur imprimant sa subjectivité. Ce va-et-vient constant entre le dehors et le dedans peut aussi être considéré d'un point de vue générique. Suivant la remarque de Bissonnette, on voit que le travail qu'effectue Uguay se situe à mi-chemin entre le journal intime et le journal « extime », selon le néologisme forgé par Michel Tournier pour la publication de ses billets d'écrivain.

Dans l'introduction de son *Journal extime*, Tournier situe en effet son projet dans la lignée que ce que Michel Butor nommait « l'exploration³² », qu'il oppose à « l'imploration³³ ». Le journal « extime » correspond au premier, « à un mouvement centrifuge et de conquête³⁴ », tandis que le deuxième serait associé aux journaux intimes tels qu'on les conçoit le plus souvent, qui

³⁰ Claude Lévesque, « Présentation » dans Claude Lévesque (dir.), *La poésie comme expérience*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes », 2005, p. 11.

³¹ Thierry Bissonnette, « Émergence des Éditions du Noroît » dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 334.

³² Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004 [2002], 263 pages, p. 11. Les italiques sont de l'auteur.

³³ *Id.*

³⁴ *Id.*

relèvent pour Tournier d'un « repliement pleurnichard³⁵ » dont il se dissocie complètement. La pratique du journal chez Tournier se veut résolument tournée vers l'observation de la réalité extérieure.

Annie Ernaux, avec son *Journal du dehors*³⁶, et un peu plus récemment, avec *La vie extérieure*³⁷, est menée par une volonté similaire de s'opposer à une certaine tradition du journal intime, centrée vers l'intériorité du diariste, pour tendre plutôt vers l'observation minutieuse de son environnement. Chez Ernaux comme chez Tournier, le désir de rendre compte de ce qui se passe à l'extérieur de soi possède une fonction d'ordre sociologique, l'écriture du journal permettant, dans ce contexte, de saisir des instantanés d'une époque. Ils ne cherchent pas pour autant à donner une description froide ou mécanique qui évacuerait le « je » : les deux auteurs remarquent d'ailleurs l'écueil d'un désir d'objectivité totale. En effet, si leurs journaux ne sont pas voués à circonscrire leurs émotions, c'est tout de même leur propre regard qui cadre la réalité qu'ils décrivent. Tournier se demande si les « pays et paysages [...], [s]ans l'œil qui les regarde, existeraient³⁸ », exposant le lien étroit qui unit le regardant aux objets observés — et réactualisant l'un des topos les plus courants de l'étude paysagère —. Ernaux, dans l'avant-propos de son *Journal du dehors*³⁹, souligne pour sa part que le contact avec l'altérité permet une lecture approfondie du « soi » :

Et je suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime — lequel, né il y a deux siècles, n'est pas forcément éternel. Ce sont les autres, anonymes côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous *traversent*, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes⁴⁰.

Il serait erroné, à mon sens, de chercher à faire entrer le *Journal* de Uguay dans la catégorie à laquelle s'associent Ernaux ou Tournier. D'abord, parce que leurs écrits sont destinés à publication alors que le *Journal* de la poète québécoise a été écrit sans dessein d'être diffusé.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1993], 107 pages.

³⁷ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 147 pages.

³⁸ Michel Tournier, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ L'avant-propos, disponible dans la réédition de 1996 du livre, a été ajouté à l'édition de 1993. Il semble participer d'une volonté, typique de l'œuvre d'Ernaux, d'inclure à ses textes un métadiscours sur l'écriture qui éclaire le projet dont ils sont issus.

⁴⁰ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, *op. cit.*, p. 10.

Surtout, désavouer une tradition diaristique centrée vers l'exploration de l'intimité apparaît constitutif de la construction du genre du journal extime. Or il est évidemment réducteur, de la part de Tournier et d'Ernaux, de considérer les journaux intimes qui précèdent les leurs comme de simples épanchements pathétiques. Le discrédit que jettent Ernaux et Tournier sur le journal intime semble d'ailleurs assez contradictoire, puisqu'ils reconnaissent au journal « extime » la fonction conventionnellement dévolue au journal intime d'exploration de l'intériorité⁴¹, même si cette quête trouve pour eux sa pertinence lorsque le monde extérieur agit comme relai.

Dans le *Journal* de Marie Uguay, si la diariste réfléchit constamment à l'écriture, c'est d'abord à son travail de poète qu'elle fait référence, ne cherchant pas à définir ou à établir avec précision les balises de sa propre pratique diaristique, qu'elle considère de moindre importance que son travail d'écrivain : contrairement à Tournier ou à Ernaux, et malgré un regard souvent porté vers l'extérieur, elle ne s'inscrit pas en faux contre une exploration de l'intimité. Ce qui rapproche son *Journal* de *Journal extime* ou de *Journal du dehors*, outre un grand nombre de descriptions de paysages et de foules, c'est davantage l'acuité du regard d'un « je » qui procède à la saisie d'un monde extérieur interprété selon des critères éminemment personnels.

Ces descriptions ne font pas que dresser le portrait d'une époque ou d'un climat social, mais viennent également mettre en relief la singularité de la voix qui les formule. Ainsi, l'écriture fonctionne comme un médiateur du réel : c'est elle qui vient métamorphoser ce qui est d'abord une étendue ou un site en « paysage ». Pour le dire avec Michel Collot, « le site ne devient paysage qu'*in visu*, il ne se donne à voir comme “ensemble” qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet [...]. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irrémédiablement subjectif⁴² ». En ce sens, ce vers de *Signe et rumeur*, le premier recueil de Uguay, illustre la porosité qui autorise une circulation continue entre l'extérieur et l'intérieur : « l'accoutumier transbordement / de nos peines journalières / dans l'espoir des paysages⁴³ ».

⁴¹ Il s'agit, dans les études consacrées au journal intime, de l'une des caractéristiques qui revient le plus souvent, notamment chez Simone-Tenant, citée plus haut.

⁴² Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, « coll. Les essais », 2005, p. 13.

⁴³ Marie Uguay, *Poésies*, op. cit., p. 57.

Ainsi, le motif du regard prend, chez Uguay, une importance primordiale, non seulement parce qu'il saisit le réel à partir de la subjectivité de la diariste, mais également à cause de la position particulière de celle-ci. Recluse, elle perçoit souvent les paysages du dehors depuis l'intérieur, au travers des vitres de sa « cage citadine » (*J*, 144), son appartement montréalais. La regardante n'a donc qu'une vision partielle, obstruée, du dehors. Uguay se situe ainsi à l'opposé du panoramique et du macroscopique, pour plutôt proposer une vision du réel construite à partir de la parcellisation évoquée plus haut et qui prend ici un autre sens : puisqu'elle n'arrive qu'à capter de petits éléments du dehors, c'est à partir d'eux qu'elle élabore une vision personnelle de l'extérieur. La fenêtre agit donc à la fois comme une paroi qui l'empêche physiquement de se retrouver à l'extérieur, mais qui, du même coup, lui permet de l'entrevoir.

Au début du *Journal*, la diariste, alitée, réfléchit en ces termes à ce qui a lieu à l'extérieur de son appartement, et met en scène le pouvoir de son imagination pour construire une réalité autre que celle, restreinte, à laquelle elle a accès :

[I]a fenêtre se dégivre simplement, et c'est pour moi le printemps. Comment reconstruire par les mots cette étrange sensation qui me pénètre, cet étrange printemps intemporel qui hante mon esprit. Je vois des chênes baroques éventer leurs feuillages, et ma rue est une rigole dorée et parfumée (*J*, 35-36).

L'évènement, qui semble tout d'abord mineur, d'une vitre qui se dégivre, enclenche et manifeste la venue d'un printemps. S'il est fictif, il n'en colore pas moins la vision du monde de la diariste. Surtout, ce printemps semble équivaloir à une émotion : à l'hiver, qui est connoté au début du *Journal* comme une période de stagnation, d'engourdissement, succède une saison plus légère alors qu'elle s'avoue l'amour qu'elle ressent pour Paul, le médecin qui la soigne⁴⁴. S'adressant à Paul, elle souligne :

[m]aintenant je sais que je vous aime à jamais [...]. Cet amour n'a aucune consistance, aucune raison, aucun aveu. Est venu puis s'éteindra de la même manière. Ne tient qu'à une image, une sorte de printemps provisoire, nullement réel et tangible, qui n'existe qu'en moi (*J*, 25).

⁴⁴ S'il y a un thème central au *Journal* de Marie Uguay, c'est sans doute l'amour qu'elle éprouve pour Paul. Amour fantasmé, qui ne sera que peu consommé, la diariste ne l'évoque pas moins jour après jour. J'y reviendrai un peu plus longuement dans ce chapitre.

La présence d'une nouvelle saison est ainsi entièrement intériorisée par la force d'un « je » souverain dont la faculté d'imagination détient le pouvoir de recycler le paysage afin que, recréé, il coïncide avec un état d'esprit : les mots ne construisent pas, mais « (re) construisent » plutôt, dit la poète, et participent à une refonte du réel à partir d'éléments glanés. Dans « Visite des ateliers : figures du poète en artiste », Antoine Boisclair mentionne d'ailleurs la présence chez Uguay, tant dans son travail poétique que diaristique, « d'un regard actif, d'un regard qui construit⁴⁵ », l'assimilant à celui d'un peintre qui compose un tableau.

Plusieurs critiques se sont penchés récemment sur la fonction des fenêtres dans l'œuvre de Uguay, tant il s'agit d'un motif récurrent, voire structurant. De son côté, Mylène Durand, observe que la fenêtre est « l'image du seuil par excellence, de ce lieu de clôture et d'ouverture à la fois. Voilà l'espace même de l'entre-deux, du seuil ; là où on est à l'intérieur, mais presque à l'extérieur⁴⁶ ». Quant à lui, Vincent Charles Lambert souligne que « [d]ans la dureté du cadre, par où le monde apparaît, un mouvement se crée qui emporte. On remarquera que les dehors de Marie Uguay ne se figent jamais⁴⁷ ». En effet, si, comme l'explique Boisclair, les paysages sont construits avec un souci pictural, ce serait dans la perspective d'un tableau à jamais incomplet puisque perpétuellement fuyant. Ce poème, tiré de *Signe et rumeurs*, par sa disposition graphique comme par le sens qui y est attaché, évoque ce mouvement :

fenêtre d'hiver	un ruisseau au mitan du jour une transition vers le travail lent de la terre au seuil de la mémoire ⁴⁸
-----------------	---

Tout d'abord, l'œil doit faire un va-et-vient chaque fois qu'il lit l'un des trois vers situé à la droite : tous semblent de prime abord se référer à un seul dénominateur commun, « la fenêtre d'hiver ». Or le dernier vers, « de la terre au seuil de la mémoire », peut aussi être considéré comme le complément du vers qui le précède. Les vers situés à droite agissent-ils l'un sur l'autre dans un rapport d'addition, la fenêtre étant à la fois « un ruisseau », « une transition » et « une

⁴⁵ Antoine Boisclair, *loc. cit.*, p. 301.

⁴⁶ Mylène Durant, *loc. cit.*.

⁴⁷ Vincent Charles Lambert, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸ Marie Uguay, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 42.

terre au seuil de la mémoire », ou dans un rapport de soustraction, alors qu'elle ne peut équivaloir à un seul de ces derniers à la fois? Le sens, jamais clos, indécidable, flotte.

De nombreuses autres occurrences de la fenêtre pourraient être mises à profit dans cette analyse, dont cet extrait : « Les persiennes coulent vers le dehors / le jour attire la fenêtre / et la maison s'élimine / les murs se détendent un à un / à mesure que le soleil lentement s'installe dans la pièce⁴⁹ ». Ce passage de *l'Outre-vie* évoque aussi un paysage mouvant observé à partir d'une fenêtre et modifie sensiblement la fonction des persiennes, qui est d'isoler un intérieur pour le protéger des intempéries. Ici, au contraire, les persiennes débordent et ne servent plus de cloisons, exposant une porosité où les éléments de l'extérieur peuvent pénétrer l'intérieur.

Dans l'un des chapitres de ses *Variations paysagères*, « Le principe de visibilité », Pierre Sansot explique comment l'imagination vient servir de point de relais lorsqu'on décrit un lieu, puisque le regard ne sait percevoir qu'un aspect d'un objet et ne peut jamais l'embrasser dans sa totalité, qui est polymorphique.

Nous voulons plutôt montrer que la perception, parce qu'elle a pour elle d'être aussi latérale, sédimentée, indéfinie en appelle au savoir, ou, seconde hypothèse, à l'imaginaire [...]. Mais ce qui se présente à nous d'une manière purement frontale, est porté par tant d'espaces seconds, par tant de possibles. Un spectacle est toujours en passe de s'enrichir, il bouge, il s'essaye en quelque sorte, il conjugue les mystères de la terre et du ciel [...]. Donc le chercheur demeure docile à l'existence des lieux, fait preuve de réalisme en les augmentant de leur histoire passée, de leur environnement, voire de leurs forces secrètes, ou de l'invisible qui nous permet de les regarder⁵⁰.

Ainsi, alors qu'il procède à la description d'un site, celui qui l'observe doit convoquer toutes les perceptions qu'il a eues de ce lieu dans le passé, mais également toutes les manières qu'il a de l'imaginer; les connotations qu'il lui attribue et le sens qu'il y projette participent à engendrer le paysage, qui est, comme l'affirme Collot, subjectif dans son essence même. En résulte un lieu profondément instable, polysémique, puisque l'esprit est continuellement en mouvement — tout comme le sont ces extérieurs aperçus des fenêtres qui ne peuvent se fixer chez Uguay. Ces lieux

⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁰ Pierre Sansot, *Variations paysagères*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 27.

agissent sur l'écrivaine comme l'écrivaine agit sur eux, dans l'écriture, du moins, engendrant une relation dialectique.

L'amour comme voyage

La thématique du désir amoureux est centrale dans le *Journal*, et pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une analyse spécifique. Englobante, elle devient un prisme à travers lequel la diariste considère très souvent les hommes qu'elle côtoie. L'amour est essentiellement objectivé entre deux pôles : l'affection qu'elle éprouve envers Stéphan, l'homme avec qui elle partage sa vie et son appartement, le compagnon attentif du quotidien, et l'amour passionnel qu'elle ressent pour Paul, son médecin. La présence de ce dernier apparaît comme un fantasme structurant, vécu davantage sur le mode de l'imaginaire que dans la vie au jour le jour décrite au fil des pages. C'est une passion démesurée, vécue surtout par Uguay.

Comme l'explique Julia Kristeva dans *Histoires d'amour*, passant par plusieurs théories psychanalytiques, la thématique de l'amour en littérature constitue un terrain particulièrement fertile pour les métaphores puisque « l'expérience amoureuse repose sur le *narcissisme* et son aura de vide, de semblant et d'impossible, qui sous-tendent toute *idéalisation* également et essentiellement inhérente à l'amour⁵¹ ». Uguay, spécialement dans un contexte où les interventions de Paul sont restreintes, déploie ainsi un vaste espace de projection dans sa pratique diaristique. « L'idéalisation » évoquée par Kristeva devient une manière d'imprimer sa propre subjectivité, dans une tentative de prise de pouvoir dans une relation qu'elle trouve par moments aliénante. En effet, si *j'idéalise*, c'est que *je* regarde et que *je* décide; il s'agit du transfert que Freud a étudié en profondeur et que reprend Kristeva. L'essayiste ajoute, à propos des métaphores, que « la transposition dans le langage de cette idéalisation au plus près du refoulement imaginaire qu'est l'expérience amoureuse, suppose que l'écriture et l'écrivain investissent le langage précisément en tant qu'objet favori : lieu d'excès et d'absurde, d'extase et de mort⁵² ». Or cet « investissement du langage » agit dans la manière dont la thématique amoureuse regroupe et recycle les considérations spatiales. Suivant, en ce sens, Philippe Hamon

⁵¹ Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, coll. « Folio Essais », 1983, p. 335.

⁵² *Ibid.*, p. 335-336.

lorsqu'il souligne que « [c]haque système, chaque genre littéraire [...] définit sans doute sa propre norme descriptive, au sein de laquelle l'auteur peut construire et déconstruire alternativement, selon les impératifs de sa propre stylistique [...] »⁵³, on note que les nombreuses descriptions croisant dans le même champ lexical relations amoureuses et déplacement sont caractéristiques de l'esthétique de Marie Uguay.

Dès le tout début du *Journal*, la diariste décrit l'amour qu'elle ressent pour Stéphan et Paul :

Je les aime passionnément tous les deux avec une force vitale qui me dépasse [...]. C'est cette force qui est importante. Chaque homme est un lieu immobile en ce moment sous mon regard. Je les regarde avec une attention débordante. Vont changer de place, c'est certain. Moi j'ai le goût rageur de plonger en eux. Donner ? Recevoir ? Cela tient du voyage, de l'ébahissement. (*J*, 19-20)

On perçoit dans ce court extrait un schème dont nous retrouverons plusieurs occurrences au fil du *Journal* : l'amour est assimilé à une forme de voyage. On peut entendre le mot « voyage » de plusieurs manières : en termes horizontaux, alors qu'il signifierait le déplacement continu de la diariste entre ces deux personnes, puisqu'elle ne cherche pas — n'arrive pas — à en choisir un comme seul objet d'amour; mais aussi comme un « voyage » vertical au cœur même de l'être aimé, la diariste formulant la volonté de « plonger en eux ».

La force de son désir, quelle que soit la personne vers qui elle est dirigée, est associée à une forme de vitalité, ce qui est d'autant plus notable que la diariste, sortant de l'hôpital, vient alors de frôler la mort. Cette sensation semble être provoquée, au moins en partie, par l'énergie qu'exhale l'amour tel que le présente Uguay. En effet, la diariste souligne les métaphores au travers desquelles elle décrit Stéphan et Paul en marquant l'importance de son propre regard, qui vient construire et donner un sens singulier à ses désirs⁵⁴. À cet égard, Uguay rejoint ce que Kristeva désigne par « l'investissement » de l'écriture que requiert une mise en scène de l'amour en littérature. Chacun des hommes est ainsi associé à un lieu fixe, mais, paradoxalement, instable, comme le sont très souvent les images chez Uguay. En effet, si les sentiments ancrent les

⁵³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴ En effet, on peut lire : « Chaque homme est un lieu immobile en ce moment *sous mon regard*. Je les *regarde* avec une attention débordante. » (*J*, 19-20. Je souligne.).

perceptions de la diariste, c'est de manière éphémère puisqu'elle déclare avoir la certitude que les lieux immobiles qui représentent les hommes qu'elle aime « vont changer de place ». Une telle mobilité est attribuable à cette capacité d'invention de Uguay qui projette un sens nouveau, perpétuellement malléable, sur les objets qu'elle côtoie. Elle mentionne, par exemple, que « la seule réalité qui [l]'intéresse est le corps de l'autre, car tout y est toujours à inventer » (*J*, 146), ou encore, alors qu'elle décrit un inconnu séduisant, « [v]ivre les plus beaux voyages à ne regarder qu'un visage fin et distant, plein de toute sa vie qui est inconnue, donc imaginable, inventable » (*J*, 56).

Enfin, lorsque l'amour est vécu de manière positive, il est lié à une recrudescence de la force créatrice de la poète, dont l'environnement devient alors accueillant, les éléments y concordant de manière harmonieuse : « [j]'aime, et tout me fait plaisir. Les sons, les couleurs se répondent, la terre s'offre. J'entrevois d'autres visages et d'autres mains, tant de paysages, et je me sens capable de construire une œuvre » (*J*, 72).

Pierre Nepveu souligne la volonté de Uguay de faire table rase de son existence d'avant, et assimile ce désir à son amour pour Paul, qui serait le catalyseur de ce besoin :

Marie Uguay lie clairement sa passion pour Paul avec son désir d'en finir avec « le monde ancien », expression qui désigne à la fois, pêle-mêle : l'Europe et l'Amérique contemporaine, inconsistantes et gangrénées, l'habitude de soi et jusqu'à sa propre mémoire qu'elle voudrait annihiler [...]⁵⁵.

Par ailleurs, il analyse de manière assez semblable le cas d'Emily Dickinson, qui, « en faisant table rase, aura fai[t] apparaître le monde comme “tout autre”, non pas comme désir, déploiement d'un moi-univers, ni comme commencement ou “découverte” [...] — mais comme un dramatique et vibrant face-à-face⁵⁶ ». Or cette volonté avide, qui s'accomplit dans la poésie d'Emily Dickinson, reste en suspens chez Marie Uguay, puisque la relation avec Paul ne prendra réellement forme que dans l'écriture. « Tant de paysages de nous attendent un signe de toi pour se lever » (*J*, 175), lui écrira-t-elle, s'adressant à l'absent, comme elle le fait régulièrement dans le *Journal*. Elle met ainsi en scène l'attente qui est la sienne, alors que la présence de l'autre est identifiée comme ce qui permettrait d'enclencher une réalisation qui ne viendra pas. Le mot

⁵⁵ Pierre Nepveu, « Écrire et aimer dans le désastre », *loc. cit.*, p. 247-248.

⁵⁶ *Id.*, *Intérieurs du Nouveau Monde*, *op. cit.*, p. 77.

« paysage », décidément polysémique chez Uguay, désigne dans ce contexte les potentialités de leur union. Dans ce rapport de métaphorisation qui tient compte du décalage, du balancement entre ce qui est présent à la pensée, mais absent du quotidien, on retrouve l'idée de Kristeva :

on est amoureux de ce qui ressemble à un idéal hors vue, mais présent au souvenir : tout le mouvement de transport métaphorique est déjà dans cette relation d'*omoiosis*⁵⁷ qui a l'avantage de mettre, dès l'aube de la pensée grecque, l'amour en connivence avec la mise en image, la ressemblance, l'homologation⁵⁸.

La relation qui unit la diariste à Paul n'est évidemment pas toujours présentée de la même manière tout au long du journal de la poète. Lorsqu'elle se sent passive par rapport à l'amour qu'elle ressent, elle associe cette sensation à une difficulté de recréer du sens à partir de ce qu'elle expérimente, ce qui provoque chez elle une incapacité générale à écrire. Alors qu'elle associera plus loin écriture et naissance⁵⁹, là où la diariste ressent une certaine stagnation, une difficulté à écrire surviennent également plusieurs interrogations :

Pourquoi n'écris-je pas? Mais ne suis-je pas en train de mesurer l'impuissance des mots? N'ai-je pas cru trop longtemps qu'ils pouvaient refaire le monde et faire naître l'amour? N'ai-je pas misé sur leur pouvoir avec une sorte de superstition intime? Maintenant je mesure leur manque de prise sur le réel. La réalité, dure, rigide, m'immerge jusqu'à éteindre en moi toute parole. (*J*, 110)

Ainsi posée, la réalité enserme la diariste dans un étau : « dure, rigide », elle s'oppose au réel malléable que nous avons vu plus haut alors que l'amour était associé à des émotions positives.

Uguay fait ainsi écho à Roland Barthes, qui écrit, dans *Fragments d'un discours amoureux* :

il n'y a d'absence que de l'autre : c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare⁶⁰.

Alors que, dans ce contexte, l'aimé s'éloigne et se déplace, le « soi » se trouve à l'opposé dans une position d'attente, nous dit toujours Barthes : « [l']absence amoureuse va seulement

⁵⁷ Kristeva définit cette relation en se référant au discours sur l'amour de Platon dans *Phèdre*, rappelant que l'on cherche à imiter l'amour céleste dans « celles d'ici-bas qui leur ressemblent » (Kristeva, Julia, *op. cit.*, p. 336.).

⁵⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 336.

⁵⁹ Voir ce passage déjà cité du *Journal* : « Écrire c'est une façon de connaître. Dans connaître il y a le mot naître. » (*J*, 182).

⁶⁰ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 19.

dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste — et non de qui part; *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent⁶¹ ». Pour Uguay, la première relation sexuelle avec Paul, moment pourtant ardemment désiré, loin de reconstituer son identité ou de servir de moteur à sa création, provoque sa culpabilité vis-à-vis Stéphan. Elle se trouve face à un dilemme où elle ne sait pas où se situer, devant soit mentir à son conjoint, soit oublier celui qu'elle aime. Cette culpabilité s'exprime au travers d'une vulnérabilité aux éléments extérieurs, où la neige elle-même semble prendre la forme du mensonge qui l'opresse :

Il faudrait que j'écrive à nouveau. Et pourquoi ai-je l'impression que toute cette neige m'entre par la bouche et m'étouffe? Il fait un temps affreux, un hiver intolérable, mortel. J'ai peur parce qu'il a décidé de ne jamais quitter sa famille et je ne veux pas de choses médiocres. Je ne veux pas être celle qui attend l'heure où il pourra passer, égarer mon temps dans l'attente, le manque, l'absence (*J*, 105).

La diariste fait écho aux propos de Barthes en évoquant son extrême solitude qui la contraint à une absence de mouvement :

[c]omment ai-je pu me soumettre à si peu de choses et accepter de si peu recevoir, et persévérer dans une telle détresse? *Plus personne ne vient à moi et je ne vais plus vers personne*⁶². Je suis le silence, le noir d'avant tous les mots, le vide idéal, tout le réel absorbé par moi pour ne plus retentir. (*J*, 146-147)

Uguay n'est pas seulement dans un lieu imaginaire, elle se voit comme le siège même d'un anéantissement complet qui, tel un trou noir, ne permet aucune sortie vers l'extérieur. Elle devient ainsi complètement étrangère, se situant à l'extrême périphérie de l'existence; s'il s'agit toujours d'un voyage, c'est, dans ce cadre, un voyage radical, un exil. On pense de nouveau à Barthes qui explique la manière dont la relation amoureuse peut « abimer », engendrant chez le sujet qui l'éprouve une sensation de dislocation. Barthes mentionne que cet anéantissement peut être associé à une « catastrophe futile » comme à un « bonheur excessif⁶³ », il s'agit chaque fois d'une émotion intense qui serait l'expérience même de l'amour, avec tout ce qu'elle comporte d'étrangeté et de dissociation du monde réel :

[b]izarrement, c'est dans l'acte d'extrême de l'Imaginaire amoureux — s'anéantir pour avoir été chassé de l'image ou s'y être confondu — que s'accomplit une

⁶¹ *Id.*

⁶² Je souligne.

⁶³ *Ibid.*, p. 16

chute de cet Imaginaire : le temps bref d'un vacillement, je perds ma structure d'amoureux : c'est un deuil factice, sans travail : quelque chose comme un non-lieu⁶⁴.

Dans une autre entrée du *Journal*, Uguay signale la distance qu'elle perçoit vis-à-vis Paul. Cette fois, la sensation de surplace est associée à un labyrinthe. Elle lie aussi ce sentiment à la douleur physique de son cancer qui provoque une impression d'enfermement similaire :

Il [Paul] est dur, lointain, et je suis fatiguée d'errer dans ce labyrinthe, comme l'année dernière j'errais dans le labyrinthe de la souffrance physique [...] Je suis seule comme un passant dans les paysages des autoroutes, ma peine ressemble aux terrains vagues des banlieues et des chemins qui mènent aveuglément d'une ville à l'autre. Je me disloque, je sombre sans résignation. (*J*, 96-97)

La diariste réunit deux images qui peuvent sembler *a priori* contraires, celle d'un labyrinthe qui évoque une impossibilité d'avancer, et une errance, qui implique un déplacement même s'il ne conduit pas à une destination claire. Néanmoins, l'errance ne se fait pas selon une progression claire; l'errant, parce qu'il ne connaît pas sa destination, évolue par circonvolutions, tâtonnements, retours en arrière : ici aussi, le texte se situe du côté d'une certaine stagnation. Si Uguay associe le regard à une faculté de construire ce qu'il désire, elle identifie sa souffrance à « des chemins qui mènent *aveuglément*⁶⁵ d'une ville à l'autre », exprimant une certaine passivité et paraissant ne pas être dirigée par sa volonté propre. L'amour aliène, désobjectivise la diariste puisqu'elle se compare à des lieux sans personnalité comme des terrains vagues, son identité s'émoussant en l'absence de celui qu'elle désire.

Ainsi, la thématique de l'amour révèle aussi l'« écriture en mouvement » (*J*, 254) à laquelle aspire Marie Uguay tout au long du *Journal*. Recluse dans son appartement à Montréal, elle expérimente l'extérieur au travers de bribes du réel. Cette écriture sensible est vécue par le biais d'un regard actif qui vient reconstruire, remodeler les éléments de l'extérieur afin d'essayer de créer un paysage intérieur pacifié dans un contexte où le réel apparaît souvent lacunaire. Or si ce croisement entre l'intériorité et l'extériorité se manifeste par des images continuellement en mouvement, à l'opposé, la diariste évoque également régulièrement un sentiment d'immobilisme associé à la mort.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ Je souligne.

CHAPITRE DEUX : LIEUX ET PARCOURS

Si j'ai, dans un premier temps, analysé les paysages intérieurs chez Uguay, les représentations des lieux physiques dans le *Journal*, que ce soit celles des villes — Montréal et Paris, essentiellement — ou encore des zones rurales apparaissent comme la deuxième face d'une même médaille, puisqu'elles sont aussi vécues à travers le prisme d'un corps handicapé, restreint au confinement. Cette fois, il s'agira de partir de ces lieux afin de déterminer en quoi ils mettent en lumière des considérations spatiales singulières dont les ramifications se déploient dans l'œuvre de Uguay.

Ces lieux concrets peuvent aussi être considérés comme des paysages : ils sont en effet construits à partir de l'agencement d'éléments extérieurs par le regard singulier de la diariste. La notion de paysage résulte, rappelons-nous, du croisement entre les forces agissantes du regard d'un sujet sur un site et, réciproquement, des forces opérantes du site sur le regard d'un sujet, ou, pour le dire avec Sansot, d'« un échange de la chair du monde et de la chair d'un être sentant¹ ». Les descriptions d'espaces intériorisés par la diariste prennent ainsi racine dans des lieux déjà visités dans le passé ou encore proviennent d'endroits qu'elle souhaite découvrir dans le futur ; ce sont donc les réseaux de sens entourant ces endroits physiques fréquemment présents dans le *Journal* que je m'attacherai à étudier. Entre réminiscences et projections, les affects reliés aux lieux sont multiples : le geste même d'écriture d'un journal intime instaure un décalage temporel par rapport aux moments décrits, qui appartiennent déjà au passé au moment où ils sont consignés.

En effet, puisque les émotions de la diariste sont sans cesse fluctuantes et se modifient à mesure qu'elle a le sentiment de tenir fermement les rênes de son destin ou qu'ils lui échappent — selon qu'elle croit ou non à ses chances de rémission de la maladie —, il s'agit de saisir ces fluctuations dans leurs tremblements mêmes, et de déterminer en quoi elles influent sur les représentations des villes, villages et campagnes présentées dans les écrits de Marie Uguay. Si ces endroits sont décrits alors que la diariste s'y trouve effectivement, ils sont

¹ Pierre Sansot, *Variations paysagères*, *op. cit.*, p. 151.

également rêvés, aimés et détestés dans une subjectivation, qui, tel un kaléidoscope, ne cesse de se modifier suivant les états d'âme de la diariste.

Villes

Montréal : vue(s) de l'intérieur

La ville de Montréal est exemplaire de la polysémie qui se déploie par rapport aux lieux présents dans le *Journal*; tour à tour, les sens qui y sont rattachés se meuvent. Native de la métropole, Marie Uguay y a toujours vécu. Le *Journal* débute alors qu'elle retourne chez elle après sa première hospitalisation. La ville, telle qu'elle est représentée dans les premières pages est vue à partir d'espaces clos et est perçue au travers des vitres de sa maison. À partir de l'appartement, il s'agira pour elle de capter les éléments du dehors qu'elle parvient à glaner afin de parvenir à reconstituer un lieu qu'elle connaît par ailleurs très bien, étant habituée à parcourir rues et quartiers de la ville. Montréal s'apparente ainsi à un casse-tête aux morceaux perpétuellement manquants puisqu'elle n'arrive à la reconstituer qu'à travers une vision restreinte. Dans l'entretien qu'elle a accordé à Jean Royer, elle signale, au sujet de son deuxième recueil de poèmes, qu'elle rédige en même temps que son journal intime,

[I]e thème de la ville prend une place importante dans *l'Outre-Vie*. Montréal a occupé beaucoup de temps dans mon écriture. Parce que durant une certaine période de ma vie j'étais malade, j'étais enfermée dans une chambre sans pouvoir en sortir. La ville à l'extérieur s'est mise à prendre tout d'un coup une dimension très intense. Je me suis remémorée à quel point j'aimais cette ville qui fait partie des sensations de mon enfance².

Pour Sansot, l'image qu'un sujet a d'une ville se construit à partir d'un ensemble de préconceptions; en l'appréhendant, on en perçoit également tout ce qu'on en a lu, tout ce qu'on a imaginé. On entrevoit, d'un autre souffle, toutes les conceptions qu'on en a eues au travers du temps et qui se sont modifiées au fil des expériences. À l'instar d'un paysage, il n'existe pas de ville immanente, possédant une essence stable, qui demeure la même pour tous. Cet amalgame a à voir avec le palimpseste. Il engendre une vision où se dévoilent, tout

² Marie Uguay, *Marie Uguay, la vie, la poésie. Entretiens avec Jean Royer, op. cit.*, p. 28.

en transparence, plusieurs couches d'images, où « l'«émotion urbaine» nait, naitrait donc d'une rencontre improbable et quasi miraculeuse du rêve des hommes et d'un génie des lieux³ ».

La ville de l'enfance possède une importance symbolique puisqu'elle est le siège de nos premiers contacts avec l'urbanité, comme l'explique Uguay; l'enfance est ainsi au nombre des réminiscences qu'elle convoque afin de construire sa vision de Montréal. La maladie vient réactiver l'importance qu'avait alors la ville, qui, peut-on présumer, devient à l'âge adulte davantage de l'ordre d'un décor que d'un milieu où elle vivait en y étant particulièrement attentive : la ville, dit-elle, « s'est mise à prendre tout d'un coup une dimension très intense » alors que « pour [elle, c'est] une réalité quotidienne : [elle] vi[t] souvent enfermée et [o]bserve la vie par la fenêtre⁴. »

Le paysage urbain décrit à l'intérieur du *Journal* est donc fragmentaire puisque, isolée dans sa chambre, la diariste ne peut l'embrasser dans sa totalité. Selon certains, la notion même de paysage renvoie à une parcellarisation du dehors, alors que le paysage serait « un fragment de pays soumis à l'autorité du regard et délimité par un horizon⁵ ». Anne Beyeaert-Geslin, renvoyant à *Poétique du regard* de Pierre Ouellet, souligne comment un sujet observant peut construire un paysage alors qu'il ne peut pas le voir d'une façon totale :

Le paysage n'est pas nécessairement contemplé et peut tout aussi bien être *deviné* et *aperçu*; actes qui correspondent [...] à une vue éloignée et pourvue d'un accès difficile et entravé, comme il se laisse *discerner* (vue de près; accès difficile, entravé), *scruter* (vue de près, accès facile, non entravé).⁶

La diariste qui n'a qu'un accès restreint à la ville, y crée du même coup un vaste espace de projection. Cette vision obstruée engendre une attention vers le dehors remplie d'acuité face aux éléments que la diariste arrive à capter. Il s'agit, suivant les réflexions de Anne

³ Pierre Sansot, « Rémanences et recommencements de la ville » dans François Guéry (dir.), *L'idée de la ville, Actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1984, p. 170.

⁴ Marie Uguay, *Marie Uguay, la vie, la poésie. Entretiens avec Jean Royer*, op. cit., p. 37.

⁵ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet dans la peinture*, Paris, Seuil, 2000, p. 183.

⁶ Anne Beyeaert-Geslin, « Le panorama, au bout du parcours », *Protée*, vol. 33, n° 2, automne 2005, p. 70. Les italiques sont de l'auteur.

Beyear-Geslin, d'un paysage qu'elle cherche à discerner alors que de nombreux facteurs entravent sa vision :

Au loin, au fond de l'appartement, le rythme calfeutré des autos glissant sur le goudron mouillé. Je reconnais des sons quotidiens, banals, anciens, avec un enchantement sans pareil. Toute la maison respire : bruit de la fournaise, du frigidaire; je respire au rythme même de la pluie qui se cogne sur la vitre. (J, 18-19)

Les bruits qu'elle entend lui parviennent alors qu'elle est « au loin, au fond ». Répétées deux fois, ces marques spatiales creusent la distance qui sépare la diariste de la ville qu'elle cherche manifestement à apprivoiser de nouveau, alors qu'elle « reconnaî[t] » des sons familiers. Le dehors lui échappe visuellement, mais il lui parvient de manière auditive : « les sons font retentir, trébucher un fragment du monde qui, sans ce phénomène d'écho, serait demeuré occulté, in-ouï⁷ », écrit Sansot. Même si la diariste est en quelque sorte emprisonnée à son domicile, les lieux sont suffisamment poreux pour qu'elle puisse y puiser des éléments sonores qui lui permettent de redécouvrir son environnement quotidien. C'est en identifiant certains bruits (notamment ceux des appareils électroniques) que la diariste reconnaît que la maison « respire », est en vie. Se juxtaposent ainsi deux sources de sons qui proviennent à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Cette fusion entre les espaces se remarque aussi par la connotation attribuée au rythme des voitures qui passent dans la rue : « calfeutré » surprend, ce mot renvoyant usuellement au cantonnement à l'intérieur alors que dans ce contexte-ci, il est associé au bruit que fait une automobile à l'extérieur en se déplaçant.

Lorsque la diariste dit « respirer au même rythme que la pluie qui se cogne sur la vitre », le tempo de la respiration, acte vital s'il en est, est calqué sur un élément naturel et devient, dans ces circonstances, un signe de connivence avec l'extérieur. Plus encore, on peut le lire comme une manière pour la diariste de s'intégrer harmonieusement avec le dehors. Loin de la clameur ou de la cacophonie auxquelles on attribue souvent l'environnement sonore des villes⁸, celui où nous convie Uguay, à ce moment du *Journal*, se situe aux antipodes d'un

⁷ Pierre Sansot, *Variations paysagères*, *op. cit.*, p. 74.

⁸ Voir notamment le chapitre « Le paysage sonore » dans *Variations paysagères* de Pierre Sansot, *op. cit.*, p. 74-85.

milieu agressant. Les sons, au contraire, permettent de penser la ville comme un lieu hospitalier qui autorise une fusion avec le sujet.

Quelques pages plus loin, la diariste utilise une image similaire. Alors qu'elle évoque la période éprouvante de l'hospitalisation où la douleur l'aliénait, provoquant une peur de la mort, elle relate en ces termes le retour au quotidien : « [...] j'ai repris la ville et mes rêves, j'ai repris les doux nuages, les ciels harassés d'un Montréal à nouveau crispé de givres. Ça c'est respirer la chambre qui luit, les arbres au loin et les passants anonymes, toutes mes rêveries » (*J*, 21). À la perte créée par la maladie se substitue une nécessité de « reconquérir un ancien quotidien » (*J*, 24), avec lequel elle avait momentanément perdu contact. L'utilisation du préfixe « re » dans « reconquérir », et dans « repris » (*J*, 21), marque la nécessité de la réitération : la maladie ayant causé une cassure entre deux époques de sa vie, elle doit (ré)instaurer de nouveaux points de contact avec son quotidien, dont la ville de Montréal constitue le décor privilégié.

La « reprise » de la ville se lit aussi, dans ce contexte, comme une manière pour la diariste d'avoir de nouveau une certaine prise sur sa vie, sur des éléments qui n'appartiennent plus ainsi à un décor surplombant, mais deviennent des constituants référentiels personnels. Notons la construction de l'énumération : à « la chambre qui *luit*⁹ » succède des « arbres au loin », puis des « passants anonymes ». La chambre, lieu inanimé, fermé, possède néanmoins la propriété de luire, c'est-à-dire de refléter la lumière, de dialoguer avec l'extérieur, ce qui engendre une porosité, une circulation d'images entre dedans et dehors; sans doute est-ce ce dialogue entre ces deux espaces qui permet à la diariste de « respirer » d'abord la pièce où elle se trouve, pour, par la suite, par réflexivité, agrandir le cercle de rémanence aux arbres, fixes, et, d'une façon plus vaste encore, « aux passants » plus difficilement saisissables puisque constamment en mouvement.

L'image de la respiration que la diariste reprend évoque avec précision l'intériorisation d'éléments issus de l'extérieur. Une respiration comporte deux volets, l'inspiration, d'abord, qui, d'une manière presque immédiate, est suivie d'une expiration qui empêche la diariste de

⁹ Je souligne.

posséder de manière durable ce qu'elle vient d'accueillir. La reprise de la ville est donc immédiatement échappée dans le revers du même mouvement vital qui en détermine sa réception. La respiration d'un lieu devient une manière d'en assimiler les particules bénéfiques et nécessaires à l'existence même, de s'en nourrir sans pouvoir l'absorber complètement. Car la respiration, en ce sens, serait du niveau de la dette : on prend un élément qui appartient au collectif, l'air, pour ensuite le rejeter à nouveau de l'extérieur. Puisqu'on l'a accueilli momentanément à l'intérieur de son corps, ce que l'on expulse contient quelques fragments du soi. En d'autres mots, à l'entrée du 19 juin 1978, la diariste évoque cette relation bilatérale qui l'unit aux lieux qu'elle traverse, où elle laisse sa trace en même temps qu'ils laissent, eux aussi, leurs traces à l'intérieur d'elle :

[j]e suis ici et tout ce qui m'entoure soudainement fait partie de moi (je le décide ainsi) et j'imagine tous les lieux que je connais et où je ne suis pas. Je suis la trace que les autres et les lieux ont laissée en moi et la trace que j'ai laissée (même minuscule et non voulue) en les autres. (*J*, 76)

Hélène Dorion souligne également cette circulation : « l'œuvre de Uguay s'élabore à partir d'un "je" personnel qui s'abandonne à l'introspection pour justement rejoindre le collectif¹⁰ ». C'est en effet grâce à ces « rêveries » que la diariste peut quitter la solitude sa chambre pour aller rejoindre ces « passants anonymes » qui correspondent, dans ce cadre, au collectif qu'évoque Dorion.

Cette prise de pouvoir que permet une captation d'éléments de la ville alors qu'elle se trouve alitée n'est pas une image qui revient de façon constante dans l'écriture de Uguay. Dans ce vers de *L'Outre-Vie*, par exemple, c'est le mouvement inverse qui s'opère. Ce n'est plus la diariste qui investit l'espace, mais plutôt l'espace qui vient l'envahir :

De tous ces jours et de toutes ces nuits malades
je n'ai gardé que le harcèlement de mon amour
que cette destruction monotone du ciel
que ce lent étouffement de mes sens
Je ne reconnais plus mon corps

¹⁰ Hélène Dorion, « *Signes et rumeurs et L'Outre-vie*. Recueils de poème de Marie Uguay » dans Gilles Dorion et al (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1979-1980*, Montréal, Fides, 2000, p. 744.

je suis entrée dans un univers maladroit
habité uniquement par la trépidation des rues¹¹

La maladie vient créer des répercussions qui s'ancrent dans la vie quotidienne. La porosité entre la voix lyrique et le monde extérieur est aussi présente, mais, là où la diariste faisait plus haut preuve d'agentivité, d'un désir de « reconquérir » son existence, ici, elle relate son « entrée dans un univers maladroit » où ses sens étouffés n'ont qu'une prise réduite sur le réel. En effet, l'image de la respiration, dans un mouvement inverse de celui qu'on observait plus haut, fait que la ville étend ici ses ramifications à l'intérieur de la voix lyrique, qui se trouve alors, selon le mot de Lambert, « cueillie », c'est-à-dire prise contre sa volonté. En effet, les seuls contours que possède l'univers où elle s'est déplacée, où elle est « entrée » suite à la maladie, sont imprimés par l'agitation du dehors, cet endroit étant « habitué uniquement par la trépidation des rues »; ce lieu possède donc peu de concordance avec des référents personnels puisque sa forme est aliénée par la présence d'une matière étrangère, celle de l'activité urbaine qui l'assiège. Le corps immobilisé est passif, subissant comme un assaut la présence du monde extérieur qui prend place à l'intérieur de lui; sa propre stagnation est mise en relief, jouant du contraste avec le mouvement qui a lieu à l'extérieur.

Ce sont les émotions de la diariste qui apparaissent comme les vecteurs de sa conception de Montréal. Alors qu'elle raconte dans le *Journal* l'unique relation sexuelle avec Paul, elle constate néanmoins avec amertume que bien qu'elle l'aime, rien n'est garant de leur avenir commun. « Aucun lieu, aucun mot, aucun rêve [ne peut l'apaiser] » (*J*, 106), écrit-elle, mesurant sa solitude. La poursuite d'un lieu confortable étant l'une des images structurantes du *Journal*, son abandon, dans ce contexte, expose sa détresse. Dans la même entrée, elle ajoute :

[i]mmobile dans la chambre, je me promène pourtant dans Montréal. Je vois les grands rideaux de froid qui battent les briques brunâtres, rougeâtres, les calligraphies pâles sur les vitres, les rares autos balayant de leurs grosses prunelles aveugles les rues encore accessibles. Comme la ville me semble hostile avec ses murailles de métal et de néons, que de silence et de solitudes, comme elle est laide avec son port qui masque le blanc du fleuve et ses palais noirs que sont les usines, fantastiques sous les secousses de la neige. (*J*, 106-107)

¹¹ Marie Uguay, *Poèmes, op. cit.*, p. 90.

Manifestement inhospitalier, « hostile », le Montréal qu'elle représente est vidé de sa population, les seules manifestations de l'humain étant réduites à la mention des voitures qui apparaissent téléguidées, sans conducteur, tentant de se diriger avec difficulté dans une ville enneigée. Si les automobiles se déplacent péniblement, c'est également la ville en elle-même qui est décrite comme un lieu où la circulation est entravée : le port « masque » le fleuve, la ville est composée de « murailles », le vent s'abat par « rideaux ». La température est également violente et participe au climat négatif qui se dégage, la neige arrivant par « secousses ».

Un peu avant cette description de Montréal, la diariste avoue son malaise avec Paul. Elle souhaite éviter l'ambivalence d'une relation doublement clandestine — elle est en couple avec Stéphan et Paul est marié et père de famille —, bien qu'elle ne puisse se résigner à passer outre ses sentiments pour Paul. Ce sentiment d'enfermement se projette sur la ville aux compartiments étanches qui apparaît comme le reflet de son existence, où elle n'arrive pas à choisir entre les deux hommes qu'elle aime. Bien qu'elle désire ardemment se mouvoir pour ne pas être dans une position d'attente, la diariste en semble incapable.

Toujours dans la même entrée qui constitue sans doute l'une des plus emportées concernant Montréal, la diariste formule explicitement cette adéquation entre la ville et elle. Elle reprend du même coup l'un des thèmes récurrents de la représentation de Montréal : « [m]aintenant [à partir des années soixante], les fragments de Montréal ont lieu à l'intérieur de cette appropriation générale. La ville-rejet, la ville-corps est devenue nôtre au sens où elle est une forme de notre être-au-monde¹² », écrit Pierre Nepveu. Alors qu'elle évoquait Montréal à la troisième personne du singulier, elle l'interpelle ici directement au « tu » ; on voit le passage d'une forme de désignation à l'autre entre la première et la deuxième phrase de l'extrait qui suit. Dans un jeu de miroirs, l'adresse à la ville devient une adresse à soi, puisque si la ville est son reflet, lui parler tient de l'introspection :

¹² Pierre Nepveu, « Une ville en poésie » dans Gille Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal Imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 361.

Ville haïe dont je ne peux me défaire. Miroir de moi. Miroir avec tes quartiers bas où le ciel entre à gorge déployée, miroir avec tes façades borgnes, tes fentes. Ville immolée par la comédie de la démence, théâtre de ma petite mémoire et de mes maigres regrets. (*J*, 107)

Alors qu'elle est elle-même poreuse aux éléments du dehors, elle entrevoit les espaces clos de la ville sous un angle similaire; comme sa peau qui n'arrive pas à constituer une frontière imperméable entre l'intérieur et l'extérieur, les murs de la ville ne composent pas des espaces totalement protecteurs. Puisqu'ils comportent des « fentes » et sont « borgnes », ils laissent filtrer les intempéries. La diariste met en scène le topos de la ville-théâtre, très commun en littérature lorsqu'il est question de la représentation de l'urbanité. Dans ce monde du faux et de la pacotille qu'évoque souvent le théâtre, mais également de grandiloquence et de faste, c'est elle qui, paradoxalement, semble être le seul personnage, mettant en relief sa solitude, et surtout, sa dépossession : c'est sa « *petite* mémoire et ses *maigres* regrets¹³ » (*idem*) qui y sont présentés.

La diariste continue de s'adresser à Montréal : « [j]'ai faim de toi jusqu'à te dévorer les entrailles, mais n'est-ce pas toi qui me dévores ? N'es-tu pas à me mutiler un peu chaque jour, car je ne sais plus où je vais et ce que je veux ? » (*idem*). Ce passage soulève d'abord une interrogation : qui avale qui? Est-ce la ville ou est-ce la diariste qui possède un ascendant sur l'autre ? Surtout, cette image, qui renvoie à celle, nietzschéenne, du serpent qui se mange la queue, implique une impossibilité à sortir d'une situation et expose la sensation d'enfermement que la diariste décrit au sujet de sa vie amoureuse.

Une volonté de possession s'exprime à travers le désir d'absorption de la ville : la diariste aspire à s'y imposer comme sujet, thème qui se reflète également dans sa poésie, par exemple dans ce vers de *l'Outre-Vie* où elle s'adresse encore une fois à la ville : « [c]ité divisée en tranchés étanches / Mes bras se ferment sur toi¹⁴ ». Ces bras qui s'étendent sur la cité peuvent renvoyer à une émotion positive ; la diariste pourrait prendre la ville dans ses bras comme l'on prend un être aimé afin de l'étreindre. Pourtant, le verbe « fermer » semble plutôt

¹³ Je souligne les deux adjectifs ici.

¹⁴ Marie Uguay, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 131.

indiquer un sens plus proche d'une prise d'otage, d'une volonté de captation. L'image des bras qui enserrent une ville, comme celle d'un être humain qui souhaite l'ingérer, a pour effet de la diminuer, de la miniaturiser, d'en faire une ville réduite à mesure d'homme sur laquelle on a un ascendant. Or cette volonté d'asservissement n'arrive pas à se concrétiser durablement, puisque la diariste se demande si la ville continue à la « mutiler chaque jour », réactivant sans cesse la douleur de la perte de l'une de ses jambes. Là où elle désire « dévorer » la ville, la morceler, c'est pourtant cette dernière qui possède la capacité de la blesser, créant un échange de rôles entre victime et bourreau.

Fragmenter Montréal

Reprenant les propos de Burton Pike, Pierre Nepveu suggère que « le poète moderne est un constructeur de villes imaginaires, subversives, qui travaille et cherche à détruire de l'intérieur la ville réelle¹⁵ », propos qui siéent tout à fait à Marie Uguay : elle s'applique à décomposer les éléments qui ressortent de ses observations de sa ville pour en proposer une définition personnelle, qui correspond souvent à ses états d'esprit ; elle « réécrit¹⁶ » le lieu afin de s'y inscrire. En construisant *sa* ville dans *la* ville, elle déconstruit nécessairement Montréal puisqu'elle n'expose que certains éléments de son panorama afin de créer le lieu qu'elle désire, dans lequel elle s'inscrit comme maître d'œuvre ; à la manière d'un patchwork composé de morceaux de tissus différents, qui, mis bout à bout, compose un ensemble à la fois cohérent, mais dont les coutures s'exposent, Uguay présente une ville fragmentée, aux éléments arrachés de leur contexte. En revanche, pour que cette métaphore fonctionne dans la logique du *Journal*, il faudrait que ce soit un patchwork qui se découd et se recoud constamment, puisque la conception de Montréal n'y est pas figée, mais déplaçable, en mouvement.

¹⁵ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », *loc. cit.*, p. 329.

¹⁶ J'emprunte l'expression à André Carpentier : « [c]ar l'écrivain déambulateur, qui sillonne et réécrit¹⁶ » sans cesse le lieu ». (André Carpentier, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain » dans Rachel Bouvet, André Carpentier André et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 194. Je souligne.)

Les descriptions du caractère informe de Montréal semblent un terreau particulièrement fertile à la faculté pour la diariste afin de réinvestir l'urbain en y imprimant sa subjectivité :

J'aime affirmer la laideur raisonnée de Montréal et découvrir que j'y suis enracinée, que je puise dans cette laideur quelque chose (mais quoi donc?) qui me donne le goût de vivre. Montréal est laide, je me délecte à le voir, à le dire, et cette laideur est pour moi une grande douceur, un terrible accueil [...]. Montréal m'est reposante puisque sa laideur ne sollicite jamais mon admiration. Il est possible d'y découvrir des plaisirs inconnus puisqu'ils n'y sont pas et que je n'ai alors que la possibilité de les inventer. (*J*, 130)

Réitéré trois fois en quelques lignes, le fait que la ville soit « laide » ne semble faire aucun doute dans ce contexte. Plutôt que d'être le constat d'une déception ou d'une irritation, cette dimension est revendiquée comme un avantage. Le champ lexical qui y est associé laisse peu de place à l'équivoque : la laideur est d'« une grande douceur », la diariste se « délecte à [la] voir »; plus intensément encore, elle lui « donne le goût de vivre ». Ce couplage entre vie et laideur, aussi étonnant qu'il puisse sembler, a aussi été remarqué par Pierre Nepveu comme une caractéristique récurrente de la représentation de Montréal en littérature, alors que « la ville pose la question de la vie, et elle le fait en faisant surgir la laideur¹⁷ ». Si autant de connotations positives sont associées à la laideur, c'est parce que celle-ci laisse toute la place voulue à la création de la diariste ; voilà l'« accueil » qu'elle y trouve, qui lui permet d'investir les lieux comme bon lui semble. Elle crée le beau grâce à la découpe de son regard qui vient capter certains éléments urbains pour les investir d'un sens nouveau. Il s'agit « d'inventer [le lieu] pour lui-même en le métabolisant¹⁸ », pour reprendre les mots de Carpentier. Du même coup, elle tente de faire *tabula rasa* de certaines préconceptions sociales afin que cette découpe soit personnelle :

Oui, je peux m'étonner d'un ciel déployé d'une fenêtre, d'une rue décorée par la nuit citadine, et avoir l'impression de faire une découverte, parce que cette

¹⁷ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », *loc. cit.*, p. 357.

¹⁸ André Carpentier, *loc. cit.*, p. 196. Carpentier choisit une image similaire à celle qu'utilise Uguay : alors qu'elle désire « dévorer » la ville, il indique que l'écrivain déambulateur en milieu urbain la « métabolis[e] ». Si chez Uguay, le terme renvoie à une certaine insatiabilité, voire à une boulimie, Carpentier se réfère plutôt à une ville complètement digérée, de laquelle l'écrivain a pu tirer plusieurs propriétés qui permettent de se l'approprier.

beauté n'est pas culturelle ni désignée comme beauté, mais subjective, éphémère, car elle a surgi de mon regard seulement (*idem*).

Ces moments sont considérés comme « éphémères » en partie parce qu'on ne peut garantir leur reproductibilité : les différents éléments qui les provoquent ne sont pas constants. Par exemple, le ciel qu'elle décrit ne saurait exactement être le même le lendemain puisqu'il est le produit d'un ensemble de facteurs aléatoires comme la température ou l'angle de vue. Ces instants sont d'évanescents moments de grâce qui, comme l'explique Pierre Nepveu, rendent compte d'une expression de l'individualité du sujet où « le grand corps froid, presque cadavérique de Montréal [peut] s'écrire à partir de *moments* qui [ne] font signe ou magie [...] qu'à travers une expérience individuelle et non collective¹⁹ ». Nepveu souligne un peu plus loin que ces moments de clairvoyance permettent une prise de réel où s'accomplit l'individualité du sujet : « [d]ans cette ville bâtarde, *je suis, j'existe*, et “mon réel de Montréal” est ce moment de moi-même, ce fragment de conscience et d'existence que je peux extraire de la trame urbaine : moment de vérité et de salut²⁰ ».

Les éléments que convoque Uguay dans ses descriptions de Montréal lui permettent de s'inscrire comme sujet dans la ville puisqu'ils sont les résultats de sa perception singulière; « si *je vois*, c'est que *je suis en vie* et que *je participe au réel qui se déroule devant moi* », pourrait-on dire pour paraphraser Nepveu. C'est exactement ce que reflète cet extrait du *Journal* où la diariste dit « puise[r] dans cette laideur [montréalaise] quelque chose [...] qui [lui] donne le goût de vivre ». Le verbe « puiser » de Uguay rejoint le mouvement d'extraction identifié par Nepveu, où un sujet recueille quelques parcelles extirpées au monde concret pour ensuite leur donner un nouveau sens; si Uguay trouve dans la laideur montréalaise de quoi nourrir son envie de vivre, c'est sans doute parce que le processus d'intériorisation de la matière urbaine est un mouvement de souveraineté sur les choses, une manière de ne pas se laisser avaler par elles : « *[t]o invent is not only to create but also to discover, to seek out something neither absent nor present, to imagine a reality yet to be built, and in so doing, to go against fate and exorcise it*²¹ », écrit Danielle Fournier au sujet de *L'Outre-vie*, propos qui

¹⁹ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », *loc. cit.*, p. 362.

²⁰ *Ibid.*, p. 363.

²¹ Danielle Fournier, « Urgent : Life and Marie Uguay », *Ellipse*, n° 31, 1983, p. 29.

s'appliquent aussi au journal de la poète, où la construction d'une nouvelle réalité participe, en effet, à déconstruire la fatalité et à l'exorciser.

L'exultation reliée à la création d'un imaginaire personnel à partir de Montréal est exprimée à plusieurs reprises dans le *Journal* : « [j]e peux faire surgir dans Montréal les impressions que je veux et de mon désir les images et les sons que le hasard me donnera » (*J*, 132), note encore la diariste, manifestant tout le pouvoir que recèle sa créativité. Uguay donne à Montréal l'aspect d'une matière perpétuellement malléable qui prendrait la forme qu'elle désire. Selon Nepveu, la représentation littéraire de la ville dans les années quatre-vingt « se donne dans une pure potentialité, une pure attente de corps et de sens²² ». Suzanne Jacob considère pour sa part que « Montréal peut être la ville qu'on lui demande d'être²³ ». Plusieurs extraits du *Journal* abondent dans le même sens : « [j'] ouvre la porte, les nuages, les fleurs, entrent dans mon regard, la ville leur laisse place. *On peut voir ce que l'on veut du réel*²⁴. Pour le bonheur de l'instant. » (*J*, 228).

Or, parfois, cette fragmentation de l'espace comporte quelques ratages, par exemple lorsque Montréal semble échapper au langage :

Je regarde la ville : envie enlevante de la nommer. Fascination de ses éclairages d'hiver, de ses lumières nocturnes, de ses multiples passants, porteurs chacun d'un halo de mystère : le battement même de leur vie. Mais je la vois à travers des mots fatigués, inexacts, porteurs ardents de petits mensonges creux. Je passe trop vite, je ne peux rien capter, je me laisse couler, entraîner par un étranger qui conduit.
(*J*, 27)

Là où, plus tôt, on s'appropriait la ville grâce à un réinvestissement personnel des éléments qu'on y glanait, ici, une tentative similaire échoue, malgré un désir évident de parvenir à ce que la diariste va nommer plus tard la « vitalité et [l']habitation d'un temps » (*J*, 227). C'est en effet parce qu'elle n'arrive pas à se voir comme sujet dans cette situation que lui échappe le pouvoir d'habiter pleinement la séquence qu'elle cherche à décrire. Elle n'arrive pas à traduire en mots la ville qui la « fascine » pourtant. « Je suis passive » (*idem*), écrit-elle, alors que dans

²² Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », *op. cit.*, p. 365-366.

²³ Suzanne Jacob, dans *Montréal des écrivains*, Montréal, L'Hexagone/L'Union des écrivains, coll. « Typo », 1988, p. 119.

²⁴ Je souligne.

les passages évoqués précédemment, elle agissait avec l'impression d'être active et d'avoir une prise concrète sur le réel. Là où le langage rate, où elle n'arrive à l'utiliser que d'une manière imprécise, elle est dépossédée du lien qui l'unit par ailleurs à Montréal, ce lien étant justement médiatisé par une écriture qu'elle veut le plus juste possible.

À cet égard, la métaphore qu'elle utilise pour illustrer sa dépossession est particulièrement éclairante et passe par la figure de la spectatrice : devant cette ville dans laquelle elle n'arrive pas à entrer, elle est passagère d'une voiture qu'elle ne conduit pas. Le véhicule dans lequel elle se trouve est doublement désubjectivant : il la sépare matériellement de la ville puisqu'elle ne peut y circuler librement. De plus, elle doit regarder Montréal au travers de la vitre de l'automobile²⁵. Par ailleurs, elle ne connaît pas le conducteur, « cet étranger » qui dirige son déplacement et pourrait la mener, peut-être contre son gré, n'importe où dans Montréal, selon un itinéraire inconnu. Le mouvement dans lequel « elle se laisse couler » l'empêche donc d'être dans une situation d'osmose avec la ville, comme dans d'autres circonstances; pour entrer en fusion avec Montréal, il faut pouvoir s'en approcher, s'arrêter, interrompre la durée pour créer l'espace ; s'extraire de la progression du temps pour habiter pleinement un instant auquel elle désire donner la signification qu'elle choisit.

Redéfinir les lieux communs : reprise et relance

Si la ville est souvent vue de l'intérieur, si elle est également investie grâce à des subjectivations diverses, elle est aussi décrite au travers de certains lieux communs fréquents dans la littérature qui relatent l'expérience montréalaise. L'un d'eux est la dimension

²⁵ Il faut noter la ressemblance entre la situation de la diariste dans cette métaphore, où elle regarde par la fenêtre un monde qu'elle a de la difficulté à s'appropriier, et d'autres parties du *Journal* étudiées dans le premier chapitre, où elle observe souvent la vie extérieure à partir des fenêtres de son appartement. Cette dernière situation est parfois considérée, comme ici, dans les termes d'une situation aliénante, frustrante, où elle se sent passive.

linguistique de Montréal²⁶, ville séparée entre francophones et anglophones. Dans l'entretien déjà cité accordé à Jean Royer, Marie Uguay parle d'une « frontière²⁷ », lui donnant l'impression « d'être dépaycée parfois à l'intérieur même de Montréal²⁸ ». Ce dépayement n'est pas négatif : il est déstabilisant, certes, mais il lui permet de sortir de ses repères habituels pour appréhender une nouvelle réalité. Alors qu'elle se rend à l'Université Concordia, elle note :

[j]e suis dans le brouhaha de l'Université Concordia, autour de moi, on parle anglais, je ne peux m'empêcher de me sentir dans une autre ville que Montréal. Que j'aime ces voyages éclair dans ma propre cité. La ville est vraiment divisée en deux parties. À l'est, notre royaume, à l'ouest l'étranger. (*J*, 142)

Le « dépayement » évoqué dans l'entretien avec Royer prend la forme d'un « voyage », où Montréal est porteuse d'autres villes. Si elle peut être fragmentée lorsque la diariste en isole certaines composantes afin de se les approprier, elle est aussi divisible dans sa matérialité même, là où la langue parlée par les habitants de certains quartiers crée deux villes à l'intérieur d'une seule. À l'opposé d'un tout infrangible, Montréal aurait la propriété d'être divisible à l'envi.

« Montréal est à moi comme un beau “désordre universel”. Je l'aime partout, tout le temps, à toute heure (même en anglais) » (*J*, 270), écrit la diariste dans une autre entrée, reprenant à son compte la célèbre expression de « La marche à l'amour » de Gaston Miron²⁹ et inscrivant dans la parenthèse, comme une concession, l'inclusion de l'anglais. L'amour de la ville devient un motif qui vient pacifier le caractère disparate mis en relief par la citation de

²⁶ Parmi les récents textes qui s'intéressent à la question, on peut noter le chapitre « Transversalités montréalaises : de *Speak White* à *Heroine* et *Hellman's Scrapbook* » de Catherine Leclerc dans *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, XYZ Éditeur, 2010, p. 179-284.

²⁷ Marie Uguay, *La vie, la poésie, op. cit.*, p. 31.

²⁸ *Id.*

²⁹ « Montréal est grand comme un désordre universel » dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996 [1970], p. 56. Sans vouloir forcer les liens entre Miron et Uguay, il faut tout de même noter que dans leurs textes, par ailleurs fort différents, les thèmes de l'espace – national, chez Miron – et de l'amour sont associés. Uguay notera d'ailleurs dans le *Journal* que « [d]ans Miron, le pays est confondu avec le corps de la femme aimée » (*J*, 104).

Miron; c'est aussi cet amour qui permet à la diariste d'absorber la ville et d'avoir le sentiment que « Montréal [lui] appartient ».

Au-delà du constat, somme toute assez consensuel, de la scission de Montréal, c'est davantage la comparaison qu'effectue la diariste entre la frontière linguistique de la ville et l'amour qu'elle a pour Paul qui apparaît reliée à l'esthétique singulière qui se déploie à l'intérieur du *Journal* :

Paul tient à la fois de l'un et de l'autre [de l'Est francophone et de l'Ouest anglophone de Montréal], il est à la fois le connu et l'inconnu (le tendre et l'hostile, la liberté et l'aliénation, le fraternel et le conquérant, le double et l'étranger). La topographie de la ville correspond à la topographie de mon amour. Prendre le mot amour dans le sens très doux et très violent de la confusion mentale (*J*, 142-143).

La série d'oppositions qu'engendre la présence d'anglophones et de francophones dans un même lieu est personnifiée par Paul ; tout comme Montréal, Paul est placé sous le signe du double. Il est aussi le siège de contradictions, d'une indécidabilité qui balance sans arriver à trouver une identité assise. Si la diariste compare son amour à une « confusion mentale », c'est sans doute parce qu'elle le vit au travers d'affects qui se polarisent; elle est envahie par des sentiments qu'elle ne désire pas alors qu'en même temps, elle les revendique parfois. Montréal, abritant à la fois les descendants des colonisateurs et ceux des colonisés, vit une aliénation analogue, considère-t-elle.

« Topographie » rassemble les notions de ville et d'amour, créant une équivalence entre les deux, une « correspondance », pour reprendre l'expression de Uguay. La topographie est la science qui permet la mesure et la représentation cartographique d'un lieu physique, cherchant à reproduire autant ses caractéristiques naturelles — relief, cours d'eau — que celles qui impliquent l'intervention de l'homme — les bâtiments, par exemple —. Il est issu du grec « topo », qui signifie « lieu » et « grapho-ie », « décrire ». Ce mot renvoie à un mouvement relevé tout au long de cette analyse, soit l'interaction entre un lieu et celui qui le regarde, puisque l'activité de description nécessite la présence du sujet. Dans le quatrième cahier du *Journal*, Uguay nomme d'ailleurs une entrée « topographie amoureuse », titre qui sera également repris pour désigner les cahiers cinq et six, expression qu'elle commente ainsi :

« [d]essiner les lieux et cette concordance avec mon amour [...]. Le corps de l'autre où s'inscrit toute l'existence. Paysage primordial » (*J*, 125).

Comme la topographie qui requiert une recherche d'exhaustivité vis-à-vis du lieu que l'on veut décrire, l'amour qu'elle ressent doit être exposé le plus entièrement possible afin de chercher à le fixer, le cahier de la diariste devenant, dans ce contexte, le lieu du « dessin », semblable à une carte où on cherche à se repérer ; écrire l'amour qu'elle ressent devient une tentative de le fixer. De plus, l'activité amoureuse vient modifier son rapport aux lieux, le corps de l'autre « fait » littéralement paysage, devenant le dénominateur commun des expériences de la diariste; il est le lieu « premier » où viennent se superposer, par la suite, les autres événements.

Montréal, comme les autres endroits représentés au fil du *Journal*, prend donc une dimension toute personnelle puisque la ville est poreuse aux états d'âme de la diariste. La province québécoise est aussi posée en des termes analogues alors que la diariste lui donne différentes significations. Le *Journal*, pourtant écrit entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, en pleine effervescence indépendantiste, comporte assez peu de traces de cette prise de conscience politique, bien qu'elle mentionne, par exemple, parmi des remarques sur l'aliénation de la femme, que celle « des Québécois date de trois cents ans et [que] c'est tout un drame » (*J*, 33). Une entrée tranche de manière assez nette avec le style des autres, très centrées sur l'intériorité de la diariste et le cours de son quotidien. Le 20 mai 1980, immédiatement après l'échec du premier référendum sur la souveraineté du Québec, en colère contre la défaite des partisans du « oui », elle écrit, rageuse : « [c]'est une défaite de l'intelligence au profit de la ruse. Ne revenez pas au pays, il est en deuil » (*J*, 233).

À l'entrée du 17 janvier 1979, elle distingue deux sortes de nationalisme, l'un qu'elle renvoie au fascisme, et l'autre qui tiendrait d'une ouverture sur le monde, comme chez « Gaston Miron et Pablo Neruda » (*J*, 103). Dans les deux cas, c'est au travers d'un rapport au langage qu'elle situe la différence entre les deux conceptions. Si le fascisme parle « le langage de la mort » (*idem*), la langue étant « castrée, sous-développée, réduite à ses peurs et ses silences » (*idem*), à l'opposé, l'idéologie politique que véhiculent les deux poètes est

« ouverture au monde, où la langue est érotique, multiple, libérée de toutes contraintes formelles » (*idem*). C'est donc un investissement du langage qui modifie les connotations négatives ou positives reliées aux deux types de nationalisme. Uguay prône un nationalisme où le rapport à la langue permet une attitude d'ouverture :

J'aime ce pays (le mien!), on en a encore si peu dit, si peu fait, heureusement. Quel plaisir inouï d'inaugurer son espace [...]. J'ai à le découvrir, toute une existence y suffira à peine. Il est donné à la parole. Nul ne l'a inventé encore. Espace vacant de l'imaginaire à la géographie passionnante de formes, de textures, couleurs, ambiances, sons, odeurs, harmonies, dissymétries. (*J*, 264)

Vivante, « multiple », la langue qu'elle recherche est capable d'inventer l'espace, comme l'exprime ce passage qui survient plus loin dans le *Journal*. À l'instar des poètes qu'elle admire, elle expose le pouvoir d'investir un lieu de la singularité de sa parole; celle-ci participe à donner formes et significations au réel. Le lieu lui-même, qu'on « inaugure », paraît vierge de paroles précédentes. « [D]onné à la parole », « vacant », il semble fait de terre meuble, en attente des voix qui le façonneront. La prise de pouvoir du Québec, si elle est aussi politique puisqu'elle souhaite voir la province devenir un pays, passe d'abord par la parole qui permet de donner une consistance certaine aux lieux. Le nationalisme passe également par la fonction phatique; en identifiant les éléments qui créent un paysage, elle le fonde, le langage venant créer le lien entre les éléments physiques et le sens qu'ils recèlent.

Fuir Montréal

Tel est donc le départ : le geste de désentravement qui parie sur l'ailleurs; la liberté.

Alain Médam, *À Montréal et par-delà*.

Montréal n'est pas le seul endroit que désire parcourir la diariste : Paris, Venise, New York, les lieux qui incarnent son désir de fuite sont nombreux et se traduisent parfois d'une manière plus diffuse, dans l'impulsion même d'un désir réitéré de partir dans des endroits qui

ne sont pas nommés. Montréal, dans cette perspective, n'est plus seulement la ville dans laquelle elle habite et qu'elle souhaiterait arpenter comme elle le faisait auparavant, mais également l'endroit qu'elle désire quitter, qui ne lui permet pas de s'accomplir comme elle le voudrait. Les lieux qu'elle voudrait visiter agissent comme espaces de projection face à un quotidien insatisfaisant; peut-être qu'ailleurs, elle pourrait s'accomplir d'une façon plus entière, envisage-t-elle. Comme l'explique Pierre Nepveu,

[I]a ville, les villes, deviennent des images du destin, des moments de parcours effectué ou remémoré. Au sujet-sur-le-trottoir s'oppose le sujet-entre-les-villes, ou lorsqu'il s'agit du singulier, le sujet-rêvant-la-ville. [...] C'est [...] une ville abstraite, épurée, ouverte, qui s'inscrit d'emblée comme un paradigme universel et dans un idéal d'humanité et d'amour, dans un temps humain qui est celui de la mémoire et du projet³⁰.

Un vers de *L'Outre-Vie* montre ce désir qui oriente la manière dont la diariste envisage son quotidien : « cette envie de départ et le voyage peint sur nos rétines³¹ ». Il s'agit plus, en effet, d'un profond besoin d'évasion que d'une volonté de connaître les endroits auxquels elle fantasme. L'appel du voyage est tellement viscéral qu'il est attaché au corps. « Peint » à même le globe oculaire, il s'immisce entre les yeux du sujet et le monde.

La « sacralisation » de Paris

Paris est sans doute la ville qui exerce le plus de fascination sur la diariste. Dès la toute première page du *Journal*, elle manifeste son envie de la visiter. Mesurant combien sa détresse physique l'a affectée durant son hospitalisation, elle se demande, inquiète, si elle aura un jour l'opportunité de découvrir cette ville dont elle a tant rêvée. La proximité de la mort lui fait craindre de ne jamais avoir la possibilité de s'y rendre : « [c]omment ai-je pu survivre si longtemps, fixée à ce lit comme une noyée, seule, terriblement seule, les jambes serrées par la mort? [...] Et puis, où irais-je désormais? Paris? Verrai-je Paris, ne fut-ce qu'un seul jour? » (*J*, 17)

³⁰ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », *loc. cit.*, p. 332.

³¹ Marie Uguay, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 122.

Au nombre des voyages immobiles décrits dans le premier chapitre, on pourrait également ajouter celui que la diariste effectue vers la Ville Lumière :

Je pense à la vie, j’imagine d’autres lieux, je voyage à grandes brassées de paysages dans la nuit. Un aéroport, une autre ville américaine, oblique, métallique, et verte dans la nuit, ou une villa sous les palmiers en Provence, la mer, puis Paris. Une chambre à moi à Paris. (*J*, 23)

La diariste imagine l’appartement qu’elle voudrait habiter dans la capitale française, où elle aurait « une chambre à [soi] », expression où s’entend en écho le titre de l’essai de Virginia Woolf³², reconnu comme l’un des textes importants du féminisme. La thèse de l’écrivaine anglaise y était, rappelons-le, qu’afin d’avoir des conditions propices à l’écriture, une femme devait posséder une pièce qui lui appartienne en propre. En reprenant le titre de Woolf dans ce contexte, Marie Uguay semble établir un lien entre Paris et la possibilité d’écrire dans un endroit propice, idée qu’elle reprendra également à d’autres endroits de son journal.

Dans ce passage, le déplacement fantasmé que la diariste effectue jusqu’à Paris se fait à partir de sa chambre concrète, à Montréal, jusqu’à une autre chambre fantasmée. Afin d’effectuer ce qui s’apparente à une translation, son voyage imaginaire mentionne une vue aérienne, semblable à celle qu’a un passager du hublot d’un avion — elle mentionne d’ailleurs un « aéroport » — ou alors à celle aperçue à vol d’oiseau : c’est une vue qui saisit dans leur entièreté une « ville » et la « mer », lieux à parcourir avant d’arriver à Paris. Surtout, les endroits à parcourir pour se rendre jusqu’à l’endroit désiré se succèdent d’une manière rapide, selon le désir de la diariste. « Je voyage à grandes brassées de paysage », dit-elle; « brassées », dont la racine étymologique renvoie à « bras », laisse entendre une certaine mainmise de Uguay sur le décor qu’elle évoque, voire un assujettissement des lieux qui se précise par la suite dans ce passage :

Dire un jour avec une ivresse sans fin en ouvrant une fenêtre ou en marchant dans une rue : « Voilà, Paris m’appartient ». Je suis à Paris, tous ses arrondissements s’offrent à mes rêveries, que de poèmes vivants surgissant des pierres, pavés, portiques, ciels, arbres de Paris. (*J*, 23)

³² Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1951, 157 pages.

Les composants matériels de Paris — « pierres, pavés, portiques » — comme ses composants naturels — « ciels, arbres » — sont présentés comme des supports à la création de la diariste, qui saurait y puiser son inspiration. La ville est considérée comme un lieu où il serait particulièrement aisé d'écrire. D'une hospitalité parfaite, il l'accueillerait, « s'offr[ant] à ses rêveries ». Cet accueil serait tel, en effet, que, selon le fantasme de la diariste, les lieux lui appartiendraient.

La diariste effectue à plusieurs reprises le lien entre son écriture et la ville de Paris. Elle décrit des émotions particulièrement négatives, disant que « l'angoisse me tue, l'avenir m'apparaît sans issue » (*J*, 31). Énumérant les raisons du manque de confiance qu'elle ressent face à l'avenir, elle ajoute : « [c]inq ans que je n'ai pas d'argent, des années que je rêve de Paris et que je ne peux me l'offrir. Des années que j'écris sans créer véritablement un chant qui me soit entièrement propre » (*idem*). Un hypothétique voyage à Paris est chargé d'enjeux importants puisqu'il viendrait la soulager de l'aliénation de son quotidien stagnant et signifierait la fin de ses problèmes financiers. Ce voyage contient également la promesse de placer la diariste dans un lieu particulièrement propice au déploiement de son imaginaire personnel, lui permettant d'écrire dans un rapport de proximité à soi :

Parfois j'ai l'impression d'être retenue ici [à Montréal] comme en prison, d'étouffer ici, de ne pas être vraiment là où les mots m'attendent. Plus que les mots, les images, celles qui me porteront avec bonheur au cœur de moi-même, celles qui me donneront le monde. Ô l'été, l'été celui de la mer, des blés [...]; tout ce que nomme Colette dans le jardin de Sido. Je ne voudrais pas mourir avant d'avoir connu cela. (*J*, 70)

Lorsqu'elle écrit ces lignes, Uguay ne sait pas encore qu'elle ira bientôt visiter la France. L'aboutissement de son projet est flou puisqu'elle ne connaît pas le moment exact où elle pourra réaliser son rêve. En marquant pourtant qu'elle souhaite « ne pas mourir avant d'avoir connu [la France] », la diariste se place dans des conditions où elle se *doit* de vivre jusqu'à ce qu'elle puisse au moins visiter ce lieu auquel elle a tellement aspiré. Ce projet devient ainsi une raison de rester en vie et marque son désir de résister à la maladie en échappant à la fatalité.

Les affects reliés à la ville de Paris apparaissent également révélateurs de ceux qui sont associés à la France, la capitale devenant métonymique du rapport de la diariste au pays en général : « j'avais la certitude que Paris, la France, serait la terre nouvelle de ma poésie, que j'y puiserais une nouvelle vigueur, un nouvel espoir » (*J*, 74), écrit-elle. Différentes régions exercent sur elle un attrait, en particulier la Provence, dont son grand-père maternel est originaire. Son intérêt pour le pays, très vif, est martelé au cours du *Journal* : « chaque jour je pense à la France » (*J*, 69). Elle ajoute :

Pas n'importe laquelle [France], cependant, celle de la Provence que je crois connaître pour tout ce que j'ai connu de lectures, de peintures et de photos. Une certaine lumière, une certaine odeur. Quand j'irai, je reconnaitrai tout cela et je sais que je me dirai : « Voilà où je dois vivre et travailler ». (*J*, 69-70)

Les préconceptions qu'elle possède des lieux, qu'elle imagine avec précision avant même de les avoir visités, renvoient à ce que décrivait Sansot, identifiant la perception d'un environnement au palimpseste : tout ce que l'on sait d'un lieu est présent à la conscience lorsqu'on y est confronté. C'est donc au travers de cet imposant bagage d'images récoltées « de lectures, de peintures, de photos » qui lui donne l'impression de la connaître intimement qu'elle voit la France pour la première fois.

Dans les entrées précédant son départ qui se concrétise finalement, le pays devient porteuse d'espoirs encore plus profonds, alors qu'elle souhaite pouvoir y « renaître » :

Avec ma bourse, nous allons pouvoir demeurer Stéphan et moi assez longtemps en France. Je vais tout mettre en œuvre pour contacter des éditeurs français. Passer ailleurs l'hiver, le trop long hiver, aller renaître là où l'été dure. Éviter le désert blanc pour côtoyer les lieux mêmes qui m'habitent : Paris. (*J*, 71)

Se déplacer physiquement permet ainsi de modifier l'ordre des saisons, d'« éviter le désert blanc de l'hiver » et de se retrouver directement en été. À Paris, elle souhaite trouver un lieu qui suscite la coïncidence entre ses paysages intérieurs et l'environnement qui l'entoure. Puisqu'elle prévoit « côtoyer les lieux mêmes qui [l']habitent », elle considère qu'elle pourra actualiser la réserve d'images de la France qu'elle accumule pour la faire correspondre aux lieux qu'elle verra enfin réellement.

Faire résonner les noms : France et filiation

Si l'un des objectifs de Uguay, dans son travail d'écrivain, est « d'inventer sa langue, c'est-à-dire de la recréer, de la transformer, d'y tracer "une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue"³³ », il est assez révélateur qu'elle considère que cette recherche d'une écriture authentique, au plus proche d'elle-même, pourra s'accomplir avec plus d'aisance dans un pays étranger. L'explication vient plus loin dans le *Journal* : Marie Uguay, née Marie Lalonde, a choisi d'écrire en utilisant le nom de famille de son grand-père maternel. D'origine française, celui-ci aurait souffert toute sa vie de n'avoir été qu'un professeur de musique alors qu'il aurait « voulu être un grand chef d'orchestre ou un compositeur » (*J*, 290). À l'échec professionnel de son grand-père qu'elle admirait tout en souffrant de ne pas se sentir suffisamment considérée par lui, elle veut substituer sa propre réussite et devenir une écrivaine reconnue; réussir *pour* lui, à sa place.

« La question de la filiation nous renvoie donc toujours aux figures de l'histoire dont nous sommes les destinataires et les passeurs, héritiers d'un texte à déchiffrer ou à récrire avec des mots inédits³⁴ », écrit Anne-Élaine Cliche. Chez Uguay, cette réécriture de l'histoire de son grand-père prend forme dans l'espoir qu'elle puisse sortir son nom de l'anonymat, nom qu'ils partagent désormais puisqu'elle se l'est approprié par une réécriture de la réalité — se défaisant du nom de l'état civil —. Dans cette logique, le succès qu'elle cherche à obtenir est chargé du pouvoir d'annuler les insuccès de son aïeul. En s'adressant à lui, elle écrit : « [j]e crée pour te montrer que j'irai là où tu n'as pas été, où tu n'as pas pu aller, où j'ai promis à moi-même, à mon amour béat pour toi, que j'irai » (*J*, 291).

Si on en croit Wladimir Granoff, « [la filiation] est exposée à la menace de la mort. Elle est exposée à la trace de séparation dont tout être humain est porteur³⁵ ». « Si les filiations

³³ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 15, cité dans Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 9.

³⁴ Anne-Élaine Cliche, « Présentation : Filiations », *Protée*, vol. 33, n° 3, hiver 2005, p. 6.

³⁵ Wladimir Granoff, *Filiations*, Paris, Gallimard, 2001 [1975], p. 50.

instaurent la continuité, le passage, la reprise, le déplacement, la transmission, elles n'adviennent que dans la discontinuité de la séparation³⁶ », mentionne encore Anne-Élaine Cliche. En s'inscrivant dans la lignée de son grand-père décédé depuis plusieurs années et en se faisant la porteuse de ses rêves déçus, la diariste réactive sa mémoire et le soustrait momentanément à la mort puisque la réussite qu'elle poursuit en son nom adviendrait dans le moment présent. Là où elle en appelle à une approbation qui ne viendra pas, elle garde une partie de son grand-père vivant :

Dans ce cycle sans fin où je me suis moi-même enfermée, par amour et par orgueil dérisoire, je t'ai accompagné dans le royaume de morts. Ce n'est pas il y a cinq ans que tu es mort, c'est maintenant, toujours, où tu n'es plus là pour me dire que j'irai encore plus loin si je le veux. (*idem*)

Dans la même entrée, alors qu'elle ressasse des souvenirs de son enfance, en s'adressant toujours à son grand-père, elle relate une anecdote : « [e]t cette autre fois où tu m'as montré une petite composition avec ton nom figurant sur un programme de concert à Paris. Tu en étais si fier, c'était terrible. Voilà pourquoi je tiens tant à publier en France. Aller là, et que mon nom paraisse avec plus d'ampleur » (*idem*). Elle ressent ainsi l'humiliation qu'il a lui-même éprouvée d'être si peu connu, alors « qu'à vingt-cinq ans déjà on parle [d'elle], plus que l'on a parlé de [son grand-père] dans toute [sa] vie » (*J*, 290).

La diariste n'a pas seulement reçu de son grand-père cette dette d'un succès à atteindre, alors qu'elle cherche à faire rayonner leur nom en France. Immigrant, elle croit qu'il aura porté toute sa vie un certain mal de pays. Elle aurait également hérité de « [...] ces impressions étranges, ces nostalgies de lumière, d'été, d'océan, d'où [son grand-père est] né » (*idem*). Elle ajoute : « [j]e crois que secrètement tu as souffert d'être ici et pas là-bas. Oui, secrètement, et moi qui étais reliée à toi de façon intuitive et sauvage, j'ai capté cette nostalgie dérisoire. Il y a un ailleurs » (*idem*). Est-elle contaminée par cette « nostalgie » qui lui a été transmise par son grand-père adoré? Ou est-ce plutôt que la diariste lui prête les traits de sa propre personnalité, cherchant à expliquer sa perpétuelle attirance vers un « ailleurs »? Un « ailleurs », qui, s'il change souvent de destination, n'en demeure pas moins significatif d'une volonté de se soustraire au lieu du présent? Peu importe, puisque la filiation se fait sans doute

³⁶ Anne-Élaine Cliche, *loc. cit.*, p. 6.

aussi lorsque l'héritier doit parler *à la place* de celui qui lègue, devant remplir les blancs dans l'histoire de la figure tutélaire afin de rendre intelligibles leurs deux destins.

Pourtant, cette France à laquelle la diariste donne un tel capital symbolique, s'avère décevante une fois qu'elle l'a visitée. Elle note : « [d]éception vis-à-vis Paris : lieu désacralisé, c'est-à-dire aucun "signe" ne s'est révélé à moi » (*J*, 83). Cette quête de moments de grâce, de « signes » qui s'effectue dans son écriture se poursuit aussi dans le réel. Or la France concrète n'arrive pas à concurrencer, encore moins à supplanter, la France fantasmée par la diariste, et ne répond pas aux valeurs qu'elle lui avait attribuées.

C'est cette « désacralisation » que lui reproche la diariste, et qui, paradoxalement, lui fait apprécier avec plus d'intensité le lien affectif qui l'unit à Montréal : « Montréal, ville sacrée par le souvenir. Émotion à la vue d'un lieu où s'inscrit un ancien état d'âme, d'anciennes paroles, d'anciennes rencontres, alors que le lieu ne contient aucune magie » (*idem*). Alors qu'elle se rend en France justement pour chercher une certaine « magie », ce n'est pas celle du lieu où elle voyage qui apparaît, mais bien celle de la ville où elle habite. Montréal, ville du quotidien, de l'habitude, possède des propriétés semblables à celle d'un buvard : théâtre d'évènements, les lieux retiennent certains vestiges de ce qui s'y est passé, des inscriptions s'accumulant en strates sur leur surface. Autrement dit, pour Uguay qui n'a jamais vécu à Paris, les lieux ne peuvent être aussi densément chargés d'émotions. Citant à titre d'exemples Saint-Denys-Garneau, Octave Crémazie ou encore Gabrielle Roy, Yvon Rivard remarque que « [d]epuis le XIX^e siècle, depuis le début de la littérature québécoise, c'est le plus souvent en Europe que les écrivains québécois ont pris conscience de ce qu'ils étaient³⁷ » : dans cette énumération d'écrivains, nous pourrions inclure Marie Uguay, qui désormais, doit composer avec la nouvelle certitude que cet « ailleurs » tant désiré ne répond pas à ses aspirations.

Si dans cette entrée, Montréal, qui reste « sacré », possède une valeur supérieure à Paris qui est, à l'opposé, « désacralisé », cette hiérarchie n'est pas constante. Quelques pages plus

³⁷ Yvon Rivard, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 130.

loin, en effet, la diariste effectue un rapport d'équivalence entre ces deux villes, l'une ne supplantant plus l'autre :

Maintenant des villes succèdent à d'autres villes et les murailles propagent toutes leurs mêmes lumières. Ici comme ailleurs dans ces rues dentelières et aigries de Paris, ici, dans la conspiration de l'espace vide et du froid, je ressens le même étouffement, je suis plongée dans le même éclairage insalubre des rues et du ciel qui ressemble à une pierre. (*J*, 91)

Les villes ne sont pas accueillantes, contrairement à d'autres passages où cette caractéristique est remarquée. Elles semblent plutôt oppressantes, alors que le ciel, dont l'horizon surplombe tous les lieux, est assimilé à une « pierre » qui, lourde, écrasante, pourrait s'affaisser à tous moments. Les villes ne possèdent pas d'élément qui les distingue les unes des autres puisque leurs « murailles propagent les mêmes lumières ». Les « murailles », qui renvoient évidemment aux fortifications qui entourent une ville pour la prémunir d'attaques, ne semblent pas ici évoquer un élément de protection rassurant étant donné qu'elles participent à la sensation « d'étouffement » de la diariste. Le mot « même », qui apparaît à trois occurrences dans ce court passage, accentue le sentiment de stagnation, voire de claustrophobie qui se dégage de cet extrait, puisqu'il souligne la manière analogue avec laquelle la diariste appréhende ces lieux pourtant *a priori* fort différents. Surtout, cet extrait met en relief la « désacralisation » de Paris qui a été amorcée, puisque la ville n'est pas seulement comparée à un Montréal ici détesté, mais est amalgamée à celui-ci, leurs caractéristiques propres se trouvant indifférenciées.

Dans une autre entrée, Uguay réitère le sentiment d'équivalence entre les deux villes, utilisant une nouvelle fois l'image d'un « étouffement » alors qu'elle constate « à quel point [elle a] étouffé à Paris, étouffé à Montréal » (*J*, 123). Cette sensation de faire du surplace, de ne pas « évolu[er] » (*idem*) est attribuée à « d'anciennes sensations, d'anciennes idées, un seul et même désir » (*idem*), celui de Paul. Alors qu'elle souhaitait, en partant à Paris, se « défaire à jamais de lui, ne plus le revoir, ne plus ranimer [s]on désir, le laisser s'évanouir en rien » (*J*, 75), elle s'aperçoit que cette ville qu'elle investissait de pouvoirs multiples n'a pas permis l'oubli; comme à Montréal, elle est restée hantée par cet amour impossible. Paris, qu'elle

voyait comme un réservoir de nouvelles sensations, n'a pas su accomplir la mission dont elle l'avait investie.

En effet, si elle n'est plus celle qui aspire tant à s'illustrer dans ce pays, qui devient-elle? Comment pallier à la perte de l'Eldorado que constituait la France pour la diariste? Ce voyage ravive un sentiment de dislocation que Sandrina Joseph analyse dans ces termes : « fractionnée par la maladie, morcelée par l'amour, Uguay se rabat sur l'écriture du *Journal* dans l'espoir de reconstituer son identité, de remettre les débris de sa personne à leur place, de coïncider avec elle-même³⁸ ». La diariste a perdu une certitude quant à son identité, celle de parvenir à la complétude et l'apaisement sur la terre natale de son grand-père. Elle écrit :

Parce que je suis entre deux souffles, deux histoires, je ne suis plus rien. Ni celle qui fut et qui se chercha dans l'hôpital montréalais et surtout dans les paysages de France, les rues de Paris, et ne se trouve pas, ni celle qui demain va s'éveiller. Mais qui est-elle, où est-elle, que je cours la rejoindre? (*J*, 89)

La dernière question que se pose la diariste est cruciale : si ce lieu qu'elle a tellement désiré n'est pas celui qui lui permet de circonscrire sa personnalité, existe-t-il un lieu qui saura lui permettre d'aller à la rencontre d'elle-même? Le désir de fuite reste constant dans le *Journal*, même après l'échec déstabilisant de ce premier voyage en Europe. Provenant de la même entrée, la réponse à cette interrogation adopte la forme d'une autre question : « pourquoi j'ai ce désir si prononcé de fuir, d'être ailleurs, de dévorer la vie à belles dents même si j'ignore comment faire et où aller » (*idem*). Le lieu de la fuite apparaît, dans ces circonstances, difficilement assignable. Surtout, le fait de profiter de son existence, de « dévorer la vie à belles dents » est directement enchâssé dans l'énumération aux envies « de fuir » et « d'être ailleurs ». Si l'instant présent l'astreint à une certaine stagnation, la fuite, elle, pourrait lui permettre d'être véritablement en vie, l'acte de fuir constituant un mouvement en lui-même.

³⁸ Sandrina Joseph, *loc. cit.*, p. 30.

Zones rurales : l'ultime destination

La diariste recherche fréquemment dans la ville de Montréal des éléments issus de la nature, accomplissant ainsi ce que Nepveu identifie comme étant l'une des caractéristiques de la poésie contemporaine :

il faut observer que les fragments saisis appartiennent très fréquemment à la nature : arbres, fleurs, parcs, odeurs, saisons. La ville n'est plus un cosmos, mais elle est la forme d'une permanence et d'une mémoire de la nature : ville des saisons où la nature est le pur évènement du temps et des cycles³⁹.

Si la remarque de Nepveu porte sur l'ensemble de la production poétique québécoise, les exemples foisonnent également à l'intérieur du *Journal*. Lorsque la diariste, dans sa chambre, pense à l'extérieur, elle évoque « les arbres qu'[elle] imagine dehors » (*J*, 32). Heureuse de renouer avec l'écriture après sa première hospitalisation, elle campe un « décor merveilleux de soleil rose d'auvent maritime » (*J*, 35) qui semble davantage appartenir à un environnement rural qu'à l'appartement de Montréal où elle se trouve pourtant. Un passage déjà cité évoque « les nuages, les fleurs [qui] entrent dans [s]on regard, la ville leur laisse place » (*J*, 201). La ville qui consent ainsi à laisser de l'espace à ces « nuages » et ces « fleurs » intègre ces éléments de la nature et ne s'en distingue pas.

Les lieux ruraux sont associés, de manière persistante tout au long du *Journal*, à une sensation de bonheur. Comme Sansot le remarque,

la perception se prolonge en une mémoire qui n'a rien d'abstrait et qui n'est pas un répertoire impersonnel. Elle a gardé dans notre chair les marques glorieuses de ce qui nous a affectés et elle reproduit par des mimes, par une pantomime ce qu'elle avait ressenti⁴⁰.

Ces « mimes » et cette « pantomime » qu'évoque Sansot semblent incarnés dans le *Journal* par cette volonté de la diariste de découper le réel urbain afin d'y trouver des ersatz de campagne. Repérés dans le décor, ils deviennent une manière de se rapprocher de ces lieux ruraux dont elle s'ennuie; elle en ravive le souvenir. Elle reproduit ainsi une sensation de

³⁹ Pierre Nepveu, « Une ville en poésie », *loc. cit.*, p. 366.

⁴⁰ Pierre Sansot, *Variations paysagère*, *op. cit.*, p. 30.

plénitude qui a eu lieu alors qu'elle n'était pas à Montréal : « [a]ujourd'hui j'ai vu les hirondelles arriver, passer sous les voiles de pluies, et une sorte d'allégresse m'est venue. J'ai savouré l'air comme il y a deux jours, assise et emmitouflée, le visage au soleil des Laurentides » (*J*, 59). La vue de ces oiseaux l'amène à apprécier l'instant présent. Paradoxalement, cette capacité d'être présente au réel est associée à une émotion ressentie quelques jours avant alors qu'elle séjournait à la campagne.

Un autre passage décrit une période où elle trouve particulièrement difficile d'être immobilisée par la maladie et c'est encore une fois un signe de la nature qui allège son angoisse : « [j]'entends le cri d'une corneille (ou d'une mouette), pourquoi cette ambigüité soudaine du son? Enfin, le cri vient de loin, du fin fond des campagnes. Comme la vie est belle désormais! (*J*, 247) Cette « ambigüité du son » pourrait être celle de sa provenance difficile à établir avec certitude : qui l'émet? Mais surtout, d'où provient-il? Elle l'entend alors qu'elle est en ville, mais attribue tout de même son origine au « fin fond des campagnes »; la provenance géographique exacte importe moins — « campagnes » n'indiquant pas un lieu précis — que le fait que ce chant ne soit pas urbain, mais bien rural; le « désormais » marque ainsi le changement entre son état de départ, qui était mélancolique par rapport à celui qu'induit l'évènement de ce son, engendrant une nouvelle perspective sur la vie qui, du coup, devient « belle ».

Rentrant du lac Mégantic, de retour dans sa chambre montréalaise, elle en regrette le paysage tranquille. Plutôt que d'être là où elle est, elle « aimerai[t] [s]'éveiller dans une chambre fraîche, avec fenêtres sur la nature » (*J*, 247). La maison qu'elle imagine, où elle vivrait en proximité avec l'extérieur, s'oppose à celle où elle se trouve dans la réalité, « coincée entre la rue bruyante et les hangars de l'arrière, petite cuisine, salon envahi » (*idem*). Reprenant des thèmes souvent vus au cours de cette analyse, dont celui d'une claustration qui l'empêche de respirer à son aise, elle avoue qu'elle « étouffe sans clarté ni douceur » (*idem*).

Si au départ, c'est la ville de Paris qui exerce le plus d'attrait sur la diariste, constamment en quête d'un « ailleurs » qui la satisfasse, au fil du *Journal*, ce sont plutôt les

Îles-de-la-Madeleine qui se trouvent idéalisées. Les ayant déjà visitées, elle espère pouvoir les retrouver de nouveau :

Les Îles-de-la-Madeleine m'ont révélée à moi-même bien plus que Paris ou ailleurs. Leurs paysages me manquent profondément. Je voudrais vivre assez longtemps pour m'acheter là-bas une maison et y vivre quelques années. Les Îles... tant d'espace à dévorer [...]. J'ai mal à un lieu où je ne suis plus, comme un être aimé, perdu, mais aimé toujours et qui toujours vous manque. (J, 204)

La fulgurance d'une révélation, qu'elle cherche tout au long du *Journal* et qu'elle croyait trouver à Paris, est finalement venue dans la campagne québécoise. Dans d'autres passages, elle évoque aussi avec nostalgie son séjour là-bas : « [l]es Îles-de-la-Madeleine me manquent beaucoup. Je souffre terriblement de leur absence. Je parle ici uniquement du paysage, car c'est lui qui assoupissait mon angoisse » (J, 180). Investis du pouvoir de la soigner, de lui apporter un soulagement psychique, ces lieux possèdent une importance primordiale. Voilà peut-être pourquoi durant les voyages immobiles qu'elle effectue, les paysages qu'elle convoque sont, de manière significative, plus ruraux qu'urbains : fuir ailleurs, même dans l'imaginaire, devient une façon de se remémorer ces lieux, et d'y être, fut-ce de manière fugitive et impalpable.

Comme le montre la référence à une maison aux Îles-de-la-Madeleine, quitter Montréal pour un milieu rural est un désir fréquemment énoncé dans le *Journal*. Dans un autre passage, elle écrit : « [j]'ai décidé que c'était ici, au lac Mégantic, que je veux m'établir un jour. Écrire et réfléchir. Je connais trop ce lac pour ne pas l'aimer » (J, 246). Alors qu'elle voyage dans Charlevoix, elle formule le souhait d'« habiter dans un petit village comme celui-ci » (J, 264). Si l'on en croit Bachelard qui affirme que « dans la plus interminable des dialectiques, l'être abrité sensibilise les limites de son abri⁴¹ », alors qu'« il vit la maison dans sa réalité par la pensée et les songes⁴² », l'importance de cette projection répétée dans ces lieux est loin d'être fortuite. En évoquant la campagne, la diariste a souvent recours à des

⁴¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

⁴² *Id.*

images de quiétude, d'ouverture, créant un espace apaisant où elle pourrait se reposer⁴³. Ces souhaits se concentrent dans les derniers cahiers du *Journal*, lorsqu'elle se sait de plus en plus malade. Alors que se précise l'idée de la mort, la volonté de s'inscrire dans un futur où elle pourra réaliser ses aspirations se fait sans doute de plus en plus pressante. Le fantasme d'habiter une campagne aux vertus sécurisantes dans un avenir plus ou moins lointain lui permet d'imaginer un futur où elle se voudrait en vie; ce souhait réitéré de s'établir dans des lieux qu'elle a aimés l'aide à éloigner la mort, à la tenir à l'écart.

⁴³ Je pense, entre autres, à ce passage où elle décrit les odeurs enveloppantes et apaisantes qui l'entourent lorsqu'elle se trouve dans Charlevoix : « [...] celles des fleurs, les dernières, il y en a tant, comme les nommer, savoir les nommer, les si douces et pénétrantes odeurs, les fraternelles *qui envahissent et reposent l'esprit* » (*J*, 264. Je souligne.).

CHAPITRE TROIS — FILIATION ET ESPACE

Raccorder les mythes

Nous verrons qu'il est terriblement difficile de mourir en toute nudité, de mourir pauvre et tranquille, sans justification et sans procès de canonisation ou d'infamie.

Jacques Brault, *Chemin faisant*

L'une des observations récurrentes de la critique est la difficulté à situer l'œuvre de Marie Uguay parmi les courants qui ont précédé ou suivi la publication de sa poésie ; « inclassable » est ainsi une remarque qui revient fréquemment lorsqu'il s'agit de décrire sa situation dans l'historiographie de la littérature québécoise. Tant au moment de sa publication qu'aujourd'hui, sa position dans l'histoire demeure une question problématique. Hélène Dorion, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, dont l'objectif est pourtant de constituer un ouvrage de référence exhaustif du corpus littéraire québécois, indique par exemple que « le travail de Uguay se situait nettement en marge [des] courants¹ ». Ne statuant pas elle-même quant à la place qu'il occupe, elle remarque seulement qu'« à la fin des années 1980, le contexte de l'écriture poétique était encore rattaché à ce qu'on l'appelle d'une part "l'avant-garde" (expériences formalistes et subversions rhétoriques) et d'autre part la "contre-culture"² », le travail de Uguay ne s'associant ni à l'un ni à l'autre. L'un des objectifs du mémoire d'Ariane Bessette³ est de tenter d'établir une filiation entre certains textes métaféministes et l'œuvre de Uguay, et, du même coup, de sortir celle-ci d'une certaine ambivalence générique; ainsi, la critique établie comme la critique émergente peinent à situer le travail de la poète québécoise dans l'histoire littéraire.

¹ Hélène Dorion, *op. cit.*, p. 743.

² *Id.*

³ Ariane Bessette, *op. cit.*.

Cette difficulté se posait également pour les contemporains de l'œuvre, même si le manque de recul explique également cette hésitation qui relève d'une certaine prudence. Dans un article au demeurant assez peu flatteur sur *L'Outre vie*, Pierre Monette affirmait, par exemple, que le recueil « fait figure de solitair[e] dans le mouvement actuel, n'étant ni franchement retardataire ni d'"avant-garde"⁴ ». Pierre Nepveu constatait également que l'esthétique de Marie Uguay était indéfinissable, mais à propos de *Signe et rumeur*. Pour lui, Uguay faisait partie des « autres », c'est-à-dire « [d]es autres poètes, ceux qui n'appartiennent ni à l'avant-garde, ni à la contre-culture, qui ne sont ni torpilleurs de la grammaire, ni lecteurs de journaux jaunes⁵ ». Selon ces deux critiques, Uguay se situe à l'extérieur de normes et cadres connus. En marge des courants définis, elle serait plutôt inclassable. Pour Nepveu, elle fait partie de l'ensemble « *des autres* », donc d'une communauté de laissés-pour-compte de l'historiographie qui échappent *ensemble* aux codes des genres. Leurs œuvres possèdent-elles pour autant des éléments formels et thématiques qui permettent de les rapprocher et de les réfléchir dans les termes d'une filiation?

Un article de Danielle Fournier de 1983 — donc écrit deux années seulement après la mort de Uguay — fournit des pistes de réponses en l'associant à quelques autres écrivains de ce groupe de poètes atypiques qu'évoquait Nepveu :

It is difficult to know where to locate Marie Uguay in literary history. In the first place, her poems are inspired by kind of romanticism related to that of Saint-Denys Garneau and Emile Nelligan ; paradoxically, they also use metaphorical language in the meaning of things⁶.

Danielle Fournier sera l'une des premières à établir un rapprochement entre Marie Uguay et Saint-Denys Garneau, rapprochement qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Nepveu souligne également que « Marie Uguay écrit à partir d'un corps attaqué, d'une mort non pas lointaine et hypothétique, mais aussi proche et intime que l'oiseau funeste de Saint-Denys

⁴ Pierre Monette, « Ici et ailleurs », *Spirale*, n° 9, mai, 1980, p. 6.

⁵ Pierre Nepveu, « La jeune poésie, la critique peut-être... », *Lettres québécoises*, n° 6, avril-mai, 1977, p. 15.

⁶ Danielle Fournier, *loc. cit.*, p. 26.

Garneau nichant en pleine cage thoracique⁷ ». En effet, ce lien entre Saint-Denys Garneau et Uguay semble presque aller de soi, tant leurs œuvres possèdent des caractéristiques communes : elles ont été écrites dans un laps de temps court, par deux écrivains morts assez jeunes, dans des circonstances tragiques. Saint-Denys Garneau décède en 1943 à l'âge de trente et un ans sur les berges de la rivière Jacques-Cartier dans des circonstances qui n'ont jamais été, à ce jour, entièrement élucidées, tandis que Marie Uguay, on l'a dit, est morte à vingt-six ans des conséquences d'un cancer des os.

Danielle Fournier mettait aussi en parallèle l'œuvre de Uguay avec celle d'une poète de Colombie-Britannique, Pat Lowther, sordidement assassinée quelques années plus tôt par son mari. L'objectif de la revue *Ellipse* était de présenter, traduites en anglais et en français, les œuvres d'écrivains québécois et canadiens; l'article de Danielle Fournier, en anglais, est donc suivi par un article sur Pat Lowther, en français, destiné à faire connaître l'écrivaine à des lecteurs francophones. Il s'agit manifestement de réunir le travail de ces écrivaines « prématurément disparues⁸ ». Entre Saint-Denys Garneau, Pat Lowther et Nelligan, aussi nommé par Danielle Fournier, une parenté se dessine : ce sont des poètes aux décès précoces ou – comme Nelligan – qui ont vu leur carrière interrompue rapidement par des circonstances tragiques, le poète cessant presque tout à fait d'écrire à vingt ans, après son internement. Maladie, mort violente; un certain aspect spectaculaire les caractérise et semble concourir à ce qu'on pense leurs œuvres ensemble.

Il serait assurément tendancieux — « obscène⁹ », affirme quant à lui Jacques Brault dans la préface de l'édition des poésies complètes de Uguay — d'affirmer que la vie de ces écrivains supplante, du point de vue de l'institution, la qualité de leurs œuvres, tout comme il le serait peut-être d'envisager que leur travail aurait pu se déployer avec plus d'ampleur s'ils avaient vécu plus longtemps. Par contre, envisager avec Claire-Hélène Lengellé que « dans le domaine de la reconnaissance culturelle, l'institution littéraire québécoise (en fait, l'institution

⁷ Pierre Nepveu, « Écrire et aimer dans le désastre », *loc. cit.*, p. 248.

⁸ Joseph Bonenfant, « Avant-propos », *Ellipse*, n° 31, 1983, p. 6.

⁹ Jacques Brault, *op. cit.*, p. 10.

littéraire en général) préfère célébrer ses poètes morts¹⁰ » semble plus à propos. L'auteure a consacré une étude éclairante à la question de la réception littéraire de Marie Uguay, ayant comme prémisse que sa mort a contribué à une accélération de sa reconnaissance. La critique, observe-t-elle, plutôt tiède à la publication de ses deux premiers recueils, change ainsi de ton à son décès d'une manière remarquable, devenant très positive et affirmant l'importance de Marie Uguay pour la poésie québécoise contemporaine. Plus encore, elle remarque également la tendance à classer Uguay parmi ces poètes qu'on pourrait qualifier de « maudits », catégorisation qui vient faire écran aux éléments formels de ces œuvres. L'exemple le plus grossier, mais du même coup, sans doute le plus révélateur, est peut-être cette remarque d'un critique du *Canada Français*, Jean-François Crépeau. Autour de Uguay, il forme un ensemble de poètes québécois, qui, considère-il, sont décédés à cause de leur trop grande sensibilité littéraire, frappés par une sorte de fatalisme romantique. Du même coup, il appelle à une certaine mythification de leurs œuvres :

En lisant *Autoportraits*, faut-il se dire qu'au Québec une certaine sensibilité poétique emporte très tôt, trop tôt, ceux qui en sont atteints comme d'un mal incurable. Je pense bien sûr à Nelligan, mais aussi à Sylvain Garneau, Marie Uguay les accompagne dans un univers où on ne parle pas de la poésie qu'ils écrivent, mais où on la lit et la relit comme on s'abreuve à un puits de toute éternité¹¹.

Ainsi doit-on, me semble-t-il, recadrer la filiation de Marie Uguay à partir d'une perspective qui n'est plus uniquement biographique, mais qui s'attache aussi aux caractéristiques esthétiques des œuvres. Entre les vies de Saint-Denys Garneau et Marie Uguay, on peut effectivement observer des similarités. Si on ne doit pas laisser cet aspect obscurcir ou biaiser la lecture de leur travail, il n'est toutefois pas à dédaigner complètement, puisque chez eux, vie et écriture sont intimement liées et s'influencent l'un et l'autre. Saint-Denys Garneau, à l'instar de Uguay, a laissé une correspondance importante, de même qu'un journal intime, qui apportent non seulement un éclairage indéniable à ses poèmes, mais constituent en eux-mêmes des documents précieux qui font partie de l'œuvre, au même titre que la poésie. Comme le souligne Jean-Louis Major dans des propos qui pourraient tout aussi

¹⁰ Claire-Hélène Lengellé, *Réception critique de l'œuvre de Marie Uguay*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 1998, p. 21.

¹¹ Jean-François Crépeau, « La poésie appelle le printemps », *Canada Français*, 9 mars 1983, cité dans Claire-Hélène Lengellé, *op. cit.*.

bien s'appliquer à Marie Uguay, les modes d'écriture chez lui ne sont pas « isolés les uns des autres : le journal contient des poèmes et Saint-Denys Garneau y transcrit des lettres; ses lettres contiennent des poèmes et ont l'allure d'un journal ; ses poèmes se présentent souvent comme des aperçus intimes, qu'il adressait à ses proches¹² ».

Outre leurs décès prématurés et le caractère polymorphe de leurs écrits, tous deux profondément ancrés dans une certaine intériorité, d'autres éléments doivent également être pris en compte pour expliquer le rapprochement entre Uguay et Saint-Denys Garneau : leurs œuvres, si elles sont difficiles à rattacher avec certitude à des mouvances précises à l'intérieur de l'histoire de la littérature, n'en préfigurent pas moins toutes deux le courant de l'intimisme qui se déploiera au Québec à partir des années quatre-vingt. Contrairement à ce qu'il écrivait en 1977, Nepveu ne considère plus, de nos jours, que Uguay fait partie des « autres qui embêtaient le critique sérieux », mais remarque

combien cette jeune femme souvent confinée à l'intérieur par la maladie perçoit et annonce, à la fois par sa pensée et sa pratique tout un devenir à la poésie postérieure à 1980 [...] répond[ant] à une exigence d'épuration et de réalité : ce sont là des orientations qui concernent avant tout sa propre démarche, mais que suivront bien des poètes de sa génération ou des plus jeunes¹³.

Michel Biron observe également cette fracture qui se crée entre la poésie de Uguay et celle qui la précède :

Peu d'œuvres illustrent ou plutôt annoncent aussi bien que celle de Marie Uguay le moment où, au Québec, la poésie intimiste va prendre le relais des expériences formalistes qui ont marqué les années 1970. La poésie de Marie Uguay [...] tranche avec les froides audaces et les lourds concepts de la littérature de son époque¹⁴.

¹² Jean-Louis Major, « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 15.

¹³ Pierre Nepveu, « Écrire et aimer dans le désastre », *loc. cit.*, p. 251.

¹⁴ Michel Biron, « L'extrême de la clarté », *Contre-Jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 161.

Ce caractère novateur qu'identifient également d'autres critiques¹⁵ chez Uguay trouve certaines concordances avec des commentaires sur l'œuvre garnélienne. En effet, lui aussi est souvent considéré à l'écart des mouvements, les annonçant plutôt que d'en faire partie. Selon les auteurs de *L'histoire de la littérature québécoise*, si sa poésie tombe en désuétude pendant de nombreuses années, « la consécration [dans les années quatre-vingt] de Saint-Denys-Garneau coïncidera avec l'essor de l'intimisme et deviendra emblématique d'une modernité qui a peu à voir avec les engouements de la Révolution Tranquille¹⁶ ».

Que ces deux œuvres aient été récupérées, en quelque sorte, par le courant de l'intimisme, que l'on considère désormais qu'elles préfigurent ce mouvement centré sur l'intériorité du sujet et sa perception du monde, auquel on peut associer notamment Hélène Dorion, François Charron ou Élise Turcotte, c'est bien là l'indice qu'il faudrait les penser dans l'ordre de la continuité d'une certaine tradition de l'intériorité au Québec. Comme on l'a vu dans le premier chapitre, Uguay peut être associée au groupe d'écrivains que réunit Pierre Nepveu dans son essai *Intérieurs du Nouveau-Monde*, « à rebours de l'épique, du sacré, du grandiose, modes souvent obligés d'un certain rapport à l'Amérique¹⁷ ». Loin d'évoluer dans une recherche effrénée d'espace, de l'ordre de la conquête, dans une tentative de posséder l'Amérique en l'habitant, les écrivains que réunit Nepveu sont plutôt enclins à intérioriser les lieux qu'ils perçoivent. Parmi eux, on compte Marie de l'Incarnation, Walt Whitman et Saint-Denys-Garneau. S'inscrirait également là, je le crois, Marie Uguay. Comme le pense Nepveu, le rapport au lieu est nodal dans chacune de ces œuvres. Lieu intériorisé, paysage intime qui se développe au contact d'un extérieur découpé par la subjectivité du poète – ou du diariste —, il est, chez Uguay comme chez Garneau, le siège d'un mouvement oscillant sans cesse entre extérieur et intérieur, qui se construit *dans* ce va-et-vient perpétuel.

¹⁵ On pourrait aussi nommer, entre autres, Thierry Bissonnette selon qui « les éléments entrent ainsi d'emblée en dialogue avec les fragments des discours introspectifs et amoureux, dans un repli vers l'intériorité qui annonce la poésie des années 1980-1990 » (Thierry Bissonnette, *loc. cit.*, p. 331.)

¹⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010 [2007], p. 270.

¹⁷ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, *op. cit.*, p. 8-9.

Parmi ces écrivains, j'inclurais également — et cette liste n'est évidemment pas exhaustive, mais cherche plutôt à esquisser une mouvance — Albert Lozeau. Né en 1878, il publie trois recueils entre 1907 et 1915, et meurt en 1925 ; *L'Âme solitaire*, *Le Miroir des Jours* et *Lauriers et feuille d'érable*; il précède ainsi Saint-Denys Garneau. Atteint du mal de Pott qui l'a laissé paralysé, il passe toute sa vie alité, à observer le dehors à partir d'un lieu clos, sa chambre. Ce motif, celui d'un être-au-monde séparé de l'endroit qu'il décrit, cette position du retrait, de l'en-dehors, on les retrouve également, on le sait, de manière récurrente chez Marie Uguay, tant dans son *Journal* que dans sa poésie : cloisonnée entre les murs de son appartement, elle n'accède au monde extérieur que par bribes.

Membre de l'École littéraire de Montréal, Lozeau en est également l'un des participants les moins actifs, puisqu'il ne peut assister aux réunions du groupe et doit en observer les activités depuis sa chambre. Apprécié par la critique, édité en France par Charles ad der Halden, il tombe peu à peu dans l'oubli jusqu'à ce que Nepveu réédite en 2002 certains poèmes choisis chez les Herbes Rouges.

Dans son introduction aux poèmes de Lozeau, Nepveu mentionne également, et c'est ce qui apparaît révélateur pour ce travail, que l'œuvre de Lozeau pose problème pour le critique, puisque celui-ci n'est ni « exotique, ni un moderne avant la lettre¹⁸ ». Un peu plus loin, il ajoute que

le contexte québécois n'est pas pourtant sans intérêt pour situer Lozeau. Car le meilleur de son œuvre permet de mieux mesurer combien tout un courant intimiste [qui] traverse la deuxième moitié du XIX^e siècle et une partie du XX^e siècle [...] a été pour la poésie québécoise une porte de salut, un espace de résistance tranquille aux grandes voix de l'idéologie messianique et patriotique, à la norme héroïque que devait fixer Fréchette dans *La légende d'un peuple*. Parler d'un courant est sans doute excessif, car il s'agit souvent de voix isolées, mineures, plus ou moins marginalisées [...] ¹⁹.

Penser Lozeau dans une mouvance de poètes de l'intériorité relève d'une volonté similaire que celle qui se met en branle dans *Intérieurs du Nouveau-Monde* : créer en marge

¹⁸ Pierre Nepveu, « Présentation » dans Albert Lozeau, *Albert Lozeau. Intimité et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Five O'clock », 1997, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

d'une histoire « officielle », prédominante, une autre histoire qui rassemble des figures éparses; ce sont ces mêmes réflexions qui me donnent aujourd'hui la possibilité d'engager un chemin analogue pour relier l'œuvre de Uguay à d'autres. Si ce n'est pas le lieu d'expliquer les raisons pour lesquelles il continue d'exister, au Québec, en marge des courants littéraires qui se succèdent, une littérature que certains pourraient qualifier de « mineure », où on observe « le retour à une simplicité sans fard, à un vécu qui ne craint pas à l'occasion la banalité²⁰ », il me semble légitime d'y inscrire l'œuvre de Uguay.

Dans la préface de cette édition, Nepveu tranche d'ailleurs d'entrée de jeu : « il n'y a pas de mythe d'Albert Lozeau, comme on parle aujourd'hui du “mythe Nelligan”²¹ » : en effet, la comparaison entre ces deux poètes semble également, de la même manière que celle entre Saint-Denys Garneau et Marie Uguay, aller de soi, mais peut-être de manière plus étroite encore, puisqu'ils étaient contemporains. Nelligan était aussi membre de l'École littéraire de Montréal. Si pour Michel Lemaire²², qui a réuni les *Œuvres poétiques complètes* de Lozeau et qui en a signé l'introduction, l'exemple de Lozeau vient offrir un contrepoint à un Nelligan emporté par la folie, il n'aura pas toutefois la même portée dans l'histoire. Contrairement à Pierre Nepveu, en revanche, Michel Lemaire lui, parle « [d']une image de poète-martyr [qui] va rapidement devenir un mythe incontournable qui conditionnera toutes les lectures de l'œuvre de Lozeau²³ », celle d'un poète lourdement handicapé qui n'en écrira pas moins toute sa vie une poésie sensible, centrée sur son intériorité.

Chez Lozeau comme chez Saint-Denys Garneau ou encore chez Marie Uguay, certains traits de leurs vies, dramatiques, peuvent parfois contribuer à placer au second rang leur travail et participent, du même coup, à des lectures souvent tronquées de leurs textes. Changeons la perspective : demandons-nous plutôt en quoi leurs conditions spécifiques, leurs maladies, ont laissé des traces dans ces textes où s'opère un croisement inextricable entre vie et œuvre. En agissant de la sorte, on relativise un peu les mythes qui entourent ces œuvres pour les

²⁰ Pierre Nepveu, « La jeune poésie, la critique peut-être... », *loc. cit.*, p. 15.

²¹ *Id.*, « Présentation », *op. cit.*, p. 7.

²² Albert Lozeau, *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, 688 pages.

²³ *Ibid.*, p. 7.

considérer avec plus d'acuité et de finesse, et du même coup, les décloisonner de la solitude dans laquelle ces mythes, paradoxalement, les contiennent. Ainsi, la tendance que j'identifie ne cherche pas à rassembler des écrivains mythiques, mais bien des poètes dont les textes partagent des caractéristiques communes, un certain regard analogue sur ce qu'ils perçoivent dans leur poésie, bien au-delà de leurs vies, et de leurs morts.

Le sujet individualisé et l'altérité

*I think now of Garneau, master of emptiness
who in the crowded streets of Montreal
saw not lost souls but a compangny of lost bodies*

Dennis Lee, *Civil Eligies*

On le voit, certaines caractéristiques thématiques rassemblent les œuvres de Lozeau, Saint-Denys Garneau et Uguay; attardons-nous maintenant plus spécifiquement sur ces éléments textuels qui permettent d'envisager qu'une filiation les unit. Ici, j'utilise le mot « filiation » avec circonspection. En effet, les liens que j'établis entre ces poètes peuvent engendrer certaines apories, puisque j'établis une filiation non linéaire, qui saute des générations et rassemble des poètes qui ont écrit dans des époques et des contextes littéraires fort différents. Or je considère ici, avec Anne-Élaine Cliche, que la filiation « concerne le sens²⁴ », ce même sens qui crée des réverbérations dans les écrits de Lozeau, de Saint-Denys Garneau et de Uguay particulièrement lorsqu'il est question d'une certaine sensibilité spatiale; c'est ce sens que je voudrai mettre au jour.

On pourrait remettre en question, dès le départ, les termes « d'écriture de l'intériorité » ou « d'intimisme » pour caractériser ces écrivains. En effet, que désignent ces appellations ? Pourquoi rattacher ces termes qui pourraient aussi caractériser, au demeurant, des œuvres très diverses? Cette intériorité se caractérise d'abord, à mon sens, dans le choix d'une énonciation, celle du « je » que l'on retrouve dans la production poétique de ces écrivains, et, il va sans

²⁴ Anne-Élaine Cliche, *loc. cit.*, p. 6.

dire, dans la pratique diaristique chez Saint-Denys Garneau et Uguay. Si ce « je » s'engage souvent à décrire une réalité intérieure, il entre également en contact avec l'Autre, qui se décline dans ces textes sous plusieurs formes : passants rapidement disparus, figures aimées, amis.

Ces frottements entre « soi » et « altérité » engendrent aussi, dans ce cadre, un rapport spécifique à l'espace puisqu'il se constitue dans des liens de rapprochement et de distance par rapport aux autres voix qui sont mises en scène dans la poésie. Dans ce commentaire qui pourrait tout aussi bien convenir au *Journal*, Hélène Dorion va dans le même sens en soulignant que « [c]hacun des recueils de Marie Uguay [...] constitue une sorte *d'avancée* dans les profondeurs du “je”, un dépouillement qui lui permet à la fois de rejoindre l'autre et de répondre à une quête d'unité²⁵. » Comment se lit cette « avancée », cette marche à l'autre? Est-elle toujours constante et volontaire, ou, à l'opposé, se fait-elle par le biais de circonvolutions, de retours vers le « soi », dans une forme d'autoprotection, alors que le « je » préfère rester cantonné dans un certain isolement plutôt que de risquer de côtoyer autrui?

Foules et passants reviennent de manière récurrente dans la poésie comme dans le *Journal* de Uguay. Une foule étant composée d'individus multiples, le nombre qu'elle contient crée un contraste avec la solitude de l'énonciation. Entre la foule et le « je » se construit un rapport complexe, où le « je », à certains moments, envie les passants qu'il observe et, d'autres fois, les rejette en se définissant à l'encontre de ce qu'ils représentent ; dans les deux cas, la position de Uguay reste celle du dehors, de l'exclusion, d'un constat de sa marginalité face aux autres citoyens.

Au début du *Journal*, alors qu'elle est en convalescence dans son appartement montréalais, parmi les éléments qu'elle visualise, puisqu'elle n'y a pas accès physiquement, se trouve la foule : « les arbres que j'imagine dehors, les activités de foule partout. Les gens qui s'aiment, ceux qui travaillent, ceux qui reviennent et ceux qui s'en vont. J'aime imaginer toutes ces vies qui se pressent dans la rue et les demeures de la métropole » (*J*, 32). Alors

²⁵ Hélène Dorion, *op. cit.*, p. 742. Je souligne.

qu'elle est cloîtrée dans sa chambre, les gens que la diariste met en scène sont en mouvement ; à la circulation de la foule s'oppose sa situation de repos obligé. La ville où fourmillent, se « pressent » ces personnes appartient à un mode de fonctionnement opposé à celui de la diariste. Au départ, elle les imagine avec une forme d'envie ; du moins, ils sont connotés de manière positive puisqu'elle « aime » à se les représenter. Or les sentiments reliés aux passants se polariseront au cours du *Journal*, devenant beaucoup plus négatifs.

En effet, la singularité de la diariste, à ses propres yeux, se creuse dans son désir de ne pas faire partie de la foule. Si au début du *Journal*, elle n'est pas une passante parce qu'elle est physiquement séparée d'eux, il s'agit de plus en plus, au fil du temps, d'affirmer la différence que crée sa solitude puisque celle-ci lui permet d'avoir une manière d'être-au-monde plus personnelle :

M'aimer enfin sans qu'il ne soit besoin de l'autre, de la présence de l'autre pour me rassurer. Moi-même indifférente aux passants, collectionnant les souvenirs, entassant les images, vivant dans l'éphémère, le temporaire, l'inutile seconde, ce moment où l'on embrasse, puis oublieuse des promesses. La générosité effraie, rebute. Je ne serai plus généreuse qu'avec moi-même. Autant préférer cette solitude à l'autre [...] Je ne marcherai plus à côté de moi, mais dans mes propres pas. Ô femme, comme on t'a aliénée, comme on t'a bernée de t'avoir voulue vivante de l'autre, avec l'autre, par l'autre [...]. (*J*, 185)

Ce passage, probablement l'un de ceux qui reprennent le plus ouvertement un vocabulaire féministe, survient dans un des moments du *Journal* où elle remet en question son amour pour Paul. Elle constate que sa propre manière d'aimer est insatisfaisante puisqu'elle ne lui permet pas de se considérer comme une personne complète, mais la rend plutôt dépendante du désir de l'autre. Loin de lui faire éprouver son « entièreté », cet amour la morcèle et lui donne une impression d'incomplétude, de manque : « [p]lus j'ai voulu aimer, plus j'ai perdu ce que j'aimais. Dès que ma volonté s'est manifestée, le monde s'est dérobé à moi. Dès que j'ai voulu donner, j'ai étouffé, et ce qui m'était indifférent est venu à moi. » (*idem*). Aller vers l'autre, quitter sa place et un certain *statu quo* émotionnel provoquent donc, malgré sa volonté, une sensation de frustration, et, davantage encore, de perte. Dans pareil contexte, la diariste préfère se recentrer sur elle-même. Au don de « soi » à l'autre, elle

cherche à substituer le don à « soi », afin de connaître plus profondément toutes les virtualités de sa personnalité ; le chemin vers l'altérité n'est plus, dorénavant, de l'ordre de la quête extérieure, mais plutôt de la quête intérieure.

Afin de signifier cette volonté d'authenticité, ce désir de répondre à ses propres aspirations, la diariste utilise une image éclairante. Elle dit vouloir « marcher dans ses propres pas ». Du même coup, elle paraphrase l'un des poèmes les plus connus de Saint-Denys Garneau, « Accompagnement ». Dans la première strophe de ce poème, le poète utilise une métaphore spatiale pour transmettre son aliénation : « Je marche à côté d'une joie / D'une joie qui n'est pas à moi / D'une joie à moi que je ne puis pas prendre²⁶ ». Si l'écriture de Uguay est souvent caractérisée par un désir de déplacement qui contraste, chez elle, avec le thème de l'immobilité forcée, chez Garneau, nous sommes résolument du côté d'un mouvement qui ne s'arrête pas. Ce mouvement n'est pas nécessairement victorieux. Ici, il évoque un parallélisme avec une sensation de bien-être, que le sujet poétique n'arrive pas à atteindre :

Je marche à côté de moi en joie
 J'entends mon pas en joie qui marche à côté de moi
 Mais je ne puis changer de place sur le trottoir
 Je ne puis pas mettre mes pieds dans ces pas-là et dire voilà c'est moi²⁷

Ainsi, en soulignant qu'elle « marche dans ses propres pas », Uguay réussit là où Saint-Denys Garneau faisait état d'un ratage, d'une impossibilité ontologique à atteindre une « joie » qui comportait deux dimensions de prime abord contradictoires, celle de lui être étrangère tout en lui appartenant²⁸. Cette étrangeté de soi à soi, la diariste semble pouvoir l'éviter en se connaissant profondément, et surtout, en refusant d'être dépendante du désir de Paul sans possibilité de pouvoir s'affirmer comme sujet dans leur relation. Voilà pourquoi elle peut dire « ne plus march[er] [à côté d'elle] », mais « dans ses propres pas », puisque, contrairement à la voix lyrique chez Saint-Denys Garneau, elle est défaite, du moins temporairement, d'une

²⁶ Hector de Saint-Denys Garneau, *Poésies complètes, op. cit.*, p. 101.

²⁷ *Id.*

²⁸ « D'une joie qui n'est pas à moi / D'une joie à moi que je ne puis pas prendre » (*Id.* Je souligne.). La voix lyrique reconnaît en premier lieu que la « joie » n'est pas à elle. En affirmant, dans le second vers, que la « joie est à [elle] », elle ne vient pas infirmer la première proposition mais plutôt lui ajouter une nouvelle réalité ; à savoir que la joie, simultanément, lui appartient *et* ne lui appartient pas.

forme d'aliénation. D'ailleurs, tout de suite après la reprise du célèbre vers garnélien, elle écrit : « [j]e veux entendre ma propre danse et respirer du seul plaisir d'être avec moi » (*idem*). Le motif de la danse est, on le sait, lié à l'univers de Saint-Denys Garneau ; Uguay s'approprie ainsi certains éléments thématiques majeurs de l'œuvre du poète pour faire entendre, par superposition, son verbe singulier. Dans sa volonté de ne plus être « généreuse qu'avec [elle] même », c'est à partir de sa propre chair qu'elle débute une quête d'unité et de bien-être. Pour le dire autrement, au lieu de se déplacer vers l'autre de manière horizontale, dans un mouvement qui est de l'ordre de « l'avancée », pour reprendre l'expression de Dorion, elle choisit un mouvement vertical, une sorte de descente dans son intériorité. Ce rapport rompt une certaine possibilité d'échange avec le monde extérieur, et, du même coup, renforce sa solitude. Elle est d'ailleurs « terriblement seule » (*idem*) alors que « pourtant, quelque chose attend, prêt à se lever, une sorte de très grand départ : moi-même » (*idem*).

Dans ces citations du *Journal* de Uguay se dégage également une assimilation entre les concepts de passants et de collectivité. Les passants ne seraient pas seulement ceux qui, contrairement à la diariste, peuvent se déplacer ; ils ne sont plus uniquement posés comme les citadins de Montréal, mais d'une manière beaucoup plus globale et métaphorique, comme l'ensemble de la collectivité. Ils deviennent métonymiques d'une « masse » dont la diariste cherche à se distancier, grâce, notamment, à une volonté d'authenticité et d'autonomie :

Je suis désormais mon propre chemin, je ne suis plus suspendue à aucun fil. Mais, le fil rompu, j'ai le sentiment désormais que la terre est proche et que bientôt le sol s'ouvrira à moi, meuble et fleuri peut-être déjà. Comme ils sont loin tous les passants sans mots qui collectionnent la banalité, leurs mornes échappées, leurs gestes dérisoires ; pantins fragiles, moroses, à qui on vend du bonheur. (*idem*)

La diariste introduit ici un jugement sur ces passants désignés comme des « pantins », qui, contrairement à elle, ne possèdent pas d'aspirations propres et sont dirigés aveuglément par la société. Elle observe que lorsqu'on devient comme les autres, on perd son individualité. Si les passants forment une communauté, elle s'en exclut puisqu'elle n'est « plus suspendue à aucun fil » ; elle n'est plus, comme ceux qu'elle dédaigne, une marionnette. Dans ce contexte, les « fils » qui retiennent ces passants peuvent être compris comme les déterminations d'un social

qui l'opresse.

Un pantin n'est jamais tout à fait en contact avec le sol puisqu'il est constamment tenu en suspension par la personne qui le dirige : en se libérant de cette prise, la diariste peut donc envisager un contact plus étroit avec la « terre », qui est désormais « proche » et qui, croit-elle, « s'ouvrira », dans un nouveau rapport, connoté par la mention de cette ouverture, comme un accueil.

Dans *L'Outre-vie*, on peut retrouver une réflexion semblable à propos de « promeneurs » qui possèdent un rôle analogue aux « passants » du *Journal*: « [n]ous mesurons les ruines de la ville / le mépris et les pas pressés des promeneurs / nous séparant du plaisir / nous séparant de notre propre regard²⁹ ». Ce « nous » se substitue, dans certains poèmes de Uguay, à un « je » qui reste le pronom d'énonciation prédominant dans son travail poétique. Il n'évoque pas, contrairement à ce qui pourrait sembler de prime abord, le désir de parler « au nom » d'une collectivité, ou d'un groupe englobant. Le « nous », chez Uguay, demeure du domaine du privé. Il est accolé à certains groupes qui se créent à l'encontre d'autres entités. La vaste majorité du temps, chez elle, le « nous » désigne le couple. Celui-ci crée, dans l'extrait cité, un îlot d'intimité à deux au milieu d'une foule, esquissée ici sous les « pas pressés des promeneurs ». Ceux-ci, conjugués à une ville « en ruin[e] », où la possibilité de construction est remise en question, paraissent empêcher la voix de l'énonciation d'avoir accès au « plaisir », mais d'une manière plus importante encore, à leur « propre regard » ; les promeneurs composent un écran, font obstruction entre le sujet de l'énonciation et un désir de se tenir au plus près de leur authenticité, comme s'ils venaient masquer, ou déformer, leur regard sur eux-mêmes. C'est ici que s'établit un lien avec l'extrait du *Journal* cité plus haut : là où les passants étaient assimilés à un social assujettissant, dans ce cadre, ils sont associés à une difficulté d'accès à leur propre individualité. Dans les deux cas, il s'agit d'une connotation fortement négative. Les « autres », « passants » comme « promeneurs », c'est-à-dire ceux qui composent la population en mouvement d'une ville, ne sont pas des alliés. Au contraire, ils constituent un groupe duquel on doit se détacher afin d'atteindre son identité profonde. Si les passants se déplacent physiquement, le sujet poétique

²⁹ Marie Uguay, *Poèmes, op. cit.*, p. 110.

chez Uguay, dans les poèmes comme dans l'énonciation du *Journal*, cherche à se mouvoir ontologiquement, pour aller au plus près de l'identité.

Ainsi, il semble logique qu'un rapport d'adhésion entre la foule et la diariste ne soit pas associé à des connotations positives, mais plutôt à l'autre bout du spectre, au négativisme de la mort, exprimé par un riche champ lexical qui s'y réfère :

Je suis désormais morte d'une étrange mort et je vais moi aussi côtoyant ces passants ridicules auxquels je ressemble trait pour trait. Plus rien ne me différencie d'eux, moi aussi j'ai mon secret dans la poitrine, cet amour impossible qui me consume peu à peu vers sa nuit immuable, laide et sereine. Moi aussi j'ai perdu mon âme, et nous allons tous ensemble pressés, semblablement pressés d'agir [...]. Mais ce sont des momies, et ça y est, je m'en vais avec eux, je vais faire semblant de vivre. Je suis éteinte [...]. (*J*, 212)

Cet état est encore associé à Paul, alors qu'elle note l'« amour impossible » qu'elle éprouve pour lui. C'est parce qu'elle continue néanmoins à l'aimer, malgré la douleur, qu'elle se trahit, et que, du même coup, elle « per[d] son âme ». Cette perte, qui constitue peut-être l'élément le plus intime d'une personne, le plus révélateur d'une personnalité, l'âme, renvoie à la catégorie des passants, à leur masse indifférenciée puisqu'elle ne possède plus ce qui la distinguait des autres. Dans ce contexte, elle n'est plus l'observatrice qui tirait sa force de sa différence, mais devient plutôt l'une de ceux qu'elle dédaignait, faisant littéralement corps avec eux, son visage s'amalgamant aux leurs.

Si les passants font ce que leur nom les engage à faire, soit *passer*, se déplacer, ils semblent le faire sans but réel, puisqu'ils sont en fait des « momies », des morts-vivants ; ils appartiennent ainsi davantage aux limbes, avec ce que cela comporte de flou et d'indétermination, qu'au réel³⁰.

³⁰ Dans un poème de *L'Outre-vie*, Uguay rend également compte d'un lien entre la mort et les passants qui, dans ce cas-ci, constitue, un peu comme nous l'avons vu ailleurs, un écran qui interdit à la voix lyrique un accès direct à sa ville. Ils sont associés à un « mur » qui bloque la vue : « Partout ce ne sont que des passants calfeutrés par leur mort / Je n'ai plus qu'un mur devant moi / ni le ciel ni les grandes têtes rouges de septembre / ni la ville dans sa turbulence magnétique » (Marie Uguay, *Poèmes, op. cit.*, p.137).

Hector de Saint-Denys-Garneau : la solitude la plus radicale

Chez Garneau, les passants n'apparaissent ni dans une adhésion et ni dans un rejet, mais ils participent plutôt d'une sorte de canevas ; comme un peintre, le poète peut, à sa guise, leur faire revêtir le sens qu'il choisit en peignant la signification qu'il désire sur la peau d'inconnus. Cet acte se fonde dans le regard, qui est, on le sait dès le titre de *Regards et jeux dans l'espace*, une thématique fondamentale dans son œuvre : « [p]urifier mon regard — purifier la source. Quelle grande chose qu'un regard pur, non pas cette recherche chez les passants de ce qui en eux correspond à notre bassesse, mais l'avidité de l'âme des autres, de la vie des autres, de l'être salvable³¹ et joyeux dans les autres!³² »

Le diariste ne cherche pas chez les passants ce qui fait qu'il leur ressemble ou s'en différencie, orientations qui contamineraient un regard qu'il désire « pur ». À cet égard, il ne les instrumentalise pas, comme Uguay, afin de juger de sa propre valeur : il s'agit plutôt pour le poète d'aiguiser son regard, de le débarrasser de certaines préconceptions, afin d'être à même d'étudier « comment [celui-ci] transforme le monde³³ ». Cette position, quoiqu'assurément créative, n'en demeure pas moins confinée à un certain isolement ; en effet, le poète est un observateur qui agit de façon solitaire. Cette solitude ne le sépare pas seulement de la foule, mais également de lui-même alors qu'il a « furieusement conscience d'un lieu sous [s]on crâne, le lieu où on se retire pour regarder. Où l'on se retire de tout, de soi-même, pour tout regarder, et soi-même³⁴ ». C'est donc à une position totale d'exil qu'aspire le diariste, puisque cet acte exige non seulement une absence, une coupure vis-à-vis des autres, mais également vis-à-vis de soi, dans une tentative de devenir étranger à « tout » ;

³¹ Le néologisme est de l'auteur.

³² Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1963, p. 82.

³³ *Id.*

³⁴ *Ibid.*, p. 106.

position d'où observer cette même totalité dont on s'extraie. Ce retrait extrême n'est pas sans rappeler Uguay qui se considère elle-même souvent comme une étrangère³⁵.

Dans cette mise à l'épreuve des frontières du « soi », le corps est posé, dans un rapport d'équivalence, comme un pays qui doit avoir assez de forces pour ne pas être assailli ou débordé par la présence de l'altérité :

Équilibre du Regard. Regard, la lame à double sens. La distance où il pénètre dehors, il faut qu'il perce au dedans, sans quoi voilà qu'il bascule, et nous à sa suite, entraîné à un écoulement perfide, funeste. Pour supporter la percée rétroactive du regard, il faut que le pays intérieur ait la profondeur, et la solidité, l'authenticité, la force et la santé, afin de pouvoir réparer la brèche par sa vitalité, sans quoi le pays est massacré, disjoint ; il ne reste plus que des décombres.³⁶

Le regard est « double », en effet, puisqu'il suppose l'intervention de deux pôles, le « regardant » et le (ou les) « regardé(s) » ; c'est la blessure que crée le regard, la brèche entre intérieur et extérieur qui compose cette dualité. Selon la logique de cette métaphore, le « pays de soi », trop faible, pourrait complètement perdre son identité dans le contact de l'altérité, ne devenir que « décombres », ruines ; les matériaux premiers qui composent son essence, parce qu'ils manquent d'attaches et de solidité, dérivent vers l'autre, l'observé, dans un « écoulement ». Le « soi » qui se laisse gangréner par l'altérité ne saurait être, dans cette perspective, que liquide ; à l'inverse, le pays viable serait composé de matériaux solides, aptes à préserver des menaces de la proximité de l'autre. De plus, Saint-Denys Garneau associe l'être à une « vitalité », qui me semble s'apparenter à « l'âme » qu'évoque Uguay, en ce sens que c'est une force individuelle, singulière, qui parvient à créer une scission entre le « soi » et « le monde ».

³⁵ Cette sensation, pour la diariste, d'être étrangère au monde qui l'entoure se décline de plusieurs façons. Au début du *Journal*, par exemple, alors qu'elle retourne dans son appartement après son amputation, elle doit se réappropriier des lieux qui, autrefois familiers, sont devenus étrangers puisqu'elle doit les appréhender avec des nouvelles perceptions. On pensera aussi au moment où elle sent que l'avancée de la mort se confirme et où elle dit se sentir « étrangère à la moindre parcelle d'[elle-même] » (*J*, 248).

³⁶ Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, *op. cit.*, p. 228.

Si la diariste du *Journal* n'arrive pas toujours à conserver son individualité en se considérant d'une manière distincte par rapport à la foule, il en va de même chez Garneau. L'un des passages les plus exemplaires pour penser cette difficulté est celui qui décrit la figure du « mauvais pauvre ». Cet écrit a fait l'objet de nombreuses études, de Jean Larose³⁷ à Yvon Rivard³⁸ en passant par Pierre Popovic³⁹ ; on l'a souvent considéré comme l'un des textes fondateurs, « essentiel[s]⁴⁰ », de la littérature québécoise. Dans une forme relevant à la fois de l'essai et du conte, Garneau écrit sur celui qui « va parmi nous / avec son regard en dessus⁴¹ ». Ce regard n'arrive à capter le monde que d'une manière fausse, tronquée, lacunaire :

[le mauvais pauvre] a beau s'épuiser par des escaliers de service pour entrevoir de plus près vos trésors, il y a un trou par lui où tout s'échappe, tous ses souvenirs, tout ce qu'il aurait pu retenir. C'est comme un mendiant aux yeux mauvais qui interrogent, qui demande servilement, sans fierté ; vous lui offrez quelque chose et son regard s'allume de convoitise, mais sa besace est percée⁴².

Dans un passage cité précédemment, Saint-Denys Garneau nomme « écoulement » ce qui survient lorsqu'un individu trop faible en regarde un autre; c'est ce qui se produit également ici alors que le mauvais pauvre n'arrive pas à retenir ce qu'il voit. Il ne peut rien accumuler, ni « souvenirs » ni fortune, puisque « sa besace est percée » ; il est le siège d'une circulation entre intérieur et extérieur tout aussi incessante qu'improductive. On retrouve dans la poésie de Garneau d'autres références à un regard qui possède des lacunes similaires. Un passage du poème « Ma solitude n'a pas été bonne » mentionne une situation où la voix lyrique, à l'instar du personnage du « mauvais pauvre », souffre d'un regard qui n'arrive pas à retenir le réel:

Mes paupières en se levant ont laissé vides mes yeux
Laisse mes yeux ouverts dans une grande solitude
Et les serviteurs de mes yeux ne sont pas allés
Mes regards ne sont pas allés comme des glaneuses

³⁷ Jean Larose, *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1998, 258 pages.

³⁸ Voir notamment le chapitre « L'héritage de la pauvreté » dans Yvon Rivard, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 77-142.

³⁹ Pierre Popovic, « Saint-Denys Garneau, *celui qui s'excrit* », *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 111-122.

⁴⁰ Jean Larose, *L'amour du pauvre*, *op. cit.*, p. 247.

⁴¹ *Ibid.*, p. 232.

⁴² Hector de Saint-Denys Garneau, « Le mauvais pauvre » dans *Journal*, *op. cit.*, p. 232-239.

Par le monde alentour
 Faire des gerbes lourdes de choses
 Ils ne rapportent rien pour peupler mes yeux déserts
 Et c'est comme exactement s'ils étaient demeurés en dedans
 Et que la porte fût restée fermée⁴³.

On voit ici le thème de la fragmentation, récurrent dans l'œuvre de Garneau. Ce que les yeux sont incapables de faire, en effet, c'est bel et bien de réunir « signifiant » et « signifié ». Le regard est seulement en mesure d'embrasser, d'une façon périphérique, les éléments du paysage, sans arriver à en « glaner⁴⁴ » certains aspects pour recréer une somme, une « gerbe », dit le poème. Cette image de la « gerbe » est celle d'un ensemble composite. Les fleurs deviendraient, selon cette analogie, les éléments du décor que les yeux captent afin de les réassembler ; or le regard déficitaire ne parvient pas à réaliser cet agencement. S'il est décrit comme mobile⁴⁵, actif, il est tout de même pris dans un mouvement infertile puisqu'il ne parvient à rien « rapporter » lors de ses déplacements, un peu à la manière du mauvais pauvre qui s'épuise dans une série de mouvements sans jamais atteindre une quelconque satiété.

Une solitude totale ressort de ces périodes d'activation qui, malgré l'effort qu'on y consacre, se révèlent improductives puisque rien de l'extérieur n'arrive à être utilisé, absorbé par le regardant. C'est exactement comme si les yeux « étaient demeurés à l'intérieur » du soi et n'avait pas pu scruter le monde qui s'offrait à lui. Pour le dire avec Yvon Rivard, « Il [Garneau] est bel et bien prisonnier de cet espace et de ce temps où les mots refusent de signifier, pur mouvement, mouvement aveugle vers ce silence qui les nourrit et les épuise⁴⁶ ».

La question centrale du « mauvais pauvre », celle d'une indétermination de l'être dans la réalité, se lit chez Marie Uguay, et engendre aussi, chez elle, une sensation de fuite. Dans le *Journal*, cette impression est également connotée négativement. Mylène Durant effectue

⁴³ Hector de Saint-Denis Garneau, *Poèmes, op. cit.*, p. 150.

⁴⁴ « Mes regards ne sont pas allés comme des glaneuses », écrit Garneau (*Id.* Je souligne.).

⁴⁵ Le verbe « aller », par exemple, est répété deux fois en autant de vers : « Et les serviteurs de mes yeux ne sont pas allés / Mes regards ne sont pas allés comme des glaneuses » (*Id.* Je souligne.). D'autres verbes dans cet extrait, comme « revenir » et « lever » participent également à cette impression de mobilité.

⁴⁶ Yvon, Rivard, « Qui a tué Saint-Denis Garneau », *Liberté*, vol. 24, n° 1, 1982, p. 81, repris dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993, p. 99-111.

également un rapprochement entre la figure du « mauvais pauvre » chez Garneau et certaines tendances dans l'œuvre de Marie Uguay. En ce sens, elle cite, à juste titre, me semble-t-il, cet extrait du *Journal* : « Je suis le silence, le noir d'avant tous les mots, le vide idéal, tout le réel absorbé par moi pour ne plus retentir » (*J*, 147). La diariste, à l'instar du personnage de Garneau, éprouve certaines difficultés à gérer la circulation d'images entre extériorité et intériorité : là où tout coule et s'échappe du « mauvais pauvre » qui n'arrive à rien conserver, au contraire, chez Uguay, la diariste ne parvient pas à faire entrer en dialogue avec le monde extérieur ce qu'elle en retient et qui dès lors, manque de sens et s'approche du néant. L'un ne sait pas retenir ce qu'il désire du monde qu'il observe tandis que l'autre, à l'opposé, en retient trop ; une porosité problématique est donc présente dans les deux journaux.

Dans d'autres cas, cette tendance chez Uguay peut être considérée de manière plus positive que chez Garneau, alors que, dans le *Journal*, elle voit dans ce mouvement une possibilité de création qui est de l'ordre de la quête : « se dire, dire les univers qui rôdent à l'infini sans l'atteinte du terme, toujours à la poursuite de l'image et du nom. *Le réel fuit heureusement*⁴⁷, quelle latitude pour les recherches et les suppositions, pour les élucubrations, les demeures et les échappées » (*J*, 276). Ici, à l'opposé de l'aliénation du « mauvais pauvre », cette situation crée une possibilité de dynamisme.

Ce « mauvais pauvre » apparaît également comme une clef pour lire le rapport aux lieux qui se dessine dans la poésie de Garneau : si celui-ci n'a pas une identité propre, des certitudes, comment peut-il se diriger? Le vers célèbre de « Monde irrémédiable désert », « Dans ma main / Le bout cassé de tous les chemins⁴⁸ », signifie une impossibilité à se diriger, impliquant donc que le sujet est condamné à un manque total de perspective. Cette incapacité s'apparente à la panne d'une boussole intérieure. Elle est d'autant plus notable qu'elle siège dans la main du protagoniste. Si l'image d'une main qui tient un objet peut être associée à une certaine forme d'emprise, ici, elle ne fait que souligner, ironiquement, le contraire.

La solitude présente dans ce poème est aussi inexorable que le laisse entendre le titre du

⁴⁷ Je souligne.

⁴⁸ Hector de Saint-Denys Garneau, *Poèmes*, op. cit., p. 159.

poème : si le monde est « irrémédiable [et] désert », ce n'est pas simplement parce que les trajets y sont impossibles, mais également parce que toute avancée vers une forme de communication qui pourrait briser cette solitude est caduque dès son geste initial, à partir du « premier pas » et du « commencement⁴⁹ ». L'isolement n'est pas aussi radical chez Uguay, qui, bien qu'elle constate les souffrances qu'il occasionne, ne cesse tout de même de se projeter dans un ailleurs où la solitude, elle l'espère, saura être rompue.

Dans *Intérieurs du Nouveau-Monde*, Nepveu propose une explication pour les espaces désolés que contient la poésie de Garneau et dont « Monde irrémédiable désert » constitue peut-être l'un des exemples les plus flagrants :

En 1936, Saint-Denys Garneau écrit que « le monde ne se passe pas d'être découvert ». Il pensait alors à une esthétique de la vision, où se construit une relation à la fois sensible et réfléchie entre le sujet et le paysage. L'ironie est que cette découverte aboutira chez Garneau vers un monde particulièrement désertique⁵⁰.

Si l'univers chez Garneau est aussi désert, c'est sans doute, en effet, que la porosité entre extérieur et intérieur, cette « relation » qu'évoque Nepveu, accentue la solitude propre au poète, qu'il reconnaît en lui-même pour ensuite la retrouver dans le monde. Qui est seul, « déserté »? Est-ce le poète qui est contraint à la solitude, ou le monde dans lequel il évolue? Ces deux questions, qui sont les deux revers d'une même médaille, sont présentes dans une importante partie de l'œuvre garnélienne, où le sujet de l'énonciation ne trouve de réconfort ni en lui-même ni au-dehors, malgré un mouvement, qui, bien qu'il soit continu, n'arrive jamais à atteindre l'objet de sa quête.

Chez Garneau, les lieux, malgré le fait qu'on puisse les parcourir, contraignent souvent aux « pas perdus⁵¹ », aux piétinements, à un empêchement d'aller véritablement de l'avant.

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, *op. cit.*, p. 270.

⁵¹ Je pense à ce vers d'« Accompagnement » : « avec la perte de mon *pas perdu* s'étiolant à ma gauche » (Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal*, *op. cit.*, p. 101. Je souligne.).

L'image récurrente dans sa poésie de la porte qui se referme⁵², en ce sens, marque l'échec d'une avancée définitive, qui pourrait soustraire à la sensation de marasme souvent exprimée. Or, la porte qu'évoque Garneau n'est pas scellée, elle se ferme seulement, ce qui entretient la possibilité, voire même peut-être l'assurance, qu'un jour elle se rouvrira une nouvelle fois. Rivard parle à ce sujet d'un « seuil » constant dans l'œuvre de Garneau et Mylène Durant explore, quant à elle, les lieux de l'entre-deux chez Marie Uguay et dans l'œuvre garnélienne⁵³ ; force est de constater l'importance réitérée de ces espaces mitoyens, et de l'espoir qu'ils ne cessent de susciter ; celui qu'un jour, finalement, il soit possible de traverser complètement les espaces désirés, afin d'atteindre un autre niveau de vérité.

Albert Lozeau : la circulation d'images

Albert Lozeau, dans le tout premier vers de *L'Âme solitaire*, utilise une image que n'aurait peut-être pas reniée un Saint-Denys Garneau: « mon cœur est maintenant ouvert comme une porte⁵⁴ » ; si chez Uguay et chez Saint-Denys Garneau, les passages entre les lieux sont souvent obstrués, difficiles d'accès, chez Lozeau, la circulation entre intérieur et extérieur se fait de manière beaucoup plus fluide; voilà sans doute pourquoi Pierre Nepveu identifie sa poésie comme « toute entière traversée par une [...] aptitude à l'accueil⁵⁵ ». Si la voix lyrique possède une telle promptitude à l'accueil dans la poésie de Lozeau, c'est sans doute en partie parce qu'elle est perpétuellement en position d'attente ; dès son titre, en effet, *L'âme solitaire* expose la solitude qui sera mise en œuvre tout au long du recueil. Le sujet de l'énonciation rappelle ainsi régulièrement son isolement et réitère son désir de le voir rompu par l'arrivée d'une figure féminine : si le « cœur est maintenant ouvert comme une porte », c'est qu'il « attend [une] Bien-aimée⁵⁶ ».

⁵² Dans « Ma solitude n'a pas été bonne », par exemple, Garneau écrit « c'est comme exactement si [les yeux] étaient demeurés en dedans / Et que la porte fût restée fermée » (Hector de Saint-Denys Garneau, *Poèmes, op. cit.*, p. 150). Dans « Musique », il mentionne également que « la porte de l'ombre se referme » (*Id.*, p. 131).

⁵³ Mylène Durant, *op. cit.*

⁵⁴ Albert Lozeau, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 67.

⁵⁵ Pierre Nepveu, « Présentation », *loc. cit.*, p.12.

⁵⁶ Albert Lozeau, *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 67.

Comme nous l'avons vu dans les premiers chapitres, malade, Marie Uguay écrit plutôt *contre* l'attente, espérant la vaincre, cherchant dans l'écriture une manière de la remplir et peut-être de l'annihiler, l'attente étant liée, chez elle, à l'idée de la maladie et à l'avancée de la mort. Lozeau, lui, écrit plutôt *dans* l'attente, d'une façon nettement plus résignée et contemplative. Il note : [c]e n'est point un vain mal que celui de l'attente / Il conserve plutôt nouveau le plus ancien désir / L'inattendu bonheur dont la venue enchante / Passe ; à peine en a-t-on su garder le plaisir⁵⁷ ». Ainsi, l'attente, loin d'être pénible ou lancinante, permet de cristalliser cette sensation de joie.

La figure de l'altérité, chez Lozeau, prend souvent une forme féminine ; c'est sa venue qui saura interrompre, momentanément du moins, la solitude de la voix qui l'accueille. Pourtant, comme l'a remarqué Vincent Charles Lambert⁵⁸, plus *L'Âme solitaire* avance, plus la façon de considérer l'attente se modifie. Alors qu'au départ, le sujet poétique espère l'arrivée concrète d'une figure aimée, dans un poème qui survient plus tard dans le recueil « J'attends, le vent gémit [...] », celle-ci se fait plutôt désincarnée puisqu'on ne souhaite plus l'arrivée d'une personne en particulier, mais plutôt de n'importe quelle figure : « J'attends. Le vent gémit. Le soir vient. L'heure sonne / Mon cœur impatient s'émeut. Rien ni personne. / J'attends, rien ni personne. / J'attends, les yeux fermés pour ne pas voir le temps / Passer en déployant les ténèbres. J'attends⁵⁹. »

Si les visites se font rares, comment meubler cette attente qui teinte toute l'œuvre de Lozeau? Une piste de réponse provient de cet extrait d'une conférence qu'il a prononcée en 1920 :

Alors que j'étais étendu sur le dos depuis neuf ans, entre les murs d'une chambre dont la fenêtre donnait sur des pans de briques sales, on me reprochait doucement de ne pas me consacrer à la peinture du paysage canadien, quand à peine pouvais-je me permettre quelques notations de lumière et d'ombre, au

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Vincent Charles Lambert, *Le paysage du poème : Alfred Garneau, Albert Lozeau, Jean-Aubert Loranger*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2007, 125 feuillets.

⁵⁹ Albert Lozeau, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 88.

lieu de m'occuper presque exclusivement de poésie psychologique⁶⁰.

Une observation minutieuse des éléments de l'extérieur qu'il peut arriver à capter permet au poète d'habiter l'espace qu'il occupe, aussi restreint qu'il soit. Du même coup, ce travail d'écriture crée un certain apprivoisement du temps qui passe, sans que le sujet ait autant de contacts humains qu'il le désire, peut-on présumer.

À l'inverse d'une vision panoramique, il ne peut écrire que « quelques notations de lumière et d'ombre » puisque ce qu'il perçoit du dehors est obstrué par un mur de briques. Le temps, dans un environnement où surviennent si peu d'actions, prend une dimension nouvelle. Ce ne sont pas les événements extérieurs qui viennent réguler le fil des jours, mais plutôt l'écriture qui module le rapport au réel. Dans une suite de poèmes de *L'Âme solitaire*, « La chanson des mois », le poète reprend, comme le titre l'indique, les mois de l'année et indique les fluctuations émotives qui y sont reliées. Dans les vers qui suivent, si la période décrite était occupée, « fécond[e] », c'est parce que l'imagination l'a investie de manière importante, ce qui a permis au poète une activité d'écriture satisfaisante : « Janvier et février furent, comme décembre / Des mois féconds. Le songe habita notre chambre ; / Nous avons fait des vers intimes, pour nous seul⁶¹ ». Comme à de multiples autres occurrences dans le recueil de Lozeau, la chambre est posée comme le lieu de l'écriture, ouvert, puisqu'il se laisse pénétrer par des influences extérieures : le « songe » ne laisse pas le poète dans la solitude la plus complète puisqu'il « habite » avec lui la pièce où il vit. En utilisant un verbe qui donne une présence concrète à une sensation aussi diffuse que l'inspiration, Lozeau la matérialise et lui fait revêtir les mêmes caractéristiques que le poète qui habite aussi la pièce. Le « nous » que l'on retrouve comme instance d'énonciation dans ce poème — contrairement au « je » de la majorité des poèmes de Lozeau — peut ainsi comprendre à la fois la voix qui écrit et celle du « songe » qui l'accompagne lors de la rédaction de ces « vers intimes ».

L'activité de création possède donc la faculté de défaire au moins partiellement la solitude. Du même coup, celle-ci peut modifier certains éléments du réel perçu afin de créer

⁶⁰ Albert Lozeau, « Le régionalisme littéraire. Opinions et théories » dans *Mémoires et comptes rendus de la Société Royale du Canada*, 3^e série, tome XIV, vol. 14, séance de mai 1920, p. 83.

⁶¹ Albert Lozeau, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 103.

un nouveau sens. La solitude est en effet le résultat autant de l'état de santé précaire de l'écrivain qui l'empêche de se déplacer à sa guise que, comme nous l'avons vu, du manque de contacts humains ; particulièrement isolé, le poète semble d'autant plus sensible aux éléments de l'extérieur qu'il parvient à capter, et dont font partie les changements de saison. Dans la même suite poétique, dans le poème « La fin de l'été », la voix lyrique appréhende le passage de l'été à l'automne :

L'été se meurt! Salut, Automne!
Salut, triste et chère saison
D'intime douceur monotone ;
Je vais rentrer dans la maison

Écoutant pleuvoir sur la ville
Inclinée au calme sommeil,
Je me sentirai plus tranquille,
Le cœur encor plein de soleil!

Dans l'ombre égale de ma chambre,
Où tant de mes rêves sont éclos,
J'écouterai venir Septembre
Et frapper à mes volets clos⁶²

Afin de préserver les sensations positives qu'elle relie à l'été, la voix lyrique en appelle au refuge intérieur qui constitue, davantage qu'un endroit lié au repos, un lieu où se cristallise les instants privilégiés : en rentrant à l'intérieur, le poète prolonge l'été, « le cœur encor plein de soleil ». La position d'attente permet d'anticiper la présence de sa « Bien-aimée » ; un rapport élastique au temps en arrête momentanément la progression alors qu'il conserve en lui-même l'une des saisons, se l'appropriant. Pourtant, à l'extérieur, cette saison se termine et laisse place à une nouvelle. Si au-dehors de la maison du poète, l'automne survient, septembre est fantasmé, n'arrivant pas à s'infiltrer à l'intérieur puisqu'il « frapp[e] contre [l]es volets clos » de la demeure⁶³. A l'inverse de la circulation problématique d'images entre l'extérieur et l'intérieur remarquée chez Uguay et Saint-Denys Garneau, celle que l'on retrouve chez Lozeau est connotée beaucoup plus positivement, parce qu'elle procure au poète une certaine

⁶² *Ibid.*, p. 111.

⁶³ On peut trouver d'autres occurrences où la maison est posée comme un endroit qui permet de revivre certaines émotions positives liées à une saison passée. Je pense entre autres à l'extrait suivant : « Puisque tout périt ou pleure / Au vent flétrissant de l'heure, / Demeurons en la maison / Car dans notre chambre grise / Le souvenir s'éternise / De la dernière saison. » (Albert Lozeau, *ibid.*, p. 117.)

agentivité sur le réel.

Ce mouvement d'absorption d'éléments de l'extérieur peut également expliquer la raison pour laquelle la poésie de Lozeau est si fréquemment associée à « l'intime » par les critiques — le poète lui-même, à de nombreuses reprises au cours du recueil, qualifie ses vers de « personnels » ou d'« intimes » — : les événements sont toujours vécus au travers de la subjectivation du poète, et l'écriture possède le pouvoir de les réassembler en de nouvelles configurations, par une activité de découpe qui lui permet ici d'extraire de la durée une saison afin de continuer à la vivre plus longuement.

Entre Marie Uguay, Hector de Saint-Denys Garneau et Albert Lozeau s'esquisse ainsi une certaine parenté qui prend racine, me semble-t-il, dans un rapport au monde où s'exerce une mobilité problématique ; si elle est entravée chez Uguay et Lozeau à cause d'un corps malade, elle s'épuise chez Garneau dans un mouvement de quête inassouvi qui tient du piétinement. On pourrait d'ailleurs soutenir que cette forme d'avancée toujours contrainte s'assimile également à une sorte d'emprisonnement qui, s'il n'empêche pas tout mouvement, le restreint tout de même. Surtout, se dégagent, entre les trois instances d'énonciation présentes dans ces œuvres, certains éléments thématiques analogues où un rapport particulier avec l'espace provoque un isolement. Les contacts avec l'altérité, en ce sens, se trouvent fragilisés. Ainsi, ces écrivains partagent une expérience commune de la solitude, celle-ci entraînant une réverbération de sens dans leurs écrits.

Reprises de la figure de Marie Uguay

*mais nos phrases elles-mêmes sont écrites
avec de la cendre*

Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*

Lozeau et Saint-Denys Garneau ne sont évidemment pas les seuls écrivains chez qui on peut lire une préfiguration de l'œuvre de Uguay, mais, après ce bref regard vers le passé,

attardons-nous maintenant aux successeurs de son œuvre. En effet, plusieurs publications contemporaines — voire issues de ce que d’aucuns nomment l’« extrême contemporain » — reprennent la figure de Marie Uguay. Il est possible de retracer cette présence et de réfléchir à la filiation intellectuelle à partir du thème de l’espace, en postulant qu’il est nodal dans les livres qui m’intéresseront ici. Par « filiation intellectuelle », j’entends, pour le dire avec Martine-Emmanuelle Lapointe et Anne Caumartin, « un mouvement, la structuration d’un sens où s’élisent ascendants et héritiers, où s’opèrent à la fois la transmission et la réécriture, la notion soul[evant] aussi les questions d’influence, d’association, de reconnaissance⁶⁴ » ; je m’attarderai donc à la manière dont Marie Uguay devient un personnage dans quelques écrits, s’intégrant à la poétique d’autres écrivains. Plusieurs liens peuvent ainsi être mis au jour concernant la présence de Marie Uguay et une sensibilité spatiale particulière dans *Au bras des ombres*⁶⁵, de Jacques Brault, *Ce qui est là derrière*⁶⁶, de Geneviève Gravel-Renaud, comme dans *Testament*⁶⁷ de Vickie Gendreau.

Faire ombrage : Jacques Brault

On connaît l’intérêt de Jacques Brault pour Marie Uguay : il a signé la préface de l’édition complète de ses poésies. Une autre forme de reconnaissance du travail de l’écrivaine se situe à même son travail poétique. Dans *Au bras des ombres*, et plus particulièrement dans la partie du livre qui donne son titre au recueil, la voix énonciative effectue un retour sur plusieurs événements de sa propre existence. Dès le poème d’ouverture de cette suite, le sujet est conscient de la proximité de la mort : « Quand le temps sera venu / je ne sais par quelle

⁶⁴ Annie Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, « Présentation » dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @analyse : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n°3, Ressource électronique : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/505/407> [Dernière consultation le 20 mai 2014].

⁶⁵ Jacques Brault, *op. cit.*

⁶⁶ Geneviève Gravel-Renaud, *op. cit.*

⁶⁷ Vickie Gendreau, *op. cit.*

aventure / enfermez-moi dans un livre⁶⁸ ». Plusieurs indices incitent le lecteur à penser que ces quelques vers constituent un testament : la forme impérative, d'abord, marque l'adresse à un référent extérieur, et du même coup, apostrophe le lecteur, le rendant responsable du sort du sujet poétique après sa mort ; il devient, selon cette logique, son exécuteur testamentaire. Mais ici, un auteur mort ne l'est pas tout à fait puisqu'il continue à vivre dans les textes des autres avec ses « ailes / de libellule mélancolique⁶⁹ ». Avec une mobilité, donc, qui appartiendrait au vivant, ces ailes lui permettant de papillonner, pouvons-nous penser, d'une page à l'autre.

Cet enchâssement entre acte de lecture, mort et spectralité dans ce poème liminaire est central lorsqu'on se penche sur ceux qui le suivent; surtout, il met en lumière le fait qu'un lien important, presque intime, se crée entre un auteur et la personne qui le lit, ce lecteur devenant garant de la survie d'un écrivain après sa mort. Les références à des écrivains sont multiples : tour à tour, Neruda, Rimbaud, Hölderlin et Kierkegaard sont nommés. Ces allusions ne sont pas de l'ordre de la simple démonstration savante; elles sont plutôt insérées dans des descriptions de certains passages charnières de la vie du sujet énonciateur. En effet, si Brault souhaite continuer à vivre dans un livre au moment de sa mort, les poètes décédés qu'il évoque continuent également de vivre en lui. Ceux-ci s'infiltrèrent dans des bribes de sa vie où ils deviennent des points de comparaison ou de relance à certains souvenirs, comme ici où Nietzsche vient mettre en relief la pauvreté intellectuelle de la figure maternelle : « Ma mère ne connaissait pas Nietzsche / ni les autres zarathoustras / qui prédisent d'importance / ma mère ne savait pas lire⁷⁰ ». Les « ombres » auxquelles réfèrent le titre prennent tout leur sens lorsqu'on considère qu'elles sont personnifiées par ces écrivains qui, effectivement, font *ombrage* sur les poèmes, en les traversant sans jamais en être les principaux sujets. Loin de diminuer ces écrivains majeurs, ces références dénotent plutôt une intégration de leurs caractéristiques, qui sont en effet tellement assimilées par la voix de l'énonciation qu'elles permettent de lier sa réalité à la leur par le truchement du détail biographique. De Kierkegaard, par exemple, on ne retient que le nez, qui devient un élément comparatif : « Quand s'annonce

⁶⁸ Jacques Brault, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 30.

le tournant / de novembre l'instant n'a plus / de repos où l'âme ancienne / est encreuse et toute tordue / à l'image du nez de Kierkegaard⁷¹ ».

Marie Uguay occupe néanmoins une place plus importante dans ce recueil de Brault que Nietzsche ou Kierkegaard, puisqu'un poème complet lui est consacré. Selon Tiphaine Samoyault, « la citation moderne fonctionne sur le mode de l'interaction⁷² », interaction qui se lit dès l'adresse directe à « Marie ». Contrairement à Nietzsche et Kierkegaard qui sont facilement identifiables dans le texte grâce à leurs noms célèbres, Marie Uguay apparaît sans son patronyme, seulement grâce à son prénom, ce qui engage à une forme de familiarité, d'« interaction », pour reprendre le terme de Tiphaine Samoyault, entre la voix de l'énonciation et Uguay. Plus encore, on s'adresse directement à cette « Marie », la vouvoyant, ce qui renforce une certaine impression d'intimité respectueuse :

Le jour est si lucide sur une orange
de Cézanne et vous Marie vous êtes
tellement morte ai-je jamais su
sans vous connaître pourquoi je rôdaille
nostalgique où vous gisez
pelée jusqu'au noyau de l'être
avec de la poudre d'os tout autour
et votre poème fragile se promène
maintenant corps de personne
confié comme une orange à la main
d'une écolière et qui s'appelle Marie
Marie-les-ombres répètent les échos
de l'en bas qui vous tient dans ses bras
et vous ajourant à la nuit furtive
ombre grisée qui se marie translucide
à nos ombres avancées⁷³

Nous nous situons au-delà de la simple allusion à l'écrivaine, puisque, au début du poème Brault reprend, en le détournant, l'un des textes les plus connus de Uguay, dont les premiers vers se lisent ainsi : « [i]l existe pourtant des pommes et des oranges / Cézanne

⁷¹ *Ibid.*, p. 35.

⁷² Tiphaine, Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Armand Colin, 2013 [2001], p. 104.

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

tenant d'une seule main / toute l'amplitude féconde de la terre⁷⁴ ». Dans ce poème, la poète décrit aussi plusieurs types de souffrance humaines, où « les antichambres n'en finissent plus / les tortures les cancers n'en finissent plus⁷⁵ ». Le poème tend à signifier que, malgré ces infamies, il est toujours possible de capter une beauté dans des éléments banals du quotidien, tel Cézanne qui, à partir d'une orange, arrive à peindre une forme de grâce; à partir de petits éléments, il est possible, non de faire abstraction de la souffrance, mais de s'en éloigner grâce à un regard subjectivant qui arrive à détourner des éléments du réel pour les recréer. Voilà des thèmes, qui, on l'a vu tout au long de ce travail, correspondent à l'esthétique qui se déploie, d'une manière plus englobante, dans l'œuvre de Uguay.

Pourquoi Brault a-t-il choisi de travailler précisément à partir de ce poème de Uguay ? On ne peut évidemment pas répondre à cette interrogation avec certitude. Peut-être l'a-t-il sélectionné car il est l'un des plus commentés de la poète et peut s'avérer assez facile à reconnaître pour un lecteur de poésie québécoise. Mais surtout, dans une mise en abyme significative, Brault paraphrase Uguay qui elle-même évoque Cézanne. Du même coup, il s'agit d'un acte de connivence par lequel plusieurs poètes, comme lui, reconnaissent l'influence qu'ont sur leur travail celui d'autres écrivains — ou comme ici avec Cézanne, d'autres artistes — et choisissent délibérément de leur rendre hommage dans leurs œuvres.

Brault n'utilise pas de citation exacte, ni de guillemets; il reprend plutôt certains mots-clefs, soit « orange » et « Cézanne ». En agissant de la sorte, pour le dire avec Tiphaine Samoyault, « des brèches sont creusées dans l'original, phagocyté par des reprises ou des “copies non conformes”⁷⁶ »; un travail de modification du poème original s'effectue. Cette façon de procéder correspond au palimpseste, puisqu'au travers du poème de Brault se lit le poème de Uguay. Le motif de l'orange fonctionne comme point de repère pour relier le poème initial à celui qui le reprend, il agit aussi comme levier à la réécriture qu'effectue Brault, utilisant cette image à trois reprises. La première occurrence permet, comme on l'a vu, de débusquer le travail de citation de Brault. La seconde détourne l'image du fruit dans une

⁷⁴ Marie Uguay, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁶ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 103. Je souligne

métaphore : faisant référence à Uguay, le poète la dit « pelée jusqu'au noyau de l'être », évoquant sa mort, le verbe « peler » connotant un extrême dépouillement. Finalement, la dernière allusion à l'orange illustre le travail de la poète, qui, décédée, n'appartient plus à personne et peut désormais circuler entre les mains de tout un chacun, comme une orange dans les paumes d'une écolière.

Cette écolière a un double rôle au sein du poème, puisqu'elle transporte ce fruit, mais, également, « s'appelle Marie »; ce nouveau renvoi à Uguay, figurée comme un jeune enfant met en relief la tendresse du poète pour elle. Comme on l'observe pour « l'orange », un travail s'effectue ainsi sur ce prénom, qui devient, d'une façon similaire, polysémique. Il est utilisé par la suite dans un nom composé, « Marie-les-ombres », dans une renomination de la poète qui est aussi une lecture de son œuvre. Brault considère en effet le travail de l'écrivaine si intrinsèquement liée aux ombres qu'il choisit de les imbriquer à même son nom, devenant une partie de son identité. En dernier lieu, le prénom est employé comme un verbe dans le vers « ombre grisée qui se *marie*⁷⁷ translucide ». L'homophonie se glisse subtilement, ajoutant à l'impression que le texte est crypté. « Crypté », en effet, parce que l'intertextualité qui s'y lit ne peut être décelée que par certains lecteurs familiers avec l'œuvre de Uguay, mais également parce que le poème se donne comme un lieu où repose le corps de la poète morte, comme un sanctuaire — ou une crypte —.

L'utilisation de « Marie » et d'« orange » agit, on l'a vu, d'abord comme traces, « preuves » de l'intertextualité qui se met en œuvre entre les textes de Brault et de Uguay, ces termes étant ensuite revisités par l'écrivain. Du même coup, on subvertit la notion d'auteur, puisque Brault réécrit à même ces mots afin de les intégrer à son propre projet poétique. Des termes que l'on identifie de prime abord à Uguay peuvent désormais se mouvoir d'une manière différente dans les poèmes de Brault. Le sens, ainsi, circule, n'est pas fixe ou immanent. Cette circulation se lit aussi dans ce poème alors que se dégage un champ lexical du mouvement. En effet, la voix lyrique « rôdaille », le poème « se promène », les ombres sont « avancées ». Si le corps de Marie Uguay apparaît dans la mort comme immobile, gisant, son

⁷⁷ Je souligne.

œuvre, elle, continue de se mouvoir dans l'étendue des possibles. Cette oscillation constante rappelle les ombres du titre, qui, n'étant issues ni totalement de la nuit, ni totalement du jour, balancent entre lumière et noirceur; le poème évoque aussi des spectres, à la fois morts et vivants, condamnés à un entre-deux.

Le fantomatique mis en œuvre est intrinsèquement lié à la capacité de la littérature à porter les œuvres des écrivains morts. S'ils deviennent en mourant ces « ombres » que dessine le titre du recueil, c'est parce qu'ils sont remémorés par d'autres dans leurs écrits. « Être au bras des ombres » serait, entre autres, se retrouver dans la relation étroite avec ces écrivains dont on capte la rémanence dans des écrits; se serait ainsi se tenir au plus près de ces corps dont le caractère diffus empêche pourtant de les étreindre complètement. Une autre question se pose; dans cette étreinte, qui porte l'autre? Est-ce le fantôme ou celui qui le conserve à l'intérieur de soi, ou les deux en même temps? Ce poème de Brault, en effet, semble défaire une certaine hiérarchie entre les figures tutélaires et leurs héritiers : il se conclut par un amalgame entre l'ombre de Marie Uguay et celle qui l'évoque. Désormais, elles avancent *ensemble*, devenant un « nous ». Le corps fantasmatique, composé de voiles, se découvre tout en transparences. Cette matérialité trouble permet à la fois d'y inscrire sa propre subjectivité et de se laisser influencer par celle que l'on frôle, Marie Uguay devenant cette « ombre grisée qui se marie translucide / à nos ombres avancées ». Tenir ainsi au plus près de soi ces écrivains aimés qu'on ne veut pas enterrer pour de bon, qu'on ne souhaite pas laisser derrière soi, devient une façon de porter leur deuil sans tout à fait l'accepter puisqu'ils continuent à vivre dans l'espace du texte. Brault poursuit ainsi la tradition du genre poétique du « Tombeau » qui existe depuis la Renaissance, où un ou plusieurs écrivains commémoraient la disparition d'une personnalité. En ce sens, la manière dont se déploient les morts chez Brault fait partie d'un certain cérémonial, « car si la littérature a, plus intimement qu'aucun art, partie liée à l'absence, si elle porte témoignage de la persistance dans notre présent d'une ombre impossible à résorber, elle doit cependant inventer des formes inédites de ritualisation.⁷⁸ »

⁷⁸ Laurent Demanze, « Les possédés et les dépossédés », *Études Françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 14.

Geneviève Gravel-Renaud : « les chemins pâles de Marie Uguay »

On trouve également dans *Ce qui est là derrière*, de Geneviève Gravel Renaud, la présence d'une bibliothèque d'écrivains. Ces poèmes en prose, très narratifs, où une voix féminine cherche à se guérir du départ de l'être aimé, comportent des allusions à plusieurs poètes, critiques et romanciers. Barthes ou Jacques Poulin, par exemple, sont identifiés et permettent au sujet poétique de revisiter certains souvenirs de sa rupture. La poète Denise Desautels compte au nombre de ces écrivains qui permettent d'effectuer, par le biais d'autrui, un retour sur soi. S'adressant à l'homme qui l'a quittée, elle écrit:

Le jour où tu es parti, je lisais Denise Desautels, assise face à la porte dans le fauteuil violet. Aujourd'hui, j'ai l'impression d'être cette femme dont la mère brûle les lettres, cette femme qui regarde et qui maintient ouverte une question, une distance, sur laquelle tu ne cesses de fermer la porte⁷⁹.

Le texte de Denise Desautels que reprend Geneviève Gravel-Renaud est « L'Autodafé », paru dans le recueil *L'œil au ralenti*⁸⁰. Une voix féminine y relate également le tournant d'une relation majeure dans son existence; elle raconte comment une mère décide de brûler toute leur correspondance, afin que la fille, écrivaine, ne réutilise pas leurs confidences dans ses livres. Elle le fera cependant puisque l'événement lui-même devient matière à l'écriture. Plusieurs concordances s'établissent entre les deux textes ; ils mettent tous deux en scène un manquement grave de l'être aimé et une voix d'énonciation qui, par un travail d'écriture⁸¹, vient révéler une trahison.

⁷⁹ Geneviève Gravel-Renaud, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁰ Denise Desautels, « L'autodafé » dans *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, p. 197-205.

⁸¹ Dès le premier poème de *Ce qui est là derrière*, la voix lyrique « écri [t] » (Geneviève Gravel-Renaud, *op. cit.*, p. 11.). Un discours métadiscursif sur la littérature est présent tout au long de ce recueil, et ne se restreint pas uniquement aux allusions à d'autres écrivains. La présence de l'objet livre est récurrente, comme celle des bibliothèques, constituant un décor où l'importance de la littérature est réitérée.

Ce texte a été conçu pour accompagner l'œuvre de l'artiste Louise Viger, *Dépaysement des sens*⁸². Ce poème écrit dans le cadre d'une collaboration souligne l'aspect participatif de la littérature, où s'établissent différents contacts avec l'altérité, avec un « autre » qui, par son intervention, ajoute une nouvelle dimension de lecture à un texte. L'œuvre de Louise Viger, une immense robe suspendue au plafond, construite à partir de cintres de bois, possède en son centre un espace vide d'où jaillissent les mots de Desautels. Elle se veut un « placard, mémoire d'un lieu clos qui devient par le biais d'un enregistrement [...] un espace parlant⁸³ »; l'œuvre visuelle prend donc ainsi une nouvelle dimension à partir du moment où est récité le poème. Ainsi, à l'opposé d'un texte fermé sur lui-même, les références présentes dans *Ce qui est là derrière* nous amènent à penser la littérature comme un lieu de circulation entre les artistes, où on peut remoduler les mots de l'autre; la présence intertextuelle de Marie Uguay dans ce livre vient donc s'inscrire dans cette idée d'une littérature traversée par la présence d'autres écrivains.

L'œuvre de Viger, qui possède un espace fermé sur lui-même dans lequel peut aller se glisser le spectateur, rappelle également l'un des thèmes les plus présents dans *Ce qui est à la derrière* — et dans le travail de Uguay — celui de la claustration. En effet, l'énonciatrice constate que, depuis sa rupture, l'appartement est devenu étranger, hostile, « les murs [ne la] reconnaiss[ent plus]⁸⁴ ». Là où, chez Marie Uguay, c'est l'arrivée de la maladie et l'amputation qui créent une scissure dans sa manière d'appréhender le réel, ici, c'est la perte de l'autre; si dans un cas, la blessure est physique et dans l'autre, elle tient davantage de l'intime, du psychologique, il en résulte des conséquences similaires : les deux poètes doivent s'adapter au quotidien en y trouvant de nouveaux repères. Dans *Ce qui est là derrière*, il s'agit de redéfinir un lieu qui appartenait au couple pour arriver à créer un espace qui soit désormais personnel, effaçant les rémanences de l'autre : « [i]l a fallu que tu partes pour que je découvre

⁸² Louise Viger, *Dépaysements des sens*, 2005, cintres de bois, fil de métal, fil de bois, accessoires audio, 2,80 m x 2,20 m.

⁸³ Anonyme, *Dépaysement des sens*. Site Internet de Louise Viger, Ressource en ligne : <http://louiseviger.com/EXPO-AUTODAFE.html> [Dernière consultation le 5 mai 2014].

⁸⁴ Geneviève Gravel-Renaud, *op. cit.*, p. 12.

la résistance de notre espace, bien ancrée au creux de mes épaules⁸⁵ ». C'est cette résistance qui est au cœur de ces poèmes, qu'il faudra polir au point de l'atténuer complètement.

Si certains thèmes se recourent dans l'œuvre de Uguay et dans le recueil de Geneviève Gravel-Renaud, la présence de la première dans le texte de la seconde se fait plus évidente encore parce qu'elle est explicitement nommée à deux reprises. Elle fait signe par la mention d'un exemplaire de l'un de ses livres, dont le titre n'est pas nommé : « [s]ur la table, le livre de Marie Uguay me regarde me débattre dans mon insuffisance, et je soupçonne ma sœur d'en avoir chiffonné la couverture, pour la rendre plus indulgente à mon égard⁸⁶. » La figure de la poète s'inscrit dans un rapport hiérarchique, alors que, même réduite à un objet matériel, le livre qu'elle a écrit, elle n'en réussit pas moins à provoquer, chez l'énonciatrice, le sentiment d'être jaugée; en effet, elle lui prête l'intention de la trouver « insuffisante ». L'énonciatrice évolue donc dans une certaine crainte de ne pas être à la hauteur de ce qu'exigerait le regard de la poète, dont l'ascendant est si puissant qu'il peut se personnifier dans la présence d'un simple livre. Un renversement s'effectue pourtant aussitôt, puisqu'on atténue l'importance de cette présence en chiffonnant la couverture du livre de Uguay, soit en l'abîmant un peu, sans doute dans un effort d'instituer un rapport d'égalité avec l'énonciatrice, également abîmée, on le sait, par sa rupture.

La deuxième occurrence du nom Marie Uguay se situe davantage vers la fin du livre, alors que le couple désormais séparé se rencontre dans un bar. Cette fois, c'est le personnage masculin qui paraît plus faible que l'énonciatrice, mentionnant qu'il « ne veut plus partir⁸⁷ », qu'il « traîne⁸⁸ » : beaucoup plus que le lieu dans lequel ils se trouvent tous les deux, c'est leur relation qu'il a du mal à quitter. Elle ajoute : « [c]'est moi qui pars finalement. Sous mes pas, les chemins pâles de Marie Uguay se déroulent en un long tapis doré.⁸⁹ » Alors qu'elle se sentait immobilisée dans son appartement qui l'étouffe, ce mouvement, qui vient conclure les retrouvailles entre les anciens amants, s'annonce comme le geste initiateur de sa guérison.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁷ *Ibid.* p. 59.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.*

Quittant une situation où elle n'est pas à l'aise, elle ne la subit plus, pour un moment du moins, à l'instar de Uguay qui a beaucoup tenté, on le sait grâce au *Journal*, d'apparaître comme sujet dans ses relations amoureuses pour ne plus en être victime. Durant ce moment où l'énonciatrice de *Ce qui est là derrière* fait preuve d'agentivité, ce sont les « chemins pâles de Marie Uguay » qui guident ses pas, instituant cette poète en mentor, figure qui l'aide à se diriger vers un nouvel équilibre.

On peut associer plusieurs sens à la pâleur de ces chemins tracés par Marie Uguay dans lesquels marche le personnage. S'ils ne sont pas marqués profondément, leur présence est suffisamment visible pour qu'ils puissent tout de même être suivis; or, malgré son caractère hasardeux, la protagoniste choisit tout de même de suivre cette route, ce qui marque l'importance accordée à Marie Uguay comme figure tutélaire. Ce vers est surtout une citation directe tirée d'un poème de *Signe et rumeur* : « profondeur sombre des forêts / avec ces sapins enchâlés de neige / ravins aux blanchâtres finitudes / et ces rivières gelées semblables / à des grands chemins pâles⁹⁰ ». Marcher dans les pas de Uguay prend ainsi une autre forme, celle d'un intertexte. L'écrivaine repasse sur d'autres mots, plus anciens, leur appliquant un nouveau mouvement, le sien, sans que jamais la force de son élan n'efface celui qui lui préexistait, laissant plutôt entrevoir les deux pas, qui ensemble, portent la narratrice du poème hors d'un lieu qui l'étouffe.

« Marie Uguay en tutu » : danser avec la mort

Chez Jacques Brault, les ombres, dont celle de Marie Uguay, sont portées au plus près de soi, dans une forme d'étreinte. Chez Geneviève Gravel-Renaud, la présence de Marie Uguay se fait également sentir au travers d'un contact corporalisé, soit dans la démarche même de l'énonciatrice pour qui Marie Uguay fait figure d'accompagnatrice, de guide. Dans les deux romans de Vickie Gendreau revient aussi le nom Marie Uguay. Comme dans les livres de Brault et de Gravel-Renaud, un certain rapport au camouflage se crée, sans, cette fois, de citations détournées. Dans *Testament*, premier roman de Gendreau, la figure de Marie

⁹⁰ Marie Uguay, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 45. Je souligne.

Uguay est littéralement déguisée dans l'allusion à une « Marie Uguay en tutu ». La relation entre espace et reprise de la figure de Marie Uguay se dessine chez Gendreau avec moins d'ampleur que chez les deux autres écrivains étudiés ; je lirai le rapport à la danse qui s'esquisse dans ce roman comme une manière d'habiter un quotidien qui devient oppressant, hostile, alors que la narratrice se découvre profondément malade.

Le tutu apparaît dès le début du livre. Il est porté par Vickie, la protagoniste — *alter ego* de l'auteure —, dans un passage où elle se trouve, comme souvent, à l'hôpital. Vickie Gendreau est, comme l'a été Marie Uguay, jeune, malade et écrivaine, atteinte d'un cancer qui, les médecins le lui ont dit, sera fatal. Ce livre s'annonce donc, dès le titre, comme son legs, à la fois drôle et tragique, à l'image d'une jupe de gaze normalement revêtue par les danseuses qu'elle s'entête à porter lors d'un rendez-vous médical : « [c]'est une nouvelle jaquette [d'hôpital]. Il y a des étoiles chinoises dessus. C'est full cute avec mon tutu [...]. Une chance que le tutu est là pour tout tenir. L'outfit dépend du tutu⁹¹ », écrit-elle. Ce tutu pourrait être comparé à un talisman contre le *fatum*, une façon de théâtraliser cette vie qui est « vulgaire, mais [qui] continue⁹² », et surtout, il semble être une façon de danser quand même, malgré et contre la maladie. En s'affublant d'une chemise d'hôpital d'un tel style, elle se l'approprie; il s'agit pour elle de « créer un outfit », un assemblage personnel de vêtements.

Testament est porté par une narration fragmentée entre les voix de Vickie, ses avatars et celles de sa famille et de ses amis, qu'elle imagine lorsque, tour à tour, à sa mort, ils recevront comme héritage une enveloppe brune contenant une clé USB où ils pourront lire ses textes; dans ces courts blocs nommés selon ses documents Word, la protagoniste organise une mise en scène où ses proches évoquent, par des anecdotes, le rapport qu'ils entretenaient avec elle.

« Marie Uguay en tutu » apparaît dans deux cas de figure distincts. C'est par la voix de la mère que vient pour la première fois cette appellation : « Hubert Aquin se fait un thé. Marie Uguay enfle son tutu. François Villon, son smoking. J'ignore qui sont ces gens, mais ma fille

⁹¹ Vickie Gendreau, *Testament*, *op. cit.*, p. 17.

⁹² *Ibid.*, p. 31.

dit qu'ils sont importants. Je les habille. Ils m'accompagnent, je m'en vais me faire bronzer.⁹³ » Un romancier québécois emblématique qui s'est suicidé, un poète médiéval dont on perd toute trace à partir de l'âge de 30 ans, et la poète que l'on connaît; voici une communauté pour le moins éclectique. Comment s'est-elle constituée? Qu'est-ce qui regroupe ses membres, au-delà du fait qu'ils écrivent? Ce qui les rassemble, me semble-t-il, est la même chose qui créait « l'outfit », soit la signature de l'écrivaine. Si plus haut, cette signature prenait la forme d'un tutu qui désamorçait le sordide anonymat d'une visite à l'hôpital, ici, elle se lit au travers des actions des écrivains. Le thé que prend Aquin, les vêtements qu'enfilent les personnages de Villon et de Marie Uguay apparaissent comme des manières de déguiser, voire de travestir ces auteurs. Ils perdent ainsi une certaine auréole de sacralisation qui les orne dans d'autres circonstances. Désormais costumés, ils performant dans le théâtre orchestré par Gendreau, et non plus dans celui de leurs vies, ou de leurs œuvres. Dans l'espace littéraire, elle crée ainsi *son* espace.

La mère est le témoin de cette sorte de mascarade à laquelle elle participe aussi, en agissant, à l'instar du personnage de Vickie Gendreau, comme maître d'œuvre de cette communauté d'écrivains. « [T]elle mère, telle fille⁹⁴ », lit-t-on. La mère agit avec eux comme s'il s'agissait de pantins, de marionnettes malléables, les « habillant », puis les promenant avec elle selon sa volonté. L'« habillage » qu'on fait revêtir à ces écrivains me semble être significatif de la désacralisation des figures d'Aquin, de Villon et de Uguay qui s'opère dans *Testament*; ce « costume » serait celui de la fiction, de la poétique de Gendreau qui permet de recouvrir un instant, telle une seconde peau de sens, ces écrivains qui, pour le temps que durera la fiction, lui appartiendront — pour la paraphraser, Gendreau conçoit pour eux « un outfit ».

L'expression « Marie Uguay en tutu » revient, cette fois, dans le chapitre porté par la voix du personnage de Mathieu, le meilleur ami de la protagoniste, dont l'importance est réitérée tout au long du roman : c'est lui qui est chargé du testament que reprend le titre, lui qui distribue à la mort de l'écrivaine les textes qui forment les chapitres. « Marie Uguay en

⁹³ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 108.

tutu, ma grande amie, la plus grande, avait le cancer du cerveau⁹⁵ », ajoutant plus loin que « Marie Uguay en tutu, c'était grandement, indéniablement mon amie la plus importante⁹⁶ ». Un rapport d'équivalence se dessine donc entre Marie Uguay et Vickie Gendreau tandis que la différence entre les deux personnalités se creuse au travers de cet accessoire de danse. Nous apprenons en effet dans le roman que Vickie Gendreau était danseuse. Pas une danseuse classique, comme pourrait inviter à le penser ce tutu, mais plutôt une danseuse nue, une effeuilleuse. Or Vickie Gendreau ne se préoccupe pas des catégorisations étanches et subvertit les codes; elle porte non seulement cette jupette, mais l'enfile aussi à Marie Uguay. Ce geste, qui pourrait sembler maladroit en raison du handicap de la poète apparaît plutôt comme une autonomase qui caractérise Gendreau, tout en associant le sort de deux écrivaines aux prises avec un cancer. Vickie Gendreau fait ainsi des entrechats au travers de l'histoire de la littérature afin d'y glaner les figures qui l'inspirent pour les accoutrer ensuite des vêtements de son choix; elle danse, valse comme elle l'entend avec ces écrivains du passé, qui, réactualisés dans l'espace de la fiction, deviennent, dans son roman, ses contemporains⁹⁷.

Croiser les lectures de Albert Lozeau, de Saint-Denys Garneau et de Marie Uguay, fait apparaître une position similaire des sujets poétiques qui appréhendent leurs environnements à partir d'une certaine solitude liée à un isolement. Cette position oriente leurs conceptions de l'espace, où le contact vers l'autre oscille entre repli sur soi et tentatives de mouvement. Entre ces poètes, une filiation intellectuelle s'esquisse ainsi. D'un autre côté, en considérant la reprise actuelle de la figure de Marie Uguay dans *Au bras des ombres*, de Jacques Brault, *Ce qui est là derrière* de Geneviève Gravel-Renaud et, dans une moindre mesure, *Testament*, de Vickie Gendreau, j'ai observé que le rapport à l'espace constituait un fil conducteur dans ces

⁹⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ Dans le deuxième roman de Vickie Gendreau, *Drama Queens*, on retrouve toujours la présence de Marie Uguay, parmi de nombreuses autres références à des personnalités connues, qui se multiplient par rapport à son premier roman. Mais cette figure me semble moins individualisée que dans le premier roman et davantage appartenir à l'utilisation de personnalités connues. « Ça me travaille, les morts médiatiques⁹⁷ », écrit-elle (Vickie Gendreau, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, 2014, p. 131). L'écrivaine Nelly Arcan côtoie ainsi la chanteuse Ève Cournoyer — toutes deux suicidées. Marie-Soleil Tougas, décédée dans un accident d'avion, s'y trouve aussi, comme la poète Josée Yvon, icône d'une certaine culture « underground », morte des suites du sida, qui également, porte un « tutu ».

œuvres par ailleurs hétérogènes. Les prédécesseurs comme les successeurs de la poète et diariste semblent ainsi partager une sensibilité aux lieux que l'on a également discernée dans ses poèmes et son journal personnel, ce qui, du même coup, réitère l'importance de ces thèmes au sein de l'œuvre de Uguay.

CONCLUSION

Si une réflexion a guidé ce mémoire, c'est sans aucun doute celle de l'écrivain Mathieu Arsenault qui, lors d'une conversation informelle, m'a parlé de « ces écrivains intimistes » qu'il abhorrait. Je savais qu'il appréciait Marie Uguay et, intriguée, je lui ai demandé comment il arrivait à conjuguer cette aversion à l'affection qu'il éprouvait pour la poète, la critique l'ayant pourtant fréquemment associée à ce mouvement. Il m'a répondu que, contrairement à ces écrivains dont on la rapproche, Marie Uguay ne souhaitait pas faire « de la petite littérature humble », et surtout, qu'elle « ne s'excusait pas ». Pourquoi Marie Uguay ne s'excusait-elle pas, en effet ? Qu'est-ce qui résistait chez elle à « l'apitoiement » et « à la victimisation¹ » ? La sachant écrasée par le poids de la maladie dans son petit appartement montréalais, il aurait été assez prévisible que son journal comporte un certain pathétisme. Or si on peut trouver dans le *Journal* quelques entrées qui signalent des périodes d'abattement, il en ressort tout de même un refus de se laisser aller à la fatalité du cancer; l'expérience intérieure est relatée, chez Marie Uguay, sous le signe d'une « écriture en mouvement » (*J*, 254) qui ne connaît pas la résignation.

Dans les nombreuses marques du déplacement que je me suis attachée à relever dans ce mémoire, c'est en effet l'agentivité de la diariste qui se révèle. Ce dynamisme se traduit par une volonté de mobilité dans un quotidien où s'arrêter signifierait accepter l'immobilisme auquel la poète est contrainte et, du même coup, consentir à la mort dont la présence se fait sentir. Alors que le *Journal* débute au moment où la diariste se fait amputer, elle se trouve dans un quotidien où ses anciens repères sont modifiés par sa nouvelle condition physique : cherchant à atteindre une situation pacifiée, elle se retrouve dans une position d'attente que viennent rompre, momentanément du moins, des tentatives constantes de mouvements.

¹ Cette remarque concernant le refus de Uguay de se poser comme victime a été faite par plusieurs critiques. Thierry Bissonnette disait de l'écrivaine « [qu'] elle [avait] mis tant d'énergie à refuser l'apitoiement et la victimisation » (Thierry Bissonnette, « Les armes vives de Marie Uguay », *Le Devoir*, 7 mai 2005, Ressource électronique : <http://www.ledevoir.com/culture/livres/81213/les-armes-vives-de-marie-uguay> [Dernière consultation : le 5 août 2014]. On peut également penser à la phrase déjà citée de Pierre Nepveu qui affirmait que « tout se passe comme si, assaillie par un mal qui la conduira inéluctablement vers la mort, Marie Uguay voulait garder l'initiative, s'affirmer comme sujet quand tout concourt à la réduire à l'état de victime. » (Pierre Nepveu, « Écrire et aimer dans le désastre », *loc. cit.*, p. 246)

Dans son film *Na ślepo/Aveuglement*², l'artiste Arthur Zmijewski a demandé à des hommes et des femmes aveugles de peindre un paysage ou un autoportrait. Ceux-ci font preuve d'une conscience picturale, les sens possédant des mécanismes qui vont au-delà de leur handicap. Par la caméra de Zmijewski, ils donnent ainsi à voir au public des peintures qu'ils ne peuvent percevoir eux-mêmes. La condition physique particulière de Uguay la pousse également à une activité constante de son imaginaire; là où les aveugles que met en scène le vidéaste peignent sur des grandes feuilles posées au sol pour rendre l'univers sensible qui les habite, la diariste utilise son journal personnel. Tout comme eux, elle brise les contraintes corporelles qui la restreignent grâce à l'expression artistique. Du même coup, elle voyage dans d'autres lieux que ceux dans lesquels elle se trouve.

La diariste pallie ainsi à une réalité difficile en écrivant des carnets où se lit un désir puissant de vaincre la stagnation; en résulte une quête ontologique d'habitation du monde. La destination de cette quête est mobile : elle se modifie au fur et à mesure des états d'âme de la diariste, ce qui empêche une impression de satiété durable, les émotions étant, dans ce contexte, labiles. Les lieux qu'elle souhaite atteindre prennent ainsi tour à tour la forme de villes, des hommes qu'elle désire, de paysages ruraux, ou même de formes d'écriture auxquelles elle aspire. Profondément polysémique, l'idée du lieu oriente la pratique d'écriture de Uguay; en ce sens, l'étude des marques spatiales dans le *Journal* permet de relier l'ensemble de notes qui le composent comme un univers cohérent, traversé par sa logique propre, celle d'une porosité à l'espace.

Les lieux décrits dans le *Journal* comme imaginaires possèdent des éléments issus d'endroits déjà parcourus. Composites, ils en empruntent certaines caractéristiques. D'une manière similaire, les lieux extérieurs sont souvent posés comme des chemins vers l'intériorité de la diariste. Ces lieux — villes, campagnes ou paysages aperçus à partir de la réclusion de son appartement montréalais — sont découpés par le regard exigeant de Uguay qui y puise certains éléments : les descriptions se situent au croisement de la matérialité de ces endroits et de ce que la diariste en perçoit. Dans l'écriture, ces lieux deviennent souvent des espaces de projection pour des rêveries; ils sont profondément subjectifs. Un travail de parcellisation s'effectue donc, où les

² Arthur Zmijewski, *Na ślepo/Aveuglement*, Pologne, film d'artiste, 2010, 18 minutes.

fragments saisis servent de relance à l'univers sensible de Uguay. Les endroits qui échappent à la diariste et résistent à son appropriation sont alors considérés comme hostiles. À partir de cette question des espaces, le journal apparaît comme une quête pour faire coïncider paysages intérieurs et paysages extérieurs, dans une recherche d'harmonie qui s'avère souvent infructueuse. Cette correspondance exige une présence à l'extérieur tellement aigüe qu'elle en devient presque inatteignable. Pourtant, l'impossibilité à rendre dans l'écriture la pureté de l'instant ne l'empêche pas de continuer à vouloir y accéder. Au contraire, la perspective toujours renouvelée d'un objet à rejoindre réitère la volonté de mouvement :

Atteindre par l'écriture le mouvement premier qui secoue toutes choses, en révéler en la transmettant la présence indivisible et quiète. Nous en savons l'impossibilité, cependant l'effort même, la projection elle-même articule la transmission du réel. (*J*, 265)

Par ailleurs, l'adhésion précédemment évoquée de Marie Uguay au mouvement intimiste n'est pas sans équivoque. La critique considère souvent que son œuvre possède des caractéristiques qui préfigurent ce courant; ce qui revient à dire qu'elle n'en fait donc pas tout à fait partie. Du même coup, on considère qu'elle aurait « écrit[t] à l'écart des modes³ ». Compte tenu de sa mort précoce, une certaine mythification entoure également la poète et diariste, faisant parfois écran aux qualités formelles de son travail. La lecture de l'espace devient un fil conducteur précieux pour relier l'œuvre de Uguay à celles de ses prédécesseurs. On peut ainsi déceler qu'une filiation intellectuelle permet de lier le travail d'Albert Lozeau, d'Hector de Saint-Denys Garneau à celui de la poète et diariste. Leurs trois œuvres partagent en effet une énonciation au « je » en même temps qu'un certain isolement. Chez ces écrivains, le sujet poétique effectue des déplacements imaginaires afin de briser sa solitude au contact de l'Autre, dans des tentatives qui souvent, se révèlent insatisfaisantes.

La reprise contemporaine de Marie Uguay chez Jacques Brault, Geneviève Gravel-Renaud et Vickie Gendreau met également en relief l'importance de la thématique du déplacement dans l'héritage laissé par la poète à ses successeurs; la figure de Marie Uguay se modifie chez chacun des écrivains qui lui donnent une tonalité propre. Pour investir la figure de la poète, ces écrivains passent notamment par l'allusion et la réécriture de certains poèmes, mais également par

³ Michel Biron, « L'extrême de la clarté », *op. cit.*, p. 166.

l'utilisation d'un vocabulaire spatial. Si l'habitabilité des lieux était une problématique centrale dans le *Journal*, cette recherche trouve une résonance dans la présence fantomatique de Marie Uguay, dont l'écho vient également habiter l'espace littéraire contemporain.

Ces détours chez plusieurs écrivains réaffirment l'importance du mouvement chez Marie Uguay. Non seulement ce thème est présent de manière récurrente dans le *Journal*, mais il permet de penser cette œuvre en relation avec d'autres, ce qui a été peu fait jusqu'à présent, du point de vue de la poétique, du moins. On peut ainsi entrevoir sous de nouveaux auspices la position isolée de Uguay au sein de l'histoire de la littérature québécoise.

Alors que son classement soulève plusieurs questions, les commentateurs de l'œuvre de Marie Uguay font cependant consensus quand il s'agit de statuer sur l'importance du désir dans ses écrits. Il n'est pas seulement lié à la sphère amoureuse; son écriture est aussi fondée sur l'aspiration d'une forme à atteindre. Notant que « chaque désir [lui] donne l'illusion d'être aux premiers temps de la création, d'être avant la rigidité de la vieillesse⁴ », elle ne cesse d'affirmer à quel point, même chimérique, l'élan que lui procure la volonté d'écrire lui est essentiel. En se plaçant au plus près du poème qu'elle souhaite composer, elle se situe dans un espace antérieur à celui que le cancer a envahi. Si le spectre de la mort est enchâssé à celui de la maladie, l'écriture lui permet, pour un temps, de se soustraire à son avancée. Ce « regard qui se pose sur les choses juste au moment où elles semblent respirer » (*J*, 245) l'amène au plus près du présent, dans un mouvement qui fait oublier le quotidien. L'écriture ainsi n'est pas seulement baume ou cataplasme, elle soustrait au réel, transporte ailleurs, fait voyager, le temps que dure l'instant que l'on cherche à fixer.

⁴ Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Boréal, 2005, p. 173.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

Corpus primaire

Uguay, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 329 pages.

Corpus secondaire

A) Autres textes de Marie Uguay

Bersianik, Louky et al, *Au fond des yeux. 25 Québécoises qui écrivent*, Montréal, Les Éditions Nouvelle Optique, 1981, p. 98-101.

Royer, Jean Marie Uguay, *la vie, la poésie. Entretiens avec Jean Royer*, Montréal, Éditions du Silence, 1982, 36 pages.

Uguay, Marie, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 1986, 207 pages.

B) Œuvres mises en dialogue avec le corpus primaire

Brault, Jacques, *Au bras des ombres*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, 1997, 67 pages.

Desautels, Denise, « L'autodafé » dans *L'œil au ralenti*, Montréal, Éditions du Noroît, 2007, p. 197-205.

Gravel-Renaud, Geneviève, *Ce qui est là derrière*, Saguenay, La Peuplade, 2012, 84 pages.

Gendreau, Vickie, *Testament*, Montréal, Le Quartanier, 2012, 157 pages.

_____, *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier, 2014, 190 pages.

Lozeau, Albert, « Le régionalisme littéraire. Opinions et théories » dans *Mémoires et comptes rendus de la Société Royale du Canada*, 3^e série, tome XIV, vol. 14, séance de mai 1920, p. 83-95.

_____, *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, 688 pages.

Saint-Denys Garneau, Hector, *Journal*, Montréal, Beauchemin, 1963, 270 pages.

_____, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1949, 207 pages

C) Études sur le corpus primaire

- Bessette, Ariane, *Interactions du corps et de l'espace dans le Journal de Marie Uguay*, Mémoire de maîtrise, Université Concordia, 2010, 125 feuillets.
- Biron, Michel, « L'extrême de la clarté », *Contre-Jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 161-166.
- Bissonnette, Thierry, « Émergence des Éditions du Noroît » dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 315-333.
- Boisclair, Antoine, « Visite des ateliers : figures du poète en artiste » dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone : 1970-2000*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 293-312.
- Brault, Jacques, « Préface » dans Marie Uguay, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, [1986] p. 1-4.
- Crépeau, Jean-François, « La poésie appelle le printemps », *Canada Français*, 9 mars 1983.
- Dorion, Hélène, « *Signes et rumeurs et L'Outre-vie*. Recueils de poèmes de Marie Uguay » dans Gilles Dorion (dir.) et al, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1979-1980*, Montréal, Fides, 2000, p. 742-745.
- Durant, Mylène, « Marie Uguay et Saint-Denys-Garneau, au bord du vide », *Conserveries mémorielles : revue transdisciplinaire des jeunes chercheurs*, 2010, Ressource électronique : <http://cm.revues.org/453> [Dernière consultation le 26 novembre 2013].
- Danielle Fournier, « Urgent : Life and Marie Uguay », *Ellipse*, n° 31, 1983, p. 26-34.
- Joseph, Sandrina, « Encore ou le désir de redire », 2009, *Québec Studies*, vol. 47, été 2009, p. 26-37.
- Kovacs, Stéphan, « Introduction » dans Marie Uguay, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, p. 7-15.
- Lambert, Vincent Charles, « Le réveil de Marie Uguay », *Liberté*, vol. 46, n° 1, février 2004, p. 113-117.
- Lengellé, Claire-Hélène, *Réception critique de l'œuvre de Marie Uguay*, Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 1998, 125 feuillets.
- Nepveu, Pierre, « Écrire et aimer dans le désastre » dans *La poésie immédiate. Lectures critiques 1985-2005*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2008, p. 243-253.

_____, « La jeune poésie, la critique peut-être... », *Lettres québécoises*, n° 6, avril-mai 1977, p. 13-15.

Monette, Pierre, « Ici et ailleurs », *Spirale*, n° 9, mai 1980, p. 6.

Royer, Jean, « Avant-propos » dans Marie Uguay, *Marie Uguay, la vie, la poésie. Entretiens avec Jean Royer*, Éditions du Silence, Montréal, 1982, p. 6-8.

D) Études sur le corpus mis en dialogue avec l'œuvre de Marie Uguay

Bonenfant, Joseph, « Avant-propos », *Ellipse*, n° 31, 1983, p. 6.

Major, Jean-Louis, « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 12-25.

Lambert, Vincent Charles, *Le paysage du poème : Alfred Garneau, Albert Lozeau, Jean-Aubert Loranger*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2007, 125 feuillets.

Larose, Jean, *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1998, 258 pages.

Nepveu, Pierre, « Présentation » dans Albert Lozeau, *Albert Lozeau. Intimité et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « Five O'clock », 1997, p. 7-16.

Popovic, Pierre, « Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit », *Études Françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 111-122.

Rivard, Yvon, « Qui a tué Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. 24, n° 1, 1982, p. 73-85, repris dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993, p. 99-111.

II - Réflexions théoriques

A) Sur l'espace

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1957], 214 pages.

Baudelaire, Charles, *Les paradis artificiels. I Le vin*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 327-328.

Benjamin Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1982, p. 116-117.

Berque, Augustin, « Introduction » dans Berque, Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 5-11.

Beyaert-Geslin, Anne, « Le panorama, au bout du parcours », *Protée*, vol. 33, n° 2, automne 2005, p. 68-78.

Carpentier, André, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain » dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.189-207.

Collot, Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, « coll. Les essais », 2005, 442 pages.

Décarie, Isabelle, *Fictions domestiques*, Montréal, Trait d'Union, coll. « Spirale », 2004, 114 pages.

Jacob, Suzanne, dans *Montréal des écrivains*, Montréal, L'Hexagone/L'Union des écrivains, coll. « Typo », 1988, p. 117-121.

Jullien, François, *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet dans la peinture*, Paris, Seuil, 2000, 369 pages.

Nepveu, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 360 pages.

_____, « Montréal : vrai ou faux », *Lire Montréal : Actes du Colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Montréal, coll. « Paragraphe », Département d'études françaises de l'Université de Montréal, 1989, p. 5-13.

_____, « Une ville en poésie » dans Gille Marcotte et Pierre Nepveu (dir.), *Montréal Imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 323-372.

Parouty-David, Françoise, « La dynamique spatiale », *Protée*, vol. 33, n° 2, 2005, p. 57-68.

Sansot, Pierre, *Variations paysagères*, Paris, Klincksieck, 1983, 163 pages.

_____, « Rémanences et recommencements de la ville » dans François Guéry (dir.), *L'idée de la ville. Actes du colloque international de Lyon*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1984, p. 164-178.

B) Études sur le journal intime

Blanchot Maurice, « Le journal intime et le récit » dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 271-280.

Braud, Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, 320 pages.

Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 205 pages.

Jacquelot, Hélène et Meynard, Céline, « Introduction » dans Céline Meynard (dir.), *Les journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 1-15.

Lejeune, Philippe, « Avant-propos » dans Catherine Viollet et Marie-Françoise Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2006, p. 5-7.

Rannoux, Catherine, *Les fictions du journal littéraires. Paul Léautaud, Jean Malaquais, Renaud Camus*, Genève, Droz, 2004, 216 pages.

Simonet-Tenant, Françoise, *Le journal intime : genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraède, 2005, 128 pages.

C) Sur la poétique

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, coll. « Folio Essais », Gallimard, 1999 [1955], 374 pages.

Caumartin, Annie et Martine-Emmanuelle Lapointe, « Présentation » dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @analyse : revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 2, n° 3, Ressource électronique : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/505/407> [Dernière consultation le 20 mai 2014].

Cliche, Anne-Élaine, « Présentation : Filiations », *Protée*, vol. 33, n° 3, hiver 2005, p. 5-7.

Demanze, Laurent, « Les possédés et les dépossédés », *Études Françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 11-23.

Dupré, Louise, « L'expérience de la douleur » dans Claude Lévesque (dir.), *La poésie comme expérience*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes », 2005, p.105-116.

Ernaux, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1993], 107 pages.

_____, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, 147 pages.

Granoff, Wladimir, *Filiations*, Paris, Gallimard, 2001 [1975], 555 pages.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Classiques Hachette, 1981, 268 pages.

Lévesque, Claude, « Présentation » dans Claude Lévesque (dir.), *La poésie comme expérience*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes », 2005, p. 9-27.

Perec, George, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 185 pages.

Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Armand Colin, 2013 [2001], 127 pages.

Tournier, Michel, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004 [2002], 263 pages.

D) Autres références

Barthes, Roland, *Fragments du discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 280 pages.

Biron, Michel, Dumont, François et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010 [2007], 685 pages.

Kristeva, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1983, 358 pages.

Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 340 pages.

Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996 [1970], 173 pages.

Rivard, Yvon, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, 258 pages.

Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël, 1951, 157 pages.

Viger, Louise, *Dépaysements des sens*, Canada, 2005, sculpture : cintres de bois, fil de métal, fil de bois, accessoires audio, 2,80 m x 2,20 m.

Zmijewski, Arthur, *Na ślepo/Aveuglement*, Pologne, 2010, film d'art, 18 minutes.

