

Pluralité des voix et chant de soliste dans la poésie de Margaret Atwood

Thèse de Doctorat

École doctorale : Lettres et sciences humaines

Discipline : anglais

Spécialité : littérature contemporaine

Présentée et soutenue publiquement par

Christine RETAT EVAIN

Le 24 mars 2007, devant le jury ci-dessous

Mme C. Omhovere, Maître de Conférences. HDR • Université de Nancy 2

Mme C. Raynaud, professeur • Université de Tours

Mme C. Sturgess, professeur • Université de Strasbourg

M. B. Sellin, professeur • Université de Nantes

Directeur de thèse : M. Bernard Sellin

Pour sa confiance, son respect du travail entamé,
et pour ses conseils judicieux, je remercie Bernard Sellin
grâce à qui cette thèse se trouve enfin achevée !
Je remercie également tous mes interlocuteurs et amis
qui m'ont encouragée dans ce parcours difficile
et tout particulièrement Margaret Atwood, Jeanne Devoize,
Béatrice Piel, Shannon Hengen et Reena Khandpur.

À ma famille

De commencements en commencements, par des
commencements qui n'ont jamais de fin
Grégoire de Nysse

What comes after a burn?
You could say nothing,

but there are flowers like dampened embers
that burst in cool white smoke

and after that, blue lights
among the leaves

that grow at the basis
of the blackened monoliths.

Before the burn, this was a forest.
Now it is something else:

...

Atwood, "Burned space" (THP 8-9)

That was how I learned about never doing your damnedest; your next-to-damnedest was far
better ... one should stop tinkering just before the play seems perfect.

Robertson Davies, *The Deptford Trilogy*

Introduction.....	6
I. Mise en scène des voix.....	23
1. Décors et dominantes thématiques	26
1. Représentation des espaces "féminin" et "masculin" dans la poésie de M. Atwood.....	28
2. Représentation du monde souterrain de Procedures for Underground.....	35
3. Topographie métaphorique à stéréotypes renversés.....	43
2. Quatre registres : superposition des sphères individuelles et collectives.....	48
1. Superposition des sphères dans The Circle Game.....	51
2. Mouvement du regard de l'intérieur vers l'extérieur : égocentrisme universel de "Spelling"	54
3. Expérience langagière et expérience humaine	57
1. Découverte identitaire et mise en route	59
2. L'engendrement du langage poétique.....	61
3. Mise en scène des aventures du poète	66
4. Libération, tâtonnements et épiphanies éphémères	69
5. Doutes et difficultés d'orientation.....	74
4. Prédominance des pistes métafictionnelle et féministe dans les poèmes en prose	78
1. Parodie de genres littéraires dans Murder in the Dark	81
2. Effets de pastiche et de parodie : correspondance entre "Women's Novel" et Lady Oracle.....	83
3. Déconstruction de l'intrigue dans "Happy Endings".....	86
4. Mensonges et effets de réel dans "Murder in the Dark"	89
II Personae et partitions.....	97
Préambule : Identité des voix et partitions.....	100
1. Les multiples incarnations de la voix sybillienne	102
2. Les personae animalières : filiation mythique et folklorique.....	106
1. Eclairage epitextuel.....	108
2. Motif victimaire : Etude du poème éponyme "The animals in that country"	112
3. Motif indigène.....	116
4. Voix des animaux : voi(x)/(es) brouillées.....	121
3. Un laborantin déchaîné : La persona de Power Politics	129
1. Ironie sur l'être aimé.....	133
2. Le biologiste en colère.....	139
3. L'ouverture au-delà de la colère.....	144
4. Exploitation poétique de figures reconnues.....	151
1. La voix double : exemple de Susanna Moodie	154
2. Présentation de Susanna Moodie.....	155
3. La voix double de Susanna Moodie.....	160
4. Images spéculaires.....	162
5. Carrière littéraire de Moodie, selon les Journals d'Atwood.....	174
2. Le potentiel intertextuel du conte de fées dans les poèmes en prose	182
1. Réécriture idéologique dans "Gertrude Talks Back" et "The Little Red Hen Tells All"	186
2. Indispensable ingrédient littéraire : les femmes démentes ou démoniaques	189
3. La voix qui exige : "Circe/Mud Poems".....	200
3. "Siren Song" et "Corpse Song"	205
1. "Siren Song" : la voix qui appelle le lecteur, son confident	206
2. Le chant des sirènes.....	207
3. Zenia : l'incarnation d'une sirène.....	210
4. Illustration de la dynamique de la confession.....	213
5. La voix qui dérange : "Corpse Song"	214
III. Profil de la Voix atwoodienne.....	223
1. La voix du chef d'orchestre soliste: rapprochement intuitif	226
1. Emergence d'une différence et célébration d'un don.....	229
2. Rattachement au groupe des poètes.....	232
3. Stratégie de l'être singulier.....	236
2. Profil philosophique de la Persona et influence nietzschéenne.....	241
1. Volonté de Puissance et capacité à lâcher prise.....	243
2. Difficulté de la mise en œuvre de l'idéal nietzschéen : l'imagerie de la dépression	249
3. L'imagerie de la dépression et du néant dans Two-Headed Poems	250
4. Absence de volonté et suicide dans Two-Headed Poems et Life Before Man.....	252
5. Eclairage sociologique.....	259
6. Ressourcement et écriture du désir charnel.....	264

7. Critique de l'enseignement dogmatique et recherche de nouvelles valeurs : La séquence "Snake Poems" dans Interlunar	268
3. Emancipation Féminine.....	279
1. La maturité de la voix de soliste dans Morning in the Burned House: articulation des recueils et des problématiques	280
2. Emancipation féminine – with a difference – dans Morning in the Burned House.....	282
4. Influence merleau-pontienne: ancrage, perception et capacité visionnaire.....	288
1. Ancrage physique et temporel.....	293
2. Métaphores idiomatiques et images élégiaques atwoodiennes.....	298
3. Perception Visionnaire.....	307
5. Expérience d'ubiquité temporaire, massacre des illusions et capacité à perdurer	312
1. Renversement de la conception du temps dans "Burned House" et "Morning in the Burned House".....	312
2. Expérience sensible du rêve et de la mémoire dans Morning in the Burned House.....	319
3. Massacre des illusions et Sens de la vie	325
Conclusion.....	335
Index.....	337
Bibliographie.....	355
.....	384

Dates de publication des ouvrages et abréviations

Recueils de poésie et de poèmes en prose ¹		Romans et recueils de nouvelles	Essais et articles
DB	<i>Double Persephone</i> , 1961		
CG	<i>The Circle Game</i> , 1967		
AC	<i>The Animals in That Country</i> , 1968		
JSM	<i>The Journals of Susanna Moodie</i> , 1970	EW	<i>The Edible Woman</i> , 1969
PU	<i>Procedures for Underground</i> , 1970		
PP	<i>Power Politics</i> , 1971	S	<i>Surfacing</i> , 1972
			<i>Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature</i> , 1972. (abréviation: <i>Survival</i>)
YAH	<i>You Are Happy</i> , 1974	LO	<i>Lady Oracle</i> , 1976
THP	<i>Two-Headed Poems</i> , 1978	DG	<i>Dancing Girls</i> , 1977
TS	<i>True Stories</i> , 1981	LBM	<i>Life Before Man</i> , 1979
		BH	<i>Bodily Harm</i> , 1981
MD	<i>Murder in the Dark</i> , 1983	BE	<i>Bluebeard's Egg</i> , 1983
I	<i>Interlunar</i> , 1984		SW <i>Second Words: Selected Critical Prose</i> , 1982.
		WT	<i>Wilderness Tips</i> , 1991
GB	<i>Good Bones</i> , 1992	HT	<i>The Handmaid's Tale</i> , 1985
		CE	<i>Cat's Eye</i> , 1988
		RB	<i>The Robber Bride</i> , 1993
MBH	<i>Morning in the Burned House</i> , 1995	LF	<i>Labrador Fiasco</i> , 1996
EF	<i>Eating Fire, Selected Poetry 1965-1995</i>	AG	<i>Alias Grace</i> , 1996
		BA	<i>The Blind Assassin</i> , 2000
		OC	<i>Oryx and Crake</i> , 2003
			ND <i>Negotiating with the Dead</i> , 2002.
Bo	<i>Bottle</i> , 2004	Pe	<i>The Penelopiad</i> , 2005
		MD	<i>Moral Disorder</i> , 2006
			MT ² <i>Moving Targets</i> , 2004

Nota bene: pour la typographie des titres des poèmes, nous observons des variantes entre les recueils : les titres sont en caractères minuscules dans la première édition de plusieurs des recueils. Par contre, dans les anthologies éditées par la suite, les titres comprennent des majuscules en tête de chaque mot. Nous choisissons de nous fier à la typographie initiale choisie par l'auteur.

¹ Nous ne ferons pas référence aux recueils qui ne sont que la reprise de recueils précédents sauf *Eating Fire* dans lequel *The Journals of Susanna Moodie* est repris dans son intégralité.

² Il existe deux versions de l'ouvrage canadien *Moving Targets* : la version anglaise, *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970-2005* et la version américaine *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose--1983-2005* furent publiés un an plus tard, en 2005.

Introduction

Parmi tous les auteurs canadiens qui, sur les cinquante dernières années, ont contribué à faire de la littérature nationale une littérature mondialement reconnue, Margaret Atwood est sans la doute la figure la plus en vue et la plus populaire au Canada. Si sa célébrité est immédiate dès sa première publication en 1967, sa personnalité, en début de carrière, inspire une certaine réserve de la part de ses compatriotes. Dans les années 1970, les universitaires eux-mêmes, malgré leurs articles élogieux sur son œuvre naissante, n'hésitent pas à railler le travail critique de Margaret Atwood (notamment lors de la parution de son ouvrage *Survival*). Le grand public, quant à lui, est quelque peu effrayé par l'audace féministe et nationaliste de Margaret Atwood. Ce n'est que progressivement qu'il se laisse conquérir par celle que l'on finit par surnommer "the white witch". Le succès croissant de chacun de ses romans³ – de *The Edible Woman* (1969) jusqu'à *Oryx and Crake* (2003)⁴, en passant par *The Handmaid's Tale* (1985) et *The Blind Assassin* (2000) – n'est pas une simple affaire de mode. L'adaptation récente de *The Handmaid's Tale* à l'opéra⁵, de quelques nouvelles à l'écran, ou de *Penelopiad* au théâtre, est le signe d'une fascination durable pour l'œuvre, convoitée dès sa parution, par des producteurs cinématographiques qui demeurent cependant souvent désemparés devant la complexité de l'écriture⁶.

³ Voir la liste de l'œuvre d'Atwood récapitulée au début de cette thèse. Cette liste comprend les romans, les recueils de nouvelles et de poésie ainsi que l'œuvre critique d'Atwood. A chaque ouvrage correspond une abréviation que nous retrouverons dans les citations de notre thèse.

⁴ *Oryx and Crake* et *The Handmaid's Tale* sont les deux dystopies d'Atwood.

⁵ Le script du film *The Handmaid's Tale* écrit par Pinter a contribué à la célébrité du roman. Sur l'adaptation de ce roman à l'écran, voir : Willmott, Glenn. "O Say, Can You See: *The Handmaid's Tale* in Novel and Film. *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction, and Novels*. Ed. Lorraine M. York (Toronto: Anansi, 1995) pp.167-90.

⁶ Shannon Hengen étudie l'adaptation cinématographique en 2003 de plusieurs nouvelles sur The W Network : *Dancing Girls and Other Stories* ("Polarities," "Man from Mars"), *Bluebeard's Egg* ("Betty," "The Sunrise"), and *Wilderness Tips* ("Death by Landscape," "Isis in Darkness"). Hengen, Shannon. "Sensory Appeal in *The Atwood Stories* on TV". Christine Evain, Reena Khandpur, eds. *Atwood on her Work*, op. cit. pp 35-42.

Ainsi, c'est par son œuvre en prose et plus précisément par ses romans que M. Atwood bâtit son succès international, amplement souligné par de nombreux prix : The Giller Prize pour *Alias Grace*, (1996), The Booker Prize pour *The Blind Assassin* (2000) etc.

La critique universitaire reflète très largement cet engouement pour les romans d'Atwood au point d'en négliger quelque peu le travail sur sa poésie⁷. Cependant c'est bien la poésie qui révèle en premier la qualité littéraire de la signature d'Atwood et c'est également l'œuvre poétique qui prédomine dans les premières années de carrière de l'auteur. Le premier recueil, *The Circle Game*, reçoit le prix du Gouverneur Général⁸, et il faudra attendre 1996 pour que le rapport de force poésie/prose s'inverse au profit du roman. En effet, en considérant 3 périodes – 1967-1972, 1973-1995, 1996-2003 – nous remarquons que la production poétique prédomine durant la première, s'équilibre avec la production romanesque durant la deuxième et lui est nettement inférieure durant la troisième. Si le rythme de publication des recueils de poésie va en diminuant tandis que la production romanesque augmente, les rapprochements chronologiques des publications alternées poésie / prose montrent comment la multivalence des images de chaque recueil est reconstituée de manière éclatée dans les développements narratifs de la production romanesque qui le suit⁹.

Notre analyse portera sur la poésie elle-même¹⁰, et sur les particularités de la signature atwoodienne. Notre corpus comprend les 10 volumes de poésie traditionnelle et les 3 volumes

⁷ La poésie de Margaret Atwood, loin d'être ignorée dans le milieu universitaire canadien, demeure cependant discrète. En effet malgré l'étiquette de poète que les universitaires attribuent à Atwood, un dixième seulement des articles référencés par la base de données MLA porte sur son œuvre poétique, soit néanmoins près d'une centaine d'articles dont une cinquantaine citée dans notre bibliographie. Les quelques mémoires traitant de la poésie n'ont donné lieu, pour l'instant à aucun ouvrage exclusivement consacré à ce sujet, mais uniquement à quelques chapitres et articles que nous aurons l'occasion de citer.

⁸ C'est d'ailleurs grâce à cette réussite que McClelland décide de publier le premier roman, *The Edible Woman*.

Voir King, James. *The Story of Jack McClelland* (Toronto: Alfred A. Knopf. 1999) pp. 138-40.

⁹ L'expression de Woodcock, "capillary links" montre cependant que les critiques sont conscients non seulement de l'importance de l'œuvre poétique en elle-même mais également des effets de capillarité entre les deux formes littéraires. George Woodcock. "Margaret Atwood: Poet as Novelist." *Critical Essays on Margaret Atwood*, Judith McCombs, ed. (Boston: Hall, 1988) p. 92. A ce sujet voir également notre article Christine Evain. "The Two-Headed Opus." *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, eds. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006. pp. 305-318.

¹⁰ L'ensemble de la production poétique et romanesque est récapitulé en annexe.

de poèmes en prose. Nous avons choisi d'écarter de notre étude *Double Persephone* malgré la médaille Pratt décernée à l'auteur pour cette œuvre. En effet, l'attribution de cette distinction honorifique est moins significative que celle du Gouverneur Général obtenue en 1967 pour *The Circle Game*. Par la suite, *Double Persephone* sera écartée par Atwood elle-même de tout projet de réédition.

Dans cette introduction, nous commençons par situer l'œuvre dans son contexte et rappeler également quelques faits marquants du parcours d'Atwood. Dans un deuxième temps, nous exposons l'articulation de notre thèse. Enfin, nous présentons les outils critiques auxquels nous aurons recours pour construire notre démonstration.

Très tôt, par ses études universitaires et par sa participation à des échanges littéraires tels ceux du "Bohemian Embassy"¹¹, Atwood s'ouvre aux influences multiples des mouvements poétiques contemporains. Cependant, dans les années 1970, du fait de la double implication de l'auteur dans une cause dite "féministe" d'une part et cause dite "nationaliste" d'autre part, certains critiques ont eu tendance à souligner principalement le caractère militant de son œuvre¹². En effet, il suffit de se pencher sur le péri-texte très riche en retranscriptions d'entretiens et de conférences, pour puiser de multiples illustrations de l'engagement d'Atwood. En ce qui concerne sa position nationaliste par exemple, Atwood explique que c'est en étudiant la littérature américaine du début du XX^{ème} siècle à Harvard qu'elle a fait,

¹¹ Sur l'ambiance de ce café littéraire voir Rosemary Sullivan. *Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. (Toronto: Harper Collins Canada, 1998) pp. 100-104.

¹² Certains critiques soulignent leur propre évolution dans leur appréciation de l'œuvre d'Atwood. Par exemple, Sandra Djwa déclare : "Ten years ago I wrote about Atwood's generation and Canadian nationalism, the influence of Northrop Frye, and the new feminism anticipated by her use of the Persephone myth. I also suggested that Atwood had created 'her own version of a primal fertility myth,' and related this to an evolutionary tradition in Canadian poetry. My assumptions were that Atwood was primarily a poet, that her significant context was Canadian, and that she occupied a transitional position between the inherited 1950s concept of woman and the new feminism of the late 1960s and 1970s.

I now see her work somewhat differently. During these past ten years Atwood has changed from a Canadian poet to an international woman of letters." Sandra Djwa. "Back to the Primal: The Apprenticeship of Margaret Atwood". York, Lorraine M., ed. *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction and Novels*. Concord, Ont.: Anansi, 1995. p. 14.

pour la première fois, le rapprochement avec les questions identitaires canadiennes contemporaines :

I found myself reading my way through excerpts from Puritan sermons, political treatise of the time of the American revolution, and anguished essays of the early nineteenth century, bemoaning the inferiority not only of American literary offerings but of American dress design, and wondering when the great American genius would come along. It sounded familiar. Nobody pretended that any of this was superb literature. All they pretended was that it was essential for an understanding of the United States of America and it was. (SW 382)

Ayant pris conscience des doutes et des complexes d'infériorité qui sont le propre de toute littérature émergente, Atwood envisage l'héritage littéraire canadien d'un nouvel œil. De retour au Canada, elle décide de s'engager aux côtés des écrivains de sa génération¹³, afin de défendre non seulement l'image de la littérature canadienne, mais également ses débouchés au sein d'un marché émergent. En effet, le péri-texte d'Atwood met en lumière cette préoccupation extrêmement pragmatique : peut-on se faire éditer au Canada ? Peut-on vivre de son métier d'écrivain ? Quel est le potentiel commercial du marché national¹⁴ ? Comment développer l'intérêt du public pour la production nationale ?

Dès son premier ouvrage critique, pourtant largement controversé¹⁵, Atwood est propulsée sur le devant de la scène pour révéler non seulement l'existence d'une identité littéraire canadienne mais également la volonté des écrivains et du public canadiens de s'affirmer face au grand voisin et de s'assurer leurs propres moyens de production. Ainsi, Atwood, dont l'audace parfois intimide et effraie, devient une sorte de porte-drapeau nationaliste, impliquée

¹³ Le travail des écrivains de la génération d'Atwood porte ses fruits : "Something changed, then, during the early 1960s. Canada ceased to be a kind of limbo you were stuck in if unlucky or not smart enough and became a real place." Margaret Atwood, "Nationalism, Limbo and the Canadian Club". *Saturday Night*, p. 86 (Jan. 1971).

¹⁴ L'ouvrage intitulé *The Canadian Writer's Market*, publié chez McClelland & Stewart témoigne du pragmatisme des auteurs canadiens. Cet ouvrage paru il y a une vingtaine d'années connaît toujours le même succès. Par ailleurs, Atwood dans *Negotiating with the Dead*, en s'appuyant sur l'ouvrage de Lewis, *The Gift*, consacre plusieurs pages à l'importance d'une réconciliation avec le marché.

¹⁵ Dans un premier temps, les universitaires déclarent que *Survival* s'appuie sur un corpus choisi en fonction de la thèse de l'auteur. Cependant, ils ne tarderont pas à revenir sur leur sévérité initiale. Malgré tous ces défauts, l'ouvrage *Survival* est maintenant considéré comme une œuvre critique incontournable.

dans un travail à la fois critique, littéraire et éditorial (pour la maison Anansi, principalement). Préoccupée par la question de la résistance à un ordre dominant, Atwood travaille aussi bien dans le sens d'une émancipation post-colonialiste que féministe.

Elle s'est souvent amusée des étiquettes que l'on a pu lui prêter. Cependant, au-delà du caractère réducteur de ces étiquettes, force est de constater que l'auteur, en se situant à "contre-voix"¹⁶ des ordres dominants, devient en quelque sorte le "porte-voix" d'une génération en quête d'affirmation identitaire. En effet, à première lecture, l'ensemble de son œuvre semble être dicté par de multiples combats auxquels l'auteur se livre de manière simultanée. En ce qui concerne sa poésie, l'originalité formelle est reléguée au second plan. Cependant, si Atwood ne se situe pas dans une tendance avant-gardiste, ni même dans une recherche d'innovation formelle, il est intéressant de souligner l'habileté avec laquelle elle manie les formes existantes, s'inspirant librement de ses confrères américains ou canadiens. En début de carrière, l'expérimentation formelle atwoodienne s'apparente au pastiche et relève d'un jeu. Djwa met en évidence, dans les premiers poèmes d'Atwood, une intertextualité ludique avec T.S. Eliot ¹⁷. En effet, Atwood ne se contente pas de puiser un apport théorique chez Eliot, elle s'amuse à l'imiter. Par exemple, son poème "The Conversation" publié dans le journal des étudiants de son université en 1958, est signé, à la manière de T.S. Eliot, M.E. Atwood¹⁸. Ce poème reprend les interrogations d'Eliot sur la nécessité d'aller au-delà des surfaces. Cependant, selon Djwa, Atwood se démarque déjà de l'influence d'Eliot :

A pastiche of images and themes from Eliot's poetry juxtapose a Prufrockian speaker against images of a potentially threatening landscape. There is an insistence on surfaces and neurasthenia that suggests Eliot's "Portrait of a Lady," and a "do I dare" motif suggestive of "Prufrock". The implied "he," the narrator, refuses to acknowledge the necessity of descent into the psychological or sexual self... Eliot's invitation in

¹⁶ Cette expression est empruntée à Antoine Cazé, dans *John Ashbery. "L'incontournable marginalité"*, Coll. Voix Américaines (Paris, Belin, 2000).

¹⁷ Djwa, Sandra. "Back to the Primal: The Apprenticeship of Margaret Atwood." In Lorraine York, ed., *Various Atwoods* (Toronto: Anansi, 1995) p.15.

¹⁸ Un an plus tard, "Knell and Nativity" publié dans *Acta Victoriana* en 1959, sera encore signé M.E. Atwood.

"The Love Song of J. Alfred Prufrock," "Let us go then you and I", leads to the recognition of a hollow man who has divorced dream from reality, head from body, and, by implication, art from life. Above all, Prufrock fears and rejects the "overwhelming question" that initiates sexual relations. Yet the penalty for stasis is psychological death by engulfment... That Atwood chooses to treat this aspect of the poem ironically suggests that she was in the process of rejecting the negative aspects of *The Waste Land*. In later poems her version of metamorphosis and "Death by Water" is primarily life-giving. (20-22)

En effet, au-delà du travail de pastiche qui permet à Atwood de s'approprier les techniques d'écritures développées par Eliot, la poésie atwoodienne répond à celle de son prédécesseur en reprenant certains motifs telle que la métamorphose, les contradictions et impasses, la mort par submersion, etc . Atwood prolonge ces thèmes dans une perspective non pas d'une issue par la mort mais par un nouveau jaillissement de vie, célébrant une réconciliation entre des éléments qui chez Eliot s'opposent irrévocablement. Par exemple, dans son poème "Knell and Nativity", Atwood reprend le mythe de la fertilité dans "The Burial of the Dead" de T.S. Eliot, mais parvient à une conclusion bien différente :

I

Bury the harvest, spade the dead down deep;
The furrow fertilize with passive sleep.

II

Again the earth turns, and a cycle slow
Returns the rain.
A newer birth burns, and the seed below
Swells in its pain.
Now the moist moments burst the husk, and flow;
The resurrected shoots take root and grow¹⁹

Atwood cherche à souligner l'importance du respect du cycle de vie. C'est cette démarche qui conduit à la fécondité auquel Atwood fait plusieurs fois allusion dans ses entretiens²⁰. En effet, l'acceptation de la mort, débouche sur une expérience de vie. Ainsi, il s'agit d'accompagner les étapes du cycle de vie, non pas de manière à en dénoncer l'absurdité, bien

¹⁹ Ce poème est cité par Djwa, *op. cit.* p. 22.

²⁰ Voir également le commentaire d'Atwood dans notre ouvrage 'Tis the cycle of life' : Evain Christine, Reena Khandpur, eds. *Atwood on her Work: "Poems open the doors. Novels are the corridors"*, *op. cit.*

au contraire : loin de nier ou d'incriminer la mort, l'optimisme atwoodien jaillit dans la compréhension que tout anéantissement peut être vécu comme stase nécessaire au renouvellement de la vie.

Tout en revenant vers les possibilités des thèmes et formes poétiques offertes par Eliot²¹, Atwood s'inspire également de l'ouvrage de Graves, *La Grande Déesse*²², considérée comme révolutionnaire au moment de sa parution. Graves pose également la question de la fécondité artistique, en se penchant sur la grande déesse – déesse de la naissance, de l'amour et de la mort²³. Graves affirme que toute poésie cultive un lien avec le culte rendu à cette ancienne déesse, car cette dernière représente "la grammaire historique du langage poétique mythique". A une époque où tous les écrivains canadiens sont obsédés par la mythologie²⁴, Atwood emboîte le pas à Graves pour nous donner une version personnelle de la déesse blanche. Le premier recueil de poésie d'Atwood, *Double Persephone*²⁵, incarne l'ambiguïté de la déesse blanche de Graves, mais la jeune fille des poèmes ne se contente pas d'être muse : elle est poète.

Ainsi Sullivan et Djwa soulignent comment Atwood va au-delà de la conception révolutionnaire de Graves :

Graves insisted that the language of poetry had been tampered with when patrilineal institutions were substituted for matrilineal ones. At first glance, this seemed good... But it was obvious in fact that it was a brilliant elaboration of an old misogyny... As Margaret [Atwood] remarks wryly: "Ah, yes, the moon-goddess: Man does / Woman

²¹ Outre Eliot, un autre auteur semble avoir marqué Atwood : Il s'agit de Clarissa Pinkola, *Women Who Run With the Wolves* (New York: Ballantine Books, 1992). Pinkola souligne également l'importance du respect du cycle de vie.

²² Robert Graves, *The White Goddess*, London: Faber & Faber, 1961. Cet ouvrage, publié pour la première fois en 1948, est repris et élargi dans les années 1960.

²³ Graves dresse un portrait synthétique de cette déesse: belle, pâle, qui subitement se transforme en neige, serpent, tigre ou sirène. Son effet sur le poète est sans équivoque :

"The reason why the hairs stand on end, the eyes water, the throat is constricted, the skin crawls and a shiver runs down the spine when one writes or reads a true poem is that a true poem is necessarily an invocation of the White Goddess, or Muse, the Mother of All Living, the ancient power of fright and lust – the female spider or the queen-bee whose embrace is death." Graves, Robert, *op. cit.* p. 24.

²⁴ Voir la contribution des universitaires et auteurs canadiens Northrop Frye, Leonard Cohen (*Let Us Compare Mythologies*, 1956), ainsi que celle Joseph Campbell (universitaire américain, auteur de la série *The Masks of God*, suivi de *Myths to Live By* en 1972). A ce travail théorique font échos la poésie de Margaret Atwood elle-même, Jay Macpherson, Gwendolyn MacEwen, et celle de Margaret Atwood elle-même.

²⁵ Il s'agit d'un recueil publié de manière artisanale et que l'auteur n'a pas souhaité reprendre par la suite dans ses regroupements de recueil.

is” (the title of another book by Graves). Women were still, by definition, not poets but muses.²⁶

Si Sullivan souligne l’ironie d’Atwood au sujet du discours de Graves, Dwja, quant à elle, donne raison à Atwood en expliquant comment la tradition judéo-chrétienne "trafique" les mythes. Le travail de Graves offre une interprétation alternative au mythe de l’Eden. En effet, selon le mythe redécouvert par Graves, la véritable chute de l’homme n’est pas celle de la Genèse mais celle qui conduit l’Homme à se couper de la fertilité de la déesse blanche :

Graves argues that in the original fertility myth, from which the Biblical myth derives, there was no Jehovah but only the Great Mother Goddess who expelled man from her "fertile riverine dominions" because he attempted to usurp her function. In effect, Atwood is reworking the Genesis story of fertility myth as expounded by Graves... [and] she sets out a mythic rationale for metaphors expressing the movement from vegetable to animal to man, a characteristic movement in what is to become her own version of a primal creation myth.²⁷

Dans un mouvement de retour vers la fécondité artistique, la *persona* dans *Double Persephone* incarne la laideur et le rapprochement avec les éléments végétaux et animaux :

The dancing girl’s a withered crone;
Though her deceptive smile
Lures life from earth, rain from the sky,
It hides a wicked sickle; while
Those watching sense the red blood curled
Waiting, in the center of her eye...

The bright feet bleed upon the grass
Freezing motion as they pass
As gathering words as cruel as thorns
She wanders with her unicorns...²⁸

Les motifs des règnes animal et végétal, du double et de la laideur, feront surface tout au long de l’œuvre d’Atwood. D’autres images viendront également s’y greffer, telles celles de la sibylle ou de l’araignée dans le premier recueil ou enfin le génie dans la bouteille dans *Bottle*.

²⁶ Sullivan, *op. cit.* p. 107.

²⁷ Dwja, *op. cit.* pp. 25-26.

²⁸ Sullivan, *op. cit.* p. 111.

Si l'influence de T.S. Eliot ou de Graves est considérable sur Atwood, notre auteur cherche également à intégrer l'héritage de poètes canadiens parmi lesquels se trouvent plusieurs de ses contemporains et notamment Macpherson, son professeur à l'université de Toronto qui lui ouvre sa bibliothèque personnelle²⁹. L'épître d'Atwood lui-même témoigne de l'enthousiasme de l'auteur pour les poètes contemporains. Par exemple, dans une lettre à P.K. Page, Atwood explicite sa double fascination pour Page et Macpherson :

[I have]some sense of parts of my mind being a shared area as I do with Jay M[acpherson] – but a different part – with Jay it's myths transformed to images, with you, images transformed to myths (Letter 1969).³⁰

Ce commentaire résume parfaitement ces deux influences auxquelles Atwood s'ouvre avec enthousiasme. Djwa montre effectivement une parenté d'écriture entre Atwood et ces deux prédécesseurs : Atwood s'inspire de Macpherson pour exploiter les mythes, et de Page pour en créer³¹.

En s'intéressant à la production littéraire des membres du "Bohemian Embassy"³², Atwood élargit sa fréquentation des œuvres de poètes canadiens, en soumettant sa propre production à l'appréciation de ses contemporains. Son travail sur une anthologie de la poésie canadienne nous révèle non seulement le sérieux de son intérêt pour le sujet mais également l'étendue de ses lectures³³. Remarquons par ailleurs son affection pour Al Purdy dont elle met en lumière les qualités poétiques dans son travail critique. Il est intéressant de remarquer

²⁹ "In [Macpherson's library, Atwood] was able to read the poetry of P.K. Page, Anne Hébert, Margaret Avison, Phyllis Web, Anne Wilkinson, Jay Macpherson, Elizabeth Brewster, Miriam Waddington, Kay Smith, Gwladys Downes, and others." Sullivan, *op. cit.* p. 113.

³⁰ Lettre d'Atwood à Page citée par Sandra Djwa "P.K. Page and Margaret Atwood: Continuity in Canadian Writing" *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, eds. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006. p. 82.

³¹ Sandra Djwa "P.K. Page and Margaret Atwood: Continuity in Canadian Writing", *op. cit.* pp. 81-93.

³² Sullivan souligne le rôle joué par les autres poètes femmes plus âgées qui fréquentaient l'ambassade bohémienne et pour lesquelles Atwood avait une grande admiration : Phyllis Webb, Margaret Avison, et Jay Macpherson. Atwood était également liée d'amitié avec la jeune Gwendolyn MacEwen qui travaillait alors que *Julian the Magician*.

³³ L'anthologie d'Atwood est précédée de celle de Smith. Malgré quelques critiques concernant le choix des poètes contemporains, l'ouvrage d'Atwood connaît un grand succès. Parmi les auteurs contemporains sélectionnés par Atwood se trouvent : P.K. Page, Margaret Avison, Phyllis Gotlieb, James Reaney, Phyllis Web, Jay Macpherson, Gwendolyn MacEwen, Michael Ondaatje.

comment Atwood, poète, met à profit les conclusions d'Atwood, critique. En effet, quelques-unes de ses remarques sur Purdy se rapporteraient aussi bien à Atwood elle-même : "[Purdy is a] major storyteller and mythmaker [who is always] transcending limits... turning banality inside out... In a Purdy poem, high diction can meet the scrawl on the washroom wall, and, as in a collision between matter and anti-matter, both explode."³⁴ Il en va de même de plusieurs auteurs auxquels Atwood accorde une place privilégiée dans ses volumes critiques, en soulignant le mélange des genres, l'intertextualité, et les constructions mythiques.

Il convient maintenant de présenter notre corpus. La production poétique d'Atwood est extrêmement prolifique : dix volumes de poésie dite "traditionnelle" et quatre volumes de poèmes en prose. Reprenons les trois périodes précédemment citées : 1967-1972 ; 1973-1995 ; 1996-2003. Sur la première période, nous remarquons la prédominance des forces souterraines, des processus de métamorphoses, des régressions aux accents darwiniens ainsi que d'un réseau d'images animalières³⁵. Sur la seconde période, les dominantes thématiques comprennent, dans *Two-Headed Poems*, d'une part la dualité siamoise et la spacialisation de la dépression et d'autre part les pulsions suicidaires, et dans *True Stories*, l'oppression politique et le deuil amoureux. A partir de la troisième période, le corpus franchit un seuil : nous remarquons alors un rassemblement de thèmes et de formes antérieures, brassage à partir duquel s'opère un processus nouveau³⁶. Ce dernier entreprend de démonter et de mettre en abyme le travail d'écriture afin de déboucher sur une nouvelle métamorphose de l'écriture, visible notamment dans les quatre recueils de poèmes en prose, *Murder in the Dark*, *Good*

³⁴ Purdy, Al and Sam Solecki, eds. *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy* (Madeira Park: Harbour, 2000) p. 18.

³⁵ Nous remarquons par ailleurs que les thématiques des premiers recueils entrent en résonance avec l'écriture romanesque de *The Edible Woman* et *Surfacing*. Selon Djwa : "[Atwood] writes the moral fable de *nos jours* that is structured, like poetry, through a series of dominant metaphors and which, unlike realistic fiction, works on the deeper level of myth and allegory." *op. cit.* p.14.

³⁶ Sur la seconde période, les effets de correspondance entre l'œuvre poétique et romanesque comprennent d'une part la dualité siamoise et la spacialisation de la dépression, et d'autre part les pulsions suicidaires de *Two-Headed Poems* et *Life Before Man*, l'oppression politique et le deuil amoureux de *True Stories* et *Bodily Harm*. A partir de la troisième période, les principes d'alternance, de prédominance de la poésie et d'unité thématique qui régissent les deux premières périodes s'effacent au profit d'une relecture et réécriture de l'œuvre antérieure.

*Bones, Bottle, The Tent*³⁷. L'entreprise de création reflète alors la conscience d'une double appartenance à des modes d'écriture distincts (poésie, prose) entretenant l'une par rapport à l'autre une relation dynamique et évolutive.

Thèse et articulation de notre propos

Au-delà des effets de résonances prose/poésie que nous pouvons trouver dans l'œuvre d'Atwood, sa poésie nous intrigue par les forces souterraines avec lesquelles l'auteur tente de nous mettre en contact. En effet, son écriture offre un contact physique, presque sensuel avec une terre qui prend les traits de l'espace canadien et qui représente une possibilité de renouvellement, de fertilité retrouvée. C'est sur cette dynamique tellurique que s'élabore la diversité des chants des poèmes – diversité qui se matérialise dans une construction langagière où s'effectue une mise en scène des voix. C'est bien cette spécificité de l'écriture atwoodienne que nous entendons mettre en valeur. La stratégie de théâtralisation ne se borne pas à une galerie de *personae* qui nous fait entendre différentes voix, mais elle nous offre également un univers théâtral complet : décors (symboliques ou réels, telluriques ou ancrés dans la banalité d'un quotidien souvent féminin), entrées en scène des personnages, masques et costumes.

Dans un premier temps, notre attention portera sur la mise en scène des voix poétiques et notamment sur les décors et la symbolique des espaces. En effet, les *personae* plantent elles-mêmes le cadre dans lequel elles font entendre leurs voix. Les décors permettent non seulement d'enraciner les *personae* dans des situations concrètes aux dimensions métaphoriques, mais également de poser la question des sphères successives dans lesquelles s'expriment les voix des *personae*. Nous montrerons que ces dernières se situent et s'ouvrent à partir d'une sphère centrale qui est celle de l'individu. Ainsi, les poèmes se donnent à lire

³⁷ Si l'auteur continue à publier des recueils de poèmes, nous remarquons que la "poésie traditionnelle" est largement délaissée au profit des poèmes en prose. Son dernier recueil de "poésie traditionnelle" remonte à 1995 (*Morning in the Burned House*). En 2006, Atwood publie *The Tent*, un recueil de poèmes en prose dans lequel se glissent deux poèmes de forme "traditionnelle".

selon différents registres que les décors contribuent à expliciter. L'étude de ces registres nous permettra d'introduire plusieurs des thématiques atwoodiennes, que nous pouvons résumer ici en nous rapportant à quelques-uns des titres des recueils : enfermement, cercles fermés de *The Circle Game*, problématiques nationalistes de "that Country" de *The Animals in That Country*, et *The Journals of Susanna Moodie*, jeux de pouvoir de *Power Politics*, visite du monde souterrain de *Procedures for Underground*, recherche d'un nouvel équilibre dans *You Are Happy* au-delà du tiraillement de *Two-Headed Poems*, épreuve du deuil et de la destruction de *Morning in the Burned House*.

Par ailleurs, nous montrerons comment les différentes thématiques atwoodiennes se déclinent sur plusieurs sphères allant de l'individuel à l'universel ; ces multiples possibilités de lecture sont d'ailleurs reflétées par les étiquettes fréquemment attribuées à l'œuvre d'Atwood par la critique – "about Canada poems" ou "post-colonial poems" ; "female-empowered poems" ; "descent poems" ; et "metafictional poems". Chacune de ces orientations critiques renvoie le lecteur vers une piste interprétative donnée, tandis que l'ensemble rend compte de la polyphonie de l'œuvre.

Dans une deuxième partie nous nous intéresserons plus particulièrement aux voix et aux jeux de masques qui se rapportent à ces voix. Selon Pinson, "[l]a vérité poétique, la justesse de la voix non seulement n'exclut pas la fiction, mais parfois l'exige"³⁸. Et c'est ainsi que plusieurs des *personae* atwoodiennes avancent masquées. Ce jeu de masques s'appuie sur une intertextualité enrichie par une entreprise "transartistique" pointant aussi bien vers des arts dits "nobles" que populaires. Par ce jeu de masques, une même voix prend des figures différentes, ou, au contraire, une même figure donne à entendre plusieurs voix. Certaines figures choisissent de demeurer assez floues, d'autres sont protéiformes, tandis que d'autres encore établissent un rapport avec une image précise (telle l'Olympe de Manet ou le Dr Frankenstein de Mary Shelley). Au-delà du jeu de décor et de théâtre, pour mieux saisir les

³⁸ Jean-Claude Pinson, *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?* (Nantes : Editions Pleins Feux, 1999) p. 58.

accents singuliers des *personae* atwoodiennes, nous nous intéresserons à la richesse des orientations symboliques qui s'appuient précisément sur la construction du décor et sur les jeux de masques.

Enfin, dans une troisième partie nous tenterons d'explicitier un profil-type (celui d'une Persona avec un P majuscule) qui serait en quelque sorte la synthèse de l'ensemble des voix atwoodiennes. Nous chercherons à préciser la position philosophique de la Persona, en la situant à la croisée de celles de Nietzsche et de Merleau-Ponty. En effet, l'écriture atwoodienne est caractérisée par l'affirmation d'une identité et d'une volonté de puissance proprement nietzschéenne qui s'accompagne d'une "reconquête du sensible" aux accents merleau-pontiens. L'outil philosophique nous permet ainsi de constater que, malgré l'opacité de la forme poétique, le timbre de la voix atwoodienne se fait entendre de manière très distincte et la diversité même de la chorale fait apparaître la singularité de la signature de l'auteur.

Outils critiques

Pour mener à bien notre étude sur la poésie d'Atwood, nous nous appuyons principalement sur la critique universitaire canadienne qui témoigne d'un intérêt constant pour son œuvre et d'un enthousiasme dont le Symposium à Ottawa en 2004 était largement révélateur. Le travail critique atwoodien, nous l'avons dit, est beaucoup plus important sur l'œuvre romanesque que poétique. Djwa et Davey sont les premiers critiques à publier sur la poésie d'Atwood : Djwa situe Atwood par rapport à ses prédécesseurs, tandis que Davey met l'accent sur un réseau d'images typiquement atwoodien. Si plusieurs critiques, dans la suite de Djwa et Davey, nous proposent l'analyse de bon nombre de poèmes individuels, d'autres ont rattaché leurs études à des problématiques clairement identifiées comme "féministe" et "post-coloniale"³⁹. Les termes "féministe" et "post-colonial" sont employés dans un sens large pour qualifier l'écriture d'Atwood : il s'agit d'une invitation à sortir d'un double complexe d'infériorité du féminin par rapport au masculin, de l'ex-colonie par rapport aux nations "dominantes" (l'Angleterre ou les États-Unis). Outre les termes "féministe" et "post-colonial" une autre étiquette est fréquemment employée par la critique atwoodienne et rejoint l'idée d'une écriture qui contribue à promouvoir une identité propre. Il s'agit de la notion de canadienneté (canadianness), explicitée par Howells dans les termes suivants : "Atwood's canadianness... [She] has done much through her writing and interviews to make Canadian culture visible outside her own country... [Most of her] fiction is based on a strong sense of local identity... She writes about Canadian cities and small towns...."⁴⁰. Par ailleurs, les

³⁹ Certains critiques annoncent clairement la couleur dans le titre même de leur article. Voir par exemple : Davey, Frank. *Margaret Atwood: A Feminist Poetics* (Vancouver: Talonbooks, 1984).

Beyer, Charlotte. "Feminist Revisionist Mythology and Female Identity in Margaret Atwood's Recent Poetry." *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 14 (Sept 2000): 276-98.

Blakely, Barbara. "The Pronunciation of Flesh: A Feminist Reading of Atwood's Poetry." *Grace and Weir* 33-52.

Brydon, Diana. "Atwood's Postcolonial Imagination: Rereading *Bodily Harm*." York, pp. 89-116.

⁴⁰ Coral Ann Howells, *Margaret Atwood* (Basingstoke: Macmillan, 2005) p. 10.

critiques tels Davey, Howells, York, Brydon, Grace, font preuve d'une lecture de l'œuvre sur de multiples niveaux dont les niveaux féministe et post-colonial – ce que nous ne manquerons pas de souligner dans notre première partie.

Au-delà des critiques atwoodiens, notre recherche s'appuie, ponctuellement, sur l'apport de plusieurs théoriciens. Puisque les différentes thématiques atwoodiennes sont développées par le truchement de métaphores dont nous souhaitons souligner l'originalité, nous aurons recours, par exemple, au travail de Lakoff⁴¹. Nous montrerons comment le fonctionnement métaphorique de l'imagerie atwoodienne (notamment, dans notre première partie, celle du décor et du langage, et, dans notre troisième partie, celle de l'enracinement) engendre un bouleversement des notions traditionnelles relatives au langage, à l'activité artistique ou à la construction identitaire. Lakoff s'est attaché à recenser un ensemble de métaphores idiomatiques dans la langue anglaise afin de mettre en évidence les concepts culturels qu'elles véhiculent. A partir de ce travail de recensement et d'élaboration de postulats sous-tendus par le rassemblement d'expressions idiomatiques, peut s'effectuer un repérage et une mise en valeur des métaphores du texte poétique. En effet, Lakoff propose de rapprocher ses postulats du langage "créatif" de la prose ou de la poésie. Ainsi, en mesurant l'écart entre, d'une part, les postulats lakoffiens (portant sur les notions d'intellect, de langage, de vie, de mort etc.) et, d'autre part, la poésie d'Atwood, l'originalité des constructions atwoodiennes apparaît.

Par ailleurs, tout au long de notre travail, nous aurons fréquemment recours à des exemples tirés de l'œuvre romanesque qui nous permettront d'explicitier notre propos. John Stuart souligne que poésie et fiction procèdent de dynamiques différentes, la poésie s'occupant d'état de sensibilité du sujet et la fiction se construisant sur une succession

⁴¹ Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By* (Chicago: Chicago UP, 1981).

d'incidents. Cependant, le contexte que fournit la fiction facilite parfois une compréhension d'un certain type de sensibilité traduit par la poésie.

[T]here is a radical distinction between the interest felt in a story as such, and the interest excited by poetry; for the one is derived from incident, the other from the representation of feeling. In one, the source of the emotion excited is the exhibition of a state or states of human sensibility; in the other, of a series of states of mere outward circumstances.⁴²

Fredman s'appuie sur cette distinction entre poésie et fiction, pour déterminer l'avantage d'une lecture parallèle à laquelle nous aurons parfois recours. En effet, notre entreprise, telle celle de Fredman au sujet de la poésie américaine, propose, de temps à autre, d'éclairer l'œuvre poétique par l'œuvre romanesque : l'œuvre romanesque fournit un contexte qui donne à la poésie une signification plus limpide et convaincante ; ce contexte constitue une sorte de justification ou de "plaidoirie" pour l'œuvre poétique :

... in the absence of an embracing cultural tradition, the prose statements perform an important duty by authorizing the poetry. An awareness of this crucial quality of the prose is absolutely essential for reading American poetry. There is a theatrical quality to the prose that creates a mise-en-scène for the poetry, a context in which the poem can be performed. When readers isolate a particular American poem and debate whether it "works," they often miss the "work" of American poetry. Reading a poem by Charles Olson for the first time, for example, many readers complain about stylistic infelicities, such as ungainliness or corniness, and wonder how this apparently awkward poet merits such high regard among his partisans. A significant portion of the answer lies in Olson's prose essays, which prepare his readers not by engaging in some sort of special pleading for his poetry but by creating such a powerful staging for it that his poetry gains a context in which it can become affecting and convincing work.⁴³

De même que l'œuvre romanesque d'Atwood nous fournit un éclairage sur l'œuvre poétique, le contexte de la littérature canadienne, et notamment celui dans lequel émerge la poésie d'Atwood, constitue un élément important de notre étude et nous y ferons fréquemment allusion.

⁴² Mill, John Stuart. "What is Poetry" *Subject and Structure*. John M. Wasson ed. (Boston: Little, Brown and Company, 1972). p. 357.

⁴³ Stephen Fredman, *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition* (Cambridge: Cambridge UP, 1993) p. 3.

Enfin, dans la dernière partie de notre thèse, nous aurons recours aux outils philosophiques précédemment cités, afin de préciser le profil de la Persona avec un P majuscule vers laquelle tend notre démonstration : la position philosophique de la Persona, à la croisée de celles de Nietzsche et de Merleau-Ponty, est caractérisée par une force tellurique nietzschéenne. Par ailleurs, l'écriture atwoodienne porte la trace d'une "reconquête du sensible" qui se traduit, chez les *personae*, par un "enracinement" proprement merleau-pontien. Loin de se fonder sur l'abstraction, la réflexion des *personae* s'établit à partir de cet enracinement, reflétant ainsi la conception du philosophe selon laquelle l'expérience de la Persona émerge de son animalité même, ou plutôt, d'un entrelacement (*Ineinander*) avec son animalité. Cette conception de l'expérience rejoint le commentaire de Hansen sur l'approche merleau-pontienne.

There is, accordingly, no "descent of a soul into a body, but rather the emergence of a life in its cradle, an instigated (suscitée) vision. This is because there is an interiority of the body, an 'other side', for us invisible, of this visible". Similarly, the "lateral union" of humanity and animality calls for a "bottom-up" conception of perception as emergent from our life as natural history.⁴⁴

En effet l'âme ne "descend" pas dans le corps, mais l'émergence de la vie est suscitée par le sensible : la Persona atwoodienne se vit avant tout en tant que corps, en tant que matière organique, fruit de l'évolution darwinienne, douée de sens par lesquels le monde devient intelligible. L'acte de création lui-même intervient par le toucher, ainsi que le résume la formule atwoodienne : "the hands produce objects / the world touched / into existence" (EF 79).

Ainsi, les outils philosophiques nous permettront de mieux cerner la voix de la Persona atwoodienne et d'en révéler à la fois l'unicité et la complexité. Cependant, nous souhaitons d'abord passer par l'étude de l'ensemble des voix et jeux de masques afin de

⁴⁴ Hansen, Mark B. N. "The Embryology of the (In)visible", Carman, Taylor and Mark B.N. Hansen, ed. *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, (Cambridge University Press, 2005) p. 237.

démontrer que c'est au travers de cette pluralité que se fait entendre la voix de la Persona, avec un P majuscule. Ainsi, la Voix atwoodienne s'élève par-delà un ensemble vocal, tel celui du soliste s'appuyant sur le chant d'une chorale.

I. Mise en scène des

Dans cette première partie, nous nous intéresserons à la mise en scène des différentes voix et notamment aux décors que les *personae* plantent pour faire entendre la palette de registres de leurs voix. Nous chercherons à comprendre la superposition des principales thématiques de la poésie atwoodienne à partir des décors – imagerie géographique et topographie imaginaire dont nous souhaitons expliciter l'originalité métaphorique.

Dans un premier temps, nous montrerons comment Atwood se sert de la géographie (celle du Canada principalement ou bien celle des pays exotiques dans *True Stories* notamment, ou enfin celle de contrées imaginaires, tel le monde souterrain particulièrement à l'honneur dans *Procedures for Underground*), pour construire des métaphores dont la particularité est d'inciter le lecteur à voir au-delà des apparences : l'inversion des repères topographiques chez Atwood signifie le bouleversement des données culturelles, sociales, psychologiques ou politiques dont la géographie est une métaphore. Si le paysage "bouge" et surprend, c'est parce qu'il est animé par cette même dynamique étonnante que celle qui habite le monde intérieur des *personae* : chaque élément est compris dans une dimension temporelle susceptible d'induire le changement. Par ailleurs, Atwood construit des "lieux" imaginaires qui sont la métaphore même d'une démarche ou d'un état intérieur des *personae* et qui incitent à chercher au-delà des surfaces.

Dans un deuxième temps, notre étude des décors nous permettra également de montrer comment les différentes thématiques atwoodiennes se déclinent sur les sphères collectives et individuelles. Nous remarquerons effectivement que les différentes problématiques se font écho, se rejoignent et s'entremêlent, au point où parfois les différents registres en arrivent à se confondre, offrant ainsi au lecteur plusieurs interprétations possibles pour chaque recueil ou poème.

Dans un troisième temps, nous tenterons d'expliciter le processus identitaire, en mettant en lumière non seulement son articulation dans la poétique atwoodienne mais également sa déclinaison permanente sur les différentes sphères.

Enfin, nous nous intéresserons à une particularité de l'œuvre poétique atwoodienne : les recueils de poèmes en prose dont on soulignera l'originalité et le message métafictionnel.

1. Décors et dominantes thématiques

Nous souhaitons envisager la signature atwoodienne sous l'angle d'une collection de décors dont nous pouvons tenter de dresser la "cartographie". Cette métaphore géographique nous paraît particulièrement adaptée pour appréhender un auteur qui elle-même a recours à l'imagerie cartographique dans son travail de critique et se réfère fréquemment à la démarche de l'explorateur ou du géographe⁴⁵.

L'analyse de Frank Davey⁴⁶, qui fut le premier critique à consacrer un ouvrage à la poésie atwoodienne, repose sur la distinction entre deux lieux métaphoriques distincts : les espaces masculin et féminin. Nous proposons de reprendre ces deux notions comme point de départ à notre étude.

Au-delà de l'exploration de ces espaces "masculin" et "féminin", nous nous intéresserons, dans un deuxième temps, au "monde souterrain" proprement atwoodien. Celui-ci s'oppose à un autre monde que nous appellerons le "monde ordinaire", pour simplifier, tout aussi présent dans la poésie atwoodienne. C'est autour de ces lieux métaphoriques que s'organise le développement des thématiques annoncées par les titres des recueils (problématique du double, politiques de pouvoir, stratégies de survie et d'émancipation etc.).

Le troisième volet de notre étude topographique marquera un retour vers les lieux "réels" dans la poésie atwoodienne. Qu'il s'agisse des paysages canadiens sauvages et urbains ou de décors exotiques, présents notamment dans *True Stories*, les décors revêtent une dimension métaphorique et deviennent l'occasion de proposer des parallèles, de poser des énigmes et de contester les symboliques traditionnelles. Dans *The Circle Game* par exemple, derrière le paysage sauvage canadien se dissimule la vérité darwinienne, c'est-à-dire que le texte poétique s'appuie sur les théories de Darwin pour proposer des images. L'identité d'un

⁴⁵ C'est sur l'image d'une cartographie que s'ouvre *Survival*, par exemple.

⁴⁶ Voir Frank Davey. *Margaret Atwood: A Feminist Poetics* (Vancouver: Talonbooks, 1984).

sujet donné dont le paysage est une métaphore cache une réalité complexe où le sujet se voit comme le maillon d'une chaîne biologique. Dans *True Stories*, derrière l'image publicitaire du paysage exotique, se cachent la corruption et la pollution. De même, derrière l'histoire amoureuse idyllique (dont la carte postale exotique est une métaphore) se cachent l'insatisfaction, le regret et le deuil amoureux. Cette exploitation inversée des décors suscite une tension poétique qu'il appartient au lecteur de résoudre.

L'ensemble de notre travail s'appuie sur une analyse des métaphores atwoodiennes qui met en relief un décalage par rapport aux métaphores idiomatiques lakoffiennes. Loin de bannir de son écriture les métaphores communes lakoffiennes, Atwood les exploite selon différentes modalités. Par exemple ces métaphores sont renversées, transformées, ou bien prolongées afin de leur restituer une valeur qu'elles auraient tendance à perdre du fait de leur banalité. C'est ainsi que la plume atwoodienne donne un sens nouveau aux métaphores rassemblées dans les postulats lakoffiens "Rational is up", "Emotional is down", et complexifie les postulats suivants : "Life is a journey" ou "Love is a journey" etc. L'originalité poétique donne au poète le pouvoir de bouleverser notre perception des choses – pouvoir que M. Atwood réfléchit elle-même dans sa poésie, notamment par la formule "A word after a word / after a word is power" (TS 64). C'est précisément le propos de Lakoff qui confère au langage "créatif" le pouvoir de transformer notre expérience :

...conventional metaphors [are] metaphors that structure the ordinary conceptual system of our culture, which is reflected in our everyday language....metaphors that are outside our conventional conceptual system...are imaginative and creative. Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience.⁴⁷

Ainsi, au-delà de l'originalité des constructions poétiques atwoodiennes, nous souhaitons comprendre comment ces dernières s'attachent à déranger le lecteur et à induire chez lui un changement de repère salutaire.

⁴⁷ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: UP, 1981) p. 139.

1. Représentation des espaces "féminin" et "masculin" dans la poésie de M. Atwood

La représentation des espaces "masculin" et "féminin"⁴⁸ chez Atwood fait référence à des métaphores que Lakoff place dans la catégorie des "métaphores orientationnelles" définies de la manière suivante :

Orientational metaphors...have to do with spatial orientation: up-down, in-out, front-back, on-off, deep-shallow, central-peripheral. These spatial orientations arise from the fact that we have bodies of the sort we have and that they function as they do in our physical environment. Orientational metaphors give a concept a spatial orientation; for example, HAPPY IS UP. The fact that the concept HAPPY is oriented UP leads to English expressions like "I'm feeling up today."
Such metaphorical expressions are not arbitrary. They have a basis in our physical and cultural experience. (14)

Lakoff montre que, parmi ces métaphores orientationnelles, se trouvent une série de concepts qui font appel, entre autres, aux couples dialectiques suivants : puissance / impuissance ; logique rationnelle / logique émotionnelle ; domaine du conscient / domaine de l'inconscient. Avant d'explorer la représentation de ces couples, omniprésents dans l'écriture d'Atwood, il convient de rappeler les orientations spatiales proposées par les métaphores communes. En répertoriant les expressions idiomatiques relatives aux couples dialectiques, Lakoff met en lumière les représentations spatiales suivantes :

CONSCIOUS IS UP; UNCONSCIOUS IS DOWN

Get *up*. Wake *up*. I'm *up* already. He *rises* early in the morning. He *fell* asleep. He *dropped* off to sleep. He's *under* hypnosis. He *sank* into a coma. (15)

⁴⁸ Nous entendons ces termes selon la symbolique atwoodienne mise en lumière par Davey : "Perhaps the most pervasive element in Margaret Atwood's poetry is its sense of male and female space. Male space is not merely inherited, defined by "memories and procedures," but in *The Circle Game* and after is mathematical, imposes "ruled squares on the green landscape" (CG 18). Female space is its Other – the "girl" who must be fitted into the pastoral conventions, the "green landscape" that must yield to chessboard pattern. Male space is substantial, ostensibly unchanging; female space is insubstantial, anonymous, subject to time, and often expressed as organic matter." *op. cit.* p. 17.

Pour simplifier, nous éviterons de mettre des guillemets à chaque fois que nous aurons recours aux notions de "masculin" et "féminin".

HAVING CONTROL OR FORCE IS UP; BEING SUBJECT TO CONTROL OR FORCE IS DOWN

I have control *over* her. I am *on top of* the situation. He's in a *superior* position. He's at the *height* of his power. He's in the *high* command. He's in the *upper* echelon. His power *rose*.

He ranks *above* me in strength. He is *under* my control. He *fell* from power. His power is on the *decline*. He is my social *inferior*. He is *low man* on the totem pole. (15)

RATIONAL IS UP; EMOTIONAL IS DOWN

The discussion *fell to the emotional* level, but I *raised* it back *up to the rational* plane. We put our *feeling* aside and had a *high-level intellectual* discussion of the matter. He couldn't *rise above* his *emotions*. (17)

Ainsi la représentation spatiale de ces trois couples, selon la culture idiomatique, est la suivante : le conscient, la puissance et le rationnel sont au-dessus de l'inconscient, l'impuissance et l'irrationnel. Or c'est justement l'inversion de ces repères spatiaux que nous observons chez Atwood. En effet, l'auteur rassemble, dans un même espace, les valeurs conscience, puissance et rationalité – espace que Davey qualifie de "masculin" et qui menace l'espace contraire qualifié de "féminin". Cette opposition débouche sur une inversion des repères spatiaux mis en évidence par Lakoff : ainsi la poésie atwoodienne suggère le triomphe de l'espace féminin – qui pourtant va de pair avec un plongeon dans les profondeurs de l'inconscient – sur l'espace masculin caractérisé par l'exclusivité de l'ordre rationnel.

La mise en place d'une symbolique pour présenter l'espace féminin est visible dès *The Circle Game*⁴⁹. Dans ce premier recueil, les espaces masculin et féminin sont définis selon une symbolique que nous retrouvons dans l'ensemble de l'œuvre. L'espace masculin est

⁴⁹ Cependant le titre de l'œuvre de jeunesse d'Atwood *Double Persephone* est révélateur : Perséphone, déesse des Enfers, est double : elle monte à la surface de la terre à l'époque des premières poussées printanières (selon le compromis imposé par Zeus, son père) et retourne au monde souterrain à l'époque des semences. Ces deux mondes entre lesquels elle navigue sont intégralement intériorisés dans la poésie de M. Atwood et s'inspirent de la tradition pastorale ; toutefois, la symbolique est renversée. Dans "Formal Garden", c'est le joueur de flûte qui s'apparente à une gorgone ("marble flesh, a fixing eye, a stiffened form"), tandis que la fillette, loin d'être une statue à caractère atemporel, est rattachée à l'univers temporel par sa fragilité et sa condition de mortelle ("Hoping to find within her reach / At last, a living wrist and arm / Petals that will crush and fade"). Ce poème, d'après Frank Davey, est emblématique de la symbolique atwoodienne : "Flesh-and-blood girl in the timeless ceremonial garden of patriarchal mythology: this is a basic dramatic situation in Margaret Atwood's writing." *op. cit.* p. 17.

substantiel, rationnel, permanent⁵⁰, l'espace féminin est sans substance ; une pure chimère, anonyme, soumise à une temporalité omniprésente et souvent exprimée dans des métaphores rattachées à la nature (matière organique). L'espace masculin impose son ordre implacable contre lequel le féminin se rebelle – notamment dans les strophes finales du septième et dernier poème de la séquence éponyme "The Circle Game" :

I want to break
these bones,
your prisoning rhythms
 (winter
 summer)
all the glass cases

erase all maps,
crack the protecting
eggshell of your turning
singing children:

I want the circle
broken. (CG 41)

Ce cri de révolte est emblématique de la violence féminine contre la violence masculine. Le saut de ligne qui sépare les deux derniers vers – qui deviennent ainsi une strophe à part entière – leur confère une force qui accentue la violence du propos. Remarquons cependant que la violence masculine précède la riposte féminine.

Dans *Power Politics*, l'espace masculin, figé, parfois métallique et potentiellement fatal, cherche à étendre son emprise⁵¹. Atwood associe à ce réseau d'images du masculin un type de relation homme/femme, inévitablement prévisible et sous le joug du désir masculin. La représentation poétique du pouvoir masculin s'appuie sur l'affirmation de la suprématie du modèle cartographique et technologique. Le décor masculin renvoie à une conception

⁵⁰ Un exemple : dans le poème "An Attempted Solution for Chess Problems" dans le recueil *The Circle Game*, ce qui représente le féminin doit rentrer dans une case ou céder devant l'élément masculin symbolisé par la tablette du jeu.

⁵¹ Atwood rejoint également des écrivains féministes comme Irigaray qui portent ce même regard sur le monde masculin : "Les gestes de domination et les instruments qui servent à dominer : outils, langage, intellect et même les passions créent peu à peu un monde qui fait la loi à l'homme lui-même." Luce Irigaray, *Être Deux* (Paris: Bernard Grasset, 1997) p. 126.

traditionnelle où les contours sont clairement établis. Cette conception est ébranlée par l'espace féminin à la fois prolifique et protéiforme. Si l'espace féminin s'émancipe, c'est en protestation contre un ordre statique et pétrifiant. L'agression que représente l'élément masculin est métaphorisée par le recours à une isotopie technologique (instruments de mesure⁵², de découpage de l'espace). Les métaphores technologiques rejoignent celle du colon qui tente de domestiquer la nature, lorsque la représentation féminin/masculin se confond avec celle de l'interprétation atwoodienne de l'entreprise nationale canadienne. La terre que le colon défriche est un élément féminin, tandis que les efforts humains sont emblématiques de l'activité masculine. Selon Frank Davey :

It is enclosing male space which the pioneer of "Progressive Insanities of a Pioneer" [in *The Animals in that Country*] attempts to "impose...with shovels" on the Canadian landscape. The landscape itself is female, and occupies a role parallel to that of the woman in *Power Politics*. It replies to his phallic egocentric violence with its own anonymous and organic silence.⁵³

En termes de langage, le masculin appartient à l'ordre symbolique tandis que le féminin relève du domaine sémiotique. Cette conception du langage rejoint, selon la critique féministe, les théories psychanalytiques de Lacan : le langage sémiotique, pré-œdipien, appartenant à l'Imaginaire est maternel, alors que l'ordre symbolique est paternel⁵⁴. L'œuvre poétique atwoodienne met en scène une représentation du langage où le principe d'ordre régissant les correspondances de type signifiant/signifié appartient à l'ordre masculin, tandis que le féminin se situe en deçà de tout système organisé. Dans le poème "Progressive insanities of a pioneer"

⁵² La même association (homme et mensuration) est traitée de manière humoristique dans "Alien Territory", où Atwood explique pourquoi les hommes nourrissent l'obsession des mensurations : c'est un dérivatif pour échapper à une concurrence typiquement masculine ("Five guys standing outside, pissing into a snowbank ... anything to avoid comparisons, which aren't so much odious as intimidating. / And not only astronomy: quantum physics, engineering, laser technology, all numeration between zero and infinity. Something safely abstract, detached from you; a transfer of the obsession with size to anything at all." GB 77-78). Cette explication psychanalytique sans aucun fondement scientifique illustre simplement comment Atwood joue avec les associations et les symboles.

⁵³ Davey, *Margaret Atwood: a Feminist Poetics*, op. cit. p.18.

⁵⁴ "The issue for feminist revisionists of Lacanian theory is to describe a language that stimulates a return to the Imaginary in its subversion of the intervening Symbolic order. In these theorists' terms, the Imaginary is maternal and the Symbolic paternal." Shannon Hengen, *Margaret Atwood's Power: Mirror, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry* (Toronto: Second Story, 1993) p. 30.

du recueil *The Animals in That Country*, le langage féminin représenté par un système de significations constitué d'aphorismes et de mots organiques prend le dessus sur le colon⁵⁵. *The Journals of Susanna Moodie* présente également une sémiotique semblable à celle de "The Progressive insanities of a pioneer". L'opposition entre les sphères masculines et féminines est soulignée par la violence qui surgit de leur confrontation. Le colon masculin qui tente de dominer la nature féminine en est une illustration. En effet, lorsque les voix poétiques prennent en charge la description de la situation du colon, l'imagerie masculine trouve des armes impitoyables contre la représentation du féminin. L'expression "technological skin" de Frank Davey rassemble l'éventail des instruments masculins. L'un d'eux est l'appareil photo, l'instrument le plus dévastateur pour le féminin ; en effet, l'un des principaux attributs du féminin est la temporalité, et l'appareil photo a comme fonction première de figer le temps, en capturant une image d'une immobilité parfaite ; ainsi, il est synonyme de destruction dans la symbolique atwoodienne. Lorsque M. Atwood a recours à cette image dans ses romans, le photographe est inévitablement un homme et la personne photographiée une femme⁵⁶. Dans cette poésie, la masculinité du photographe et la féminité de l'objet photographié ne sont pas biologiques mais symboliques. Si les photographes atwoodiens sont caractérisés par leur instinct prédateur, leur tentative masculine de fixer à tout jamais l'objet photographié est vouée à l'échec, non pas à cause d'une rébellion féminine (qui se produit néanmoins fréquemment chez Atwood), mais parce que malgré l'intemporalité de la photo, la symbolique atwoodienne s'attache à affirmer l'inéluctable travail du temps. Ce thème est particulièrement à l'honneur dans le recueil *Morning in the Burned House* où, dans le poème "Man in a Glacier" (MBH 81), la personne qui apparaît sur une diapositive est comparée à un homme

⁵⁵ "He dug the soil in rows, / imposed himself with shovels / He asserted / into the furrows, I / am not random. / The ground replied with aphorisms: / a tree-sprout, a nameless / weed, words / he couldn't understand. ... He said, disgusted : with the swamps clamourings and the outbursts / of rocks. / This is not order / but the absence / of order. / he was wrong, the unanswering / forest implied: / It was / an ordered absence" (AC 36).

⁵⁶ Une exception mérite cependant notre attention : la mère de Joan dans *Lady Oracle* photographie sa fille, bébé, inlassablement et tente de lui plaquer une identité qu'elle refuse. Ici, la masculinité du photographe est purement symbolique, car elle est attribuée à un personnage féminin.

parfaitement conservé dans la glace depuis des milliers d'années⁵⁷. Les deux figures ont en commun une apparence de jeunesse qui n'est que le masque de la mort.

La diapositive, autant que le phénomène de congélation, produit une représentation trompeuse de la réalité. Malgré l'illusion que tous deux proposent, ils sont impuissants à arrêter le temps. La tentative du photographe de figer, de capturer ou de posséder, est vouée à l'échec. Même en tant qu'objets, les photographies échappent au contrôle des personnages : la plupart marque des décalages (entre le passé et le présent, entre identités plaquées et secrètes) ; certaines sont mutilées (celles de l'album photo de la mère de Joan dans *Lady Oracle*, ou celle que chérit Iris, la narratrice de *The Blind Assassin*, etc.) ; d'autres survivent à ceux qui les ont prises (les parents de la narratrice de *Surfacing* ; ou encore la mère de Joan dans *Lady Oracle* ; ou celle d'Elaine dans *Cat's Eye*, etc.) ; d'autres encore sont insaisissables comme le reflet fuyant de la *persona* dans le poème "This Is a Photograph of Me" (CG 3).

Dans le catalogue de méthodes par lesquelles l'espace masculin s'impose à l'espace féminin, toutes les métaphores impliquent une négation de la temporalité. Les trois domaines dans lesquels Atwood puise le plus fréquemment pour construire sa symbolique masculine sont : la mythologie classique, la mythologie populaire (Superman dans "They Eat Out", PP 5), et le monde de la technologie (les appareils photos, les plans de la ville, les musées) – trois domaines caractérisés par leur atemporalité.

In fine, sur l'ensemble des recueils, c'est l'espace féminin qui l'emporte : lui seul intègre la temporalité du monde. C'est le renversement du mythe du colon américain qui se

⁵⁷ Devant l'infantilisme de son père, la narratrice de *Labrador Fiasco* s'interroge sur sa jeunesse et se remémore une photo qu'elle finit par retrouver. Elle observe son père, alerte, sportif, aventurier : "Somewhere around the house there's a picture of my father himself – at the back of a photo album, perhaps, with the snapshots that haven't yet been stuck in. It shows him thirty years younger, on some canoe trip or another – if you don't write these things down on the backs of the pictures, they get forgotten. He's evidently crossing a portage. He hasn't shaved, he's got a bandanna tied around his head because of the blackflies and mosquitoes, and he's carrying a heavy pack, with the broad tump-line across his forehead. His hair is dark, his glistening face is deeply tanned and not what you'd call clean. He looks slightly villainous; like a pirate, or indeed like a north-woods guide, the kind that might suddenly vanish in the middle of the night." (LF 13). Cette image de la figure du père jeune contraste avec le vieillard sénile qu'il est devenu.

lance à la conquête de l'espace et dont les efforts de domination et d'établissement d'un ordre rationnel sont inévitablement couronnés de succès⁵⁸. Le monde masculin, dans la symbolique atwoodienne, est vaincu.

Dans le premier recueil de poésie, *The Circle Game*, se présentent plusieurs exemples de stratégies féminines contre l'élément masculin. La voix poétique des sept poèmes éponymes⁵⁹ résiste à l'enfermement de son amant en révélant les pièges d'une relation circulaire. L'œil scrutateur du photographe de "Camera" (CG 42) est mis en échec devant la dissolution de l'image qu'il souhaitait capturer. La voix de "A Meal" échappe au personnage masculin en prenant la forme d'un insecte rusé qui se tient tapi dans l'ombre. Dans "Pre-Amphibian", l'espace féminin atwoodien trouve son plein épanouissement dans un processus d'exploration et de métamorphose qui met en scène une relation amoureuse où s'effectue la fusion de l'humain et du cosmos. Plusieurs poèmes – dont "Pre-Amphibian" (CG 62-63), "A Meal" (28), "The Explorers" (78-79) et "The Settlers" (80-81) – illustrent ces métaphores obsédantes du processus de libération et nous permettent de comprendre les caractéristiques de l'espace féminin.

Si la particularité de l'espace masculin chez Atwood est de se rapporter à l'imagerie atemporelle du monde technologique⁶⁰, l'espace féminin, en revanche, est soumis à la temporalité. Au cœur du premier recueil, il est habité par un monde animal, végétal et minéral en proie à une dynamique de métamorphose. Le monde animal est mis sur le même plan que le règne végétal et le minéral avec lesquels il se confond fréquemment. Ainsi, il est un

⁵⁸ Cette domination a une profonde influence sur la littérature américaine, comme le montre Pierre-Yves Pétillon, *La grand-route* (Paris: Seuil, 1979).

⁵⁹ Plutôt que de parler d'un poème divisé en sept parties, je préfère considérer les sept poèmes de la séquence comme des entités à part entière, à l'instar de plusieurs critiques dont Frank Davey.

⁶⁰ Atwood reprend des combats à la mode chez les auteurs canadiens des années 1960.

élément du décor – au même titre que les représentations minérales et végétales et il nous offre un réseau d'images qui est tout aussi fourni que les deux autres⁶¹.

Si l'espace symbolique féminin propose un décor peuplé de figures animalières aux orientations symboliques diverses, ces dernières appartiennent à tout un ensemble de composantes organiques dont le fonctionnement dynamique défie l'espace masculin. Cependant, le décor atwoodien devient intelligible au lecteur par une nouvelle symbolique spatiale qui complète notre cartographie de l'espace poétique atwoodien : le monde souterrain. Ce nouvel espace offre aux *personae* la possibilité de s'aventurer dans la profondeur de méandres intérieurs – expérience dont elles ressortent transformées.

2. Représentation du monde souterrain de *Procedures for Underground*

La notion de "monde souterrain" ("underground") représente, dans le vocabulaire atwoodien, le lieu féminin de la découverte⁶² ; c'est à la fois le lieu d'un refuge provisoire et de l'expérience nouvelle. Mais c'est également un lieu où personne ne peut demeurer, un lieu dans lequel il serait dangereux de vouloir élire domicile : il s'agit donc d'effectuer une descente ponctuelle, de visiter le monde souterrain pour s'enrichir mais également pour mieux le laisser ensuite derrière soi. C'est dans le recueil *Procedures for Underground* que les

⁶¹ Loin de se limiter à une dynamique protéenne aux accents darwiniens, le réseau d'images animales dans *The Circle Game* pointe vers des domaines métaphoriques distincts sur lesquels reviendront les recueils suivants. Si les images animales participent à la mise en scène du processus de métamorphose dans "Pre-Amphibian" (CG 62-63), elles concourent également à des symboliques bien différentes dans "A Meal" (28), "A Sibyl" (48), "The Explorers" (78-79) et "The Settlers" (80-81). Dans "A Meal", le bestiaire est présent par l'intermédiaire d'un insecte qui triomphe de l'œil scrutateur masculin. Il symbolise la résistance féminine à l'enfermement et la capacité à survivre à un échec relationnel ("feeding / on other people's leaving", 28). De même, dans "A Sibyl" (CG 48), l'araignée ("old spider / sibyl", 48) représente la résistance aux instruments masculins ("a man .. moving / like a metronome", 48). Cette résistance au masculin débouche sur une métamorphose animalière qui fait l'objet également de plusieurs poèmes dans le recueil *The Journals of Susanna Moodie*. Dans "The Explorers" (CG 78-79) et "The Settlers" (80-81), le bestiaire représente un élément mystérieux, insaisissable doté d'une dimension mystique telle celle du recueil *The Animals in That Country*. En effet, la symbolique animale rejoint une mystique de société pré-industrielle. Les animaux sont présents essentiellement par les traces qu'ils laissent derrière eux comme autant d'indices sur le chemin d'une révélation. Ainsi l'animal n'est plus ni victime ni gibier, mais animal sacré qui ouvre la voie.

⁶² C'est un lieu qui sera ultérieurement explicité par Atwood dans *Negotiating with the Dead*.

contours de ce lieu, typiquement atwoodien, se dessineront de manière plus précise, pour devenir par la suite une référence bien connue à laquelle l'ensemble de l'œuvre fait allusion.

Dans certains poèmes de *Procedures for Underground*, le monde souterrain peut être celui de l'inconscient ou celui des rêves. En effet "A Dialogue" (PU 12-3), "Midwinter, Presolstice" (PU 20), "The Creatures of the Zodiac" (PU 29) et "Dream : Bluejay or Archeopteryx" (PU 8-9) montrent par exemple que le monde souterrain est accessible en rêve.

Dans "The Creatures of the Zodiac", l'espace du rêve se présente comme une constellation nocturne qui, selon la voix poétique, s'oppose à la maîtrise des situations qui appartient au jour :

in the daytime I am brave,
...I have everything under control
But at night the constellations
emerge;...
their teeth
grow longer for being starved (PU 29)

Cette métaphore d'un appétit affamé rejoint les logiques freudienne et lacanienne de l'inconscient : le refoulé revient avec d'autant plus de force qu'il a été repoussé violemment. Les habitants du pays de "Procedures for Underground" sont également affamés ("Those who live there are always hungry", 24) et cette faim leur confère une puissance inhabituelle : "from them you can learn / wisdom and great power" (24).

Dans "Dream: Bluejay or Archeopteryx", c'est une dent, rendue toute puissante qui règne comme un dieu et qui marque la force de l'inconscient et la violence du refoulé⁶³: "his teeth / glistening like nails, fierce god" (9). Ce poème réunit plusieurs des images atwoodiennes : le miroir, le lac, le monde aquatique, le retour vers une ère antérieure

⁶³ L'image de la dent désignant un appétit qui échappe au contrôle de l'individu est un symbole récurrent dans l'œuvre poétique et romanesque atwoodienne. Dans *Hairball*, c'est le kyste de l'héroïne Kat, représentant son désir d'enfant inconscient qui exhibe une rangée de dents, signe d'un appétit lui conférant une dimension humaine.

symbolisée par l'oiseau bleu qui se métamorphose en archéoptéryx, sorti tout droit de l'ère jurassique (cet oiseau fossile est le premier connu, l'ancêtre absolu de l'espèce).

"For Archeologists" (PU 72) affirme également que le pouvoir du monde aquatique prend sa source dans un temps révolu :

as fossil skulls
of the bear, spearheads, bowls and
folded skeletons arranged
in natural patterns, waiting
for the patient searcher to find them (PU 72)

Les images du monde aquatique parsemé de grottes et de fossiles ne sont pas sans rappeler le déluge évoqué avec force dans le recueil *The Circle Game* (notamment dans "After the Flood, We") et dans cette image, les inconscients individuels et collectifs viennent s'entremêler⁶⁴.

Dans le poème "Procedures for Underground", la voix poétique livre au lecteur le fruit de son expérience : il ne s'agit pas simplement d'un récit retraçant un voyage vers l'intérieur de la terre mais d'un guide comprenant des instructions précises pour effectuer ce voyage dangereux, risqué. Le but de ce voyage est de descendre dans le monde des enfers. Le rapprochement avec le royaume d'Hadès s'effectue non seulement par la référence au souterrain mais également par les allusions aux âmes et aux ombres qui hantent les lieux⁶⁵. Ces dernières sont un élément clé du voyage. La relation de la *persona* avec les créatures souterraines amène celle-ci à reconstruire sa représentation du monde⁶⁶. Au-delà de la référence au mythe, le parcours initiatique correspond à la démarche du sage qui souffre

⁶⁴ Les images de "After the Flood, We" (CG 4-5), rapprochent le mythe, la légende et les théories sur l'évolution des espèces, et relient deux thématiques : celle se rapportant à la transmission d'un héritage qui n'est pas sans rappeler l'idée d'un inconscient collectif chez Lacan et celle d'une expérience personnelle qui consiste à sonder les profondeurs du sujet.

⁶⁵ Dans la dernière strophe, le manteau dans lequel la voix poétique propose de se draper ("you will walk wrapped in an invisible / cloak", 25) est une référence directe à Hadès qui, selon le mythe, porte un casque d'invisibilité.

⁶⁶ La descente aux enfers, est à rapprocher de celle entreprise par la narratrice sans nom de *Surfacing* qui remet en question ses "dominantes réflexes" durandiennes comme nous le verrons plus loin. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 1969 (Paris: Dunod, 1992).

(solitude, exigences, recherche), qui sait la valeur du vent, du soleil vert et des rivières remontant à leurs sources.

Par ailleurs, le poème présente l'originalité de mettre en scène une opposition permanente entre deux mondes ou deux composantes du sujet, qui se traduit par la tension entre forme et contenu : la structure régulière des strophes contraste avec un contenu qui repose sur l'étrangeté du paysage souterrain. En effet, la construction du poème est d'une régularité absolue (ce qui est inhabituel dans la poésie atwoodienne) : dix strophes de trois vers chacune. Le sous-titre lui-même, typique de l'humour atwoodien qui joue avec les attentes du lecteur, laisse présager une précision scientifique, tout comme la régularité des strophes. La mention, entre parenthèses, de "(Northwest Coast)" relève d'une indication géographique correspondant à un repère précis. Cette mention porte également la marque de l'ironie du sujet qui sait pertinemment que l'indication géographique est inutile lorsqu'il s'agit d'une démarche intérieure. Le contenu du poème, quant à lui, procède d'une stratégie de dépaysement allant à l'encontre de la régularité de la forme poétique. Le monde souterrain qui constitue l'objet du poème est décrit d'emblée dans un fonctionnement inhabituel :

The country beneath the earth
has a green sun
and the rivers flow backwards; (24)

Outre le renversement des repères visuels (green sun), le fonctionnement du monde souterrain défie toute logique : la désorientation des rivières s'insurge à la fois contre le bon sens géologique et mathématique. L'étrangeté des arbres est à peine descriptible, signifiée simplement par un décalage indéterminé : "the trees and rocks are the same / ... but shifted". Quant aux habitants du monde souterrain, ils sont caractérisés par la permanence de leur appétit, se rapportant ainsi à la symbolique de l'inconscient expliquée plus haut. Ce sont ces habitants qu'il s'agit d'observer car ils détiennent sagesse et pouvoir. Leur nature est

indéterminée : qualifiée d'un "those" qui pourrait aussi bien se rapporter aux humains qu'aux animaux.

L'importance des pistes ouvertes par les animaux est confirmée un peu plus loin. Elle est suggérée par un ordre formel donné au destinataire du poème (ce destinataire est bien sûr le lecteur, mais il peut également se concevoir comme le double de la voix poétique – comme si cette dernière s'adressait à elle-même). L'injonction est bienveillante mais néanmoins puissante, formulée par le modal "must", en tête de strophe :

You must look for tunnels, animals
burrows or the cave in the sea
guarded by the stone man (24)

Ici, les indices à relever ont trait non seulement aux animaux mais aux traces que ceux-ci laissent derrière eux : leurs habitations, leurs refuges. A l'instar des poèmes de *The Animals in That Country*, les signes ne sont sensibles ou accessibles qu'au seul sujet initié dans la composition poétique et la relecture du texte. La quête de ces indices entraîne le lecteur dans les recoins les plus profonds du monde souterrain. Ils sont la voie royale vers l'espace aquatique, vers le secret bien gardé par l'homme de pierre.

La structure même du poème contribue à faire de la grotte secrète un bien imprenable : cette dernière n'est mentionnée qu'une seule fois, comme l'aboutissement d'un parcours envisagé. Mais l'homme de pierre qui se tient devant barre l'accès à la grotte : sur ce sujet, la voix poétique n'en dira pas plus (elle aussi barre le chemin) : aucune révélation, aucun indice supplémentaire sur ce que recèle cette grotte sous-marine ; à moins de descendre et d'aller découvrir par soi-même, le lecteur ne sera pas plus renseigné. Les strophes suivantes énumèrent un ensemble de consignes pour effectuer le voyage et comprennent également des prédictions sur le déroulement de l'expérience et le retour vers le monde des vivants. L'accent est mis non pas sur les préparatifs matériels (contrairement au poème "Provisions" qui ouvre le recueil *The Animals in That Country* et qui préfigure le thème du voyage symbolique), mais

sur les préparatifs immatériels : il s'agit d'une sorte de mise en condition psychologique qui éclaire le monde souterrain dans lequel le lecteur s'apprête à faire son entrée. Dans ce monde, nous l'avons vu, les repères sont inversés : le soleil est vert, les rivières coulent à l'envers. De plus, les amis deviennent ennemis potentiels ("those who were once your friends ... will be changed and dangerous", 24). La strophe six fait écho à la strophe quatre par l'ordre explicite qui est donné. L'impératif "Resist", en tête de strophe, remplace le modal "you must". C'est par cette capacité de résistance que les prédictions qui suivent sont rendues possibles. Cette résistance exige le respect d'un nouveau régime alimentaire. La symbolique alimentaire rappelle la thèse défendue par Gilbert Durand selon laquelle "il existe une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques."⁶⁷ Durand s'interroge sur les trois "grands gestes réflexologiques" qui sont la matrice sensori-motrice de la représentation du monde et informent le comportement symbolique. Dans le roman *Surfacing*, la "dominante nutrition" est liée aux deux autres dominantes réflexes durandiennes. En effet la "dominante de position" et "la dominante copulative" font également partie d'un rite de passage où la tripartition réflexologique est en jeu. Ces dominantes oscillent entre les pôles de la fusion et de l'autonomie. Cependant, c'est l'idée d'indépendance qui prédomine. De même, dans le poème éponyme "Procedures for Underground", la dominante nutrition va de pair avec une perception du monde distanciée : l'état d'alerte que prône la voix poétique est une condition de survie : "Resist them, be careful /never to eat their food" (25). Avancer prudemment, avec méfiance, découvrir la véritable nature des choses, puis ressortir vivant du voyage dans le monde souterrain et changer son regard sur le monde : telles sont les exigences et les promesses formulées par la voix poétique qui déjà prédit le changement profond résultant de cette expérience :

⁶⁷ Les "réflexes primordiaux" ou "dominantes réflexes" sont les suivants : la "dominante nutrition", la "dominante de position" et la "dominante copulative". Gilbert substitue ainsi les trois "dominantes réflexes" aux quatre éléments de l'approche bachelardienne. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 1969 (Paris: Dunod, 1992) p. 51.

Afterwards, if you live, you will be able

to see them when they prowl as winds,
as thin sounds in our village. You will
tell us their names, what they want, who

has made them angry by forgetting them. (25)

L'ensemble de ces cinq vers forme une entité de sens qui dépasse le cadre de la strophe : il s'agit de la promesse d'un "I" régénéré, capable de porter un nouveau regard sur soi-même et sur les autres. D'un point de vue formel, ces cinq vers sont l'illustration de la tension entre forme et contenu, tant il est vrai que la régularité des strophes de trois vers n'est qu'une apparence : les enjambements de la strophe six à sept et des strophes sept à huit ainsi que le point marquant la fin de la phrase au milieu de la strophe sept (après "village") s'inscrivent contre le repérage visuel des trois vers. Si dans les cinq premières strophes du poème, chaque strophe correspond à une entité grammaticale, ce n'est plus le cas dans la deuxième partie du poème : chacune des strophes six à dix se poursuit systématiquement dans la strophe suivante. Ainsi la tension entre forme et contenu se double d'une tension entre forme visuelle et forme grammaticale. Le souffle phrasique s'affranchit du repère visuel de la strophe, ce qui ne manque pas d'accentuer le sentiment d'étrangeté que le lecteur éprouve. Le lecteur est également dérouté par des promesses attirantes et effrayantes à la fois : chaque cadeau implique une souffrance ("For this gift, as for all gifts, you must / suffer", 25). De même les relations aux autres sont complexes : tantôt importunée tantôt touchée par leurs exigences, tantôt tentée de redescendre vers le monde des enfers, tantôt capable de s'extraire du lien social par un manteau d'invisibilité, la voix poétique ne ressort pas indemne de sa plongée : elle devient à la fois plus forte et plus vulnérable, plus seule et plus authentique.

... those from the underland

will be always with you, whispering their
complaints, beckoning you
back down ; while among us here

you will walk wrapped in an invisible
cloak. Few will seek your help
with love, none without fear. (25)

Ainsi, l'expérience de la voix poétique ou du lecteur dans "Procedures for Underground" ressemble étrangement à celle de la narratrice de *Surfacing*, qui en passe par le sacrifice pour chaque "cadeau"⁶⁸ qu'elle reçoit⁶⁹. En effet, elle s'impose de rejeter certaines nourritures, certaines relations sociales et amoureuses pour découvrir un monde refoulé.

Au-delà des difficultés engendrées par l'affranchissement de toute aliénation y compris celle de la victime, l'auteur élargit la problématique de libération et de souffrance intime en prêtant voix à une multitude de *personae*, touchées de près ou de loin, par différents types de souffrances humaines, allant de l'injustice criminelle au deuil amoureux. Un glissement s'opère alors dans l'imagerie atwoodienne : les représentations géographiques, prédominantes dans la problématique de la survie et de la résistance, se superposent à d'autres types de représentations dans l'espace, dont la mise en scène du corps et de ses postures exprimant ce qu'il perçoit et ressent. Bien sûr, l'imagerie des lieux conserve toute son importance : la symbolique du décor dans *True Stories* permet, par exemple, d'opposer une réalité exotique à un monde intime. Mais le corps lui-même est mis en scène dans une posture de souffrance à partir de laquelle s'opère un basculement, amenant la confusion entre le corps et le paysage.

Enfin lorsque l'imagerie topographique (le décor trompeur de *True Stories* par exemple) se met au service de l'expression même d'une souffrance psychologique et physique, la dimension symbolique spatiale se complexifie dans un renversement de stéréotypes typiquement atwoodien.

⁶⁸ La narratrice utilise le terme "cadeau" pour désigner les révélations paternelle et maternelle.

⁶⁹ Cette expérience l'amène à l'intuition d'une résistance ultime lors du dernier chapitre du roman : "This above all, to refuse to be a victim" (S 191). La confrontation avec la souffrance des animaux-victimes (le héron torturé, notamment) aura largement contribué à la formulation de ce cri de protestation et d'affirmation de soi.

3. Topographie métaphorique à stéréotypes renversés

Comme le monde souterrain atwoodien se construit sur un renversement de repères qui est le signe d'une nouvelle démarche pour le sujet, Atwood joue encore sur les possibilités de dissimulations ou de renversements lorsqu'elle plante des décors prétendument "réels" mais perçus comme infiniment plus complexes.

Dans *The Circle Game*, derrière l'importance du décor naturel (paysages, faune et flore inspirés du *wilderness* canadien) se cache une théorie de l'évolution et un questionnement identitaire. C'est par une réflexion sur l'évolution que les *personae* prennent conscience d'appartenir à une chaîne biologique dont elles ne sont qu'un maillon. Cette double thématique de l'insignifiance et de l'interconnection biologique est un motif que le lecteur retrouvera dans chacun des recueils qui suivront *The Circle Game*.

Dans *True Stories*, le décor offre une variante d'ordre spatial assez marquée. Là encore, le décor propose de nouvelles pistes de réflexion qui se situent au-delà de ce qui est visible à l'œil nu. Mais les *personae* sont amenées à percevoir les paysages comme totalement artificiels. En effet, la récurrence du décor exotique s'avère être un élément parfaitement trompeur⁷⁰, de même que derrière leur histoire amoureuse personnelle – dont le paysage idyllique est une métaphore – se cache l'insatisfaction, le regret, la souffrance et le deuil amoureux, tout comme dans le roman *Bodily Harm* le lecteur est invité à découvrir le lien

⁷⁰ Dans plusieurs poèmes de *True Story* la voix poétique se plaît à déjouer les attentes du lecteur : les plages et les paysages exotiques sont parsemés d'éléments emblématiques de la mort ("tiny bones", 10, "Tattered brown fronds", 14 etc.) ou de déchets humains ("crumpled papers, a coin, / the glint of an old picnic", 10 ; "and soaked nuts, waterlogged sacks", 15 ; "soggy chips and crusts.", 15 ; "fractured coke bottles", 18 ; "the smell of backed-up drains", 18 etc.). La voix poétique de "Postcard" est bien en peine d'écrire une simple carte postale, tant il est vrai qu'elle est tentée de dénoncer la fausseté de l'image de la carte plutôt que de se conformer au mensonge des palmiers et du sable fin :

I'm thinking about you; What else can I say?
The palm trees on the reverse
are a delusion; so is the pink sand. (18).

entre le décor trompeur et le questionnement qu'il provoque⁷¹. Les *personae* de *True Stories* relèvent l'aspect uni-dimensionnel du paysage et se demandent quelle vérité se cache dans la profondeur du décor. Certaines composantes du décor deviennent les lieux ou les instruments mêmes de la torture : sous le sable, sont empilés les cadavres des victimes du régime ("the sandpits / where so many were buried / & unearthed, the unendurable / pain still traced on their skins", 66) ; le soleil est utilisé pour torturer (69).

Par ailleurs, dans plusieurs poèmes de *True Stories*, la métonymie de la carte postale est reprise et rapportée à un autre objet – celui de la relation amoureuse – sans pour autant être dissociée de la relation initialement établie avec l'image d'un paysage "carte postale". Il s'agit là d'une sorte de recyclage de la métonymie ou d'une modulation, au sens musical du terme : la métonymie change de tonalité en effectuant le passage d'une gamme à une autre. Mais la musique est encore imprégnée de la tonalité précédente qu'elle vient de quitter. En exploitant à nouveau la métonymie de la carte postale, en lui donnant une autre portée métaphorique, Atwood s'appuie sur un réseau d'images provenant de l'association initiale. La romance "carte postale", à l'image du paysage "carte postale", présente un attrait de surface. C'est l'envers du

⁷¹ Les mots "brochure" et "postcard" dans *Bodily Harm* sont emblématiques d'un mensonge caché et reviennent avec une distanciation ironique de plus en plus perceptible : "She picks up ...a brochure" (67) ; "...the whole place looks like a postcard" (178) ; "postcard boats" (218). Rennie n'est pas dupe de l'image véhiculée par les documents publicitaires sur les îles. À son arrivée sur l'île, elle contemple avec ironie les photos étincelantes d'un paysage idyllique qui ravit un couple de vacanciers au soleil : "She picks up ...a brochure from the registration desk "St. Antoine and Ste Agathe," the brochure says. "Discover Our Twin Islands In The Sun." On the front is a tanned white woman laughing on a beach, sheathed in one-piece aqua Spandex with a modesty panel across the front. A black man in a huge straw hat is sitting on the sand beside her, handing up a coconut with a couple of straws sticking out of it. Behind him is a machete propped against a tree. He's looking at her..." (67). L'artifice de la pause n'échappe pas à Rennie. L'image publicitaire vise à donner l'illusion du bonheur à portée de main : un séjour dans les îles pour retrouver dynamisme, joie de vivre et complicité amoureuse – cliché inlassablement exploité par l'industrie du tourisme. Malgré l'ironie de la description de cette image, la première expérience de Rennie de l'île Sainte Agathe n'est pas en contradiction avec le cliché publicitaire. Un coup d'œil rapide ne peut rien révéler : "From here the whole place looks like a postcard" (178). Cependant, plus tard dans le roman, Rennie scrute plus attentivement le paysage "carte postale" et soupçonne une toute autre vérité derrière le cliché publicitaire : "The too-bright sunshine, the rock garden, the road below it along which two women are walking, one carrying a large tree limb balanced on her head, the foliage and the the blue harbour dotted with postcard boats, the whole vista is one-dimensional this morning, a scrim. At any moment it will rise slowly into the air and behind it will appear the truth." (218). Est-ce l'excès de perfection qui attire sa suspicion ou bien la méfiance grandissante de Rennie pour les surfaces ? Confrontée aux images de surfaces (multitude d'affiches politiques et commerciales placardées dans les espaces publics de l'île, messages publicitaires griffonnés sur les murs ou sur les affiches elles-mêmes, discours superficiels des habitants de l'île etc.), Rennie aussi bien que le lecteur s'interroge.

décor qui révèle la fausseté de l'image et entraîne une déception profonde. L'état amoureux "carte postale" comprend à la fois l'attrait d'un ravissement premier et la douleur relative aux amours sans avenir ; en effet, le sujet amoureux est entièrement habité par la remémoration heureuse et déchirante d'un amour passé ; ainsi il évoque une image qui a déjà vocation de souvenir. Dans *True Stories*, la voix poétique oscille entre oubli et résurrection (nous avons souligné, dans "Earth", "Last Poem" et "Variation on the Word Love", la récurrence du geste désespéré qui tente de sauver de l'oubli, de la mort – mais le "you" du poème est déjà hors de portée et il ne peut être ramené à la vie). L'ensemble des poèmes des 1^{ère} et 3^{ème} parties du recueil est teinté de nostalgie, tel un décor idyllique qui n'existe que par "le leurre épuisant de la mémoire"⁷².

La modulation de la métonymie "postcard" est particulièrement intéressante à souligner dans "Sunset II" : dès la première strophe de ce poème, la réalité de l'amoureux contemplant le coucher du soleil ne ressemble pas à l'image idéale⁷³ ("Sunset, now that we're finally in it / is not what we thought", 84). Le tableau "a mauve postcard" est irréel et se dissout au contact d'un présent douloureux où l'être aimé n'est présent que par la pensée : "The far west recedes from us : like a mauve poscard of itself / and dissolves into the sea", 84⁷⁴.

Dans le poème "Postcard", l'image publicitaire (présentée par réduction métonymique, paradis photographié, vendu, via la "carte postale") disparaît pour laisser place à un aperçu de l'obsession de la *persona* :

...Love comes
in waves like the ocean, a sickness which goes on
& on, a hollow cave
in the head, ... (TS 19)

⁷² Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* p. 258.

⁷³ Nous remarquons une modulation similaire de la synecdoque "magazines", présente dans le poème "Variations on the Word Love" (TS 82) avec sa variante "brochure" dans *Bodily Harm*.

⁷⁴ Le lecteur observe un phénomène de dissolution similaire lorsque Rennie contemple la vue de la fenêtre de sa chambre : le paysage marin – la mer, les bateaux ("postcard boats", 218) – s'évanouit et laisse apparaître la vérité qui se cache derrière ("At any moment [the whole vista] will rise slowly into the air and behind it will appear the real truth", 218). La vérité, quelques lignes plus loin, se résume à la solitude de Rennie : "She swings herself in the hammock, trying not to think. She feels deserted" (LBM 218).

Ainsi le décor féérique se transforme une fois de plus en instrument de torture : il ne s'agit plus d'une torture physique mais psychologique, où le sujet est centré sur une souffrance amoureuse intime. Si la représentation de la souffrance est intimement liée au lieu même où elle est éprouvée, la symbolique dépasse celle de la spatialité et s'inscrit dans une imagerie des postures qui révèle toute l'importance que l'auteur donne au corps.

Au-delà des métaphores construites sur une imagerie géographique, ce qui retient notre attention dans les poèmes de *True Stories* qui traitent de la souffrance est cette faculté de l'auteur à entremêler, au sein d'un même recueil ou d'un même poème, des thématiques distinctes superposant souffrance intime et publique. Ce rapprochement s'opère par le recours à une imagerie commune (qui comprend décor et postures), mais également par l'agencement d'un ensemble de poèmes sur la souffrance au sein d'un même recueil où le décalage entre apparence et ressenti est souligné pour la souffrance aussi bien privée que publique.

Un aperçu de l'articulation du recueil *True Stories* permet de comprendre comment Atwood a souhaité rapprocher différentes thématiques liées à la souffrance, permettant éventuellement à plusieurs d'entre elles d'évoluer en parallèle et de se rejoindre. En effet, l'agencement même du recueil met en valeur les effets de résonance et l'imbrication des problématiques privées et publiques.

True Stories se compose de trois parties de, respectivement, 12, 10 et 16 poèmes. La première partie comprend des poèmes très divers qui ont pour point commun un cadre de voyage propice à l'expression d'interrogations complexes. Ces dernières comprennent plusieurs thématiques souvent reprises par Atwood dans ses romans, comme la question de la réalité et de la fiction – le premier poème s'intitule "True Stories" et donne son titre au recueil. Les deux poèmes intitulés "Landcrab" sont les seuls à avoir pour titre le nom d'un animal mais plusieurs autres se rapportent explicitement à la thématique de l'animal traqué. Quant aux

paysages de cette première partie du recueil, ils constituent une thématique commune qui contribue à rapprocher ces 12 poèmes : ils sont le lieu de l'éloignement où la voix poétique ressent cruellement la distance qui la sépare de l'être aimé.

Dans la deuxième partie de ce recueil, intitulée "Notes Towards a Poem That Can Never Be Written" (45-103), apparaît le leitmotiv de la violation et de la défense des droits de l'homme. Mais dans ces poèmes, tout comme dans *Bodily Harm*, la position de la voix est parfois à l'extérieur de la souffrance éprouvée. Son cri exprime tout autant l'intensité d'une douleur vécue par procuration que l'impossibilité d'être à la fois l'instance souffrante et écrivante. Plusieurs de ces poèmes proposent au lecteur un relais, permettant d'appréhender la souffrance de manière indirecte : il s'agit de l'évocation d'une posture particulière qui est celle de "l'animal en souffrance" et de "l'animal témoin" : qu'il vole ou qu'il rampe, qu'il se tienne accroupi, qu'il soit en proie à une torture insoutenable, ou encore témoin ou victime, sa posture atteste du caractère indicible de la souffrance. Ainsi, si le bestiaire n'est pas explicitement mis en scène dans cette deuxième partie du recueil, il n'en est pas moins présent par la symbolique des postures.

Enfin, la troisième partie de *True Stories* (71-103) rejoint de nouveau la première : la voix poétique traite de la relation amoureuse et de la douleur de la séparation. La confusion des règnes animal, végétal et minéral (qui n'est pas sans rappeler celle du recueil *The Circle Game*) entre alors au service de l'expression d'une souffrance en quête d'apaisement. Le motif de l'amour blessé couronne *True Stories*, comme l'indique l'illustration en première de couverture de l'édition canadienne (Oxford University Press, Toronto, 1981). Il s'agit d'une aquarelle d'Atwood, intitulée *Light Heart*, et qui représente un cœur aux couleurs vives et dégradées rouge et jaune. L'extrême pointe de ce cœur est ouverte et laisse échapper une substance colorée. Cette image superpose deux idées : celle d'un cœur partiellement déchiré,

atteint d'une blessure hémorragique ; mais également celle d'un cœur incandescent aux contours mal définis, qui rayonne par la clarté et la luminosité de ses couleurs.

Au-delà de ce cœur à la fois atteint d'hémorragie et lumineux, ce que le lecteur retient du rassemblement de ces poèmes sur la souffrance au sein d'un même recueil, touche à la situation même de l'individu face à la souffrance : le sujet a beau être interpellé par les atrocités dont est victime son voisin, c'est bien sa propre souffrance qui prime. Si, par l'agencement du recueil en trois parties, la souffrance publique est mise au centre, c'est peut-être pour souligner que la souffrance privée ouvre et ferme le recueil et qu'elle occupe les deux tiers du recueil. Ceci reflète la hiérarchisation opérée par chaque individu.

La tentative d'être le porte-parole de l'opprimé de "Notes Towards a Poem That Can Never Be Written" (45-103), n'efface pas la douleur propre du sujet, aussi futile soit-elle à côté des "grandes causes". Ce même parallèle est proposé au lecteur dans *Bodily Harm* ou même dans *Life Before Man* (où Nate tente de se passionner pour le résultat des élections alors que son esprit est plus préoccupé par des considérations individuelles). Cet égocentrisme est affirmé sans détour dans le poème "Spelling" (TS 63-64) sur lequel nous reviendrons.

Nous souhaitons maintenant étudier cette construction atwoodienne qui permet la superposition des sphères individuelle et collective : nous la retrouvons dans l'ensemble de l'œuvre, selon des modalités de fonctionnement que nous proposons d'explicitier.

2. Quatre registres : superposition des sphères individuelles et collectives

Dans notre introduction nous avons brièvement évoqué plusieurs des étiquettes fréquemment attribuées à l'œuvre d'Atwood : "about Canada poems" ou "post-colonial poems" ; "female-empowered poems" ; "descent poems" ; et "metafictional poems" (cette

dernière catégorie comprend notamment les "prose poems"). L'étiquette "About Canada" est effectivement assez proche de l'étiquette "post-colonial"⁷⁵, à cette différence près que la première met l'accent sur la spécificité géographique du Canada et la deuxième souligne plutôt les éléments historiques. Il est intéressant de noter par ailleurs que l'imagerie géographique atwoodienne porte la marque d'une évolution dans le temps (la transformation du paysage au fil des millénaires). Aussi l'étiquette "About Canada" est-elle invalidée par une problématique qui dépasse la sphère nationale et qui renvoie plutôt aux interrogations sur la place de l'homme au sein de l'univers⁷⁶.

Ainsi la nomenclature donnée ci-dessus est à la fois utile et caricaturale. Si les écoles critiques ont trouvé commode de lire la poésie d'Atwood selon les grilles fournies par ces quatre catégories (notamment les écoles critiques dites "post-colonialiste", "féministe" et "psychanalytique"), l'originalité de la signature atwoodienne est d'entremêler les thèmes appartenant à ces quatre catégories, permettant ainsi à plusieurs des quatre pupitres de chanter simultanément. Ainsi, la composition s'apparente à un contrepoint⁷⁷ où chacun des dessins mélodiques prédomine tour à tour selon l'angle de réception choisi.

Lorsque nous interrogeons Atwood sur plusieurs poèmes de *The Circle Game* ("A Place: Fragments", "The Explorers", "The Settlers"), l'auteur les qualifie de "about Canada poems" et nous donne quelques éléments qui l'ont inspirée au moment de la composition. Au sujet de "Migration: CPR" (CG 51 –55) – CPR étant le sigle du Canadian Pacific Railroad – Atwood évoque ses longs trajets en train pour traverser le continent canadien et promouvoir son œuvre d'un bout à l'autre du pays. Elle cite également *Survival*⁷⁸ où elle fait référence au héros de James Joyce en mentionnant une petite note inscrite sur un livre de géographie :

⁷⁵ Nous reprenons le sens donné par Atwood au cours de nos entretiens avec l'auteur à Ottawa en mai 2004.

⁷⁶ Voir notamment "After the Flood, We" (CG 4) ou les trois derniers poèmes du recueil *The Circle Game*.

⁷⁷ Ce terme, emprunté au lexique musical, désigne une technique d'écriture musicale qui consiste à écrire plusieurs mélodies superposées les unes aux autres et destinées à être entendues simultanément.

⁷⁸ *Survival* p. 15.

"Stephen Dedalus / Class of Elements / Clongowes Wood College / Sallins / Country Kildare / Ireland / Europe / The World / The Universe". Ainsi Atwood explique la superposition de voix dans sa poésie tout naturellement par un phénomène bien connu, relatif à notre perception de nous-mêmes et du monde ("You extend out from yourself in layers.") : des sphères personnelle, sociale, culturelle, nationale, mondiale et universelle découlent autant de thématiques qui nous interrogent et qui constituent la matière de l'écrivain. Ainsi les principales problématiques atwoodiennes (que nous résumons en trois points : quête identitaire, stratégies de survie et émancipation du sujet⁷⁹) se déclinent tout naturellement sur ces différents cercles concentriques. En d'autres termes, la triple problématique atwoodienne peut effectivement s'appliquer à l'individu, à un groupe social, à une nation, à une planète ou à l'univers tout entier. Notons qu'il est d'ailleurs dans l'air du temps, à l'époque où Atwood commence à publier, de se préoccuper de défendre l'identité nationale et de libérer le Canada de tout complexe post-colonial. C'est ainsi que les problématiques personnelle et nationale s'entremêlent étroitement dès le premier recueil, *The Circle Game*, avec de multiples images (empruntées aussi bien à la mythologie qu'à la littérature, au folklore ou aux sciences) pouvant se rattacher à l'une ou l'autre de ces problématiques.

Nous souhaitons maintenant illustrer la superposition des sphères par l'étude d'une séquence de sept poèmes permettant de mettre en lumière les multiples mouvements d'une sphère à l'autre ainsi que les images suggérant une confusion possible entre les différentes sphères. Si le regard de la *persona* de "The Circle Game" rassemble, dans de mêmes métaphores, des perspectives différentes, celui de "Spelling" (TS 63-64) effectue un mouvement en plusieurs temps, qui part de l'individuel pour s'ouvrir sur l'universel. Ce

⁷⁹ La triple problématique de l'œuvre poétique rejoint parfaitement celle de l'œuvre romanesque. Voir la thèse suivante qui propose également cette triple articulation de la problématique atwoodienne : Jagna Oltarzewska, *Témoignage, Identité, Survie : Stratégies féminines de lutte et d'émancipation dans l'œuvre romanesque de Margaret Atwood* (Paris X, 1999).

mouvement est clairement identifié par la *persona* elle-même et débouche sur une réflexion sur nos capacités d'ouverture humaine.

1. Superposition des sphères dans *The Circle Game*

Les poèmes éponymes "The Circle Game" – suite de 7 poèmes⁸⁰ articulés au sein d'une même séquence – offrent une illustration complexe de la superposition du collectif et de l'individuel. Le jeu social auquel la ronde enfantine des poèmes fait référence est à la fois celui d'un groupe spécifique et celui de tout groupe social. De même, le jeu amoureux est celui du couple de la *persona*, comme celui de tout couple en prise à des jeux de pouvoirs et de miroir.

La séquence construit un réseau d'images et de correspondances où se métaphorise une condition d'enfermement à laquelle la voix poétique tente d'échapper. La stratégie poétique vise à dénoncer le cercle fermé et à mettre en scène un élan libératoire qui se manifeste par le cri final du dernier poème. Les poèmes consacrés à "children" (précédés de numéros impairs : i, iii, v, vii) alternent avec ceux s'adressant à un amant que la voix poétique désigne par "you" (numéros pairs ii, iv, vi). Dans le septième poème, cette alternance se résorbe au profit d'un rapprochement entre "children" et "you" qui s'opère par le truchement de la métaphore proposée par le titre "The Circle Game".

Nous choisissons d'interpréter le jeu de "children" (la ronde enfantine) comme jeu social, fonctionnant selon des règles bien établies et propres à un groupe donné. Dès les poèmes i et ii, nous observons une superposition progressive entre jeu social et jeu amoureux, par la récurrence des images du cercle et de la ronde. Au début de la séquence, ces images

⁸⁰ Le chiffre 7 est qualifié de "magique" par McCombs qui remarque son importance dans le recueil : "Seven is of course, a magic, centred number; many of *Circle's* poems, from 'Photograph' on, are seven-part structures. And it should be noted that *Circle's* northernmost 'A Place: Fragments', which was the concluding poem of 'Places, Migrations', is a seven-part sequence which follows, in its quest for identity, the nationalist painters called the Group of Seven". McCombs, "From 'Places, Migrations' to *The Circle Game*: Atwood's Canadian and Female Metamorphoses" *op. cit.* p. 63.

renvoient à une tautologie ("the whole point / for them / of going / round and round / is (faster / slower) / going round and round") à laquelle les enfants sont inévitablement associés par leur ronde, mais également par l'évocation d'une chanson populaire : "We can only look beyond from where we've come, as our minds go round and round and round in the Circle Game". Cette chanson, que M. Atwood ne cite pas mais à laquelle elle fait allusion, éclaire la tautologie : le jeu social se met en place dès l'enfance et les enfants sont ainsi piégés dans le manège du temps qui ne fait que tourner inlassablement. Nous pouvons également choisir une interprétation de la ronde et du manège qui se situe au-delà de la temporalité individuelle et qui englobe toutes les générations passées et à venir. Les enfants représentent alors l'humanité telle qu'elle a toujours été et telle qu'elle sera toujours : ils sont l'élément récurrent entre le passé et l'avenir – le jeu social lui-même, symbolisé par ce mouvement circulaire "round and round". La raison pour laquelle les enfants se trouvent sur ce manège est simplement *pour tourner sur le manège*, comme le souligne la voix poétique de *The Circle Game*. Et ainsi, cette deuxième interprétation rejoint la première, par l'absurdité d'un mouvement qui touche chaque individu, chaque groupe social, chaque génération.

Revenons à l'image du cercle sans issue qui est reprise dans chacune des parties. Qu'elle soit enfantine ou amoureuse, la relation à l'autre est inévitablement symbolisée par le cercle fermé d'une ronde stupide et sans joie. La thématique du cercle est reprise dans un sens figuré (l'amant est enfermé dans une pièce, circonscrit par une image, un reflet, un décalquage, une cartographie). Viennent alors se greffer une multitude d'images qui s'enrichissent mutuellement et par lesquelles les jeux des amants et ceux des enfants sont mis en correspondance : les images des jeux de guerre et de miroir, traçage ou repérage géographique. La relation amoureuse suggérée n'est pas sans parenté avec celles du recueil *Power Politics*. L'amant en quête de miroirs est plus préoccupé par sa propre réflexion que par sa relation avec l'autre : "You look past me,... watching / your own reflection somewhere

/ behind my head" (32). Sa négation de l'autre est affirmée dans ses jeux (tout comme pour les enfants) : "I notice how / all your word- / plays, ... are now attempts to keep me / at a certain distance, ... avoid / admitting I'm here" (34). Le mot "plays" est rattaché au réseau sémantique de "Circle Game". Le lien avec l'enfance est de nouveau souligné quelques vers plus bas : "in childhood you were / a tracer of maps" (35). Tel l'enfant entièrement occupé par le décalquage, l'amant n'est qu'un copiste : il suit avec la pointe de son crayon les rivières et les montagnes sur une carte. Il apprend les noms par cœur comme si cette mémorisation avait le pouvoir de maintenir les choses à leur place. De même, l'amant cartographe établit l'Autre dans une place définitive – situation sans appel que la voix poétique doit subir : "and I am fixed, stuck / down on the outspread map / of this room" (35). L'ensemble de ces images permet de développer des parallèles, et contribue à créer un climat d'enfermement qui prépare le lecteur à l'explosion claustrophobe des trois strophes finales.

La séquence se termine ainsi sur une colère, un cri de libération pour briser le cercle maudit. Le pari du saut dans l'inconnu et du franchissement des frontières devient le leitmotiv du recueil. Départ, changement d'état, résistance à l'enfermement sont les thématiques qui se développent à partir de ce cri de libération aussi incertain que salutaire.

Nous avons choisi de mettre en lumière les images récurrentes dans les poèmes de la séquence éponyme "The Circle Game", cependant, de même, nous pourrions nous intéresser à d'autres motifs de *The Circle Game*, notamment les motifs répertoriés par Frank Davey : "Technological Skin", "Mirrors", "The Gothic", "Refugees and Tourists", "Underground, Underwater", "The Maze", "Signposts / Totems" et "Metamorphosis"⁸¹, et nous ferions la même constatation quant à la superposition des sphères individuelles et collectives. Arrêtons-nous simplement sur ce dernier motif de Davey cité précédemment : la métamorphose – image qui prend intégralement racine dans le paysage. Une des formes que revêt ce motif, est

⁸¹ Frank Davey, *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*, op. cit.

celle de la décomposition, source de régénération (métaphore également déclinable sur nos différentes sphères). Ces images sont alors associées à un nouveau départ, une possibilité de s'appuyer ou, métaphoriquement, de se nourrir sur un héritage qui s'offre dans un état de décomposition. Dans *The Circle Game*, "Pre-Amphibian" (62-63), "A Place: Fragments" (73-77), "The Explorers" (78-79), "The Settlers" (80-81) sont quelques exemples de poèmes qui tissent des métaphores appartenant aux domaines de la biologie et des sciences de l'évolution de l'espèce. Notons alors que la mort contient la promesse d'une vie nouvelle ; il ne s'agit pourtant pas de résurrection au sens religieux du terme : la "résurrection" ne fait pas référence à la foi chrétienne mais plutôt à un phénomène biologique ou psychologique signifiant un nouveau départ, provoqué par un acte volontaire ou accidentel⁸².

2. Mouvement du regard de l'intérieur vers l'extérieur : égocentrisme universel de "Spelling"

Par l'exemple des poèmes éponymes de *The Circle Game*, nous avons mis en évidence une particularité atwoodienne qui est visible sur l'ensemble du recueil : l'histoire personnelle se superpose à celle d'un couple, d'un groupe ou d'un peuple donné. Pour le sujet, comme pour le groupe, la problématique est la même : surmonter l'épreuve de sa définition. Cette définition de soi que la voix effectue à un double niveau commence par le lieu et s'appuie sur le regard. Mais quel est le mouvement du regard de la *persona* atwoodienne ? L'exemple de *The Circle Game* montre qu'il est difficile d'établir si le regard premier se porte sur le monde ou sur le sujet. A propos de la mise en scène du regard, différentes stratégies sont possibles – le recueil *True Stories* en est l'illustration. Cependant la signature atwoodienne porte la marque d'une conviction profonde qui est celle que nous avons explicitée plus haut en nous

⁸² Nous retrouvons l'originalité d'Atwood par rapport à Eliot, telle que nous l'avons explicitée dans l'introduction de notre thèse, en nous appuyant sur l'analyse de Djwa.

référant à la la question de Stephen Dedalus citée dans *Survival* : l'individu s'interroge d'abord sur lui-même et ensuite sur le monde qui l'entoure :

It begins with the personal, continues through the social or cultural or national and ends with "The universe," the universal. (15)

Le poème "Spelling" (TS 63-64) offre une mise en scène de cette observation. La *persona* de "Spelling" constate une sorte d'égoцентриisme universel qu'elle décrit sans jugement de valeur aucun.

En effet, ce qui permet d'affirmer sans détour la nature égoцентриque de l'homme est ce regard que la *persona* nous invite à porter sur son propre enfant pris en exemple : la *persona*, contemplant sa fille, occupée à jouer avec des lettres ("learning to spell"), s'interroge sur les sujets qui nous importent, ceux qui nous poussent à mettre "le monde" en mots. Le regard de la *persona* se promène de sa fille vers le monde extérieur dans lequel règne la violence, puis il se porte de nouveau sur sa fille. La dernière strophe du poème fait le lien entre les deux situations de mise en mots, pose la question centrale du poème et y apporte un élément de réponse :

How do we learn to spell?
Blood, sky & the sun,
your own name first,
your first naming, your first name,
your first word. (64)

Ce constat s'effectue sur le mode d'une observation scientifique. Telle est la façon dont nous procédons : nous partons de nous-mêmes pour aller vers l'extérieur. L'apprentissage de l'écriture en est l'illustration : notre prénom en premier, le reste après. Loin de s'accuser d'égoцентриisme, la *persona* du poème "Spelling" reconnaît simplement que pour écrire les mots "sang, ciel et soleil", il faut d'abord apprendre à écrire son propre nom. Ceci n'enlève rien à l'affirmation centrale du poème "A word after a word / after a word is power" (64) – affirmation qui s'applique aussi bien à la situation de torture décrite dans la quatrième strophe

du poème ("the burning witch, / her mouth covered by leather / to strangle words", 64), qu'au sentiment d'impuissance éprouvé par l'individu qui souhaite porter témoignage. La sixième strophe illustre le pouvoir des mots – de ceux-là même que la *persona* n'arrive plus à trouver :

At the point where language falls away
from the hot bones, at the point
where the rock breaks open and darkness
flows out of it like blood, at
the melting point of granite
when the bones know
they are hollow & the word
splits & doubles & speaks
the truth & the body
itself becomes a mouth.

This is a metaphor.

Après cette métaphore (que le lecteur rapproche de la problématique de la violation des droits de l'homme – une des problématiques principales du recueil *True Stories* dont est issu ce poème) effectuant le rapprochement body / mouth / word / power, le regard de la *persona* se porte à nouveau sur sa fille qui écrit son prénom.

Par la mise en scène du mouvement d'un regard, le poème "Spelling" effectue précisément ce qu'il décrit : la *persona* s'intéresse d'abord à ce qui la touche de près (par le biais de la contemplation de sa fille) pour aller ensuite vers une interrogation plus large. Mais ce n'est que lorsque le regard se porte de nouveau vers le cercle intime que la *persona* prend conscience du parcours qu'elle a effectué, et ce n'est qu'en acceptant de reconnaître ce mouvement égocentrique qu'elle en arrive à inclure un élan d'ouverture lorsqu'elle retrace son propre cheminement.

Ainsi chaque poème de *True Stories* et l'agencement même du recueil traduisent avec une grande lucidité l'expérience d'une *persona* dont le regard se porte, comme pour tout individu, d'abord sur elle-même et ensuite sur le monde qui l'entoure. Cependant, ce mouvement du regard – de l'intérieur vers l'extérieur, et réciproquement – n'est pas toujours

aussi explicite que dans ce poème "Spelling". Souvent – que ce soit dans *True Stories* ou dans les autres recueils d'Atwood – l'origine du mouvement est brouillée, les sphères se confondent, et c'est au lecteur qu'il appartient de démêler les différentes problématiques ou de privilégier une piste interprétative plutôt qu'une autre. Cependant, force est de constater que c'est dans ce mouvement que le regard est amené à prendre conscience des échanges féconds qui existent entre les différentes sphères, incitant à scruter plus en profondeur et à interroger au-delà des surfaces.

3. Expérience langagière et expérience humaine

Notre objectif pour la suite de notre étude est triple : premièrement, nous souhaitons poursuivre la démonstration concernant l'entremêlement des différentes sphères propre au chant de chorale atwoodien. Par de nouveaux exemples principalement tirés de *The Circle Game*, nous montrerons comment l'écriture rapproche expérience individuelle et universelle. Notre deuxième objectif sera de revenir sur l'importance des décors que plantent les voix ; qu'ils soient sauvages, civilisés, ou fantasmagoriques, les décors permettent d'enraciner les *personae* dans des situations concrètes aux dimensions métaphoriques. Les décors que nous choisissons d'embrasser comprennent, par exemple, des espaces naturels du Canada, un lac faisant office de miroir, une plage parsemée de cailloux, un train en arrêt dans une gare, un autre train traversant le territoire national, etc. Le troisième objectif de ce travail sera de mettre en évidence l'originalité des constructions métaphoriques d'Atwood à partir de ces décors. Nous nous référerons à une catégorie de métaphore que Lakoff a appelée les "métaphores ontologiques" portant sur l'être. Parmi les métaphores répertoriées par Lakoff, se trouvent celles ayant rapport à l'esprit et aux sens. Une des principales familles de métaphores idiomatiques signifiant la pensée ou l'esprit est résumée par la formule : l'esprit s'apparente à

une machine⁸³. Quant aux sens, Lakoff, portant son attention essentiellement sur le visuel, remarque que notre capacité à voir est fréquemment associée à un champ visuel circonscrit⁸⁴.

Les métaphores atwoodiennes que nous choisissons de mettre en lumière s'inscrivent contre un système de pensée qui serait véhiculé par ces expressions idiomatiques Lakoffiennes. En effet, selon les *personae*, loin d'être une machine, l'esprit est principalement rattaché à un corps en contact avec le sensible. De même, loin d'être circonscrit à un champ de vision donné, la capacité à voir est toujours stimulée au-delà du visible immédiat : il s'agit de voir au-delà d'un reflet ("This Is a Photograph of Me"), de voir au-delà de l'image d'un monde sauvage ou civilisé ("After the Flood, We"), et de considérer que notre esprit est comme enraciné en nos sens, qui sont le point de départ de toute expérience. Au-delà de la problématique de l'acuité et de l'intelligence sensorielle, se pose la question du processus d'engendrement, décliné, une fois de plus, sur différentes sphères. Si l'engendrement de l'activité langagière s'élargit à l'engendrement de l'humain, l'expérience du poète s'ouvre sur celle de toute personne ou de toute entité sociale ou culturelle qui "voyage" en quête d'elle-

⁸³ La proposition THE MIND IS A MACHINE de Lakoff s'appuie sur les expressions suivantes :

"We're still trying to *grind out* the solution to this equation.

My mind just isn't *operating* today.

Boy, the *wheels are turning* now!

I'm a *little rusty* today.

We've been working on this problem all day and now we're *running out of steam*" Lakoff, *op. cit.* 27.

D'autres familles de métaphores sont sans doute moins utiles à notre propos, bien que souvent il existe des liens entre les différentes familles. Par exemple : l'esprit est une machine, mais c'est également une machine qui peut se gripper ou un objet fragile :

"THE MIND IS A BRITTLE OBJECT

Her ego is very *fragile*.

You have to *handle him with care* since his wife's death.

He *broke* under cross-examination.

She is *easily crushed*.

The experience *shattered* him.

I'm *going to pieces*.

His mind *snapped*." (28)

⁸⁴ Les expressions relevées par Lakoff sont les suivantes:

The Visual Field

The ship is *coming into view*.

I *have* him in sight.

I can't see him –the tree is *in* the way.

He's *out* of sight now.

That's in the *center* of my *field* of vision.

There's *nothing* in sight.

I can't get *all* of the ships *in sight* at once. Lakoff, *op. cit.* 30.

même. Malgré les doutes et les difficultés d'orientation, le processus exploratoire progresse, grâce à une activité sensorielle qui privilégie le regard et le toucher.

1. Découverte identitaire et mise en route

Puisque "This Is a Photograph of Me" (CG 3) ouvre le recueil, nous pouvons considérer qu'il s'agit là de la première étape du processus. Ce premier poème fournit une entrée en matière significative : il s'agit d'une introduction générale à la recherche d'un reflet permettant de poser la notion d'une existence propre.

La quête d'un reflet est présentée par la *persona* comme susceptible de lui révéler quelque chose sur elle-même. Cette quête est bien évidemment celle de l'individu. Mais lorsque le lecteur reprend la citation mise en exergue par Atwood dans *Survival*, un deuxième niveau de lecture apparaît : la nation canadienne elle-même est à la recherche d'une image que l'on pourrait lui renvoyer. Sans cette image d'elle-même, toute entreprise de construction identitaire semble vaine. Ainsi, un double niveau de lecture est possible, bien que nous nous attachions principalement au premier – celui de l'individu.

Dans "This Is a Photograph of Me", la voix du poème s'adresse au lecteur pour l'inciter à scruter en s'armant de patience et de pugnacité. A force de regarder, le lecteur finira par localiser la voix poétique (qui, selon une application et un renversement des métaphores idiomatiques lakoffiennes, se situe à la fois à l'intérieur d'un champ de vision donné et au-delà de ce dernier) et par faire surgir le "double". Le motif du double se matérialise par un signe de ponctuation ; en effet, il survient entre parenthèses dans la deuxième partie du poème, s'inscrivant dans la description du paysage même (arbre, maison, verdure, collines, lac). Le sujet du poème devient alors deux paysages, deux moments, deux temps et deux espaces. Les termes de vie et de mort sont inadéquats pour commenter le début du contenu entre

parenthèses, car, bien évidemment, malgré l'affirmation de la *persona* – "(The photograph was taken / the day after I drowned." (CG 3) – il ne s'agit pas de mort accidentelle mais de l'évanescence de la figure d'un double que le sujet recherche. C'est par cette quête même, que l'image du double surgit dans le reflet improbable de la photographie d'une noyée. La fusion entre le double et la nature contribue à complexifier la démarche de recherche du sujet : le double est difficilement saisissable. Il n'apparaît que lorsque le sujet manifeste un réel désir de le faire surgir. L'association double-nature souligne également la complicité du double du sujet avec l'environnement naturel⁸⁵. La symbolique de la fusion qui est explicitée dans le "landscape/ mindscape" de "Autobiography" de *Murder in the Dark* est le signe de la naissance du poète caractérisé par une harmonie avec le cosmos dont il fait partie intégrante.

L'attention portée au paysage revêt une signification différente dans le poème qui suit. Nous remarquons d'ailleurs qu'il ne s'agit plus du même paysage. Si le paysage de campagne domine dans "This Is a Photograph of Me", le décor de "After the Flood, We" se présente comme un palimpseste étonnant où nature et ville se confondent. Cette image s'offre à l'interprétation : n'est-ce pas la métaphore même de notre nature humaine – à la fois sauvage et civilisée⁸⁶ – que la *persona* décline sur les plans individuel et universel ?

Le palimpseste de "After the Flood, We" est l'image-source amorçant le motif de la nature souveraine qui reprend ses droits sur la civilisation. Comme le souligne la voix de ce poème, les villes sont amenées à disparaître – il existe d'ailleurs des contes et légendes au sujet de villes englouties auxquels la *persona* fait allusion :

⁸⁵ Cette imagerie récurrente dans l'œuvre d'Atwood n'est pas sans nous rappeler celle de la psychanalyste Clarissa Pinkola Estés que nous avons évoquée dans notre introduction. En effet, Pinkola souligne l'importance du respect des cycles naturels dans un travail d'individuation véritable où le sujet ne triche pas ni avec lui-même ni avec les autres. Elle traduit sa pensée en employant des images qui entrent en résonance avec celles d'Atwood.

⁸⁶ Il suffit de parcourir *The Journals of Susanna Moodie* pour comprendre comment campagne et ville, motifs récurrents dans l'œuvre d'Atwood, se superposent fréquemment. Par exemple, la *persona* des *Journals* plaque un modèle de civilisation sur un état sauvage, et un siècle plus tard, le fantôme de "wilderness" vient anéantir ses efforts. De manière symbolique, "wilderness" peut à tout moment surgir. Ainsi, la ville est inévitablement un complément de la nature ou un élément qui se superpose à elle, ou encore l'image détruite (ou enfouie) qui apparaît à travers elle, comme par transparence.

and a mile away
the city, wide and silent,
is lying lost, far undersea.

Cependant, ces villes silencieuses perdurent dans la mémoire du sujet et leur évocation débouche, à la fin du poème, sur l'émergence d'une figure humaine :

footsteps of the almost-born
coming (slowly) behind us,
not seeing
the almost-human brutal faces forming
(slowly)
out of stone.

Ainsi, par le truchement d'une image qui rapproche le mythe, la légende et les théories sur l'évolution des espèces, "After the Flood, We" relie deux aspects de la thématique de la recherche des origines : celle de la disparition et celle de la (re)-formation de l'humain. Ici, les sphères personnelles et collectives se confondent dans l'image des visages de pierre. La *persona* prend conscience de son propre engendrement comme de celui de l'espèce humaine. Son parcours personnel se superpose à celui de l'humanité entière tandis qu'elle visualise la chaîne biologique inscrite dans le paysage.

2. L'engendrement du langage poétique

L'engendrement du vivant jusqu'à l'humain est un des principaux motifs de l'œuvre⁸⁷ et cette problématique s'élargit aux interrogations relatives aux activités humaines et notamment à l'activité langagière. Les métaphores langagières que nous propose Atwood revêtent plusieurs formes qui ont pour point commun de s'inscrire contre les représentations métaphoriques idiomatiques faisant néanmoins entrer en jeu divers éléments du décor (cailloux, végétaux, sable, etc.). Ces dernières, selon Lakoff, font apparaître la métaphore de l'expression langagière comme un récipient⁸⁸. La poésie atwoodienne propose des perspectives toutes autres que nous pouvons résumer par les affirmations suivantes :

⁸⁷ La récurrence de plusieurs termes au sein du recueil ainsi que les multiples effets de résonance viennent renforcer les liens entre sphère collective et individuelle. Par exemple, la signification métaphorique des termes "pebbles" et "stone" dans "After the Flood, We", est explicitée un peu plus loin dans "Some objects of Wood and Stone" (CG 58-61). En effet, ce dernier poème reprend ces deux noms communs non seulement pour leur donner un emplacement stratégique en les plaçant dans le titre même du poème, mais aussi pour proposer les raccourcis pebbles/words et stone/human qui explicitent l'énigme posée dans "After the Flood, We". Du fait de l'éclairage proposé par "Some objects of Wood and Stone" des deux termes "pebbles" et "stone", la symbolique du rocher dans "After the Flood, We" est renforcée : "the almost-human brutal faces forming / (slowly) /out of stone" représente effectivement l'humain en devenir. La figure humaine qui prend forme dans l'élément rocheux ("forming ...out of stone"), derrière laquelle se cache les villes englouties – la mémoire, la culture – constitue une sorte de sédiment à partir duquel émerge l'humain.

De même, l'équivalence "pebbles" et "words" permet d'interpréter "tossing small pebbles / at random over your shoulder" (CG 4) comme la métaphore d'une conversation où les mots de "you" sont lancés au hasard. Dans son analyse du poème, Frank Davey (*Margaret Atwood: A Feminist Poetics* 38) souligne le rapport dialectique entre "I" et "you" : "you" ne sait pas déchiffrer son environnement, alors que "I" est sensible au langage secret. De même, "you" n'a que faire de ces mots-cailloux et le "I" observe sa désinvolture. Contrairement au "you" de "After the Flood, We" la *persona* de "Some objects of Wood and Stone" considère avec attention les mots-cailloux qui lui appartient de découvrir par le toucher ("sea-smoothed, sea-completed" 59). La dialectique mise en lumière par Davey se décline sur deux plans. Elle oppose à la fois un individu à son compagnon ou compagne, mais également un groupe d'individus à un autre groupe. La *persona* du poème "Some objects of Wood and Stone" se met en scène comme un sujet donné, tout comme elle prête sa voix au groupe des poètes – identité collective à laquelle Atwood se réfère fréquemment et de manière entièrement explicite dans "The Words Continue their Journey" (I 82-3).

⁸⁸ Selon Lakoff, voici les expressions qui soutiennent la proposition "LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS" :

It's hard to *get* that idea *across* to him.
 I *gave* you that idea.
 Your reasons *came through* to us.
 It's difficult to *put* my ideas *into* words.
 When you *have* a good idea, try to *capture* it immediately *in* word.
 Try to *pack* more thought *into* fewer words.
 You can't simply *stuff* ideas *into* a sentence any old way.
 The meaning is right there *in* the words.
 Don't *force* your meanings *into* the wrong words.
 His words *carry* little meaning.
 The introduction *has* a great deal of thought *content*.
 Your words seem *hollow*.
 The sentence is *without* meaning.
 The idea is *buried* in terribly dense paragraphs. Lakoff, *op. cit.* 11.

- Le langage poétique est un travail qui passe par le toucher ;
- Le travail du poète s'inscrit dans la lignée de celui de bien d'autres avant lui, qui ont également contribué à façonner le langage ;
- Le poète offre sa production poétique au monde, comme l'on sème à tout vent – sans savoir ce qu'il en adviendra.

Pour illustrer ce propos, prenons par exemple le poème "Some Objects of Wood and Stone" (CG)58-61) qui rassemble ces différentes perspectives, en filant une seule et même métaphore. La *persona* de ce poème commence par souligner l'impossibilité de communication, devant laquelle elle expérimente le toucher. Le toucher devient alors la métaphore du travail solitaire du langage. Ainsi, la *persona* du poème caresse les cailloux, découvre leur forme, leur consistance, comme le potier pétrit la glaise. Il s'agit en effet de prendre connaissance de la matière afin de participer à sa transformation⁸⁹. Le travail du poète s'inscrit dans une lignée métaphorisée par le travail de la mer sur les cailloux et l'érosion du temps. Il appartient au poète de continuer à polir ces formes avec ses mains. Lorsque le moment de l'échange ou de la transmission survient, la voix du sujet résonne différemment. Elle est enfin capable de surmonter le silence auquel elle était précédemment condamnée. Rapidement cependant, l'émerveillement se transforme en désillusion. L'entreprise paraît vaine, les cailloux inutiles sont lancés au loin⁹⁰. Ces cailloux abandonnés sont emblématiques du découragement du poète qui, gagné par une grande lassitude, se détourne de sa tâche. Son regret transparaît néanmoins dans sa contemplation de l'envol des oiseaux qui sont comme des cailloux jetés au vent. Dans l'impossibilité de les retenir, le sujet contemple les mots qui lui

⁸⁹ Nous remarquons que cette conception du langage créatif rejoint celle de Marjorie Perloff qui au sujet de la poésie d'Eliot et d'Ashbery remarque : "The Key concept for each of these poets is that of *constructivism* – an understanding of poetry in its classical Greek meaning as *poiesis* or *making*, with the specific understanding that language, far from being a *vehicle* or conduit for thoughts and feelings outside and prior to it, is itself the site of meaning-making." Marjorie Perloff. *21st-Century Modernism* (Malden, Massachusetts : Blackwell Publishers, 2002) p. 9.

⁹⁰ Nota Bene : Ce geste ne revêt pas la même signification dans "After the Flood, We" où il révèle l'inconscience d'un "you" incapable de valoriser l'activité du poète.

s'envolent ("flights of words") – autant de poèmes qui lui échappent et que l'absence de ponctuation finale après "words" laisse en suspens.

L'importance de ces cailloux est également signifiée par la situation du poème "ii) Pebbles" au sein de la séquence "Some Objects of Wood and Stone". Cette dernière s'articule en trois temps – "i) Totems", "ii) Pebbles" et "iii) Carved Animals" – et "ii) Pebbles" se trouve donc placé au cœur de l'ensemble. Les deux autres séquences "i) Totems" et "iii) Carved Animals" représentent des légendes et récits, d'origine inconnue, tombés dans l'oubli, puis rappelés à la mémoire, remaniés, échangés, passés de mains en mains. Ainsi la structure même de la séquence "Some Objects of Wood and Stone" traduit la spécificité de la voix poétique atwoodienne qui vient s'installer entre les mythologies déjà maintes fois racontées.

Par ailleurs, les rapprochements pebbles/words et stone/human proposés par "Some Objects of Wood and Stone" sont caractéristiques de la signature atwoodienne. "Pebbles" et "stones" appartiennent au vocabulaire ordinaire, commun, et ils ne surprennent pas dans le contexte de ce poème car les cailloux sont dans la "logique" des paysages dont le lecteur est familier chez Atwood. Cependant, ces mots prennent une signification capitale résumée par quelques vers. L'équivalence entre "stone" et "human" est posée dans le troisième poème de la séquence de "Some Objects of Wood and Stone" où le sujet émet l'hypothèse suivante : "if stone is human" (61). Dans le deuxième poème de la séquence, l'équivalence "pebbles/words" est établie et le motif "pebbles" traverse l'ensemble du poème. Le poème "ii) Pebbles" s'ouvre sur une impossibilité à dire quelque chose : "Talking was difficult" (CG 59). Pour sortir de l'impasse, les *personae* ("we") ont recours au jeu avec les cailloux⁹¹. Ce jeu enfantin dirige l'attention du lecteur vers "cailloux" qui sont eux-mêmes le résultat de très longues métamorphoses, jamais remarquées aboutissant à :

⁹¹ Il est intéressant de noter à ce sujet que M. Atwood explicite l'importance du jeu pour toute activité artistique. Entretiens d'Ottawa avec Reena Khandpur et Christine Evain, *op. cit.*

They were sea-smoothed, sea-completed.
They enclosed what they intended
to mean in shapes
as random and necessary
as the shapes of words
...
sea pebbles
thrown solid for an instant
against the sky

flight of words (CG 59).

C'est par les raccourcis "pebbles/words" ainsi que "stone/human" dans "iii) Carved Animals", que le lecteur décèle l'intelligence de la voix du poète. Cette activité de métaphorisation amène le lecteur à supposer que, dans la séquence "ii) Pebbles", la voix prophétique est précisément l'objet indéterminé de "Talking was difficult". N'est-elle pas effectivement ce sujet intime qu'il est si difficile de partager ? "Nous" ("we" – la réunion de "I" et "you") ne pouvons pas parler directement de cette voix-là. "Nous" en sommes réduits à rendre compte simplement de la relation mot-sens telle que "nous" la comprenons.

Cette séquence concentre et compile plusieurs mythologies de la création : elle renvoie au premier poème du recueil qui exhorte à la patience ; elle rappelle le rôle joué par la mémoire, par l'héritage et par la culture telle que nous le soulignons à propos de "After the Flood, We". Elle replace l'individu dans le contexte d'une chaîne biologique, évoluant au fil du temps. Par ce contexte temporel s'opère un changement d'échelle : l'expérience du sujet est celle de l'humanité tout entière symbolisée par la chaîne darwinienne où la *persona* se voit comme un simple maillon.

Enfin la voix poétique incite le lecteur à porter un regard "autre" sur l'environnement naturel qu'elle décrit – et ce regard transforme tout : l'inanimé devient animé : "wooden people... beginning to decay / but there was a / life in the progressing / of old wood back to the earth" (CG 58) ; et l'absence de vie est dénoncée par une inversion où les touristes

("people") se figent doublement : dans la matière ("wood")⁹², puis dans l'image de la photographie : "the other wooden people / posed for each other's cameras" (CG 58). Cette activité du regard qui perce à jour est signifiée par la transformation des choses sur lesquelles il se porte : en effet, soit les choses deviennent un élément figé car elles sont en relation avec une donnée mortifère, soit elles se mettent en mouvement pour manifester une puissance de vie. Ici, l'activité langagière consiste à rendre compte de ce regard par la mise en scène de ces transformations révélatrices.

L'activité langagière dans *The Circle Game* est également mise en scène par les aventures quasiment loufoques d'un "poète" présenté comme un voyageur en partance.

3. Mise en scène des aventures du poète

⁹² Dans la troisième séquence de "Some Objects of Wood and Stone", les personnages ne sont présents que par synecdoque ("hands"). Le sentiment de détachement de soi-même ou des autres est tellement exacerbé qu'il provoque la disparition de l'espèce humaine du paysage poétique :

The small carved
animal is passed from hand to hand
around the circle
until the stone grows warm

Touching, the hands do not know
The form of animal
Which was made or
The true form of stone
Uncovered (CG 60-61)

La syntaxe, qui alterne "hands" et des synonymes de "carved animals" placés en position de sujet, contribue à rapprocher les mains humaines et les sculptures. De même que dans la séquence "Totems" (58-59), les touristes deviennent des personnages de bois, à l'image des totems ("wooden people", 58), les mains qui tiennent les sculptures de "Carved Animals" épousent finalement la forme de la pierre.

Frank Davey remarque la qualité "sculpturale" de la langue utilisée par la voix poétique : "[T]he diction is factual, the rhythm dispassionate. By creating linguistically unlikely junctures which run counter to natural speech-pauses, the line-breaks imply an unmodulated and noncolloquial tone. The temporal dimension of language as an emotional and personal response to experience is thus largely eliminated." Davey, *Margaret Atwood: A Feminist Poetics* 38. Cette qualité sculpturale de la construction est également réfléchie par la structure d'ensemble où l'activité du poète symbolisée par le jeu avec "pebbles" est encadrée par deux séquences où il est question de mémoire et de mythologies.

Ainsi, la métaphore de la sculpture, et plus particulièrement de la sculpture animalière dans la dernière partie, ouvre une dimension symbolique : l'homme se confond avec la matière inerte et les rochers tentent d'évoluer vers une forme humaine.

Si la poésie atwoodienne met en scène l'activité du regard, elle en fait autant pour l'ensemble des activités humaines. Le poète devient la figure emblématique d'une humanité désireuse de s'exposer à la possibilité d'un bouleversement intérieur. Par exemple, "Evening Trainstation, Before Departure" (CG 8-10) repose sur une symbolique présentée sous une forme de raccourcis humoristiques, mettant en scène des aventures du poète. Par l'intermédiaire d'une *persona* qui recueille et s'approprie un matériau qui s'offre sous sa forme la plus banale (vêtements sales, personnages miniaturisés), ce poème propose une métaphorisation du poète comprenant différentes facettes : le poète est celui qui est toujours en mouvement occupé à collectionner ou piller ; il est celui qui se tient en dehors de ce qu'il observe. Enfin, il est celui que l'expérience de l'écriture bouleverse et retourne. Une fois de plus, c'est en filant une seule et même métaphore (celle du train qui s'arrête en gare) que M. Atwood parvient à tisser un réseau de connections.

La *persona* de "Evening Trainstation, Before Departure", comme le poète, est toujours en mouvement et raconte des histoires à partir de motifs communs de l'expérience humaine : "the lady", couplé à "the man" ; et ces personnages traversent le temps et les saisons. Le temps est métaphorisé par les stations où s'arrête le train : le passé ("at the last station"), le présent ("at this one"), le futur ("at the next one"). Toutes ces histoires sont en mémoire ou en valise :

a tense suitcase
(in which there is a gathering
of soiled clothing, plastic bottles,
scissors, barbed wire
and a lady
and a man) (CG 9)

Quant à la voix poétique, son lieu de prédilection se trouve "on the edges". Si le lecteur cherche à en savoir plus ("what edges"), son attente est déjouée :

I move
and live on the edges
(what edges)
I live on all the edges there are.

La voix poétique n'a pas d'attaches, pas de lieu de sécurité, pas de certitude quant à sa capacité créative. A tout moment, elle doit s'apprêter à aller loin "(I'm almost ready: / this time it will be far"). Elle se déplace sans cesse et n'importe où, espérant atteindre la "station" d'après où elle compte enrichir son expérience de vie ainsi que sa mémoire :

at the next [station] there will be
a lady and a man,
some other face or evidence
to add to the collection in my suitcase.

Ainsi, c'est dans cette valise que se trouve aussi bien sa mémoire que son avenir. Remarquons par ailleurs, l'enthousiasme avec lequel la *persona* "collectionne" les personnages et les objets. Cette attitude manifeste le dynamisme du poète animé par le désir de créer. Son instinct de récupération le rend semblable au pilleur, à l'affût de toute occasion susceptible de l'enrichir. L'impatience de la *persona* à mettre en valise ce que lui offrira "la prochaine station" révèle également son inquiétude, sa peur de manquer de matière. Mais malgré ce besoin compulsif de remplir sa valise, le poète n'est pas un simple collectionneur d'événements. Afin de pouvoir accéder à la création artistique, il lui faut accepter de subir une transformation radicale :

The world is turning
me into evening.

C'est par cette métamorphose que le poète se prépare à "aller loin". Le terme "evening" suggère la pénombre, signifiant ainsi que l'activité du poète nécessite d'entrer dans un monde obscur qui est également le monde souterrain de *Procedures for Underground*. Cette expérience de l'exil qui est celle du poète est également celle des peuples de colons : les images de valise et de voyage du poème prennent alors une signification particulière. La difficulté d'établir une culture nouvelle (tout en restant attaché à son bagage initial, voire

parfois prisonnier de lui) est plus largement développée dans le recueil *The Journals of Susanna Moodie*.

4. Libération, tâtonnements et épiphanies éphémères

Les aventures du poète ne sont pas sans rapport avec celles de toute personne ou toute entité en quête d'affirmation identitaire. C'est sur la métaphore du voyage que s'appuie fréquemment Atwood pour expliciter les difficultés du parcours mais également les découvertes effectuées par la *persona*. Le poème "Migration C.P.R." qui fait allusion au chemin de fer canadien (C.P.R.), en s'appuyant explicitement sur la métaphore géographique, permet de rapprocher les expériences individuelle et collective au point où les deux sont confondues. La métaphore idiomatique au cœur du poème – la vie est un voyage – s'étoffe par des images de tâtonnements, d'aléas, et d'épiphanies éphémères caractéristiques de l'expérience humaine. L'analyse de ce poème permet de souligner le foisonnement métaphorique atwoodien à partir d'une métaphore centrale (celle du voyage en train) : bagages, objets de voyage, traces animalières, messages codés, végétation en décomposition, nouvelles pousses, main mystérieusement gantée, comportement étrange des éléments naturels, pêche aléatoire et temps brumeux – autant de métaphores contribuant à l'élaboration du message suivant : toute transparence ou révélation est condamnée à retomber dans l'opacité, toute vérité est un éternel recommencement. Ces réflexions débouchent sur l'image du sujet en devenir dont le voyage est caractérisé par l'absence de destination finale.

La première strophe du poème met en scène une démarche qui n'est pas sans rappeler celle de "The Circle Game" et qui annonce celle de "Procedures for Underground"⁹³ : la

⁹³ Dès la première strophe de "Migration C.P.R.", un avertissement est lancé sous la forme de l'image d'une main gantée et d'un geste amical qui se transforme en accusation. La mise en garde de la voix poétique rejoint celle de la *persona* de "Procedures for Underground" au sujet des amis qui deviennent éventuellement des ennemis (voir notre étude du poème "Procedures for Underground").

démarche identitaire commence par l'appropriation d'un nouvel espace et l'affranchissement d'un espace qui appartient au passé ("Escaping from allegories / in the misty east, where inherited events / barnacle on the mind", 51). La mémoire des générations antérieures, l'héritage sclérosant du passé est situé dans un lieu décrit par l'expression "misty east", alors que le sujet, lui, se met en route dans une nouvelle direction ("We ran west"). Dans la deuxième séquence du poème, la *persona* se débarrasse de son bagage inutile ("we / tossed our eastern / suitcases", 53) et pose ainsi un nouvel acte de libération ("we stepped unbound into", 53-54). Les effets de résonance d'un poème à l'autre dans *The Circle Game* se multiplient non seulement par les références spatiales mais également par le développement d'une imagerie comprenant un ensemble d'objets de voyage et d'installation nouvelle – imagerie que le lecteur retrouve de manière plus développée encore dans *The Animals in That Country*, *The Journals of Susanna Moodie* et *Procedures for Underground*.

A l'instar des poèmes précédemment cités depuis le début de *The Circle Game*, la géographie devient la métaphore du temps, de la mémoire, de la migration et de la transformation ("sea- / wards...inlan", "west", "a place of absolute unformed beginning", 51). La pensée est représentée par un filet de pêche dont il faut démêler les fils ("untangling their old nets / of thoughts", 51). Il s'agit également d'examiner le contenu du filet. La métaphore de la pêche aléatoire depuis "The Circle Game" ("carting their nets") traverse l'ensemble de l'oeuvre⁹⁴ où la *persona* relève et analyse ce qu'elle trouve dans son filet.

Le motif de la pêche est à rapprocher de celui de la fouille. La récupération d'objets et la contemplation de ruines signifient également une réflexion sur le passé suggérée par le raccourci "objects" / "signpost" (52) dans "Migration C.P.R." .

Les représentations de l'inconscient de "Notes from various pasts" et de "Procedures for Underground" sont annoncées par la présence de créatures et de phénomène étranges : le

⁹⁴ Voir également notre étude de "Notes from various pasts" (AC, 10).

centaure dont l’empreinte est visible près du ruisseau, les montagnes aux formes iconiques qui lancent le lecteur sur la piste de multiples significations symboliques. Le jeu phonique “conical, iconic”, suivi d’une série d’interrogations et d’équivalences potentielles, débouchent sur “words” et “barriers”. Ces deux termes font précisément l’objet d’un rapprochement dans “Notes from various pasts” : les mots sur lesquels tombe la *persona* qui “part à la pêche” sont énigmatiques autant que ceux qui peuplent le paysage de "Migration C.P.R."

Dans le deuxième poème de la séquence, la *persona*, débarrassée de son bagage inutile, pénètre un nouveau paysage qui représente un espace à la fois illimité et inquiétant. Si la *persona* éprouve un sentiment de liberté, elle est également fragilisée par un contexte qui se veut la demeure de créatures mystérieuses dont la représentation fantomatique annonce “Procedures for Underground” :

we stepped
unbound
into
what a free emerging
on the raw
streets and hills
without meaning
always creeping up behind us
(that cold touch on the shoulders) (CG 53-54)

Malgré cette étrangeté, la *persona* fait état d’une étape franchie, une émancipation à partir de laquelle son visage devient une page vierge où peut s’inscrire une nouvelle histoire :

our faces scraped as blank
as we could wish them (54)

Mais la dernière strophe de ce deuxième poème de la séquence – cette strophe entre parenthèses porte le signe d’une relecture : la voix poétique se corrige elle-même – exprime un besoin de sécurité signifié par la symbolique de la maison ou de l’enveloppe végétale (“house”, “husks” – deux éléments rapprochés par une parenté phonétique). Les repères, la sécurité chez Atwood revêtent la forme d’un élément protecteur tel un abri, une carapace ou

encore une enveloppe organique. Ici, Atwood juxtapose également le lexique de l'univers domestique (qui représente les habitudes du quotidien) et celui de la biologie. Ce jeu lexical contribue à rappeler l'étrangeté de l'expérience d'une *persona* d'apparence ordinaire mais dont la transformation intérieure lui confère des propriétés du règne animal ou végétal.

Le troisième poème de la séquence annonce les derniers poèmes du recueil par la superposition de l'histoire personnelle de la *persona* et de celle des générations avant elle. Dans la première strophe, il est question d'un bagage que la *persona* ignore avoir emporté. Défaire sa valise, faire l'inventaire du contenu⁹⁵, signifie, ici encore, l'examen d'un héritage qui constitue le point de départ d'un processus de libération. Cette démarche s'effectue au sein d'un paysage sauvage qui est celui de la forêt :

In the forest, even
apart from the trodden
paths, we can tell (from the sawn
firstumps) that many have passed the same way
some time before
this (hieroglyphics
carved in the bark) (55)

Le chemin est balisé de signes qui témoignent d'un passage antérieur (et qui annoncent les motifs de *The Animals in That Country*). Les hiéroglyphes représentent des messages codés expédiés par les anciennes générations aux nouvelles⁹⁶. Les ancêtres ont eux aussi effectué ce parcours au sein d'une forêt hermétique.

L'ensemble du dernier poème de la séquence reprend les motifs du premier poème : objets légués en héritage, traces animalières, messages codés, nouvelles pousses qui prospèrent sur une végétation en décomposition, main mystérieusement gantée, comportement

⁹⁵ Remarquons la portée symbolique de ce contenu :

"A residual brass bedstead
scratched with the initials
of generic brides and grooms;
chipped squat teapots: old totemic
mothers; a boxful
of used hats." (CG 54)

Le lit représente l'institution du mariage, les objets domestiques, les habitudes quotidiennes, le totem maternel, les croyances antiques et enfin la boîte de déguisement, les jeux et l'artifice.

⁹⁶ Dans *The Handmaid's Tale*, l'inscription "Don't let the turkeys get you down" constitue également un message que l'ancienne "Offred" envoie à la celles qui lui succéderont.

étrange des éléments naturels, pêche aléatoire – la deuxième occurrence de ce motif est inscrit entre parenthèses marquant ainsi la permanence d'une démarche de collecte et de déchiffrement :

(the fishermen
are casting their nets here
as well) (55)

Par ailleurs, le dernier vers du dernier poème rappelle le début de la séquence "Migration C.P.R.". De nouveau, il est question de ces nappes de brume auxquelles le sujet, par sa migration, tente d'échapper et qui le rattrapent. Malgré la clairvoyance ponctuelle à laquelle la *persona* accède, la voix poétique est plongée dans l'ambiance "misty east", telle la *persona* de "Notes from various pasts" dans le recueil suivant qui perd le fil de toute révélation. Il reste à la voix poétique de "Migration C.P.R." le souvenir d'une transparence devenue opacité, semblable à la mer qui change de forme ou aux algues énigmatiques rejetées sur le sable⁹⁷.

La structure de "Migration C.P.R." est à rapprocher de celle de "Some Objects of Wood and Stone", trois pages plus loin dans le recueil. En effet, de même que le poème ("ii) Pebbles") mettant en scène le travail du poète vient s'installer au cœur de "Some Objects of Wood and Stone" – entre les deux poèmes "i) Totems" et "iii) Carved Animals" –, le deuxième poème de la séquence "Migration C.P.R." traduit également la spécificité de l'emplacement de la voix poétique atwoodienne. La *persona* est un sujet en devenir (cette

⁹⁷ L'avant-dernière strophe de "Migration C.P.R." est à rapprocher des dernières strophes de "Notes from Various pasts" (AC 10-11) :

The words lie washed ashore
on the margins, mangled
by the journey upwards to the bluegrey
surface, the transition:

these once-living
and phosphorescent meanings
fading in my hands

I try to but can't decipher

page blanche sur laquelle l'oeuvre s'inscrira) qui se situe entre deux poèmes faisant état de la mémoire des générations précédentes, révélant par ailleurs l'éternelle tentative humaine d'effectuer un parcours similaire à celui de la *persona*.

5. Doutes et difficultés d'orientation

Le décor atwoodien des poèmes étudiés a pour particularité de souligner l'étrangeté du voyage (auquel il est possible de donner différentes interprétations symboliques). Doutes et difficultés d'orientation viennent se greffer à cette entreprise. Nous souhaitons maintenant nous intéresser aux métaphorisations de ces deux dernières notions, qui dans le recueil *The Circle Game*, comme dans les recueils suivants, puise largement dans l'imagerie géographique.

Par exemple, "Journey to the Interior" suit "Migration C.P.R." et développe la métaphore qui rapproche ces deux poèmes en plantant le décor de l'espace canadien. En effet, la *persona* de "Journey to the Interior" établit un parallèle entre le voyage au sens propre et au sens figuré. Ce faisant, les difficultés liées à ces deux types de voyages sont explicitées. La comparaison au cœur du poème sert à mettre en lumière des dangers du deuxième type de voyage : celui où le sujet plonge dans sa propre intériorité.

Les deux premières strophes du poème énumèrent les points communs et les différences entre les expéditions vers des destinations géographiques et celles vers l'intériorité du sujet. Dans la première strophe, une multitude d'adjectifs et d'adverbes résument le propos de la voix. Dans les deux cas, la démarche est décrite comme infinie, difficile, et peu productive ("endless", "poor", "rough", "not..easy", 56). De plus, l'incertitude quant à l'objectif ultime est soulignée par l'absence de destination finale ("there are no destinations / apart from this", 56).

Dans la deuxième strophe, les différences sont données en trois points : il n'existe pas, pour le voyage intérieur, de carte routière fiable (pas de système de référence, extérieur au sujet, lui permettant de s'orienter). De plus, il arrive souvent que le sujet soit distrait par un détail insignifiant et qu'il finisse par tourner en rond :

There are differences
of course: the lack of reliable charts ;
more important, the distractions of small details:
your shoe among the brambles under the chair
where it shouldn't be; lucent
white mushrooms and a paring knife
on the kitchen table; a sentence
crossing my path, sodden as a fallen log
I'm sure I passed yesterday
(have I been
walking in circles again?)

Les distractions du sujet, comme les doutes qui l'habitent concernant sa progression ne sont que le préambule à une interrogation plus fondamentale qui surgit brusquement :

but mostly the danger:
many have been here, but only
some have returned safely.

A compass is useless...
and words here are as pointless
as calling in a vacant
wilderness

Whatever I do I must
keep my head. I know
it is easier for me to lose my way
forever here, than in other landscapes (57)

Ainsi les véritables dangers apparaissent dans ces trois dernières strophes de trois, sept et quatre vers. La brièveté même de ces dernières strophes rend compte de l'inquiétude du sujet qui s'exprime laconiquement. Les limites spatio-temporelles sont atteintes et le sujet entrevoit la possibilité d'une perte de soi dans une transe imprévisible. S'agit-il d'un égarement créatif où la contemplation d'un objet ("white mushrooms and a paring knife / on the kitchen table",

56) conduit à l'impasse et à la répétition ("have I been / walking in circles again?", 56) ? S'agit-il d'une découverte qui dépasse le sujet ?

Le langage lui-même perd toute fiabilité et devient inutile, comme un cri dans le désert, comme ces cailloux semés à tout vent. L'absence de toute certitude est soulignée par la structure même du poème. La voix poétique perd ses repères alors qu'elle tente d'en établir en énumérant consciencieusement, en deux strophes, les différences et les similitudes de deux entreprises. L'absence de ponctuation après la parenthèse de la deuxième strophe suspend le travail de recensement des différences. Cette strophe est interrompue par l'irruption du péril introduit par la troisième strophe : "but mostly the danger" (57). Par cette deuxième strophe écourtée, l'équilibre du poème est rompu : le propos "différences" vient s'écarter sur les trois dernières strophes où le sentiment de danger frise la panique.

Face au constat final selon lequel il est plus facile de se perdre dans ce paysage que dans n'importe quel autre paysage, le sujet décide résolument de ne pas se laisser entraîner par une aventure sans retour : "Whatever I do I must / keep my head" (57).

Cette vigilance est le signe d'un travail propre au sujet atwoodien qui consiste à s'approcher du point de tous les dangers en refusant de l'atteindre, afin de pouvoir rendre compte de l'expérience ultérieurement. "Journey to the Interior" ne présente pas de ponctuation finale. Le discours poétique du sujet est suspendu.

Les quatre poèmes que nous venons d'étudier ("Evening Trainstation, Before Departure" "Some Objects of Wood and Stone" "Migration C.P.R." et "Journey to the Interior") s'inscrivent tout naturellement dans la suite de la démarche libératrice des poèmes éponymes "The Circle Game". En effet, au-delà de la prise de conscience d'un enfermement, il s'agit pour le sujet de mettre en œuvre son désir d'entreprendre de manière autonome. De la mise en route aux difficultés d'orientation, les poèmes étudiés ci-dessus se rapportent ainsi

tous les quatre à la problématique de l'activité langagière emblématique de tout processus identitaire et en réfléchissent plusieurs aspects, allant contre les affirmations idiomatiques lakoffienne portant sur le langage. Loin d'être une simple "mise en récipient", l'activité langagière s'appuie sur une activité sensorielle qui passe par le toucher, le vouloir-saisir (du collectionneur), et le regard. Ces perspectives contestent deux autres affirmations lakoffiennes : d'une part, la perception n'est pas limitée (par un champ de vision donné – d'où l'invitation à *voir* de "This Is a Photograph of Me" et de "After the Flood, We"), et d'autre part, l'esprit ne se réduit pas au fonctionnement d'une machine (ce serait occulter les facultés sensorielles qui contribuent à l'expérience du sujet).

Par ailleurs, l'activité langagière implique un déplacement du sujet qui migre vers "la marge". Ce déplacement n'exclut pas une mise en danger et une lutte pour ne pas "perdre le nord", cette expression étant employée avec une pointe d'ironie chez Atwood étant donné que tout système de repères se trouve bouleversé. La mise en scène littéraire et imagée concernant *et* l'activité sensorielle *et* la position du sujet permet au lecteur d'entrer dans la conception nouvelle que propose l'auteur. La mise en scène atwoodienne fait entrer en jeu une topographie originale, qui fonctionne à différents niveaux, sans pour autant tomber dans le flou ou l'indéfini. C'est effectivement la précision de chaque image (sous-tendue par une remarquable acuité sensorielle et s'appuyant sur du "concret") qui nous frappe tout particulièrement chez Atwood, autant que la possibilité d'une lecture des poèmes qui se décline sur différentes sphères.

Après ce travail sur la poésie "traditionnelle" d'Atwood, nous nous tournons vers les poèmes en prose pour compléter notre analyse sur la relation entre les voix et le décor. Nous constatons en effet, que ces poèmes offrent non seulement la mise en scène d'un espace dans lequel intervient une pluralité de voix mais également des jeux de miroirs permettant aux voix de se réfléchir elle-mêmes dans une situation donnée. Ainsi notre analyse se poursuit au-delà

de la relation entre images topographiques et quête identitaire pour mettre l'accent sur les effets de miroir internes aux poèmes en prose.

4. Prédominance des pistes métafictionnelle et féministe dans les poèmes en prose

Dans les quatre recueils en prose, *Murder in the Dark*, *Good Bones*, *Bottle*, et *The Tent* le lecteur retrouve les principales thématiques mises en lumière précédemment, ainsi qu'une pratique de ce que Dominique Viard a appelé la "fiction critique"⁹⁸, soit un discours métafictionnel intégré à chacun de ces petits textes de fiction. Un parcours rapide de ces recueils permet au lecteur de trouver deux points communs entre la poésie en prose et la poésie traditionnelle atwoodienne. Il s'agit des principales thématiques précédemment citées, ainsi que de l'imagerie atwoodienne avec ses multiples possibilités de transformation dans lesquelles la matière inerte devient vivante (ou le contraire), l'organique se métamorphose au fil des siècles, l'imaginaire loufoque et la perception sensuelle ouvrent la voie aux révélations nouvelles. Certains poèmes se présentent comme un tableau (une image que la *persona* visualise lors d'une descente dans le monde souterrain par exemple), d'autres comme une petite histoire, souvent rocambolesque et parfois provocatrice. Cependant, la superposition des différents pupitres ne ressemble pas à celle que nous avons mise en lumière par notre précédente étude des autres recueils. L'intérêt de ces poèmes en prose réside moins dans une superposition des sphères individuelles et collectives, par exemple, que dans une problématique métafictionnelle récurrente, permettant de traiter plusieurs des aspects essentiels de l'écriture. Ce faisant, les voix des *personae* sont dotées d'un humour teinté d'un féminisme typiquement atwoodien.

⁹⁸ Cette expression est reprise par Dominique Rabaté. Voir Dominique Rabaté, ed. *Figures du sujet lyrique*. (Paris: PUF, 1996).

Avant de nous intéresser tout particulièrement au discours féministe et métafictionnel de plusieurs des poèmes en prose, nous souhaitons tenter de situer les traditions littéraires auxquelles appartient ce type d'écriture, afin de mieux mettre en valeur les procédés de mise en scène des *personae*.

Pour commencer, nous remarquons que *Murder in the Dark*, *Good Bones*, *Bottle* et *The Tent* s'inscrivent dans la tradition baudelairienne, qui elle-même puise largement dans l'anecdote, selon la définition de Montandon⁹⁹. L'ambiguïté de la forme est soulignée par le sous-titre de *Murder in the Dark* : "Short Fictions and Prose Poems" (*Good Bones*, *Bottle* et *The Tent* ne portent aucune mention explicative). Le poème en prose pose un problème de définition et la difficulté s'accroît lorsque l'auteur lui-même refuse de trancher entre "Short Fictions" et "Prose Poems". Pour résumer la vaste étude de Suzanne Bernard, le poème en prose désigne un texte (souvent bref, mais pas nécessairement) dont le langage est purement poétique, c'est-à-dire métaphorique ou imagé, et dont le but est purement esthétique¹⁰⁰. L'objectif n'est pas nécessairement, selon les termes de Baudelaire¹⁰¹, de réaliser le rêve d'une prose "poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience."¹⁰² Toutefois, les poèmes de *Murder in the Dark* se rapprochent de cette

⁹⁹ "Conçu comme un assemblage de moments narratifs distincts, sans lien de solidarité significatif, le recueil d'anecdotes, qui a son origine dans les histoires secrètes, est devenu au cours des siècles une véritable forme littéraire. Le terme désigne moins un contenu qu'une technique de publication dans le sens de l'inédit. *Anekdotos* signifiait qui n'a pas été publié. C'est avec l'historien grec de l'antiquité tardive, Procope de Césarée et son histoire secrète (*historia arcana*) de la cour impériale de l'empereur Justinien, que le terme s'imposa pour désigner les nombreux détails privés et scandaleux de la vie de la cour. Ainsi l'anecdote désigne-t-elle une particularité historique peu connue, secrète, dont le récit est révélateur." Alain Montandon, *Les Formes brèves* (Paris: Hachette, 1992) p. 99.

¹⁰⁰ Pour une critique des définitions du poème en prose, voir l'étude de Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, (Paris: Nizet, 1959) ; voir également le chapitre intitulé "La poésie sans le vers". Tzvetan Todorov, *Genres du discours* (Paris: Seuil, 1978).

¹⁰¹ Bien que Baudelaire ne soit pas l'inventeur de la forme du poème en prose, c'est lui qui donne à ce genre ses lettres de noblesse et qui en fait un modèle d'écriture. C'est pourquoi nous ferons plusieurs fois référence à cet auteur.

¹⁰² Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, 1864 (Paris: Flammarion, 1987) p. 74.

conception par la référence au pseudo-narratif, forme relativement éloignée des poèmes en prose de Mallarmé, de Rimbaud et des surréalistes.

Les deux premiers recueils de poèmes en prose d'Atwood sont constitués de vingt-sept poèmes chacun – *Murder in the Dark* est divisé en quatre parties, sans titres mais numérotées alors que les poèmes *Good Bones* ne forment qu'un seul ensemble. L'avant-dernier recueil, *Bottle*, publié à l'occasion du *Hay Festival* en 2004, est plus court : neuf poèmes seulement. Quant au dernier recueil, *The Tent*, il est divisé en trois parties et comprend trente-six poèmes dont ceux parus dans *Bottle* et plusieurs autres parus dans des revues. A l'instar de *Spleen de Paris*, chaque poème est d'abord écrit et publié séparément. Ainsi s'applique la remarque de Baudelaire selon laquelle le lecteur a une entière liberté de considérer ces poèmes indépendamment les uns des autres ou d'effectuer les regroupements qui lui semblent pertinents, le lien entre les poèmes étant thématique et ne présentant pas de progression narrative.

La définition du regroupement est elle-même variable. En effet, nous pouvons considérer que l'ensemble des poèmes en prose constitue une totalité comprenant les poèmes qui précèdent *Murder in the Dark* et ceux qui le suivent. Dans les recueils qui précèdent, nous relevons trois séquences de poèmes en prose : une séquence de cinq poèmes dans *You Are Happy* ("Circe/Mud"), de douze poèmes dans *Two-Headed Poems* ("Marrying the Hangman"), et de cinq poèmes dans *True Stories* ("True Romances"). Par ailleurs, le regroupement *Selected Poems II* (1986) est sélectif. Ce recueil ne reprendra qu'une partie de *Murder in the Dark* : les treize premiers poèmes de *Murder in the Dark* ne sont pas retenus. En revanche *Selected Poems II* contient deux poèmes de la troisième partie ("Bread" et "The Page") et onze poèmes de la quatrième partie (seul "Liking Men" est exclu). Ce dernier recueil comprend également trois poèmes qui seront repris, six ans plus tard, dans *Good Bones* ("An Angel", "Men at Sea" et "Adventure Story"). Enfin, une dernière publication

Bones and Murder rassemble une sélection de poèmes de *Murder in the Dark* et *Good Bones* ainsi que les illustrations d'Atwood correspondantes. Nous remarquons que ce dernier recueil souligne l'effet de résonance entre les titres des deux recueils qu'il regroupe.

Ce contexte de publications indépendantes et regroupées offre au lecteur de multiples possibilités d'étude. Nous choisissons de privilégier le contexte de chacun des recueils *Murder in the Dark*, *Good Bones*, *Bottle* et *The Tent* en nous intéressant particulièrement à la piste métafictionnelle du premier des trois : *Murder in the Dark*.

1. Parodie de genres littéraires dans *Murder in the Dark*

Ce recueil se met en scène comme une transposition de lui-même. En effet, il constitue une parodie de genres narratifs dont les poèmes proposent une image miniaturisée. De plus, la structure même du recueil offre des pistes de réflexion métafictionnelles qui se dégagent de l'agencement des poèmes et de leur regroupement en quatre parties.

La première partie du recueil s'ouvre avec "Autobiography" qui n'est autre que la description d'un paysage évoquant le rapprochement "land/mindscape". Cependant, ce poème constitue un préambule aux sept poèmes autobiographiques qui suivent. Le décor est planté non pas simplement en guise d'introduction mais plutôt pour suggérer un commentaire métafictionnel sur la manière de traiter l'autobiographie. Chacun des sept poèmes qui suivent parodie le genre narratif selon les techniques atwoodiennes que le lecteur retrouve dans l'œuvre romanesque. Les stratagèmes pour déjouer l'attente du lecteur sont multiples. L'efficacité de la parole intime est mise en lumière comme dans "Siren Song" (YAH 38-39) mais la curiosité du lecteur n'est jamais pleinement satisfaite. Dans *Murder in the Dark*, les titres de "Making Poison", "Boyfriends" et de "Fainting" induisent en erreur. "Making Poison" ne renvoie pas à une histoire policière mais à un jeu d'enfants. Dans "Boyfriends", il

est question de garde-robe et "Fainting" va bien au-delà d'un évanouissement en proposant une image de mort. "The Boys' Own Annual, 1911" et "Before the War" défient la linéarité du temps par la force des souvenirs qui attestent la permanence du passé. L'ensemble de ces poèmes n'est pas sans rappeler *Two-Headed Poems* : les images perturbantes du double ("There were twins too, human ones... their arteries and veins injected with coloured rubber", 26), l'évocation d'un espace sombre comme la nuit ("in the land where there is no sun and no moon", 27), la simultanéité du présent et du passé ("So there I was, suspended in mid-story, in 1951, and there I remain, sometime, waiting for the end, or finishing off myself", 14). A l'instar de *Two-Headed Poems*, ces poèmes de *Murder in the Dark* proposent un paysage mental sombre et sans issue.

La seconde partie du recueil est constituée d'un seul poème "Raw Material" composé de cinq séquences. Cette partie renvoie à la situation du touriste irrévérencieux ou désorienté des nouvelles "A Travel Piece" (DG), "The Resplendent Quetzal" (DG) et "Scarlet Ibis" (BE). Pour cette même raison, elle fait également écho au recueil *True Stories* et au roman *Bodily Harm*¹⁰³. Les thématiques des nouvelles, recueil de poésie (TS) et roman (BH) précédents ont pour point commun un décor qui est source de tension. "Raw Material" en est l'illustration : ce poème suggère une tension entre le titre – élément du décor – et le contenu du poème. Le jeu de mots latent porte sur "raw" qualifiant non seulement la matière première de l'écriture mais également le type de souvenir donnant lieu à la constitution de cette matière première : "raw" signifiant également "cru", "sensible", "inculte", ou "dur" – autant de possibilités qui se profilent derrière les expériences des *personae* de la séquence.

La troisième partie s'ouvre sur le poème éponyme où le jeu métafictionnel se mêle aux effets de réel. Les troisième et quatrième parties contiennent plusieurs poèmes qui offrent à la fois une parodie, un pastiche, et un commentaire des divers styles littéraires. Ceux-ci sont signalés par les titres : deux genres mineurs ("Horror Comics", "Women's novel") auxquels

¹⁰³ Voir notre étude de la figure du touriste dans *True Stories* et *Bodily Harm*.

s'ajoutent des recettes ou des commentaires métafictionnels ("Happy Endings", "The Page", "A Parable" etc.).

L'ensemble des poèmes de *Murder in the Dark* et *Good Bones* constitue une illustration des commentaires de Maclean à propos des poèmes en prose de Baudelaire :

These texts include in perfect but minimal form, the Märchen or wonder-tale, the Sage or anecdote, the fable, the allegory, the cautionary tale, the tale-telling contest, the short story, the dialogue, the novella, the narrated dream...[all forms] deterritorialized...and... recontextualized¹⁰⁴.

Nous remarquons en effet la variété des genres présents au sein de ce recueil.

Nous proposons maintenant trois exemples du jeu avec le lecteur et de la mise en abyme de décors et de techniques d'écriture. "Women's Novel" traite du genre annoncé par le titre, "Happy Endings" déconstruit l'articulation de l'intrigue, "Murder in the Dark" met en scène un jeu d'enfants qui revêt une dimension métafictionnelle.

2. Effets de pastiche et de parodie : correspondance entre "Women's Novel" et *Lady Oracle*

Le titre "Women's Novel" attire l'attention du lecteur familier de l'œuvre d'Atwood, sachant que ce genre littéraire est le thème principal du roman *Lady Oracle*. "Women's Novel" est à mi-chemin entre le poème en prose, la nouvelle et le commentaire d'un genre littéraire. *Lady Oracle* appartient également à une catégorie de romans hybrides où se mêlent "haute littérature", genre mineur et commentaire sur ce dernier. Outre le mélange des genres, les points communs entre "Women's Novel" et *Lady Oracle* que nous nous proposons d'étudier sont les suivants :

- la pratique du pastiche et de la parodie
- le cumul des rôles de la narratrice
- les jeux de miroirs.

¹⁰⁴ Marie Maclean, *Narrative as Performance: The Baudelarian Experiment* (New York: Routledge, 1988) p. 45.

Nous souhaitons montrer comment les techniques de pastiche et de parodie de *Lady Oracle* sont de nouveau exploitées dans "Women's Novel".¹⁰⁵ L'effet de pastiche provient de l'imitation du genre "historical romances" (LO 156) dont la narratrice reproduit le style. Cette dernière se sert des modèles que lui envoie la maison d'édition pour ses imitations professionnelles. L'effet parodique se construit à partir d'une seconde opération : l'exagération. Tous les ingrédients du genre sont touchés par cette dernière : décor, personnages, costumes, intrigue. A l'instar du roman, "Women's Novel" comprend également des effets de parodie et de pastiche notamment dans la septième partie du poème. L'effet repose sur deux phrases en italique qui imitent le genre "romance novel" et manifestent ainsi un "hypotexte" identique à celui du roman *Lady Oracle* : "*She had the startled eyes of a wild bird*" et "*She had a feral gaze of an untamed animal*" (61). C'est dans la seconde phrase que se cumulent imitation et exagération. Selon le commentaire de Genette, la fonction dominante du pastiche est le divertissement et non "la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant"¹⁰⁶. Aussi l'imitation de la *persona* s'effectue-t-elle en régime ludique. Le divertissement est accentué par la deuxième phrase saturée de qualificatifs appartenant à l'imagerie animalière qui fait écho à la première et introduit une dimension parodique.

Le deuxième point commun entre *Lady Oracle* et "Women's Novel" provient des commentaires qui se situent en marge du pastiche et de la parodie. Dans le poème en prose, ces derniers sont la première source de divertissement pour le lecteur. En effet, chacune des huit parties du poème constitue un commentaire où la voix oppose "Men's novels" à

¹⁰⁵ Voir également Brunet qui explore les notions adjacentes de la parodie (travestissement, transposition), et du pastiche (charge, forge) et qui montre comment ces deux pratiques sont à l'œuvre dans *Lady Oracle* ; Emmanuelle Brunet, *Les éléments visuels dans les romans de Margaret Atwood de 1969 à 1993*, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2001. Brunet fait référence aux définitions suivantes : la parodie (ou travestissement, transposition) : "tout texte dérivé d'un texte antérieur par... transformation ou par... imitation", Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982) p. 16 ; le pastiche (ou charge, forge) : "Le pasticheur se saisit d'un style... et ce style lui dicte son texte." Genette, *Palimpsestes* p. 40. La différence entre le parodiste et le pasticheur est que le premier se saisit d'un texte (qu'il transforme et transpose éventuellement dans un autre style), tandis que le second se saisit d'un style.

¹⁰⁶ Le régime sérieux a pour fonction dominante "la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant", alors que le régime ludique a pour fonction dominante "le pur divertissement". Genette *Palimpsestes* pp. 111-2.

"Women's novels". Les premières phrases sont un constat ironique : "1. Men's novels are about men. Women's novels are about men too but from a different point of view" (57) et "2. I like to read novels in which the heroine has a costume rustling discreetly over her breasts, or discreet breasts rustling under her costume" (58) etc. Le mode ironique s'enclenche dès la première phrase et permet de recenser plusieurs aspects du genre¹⁰⁷. Dans chacune des huit parties la voix considère les ingrédients du genre et les caractéristiques du lecteur implicite. Souvent, elle part de l'un pour arriver à l'autre (ou réciproquement) ou bien elle entremêle les deux aspects : "*Always*, he has to say. *Forever*. I no longer want to read books that don't end with the word *forever*. I want to be stroked between the eyes, one way only" (60). Ainsi l'impératif lexical dictant l'emploi des adverbes *Always* et *Forever* correspond au désir de la lectrice qui souhaite être bercée par l'illusion d'un amour éternel et parfait. Parfois les caractéristiques du lecteur implicite sont révélées de manière indirecte. Ainsi, dans la seconde partie la voix s'interroge sur l'attrait du décolleté : "A glimpse of pink through the gloom, the sound of breathing, satin slithering to the floor, revealing what? Never mind, I say. Never mind" (58). La légèreté avec laquelle la *persona*, lectrice de "romance novels", élude la question, reflète l'attitude du public-cible en quête d'évasion plutôt que de réflexion. Ainsi, à l'instar de *Lady Oracle*, le principe qui régit "Women's Novel" est le miroir interne où la position de la *persona*, lectrice de "Romance novels", est réfléchie. De même que Joan, outre son rôle de narratrice, cumule les rôles de consommatrice, productrice et critique du genre, la *persona* endosse ce triple rôle. "Women's Novel" constitue une représentation miniaturisée non seulement des techniques mises en œuvre dans *Lady Oracle* mais également du discours idéologique sous-jacent et de la position du lecteur.

¹⁰⁷ Par exemple, le jeu grammatical entre les sujets ("costume"/"breasts"), l'adverbe et l'épithète ("discreetly"/"discreet") et les compléments circonstanciels de temps (introduits par "over" et "under") révèle le principe d'élaboration de descriptions stéréotypées de "Women's Novel".

3. Déconstruction de l'intrigue dans "Happy Endings"

Contrairement à "Women's Novel", "Happy Endings" ne fait référence à aucun genre en particulier. Si le titre du poème "Happy Endings" suggère le conte de fées, les récits des six parties du poème (identifiées de A à F) sont loin d'appartenir à ce genre. Cependant, le pastiche est à l'œuvre dans ce poème : la voix fabrique un style d'écriture à mi-chemin entre le langage mathématique et les tests psychologiques des magazines populaires. Différentes bifurcations de l'intrigue sont possibles selon les réponses du lecteur. C'est sur ce mode interactif que s'ouvre la nouvelle : "If you want a happy ending, try A" (63). La logique mathématique est pourtant vite invalidée, de même que l'articulation de l'histoire est tournée en dérision. Dans la première séquence du poème, la voix montre que l'histoire A (qui illustre le dicton populaire "les gens heureux n'ont pas d'histoire") ne présente aucun intérêt. A partir du moment où A se transforme en d'autres possibilités dans les séquences B à F, l'histoire devient plus captivante alors même que la trame sentimentale se complique ("[John] merely uses [Mary's] body for selfish pleasure and ego gratification of a tepid kind...he fucks her and after that he falls asleep, while she does the dishes so he won't think she's untidy", 64). Cependant, pour rassurer le lecteur, il est toujours possible, *in fine*, de revenir sur le "happy ending" : "John marries Madge and everything continues as in A" (66) ; "Madge...marries... Fred and everything continues as in A, but under different names" (68) ; "Finally...they clasp each other...and continue as in A" (68) ; "You'll still end up with A" (69). La voix souligne toutefois l'illusion d'une telle fin, la seule fin réaliste étant la mort inéluctable de chacun des personnages : "The only authentic ending is the one provided here : / *John and Mary die. John and Mary die. John and Mary die*" (69). Mais quel est le lecteur qui souhaiterait s'appesantir sur la fin "authentique" plutôt que de saisir l'occasion de l'évasion offerte par la lecture ? Au-delà de l'attraction du lecteur pour les "happy endings", le poème réfléchit les exigences de ce dernier en matière de rebondissements du récit. Les séquences illustrent

l'affirmation de Joan dans *Lady Oracle* "I was hooked on plots". En effet, chacune constitue une histoire indépendante qui peut aussi bien être considérée comme un volet d'une saga. L'emboîtement potentiel des séquences se manifeste par la reprise des prénoms (John, Mary, Madge, Fred) et des situations maritales qui se font et se défont. Les permutations sont signalées non seulement par la mise en scène de personnages différents occupant des places similaires dans le récit mais également par la séquence E qui en explicite la technique. Cette séquence construit une histoire en trois phrases. Une quatrième phrase propose une série de permutations permettant d'élaborer un nouveau récit qui n'est autre que l'ancien "déguisé" :

Yes, but Fred has a bad heart. The rest of the story is about how kind and understanding they both are until Fred dies. Then Madge devotes herself to charity work until the end of A. If you like, it can be 'Madge', 'cancer', 'guilty and confused', and 'bird watching'. (69)

Les emboîtements et permutations se manifestent également par une analyse schématique de la macro structure du poème. Notons entre guillemets le nom de la séquence et sans guillemets l'élément nouveau de la séquence, nous obtenons les équations mathématiques suivantes :

"A" = "Happy Ending"

B est suivi de A ; "B" = BA

C est précédé de BA, suivi de A, "C" = BACA

D est précédé de C et suivi de A, "D" = CDA ou bien = (BACA)DA

Très indirectement M. Atwood esquisse le pastiche de toute œuvre romanesque et met en abyme l'élaboration de ses propres intrigues. Les trois dernières séquences de "Happy Ending" sont des commentaires métafictionnels ; si elles ne participent pas au jeu d'emboîtement donnant lieu à nos équations mathématiques, elles proposent un enrichissement des possibilités combinatoires par la substitution de personnages. En suivant les repères des noms des personnages, le lecteur est amené à établir les liens logiques explicités ci-dessus et à construire une histoire rocambolesque : John méprise Mary, épouse

Madge, tombe amoureux, bien des années plus tard, d'une jeune Mary, elle-même éprise de James. John tue les amants et se suicide. Madge épouse Fred, etc. Au terme de chaque séquence, nous l'avons vu, l'histoire peut bifurquer et conclure sur un "happy ending" à géométrie variable (il suffit de changer les prénoms comme le précise la voix). La récurrence de la composante A dans la chaîne du récit montre que cette séquence refuse d'être enfermée dans le rôle de scène finale : à tout moment celle-ci peut invalider son propre contenu de "happy ending" et évoluer vers de nouveaux rebondissements de l'intrigue.

Par ailleurs, l'ironie atwoodienne sur la confection d'une histoire est renforcée par l'introduction d'un leitmotiv qui met en avant un détail matériel traditionnellement méprisé par les romans d'amour : il s'agit de la mention de "real estate" qui fait surface à trois reprises dans les séquences A, C, D :

"They buy a charming house. Real estate values go up" (63).

"John...[and] Madge...have... a charming house which they bought just before the real estate values went up,..." (67).

"But...Real estate values go down" (68).

Si la mention de "real estate" contribue à déconstruire la dimension romantique du récit, elle devient également, dans la séquence D, une composante de l'intrigue.

Après avoir mis en lumière les composantes du récit ainsi que les mécanismes d'assemblage, après avoir également renvoyé au lecteur l'image de sa crédulité et de son absence de sens critique, la voix affiche un mépris de l'ensemble :

That's about all that can be said for plots, which anyway are just one thing after another, a what and a what and a what.
Now try How and Why. (70)

Plutôt que de faire preuve d'une dextérité combinatoire, la voix démontre que seuls les autres aspects du récit – le comment et le pourquoi – peuvent faire la différence entre *une*

histoire et *une autre*. C'est ce que le lecteur qualifié de "true connoisseur" (70) est à même d'apprécier et c'est sur cette nouvelle piste de lecture-écriture que le poème se conclut.

"Women's Novel" et "Happy Endings" ont pour point commun de réfléchir les caractéristiques d'un lecteur motivé par les rebondissements de l'intrigue et la construction d'un univers fantasmatique dans lequel il peut se projeter. Le décor est alors réfléchi, démonté, remanié, comme toute autre composante du récit. En réfléchissant également le rôle du lecteur, Atwood souligne les attentes de ce dernier ainsi que les ingrédients et les constructions propres à la fiction populaire. Si Atwood tend un miroir au lecteur avide de consommer ce type de fiction, elle l'incite également à évoluer en partageant ces "recettes" et en l'impliquant dans un jeu interactif. C'est cette dimension ludique et didactique qui retient notre attention dans le 3^e poème que nous proposons d'étudier.

4. Mensonges et effets de réel dans "Murder in the Dark"

La nouvelle éponyme du recueil traite des effets de réel dans l'écriture et elle les met en scène. Les développements narratifs viennent satisfaire la curiosité du lecteur que la voix prend soin d'exciter. Cependant l'effet de réel ne fonctionne que provisoirement. Bien vite la voix révèle sa propension au jeu et sa propre crédulité tout en mettant en garde contre les mensonges de la narration. Par ailleurs la mise en scène du jeu "Murder in the Dark" thématise la fonction d'écrivain constructeur d'histoires et contribue à souligner la dimension ludique de la fiction qui séduit dès l'enfance.

La nouvelle commence par une affirmation factuelle ("This is a game I've only played twice") qui soulève deux questions : Dans quelles circonstances le narrateur se prête-t-il à ce jeu ? Et de quel jeu s'agit-il ? La narratrice, pleine d'égards pour les attentes du lecteur (qu'elle

a elle-même suscitées), s'attache à répondre méthodiquement à ces questions en commençant par la première : "I was in Grade Five", "I played it in the cellar" (47). Pour ajouter à l'effet de réel, la description qui s'ensuit fait surgir des images qui donnent au souvenir toute sa dimension visuelle : les détails du lieu apparaissent : "There was a pool table ..." ainsi que la description des activités auxquelles les enfants se livrent. La narratrice donne également un aperçu du paysage sentimental en relatant les histoires d'amourettes des enfants et elle évoque enfin le plaisir que leur procure ce jeu. Le développement narratif est cependant entrecoupé de commentaires ironiques qui nuisent au fonctionnement de l'effet de réel, provoquant une distanciation chez le lecteur. Le premier commentaire ne peut être pris au sérieux : "I heard this game". Le lecteur comprendra rétrospectivement l'avertissement qui conclut l'anecdote, lorsque la nouvelle *Murder in the Dark* aura ostensiblement basculé dans la métafiction (le lecteur pourra même faire un parallèle entre un lecteur trop candide et ce chien qui ne différencie pas le jeu de la réalité et qui finit par être l'élément perturbateur du jeu). Puis la narratrice s'adresse au lecteur de manière pratique pour lui expliquer les règles du jeu qui comprend la simulation d'un meurtre. L'intérêt de la nouvelle ne se limite pas au plaisir que la narratrice éprouve à s'étendre sur l'acte du meurtre¹⁰⁸ : la voix nous propose un autre jeu qui est, de toute évidence, de nature métafictionnelle :

If you like you can play games with this game. You can say: the murderer is the writer, the detective is the reader, the victim is the book. Or perhaps, the murderer is the writer, the detective is the critic and the victim the reader. In that case the book would be a total mise en scène, including the lamp that was accidently tipped and broken. But really it's more fun just to play the game. (49)

Cette deuxième possibilité – l'écrivain-meurtrier¹⁰⁹ – semble fasciner la voix encore plus que la première, comme le montre la fin de la nouvelle, où l'écrivain-meurtrier est mis en scène : vêtu de bottes aux semelles silencieuses, il s'apprête à commettre son crime. Sa

¹⁰⁸ Ce plaisir morbide rejoint cependant celui décrit dans plusieurs autres poèmes en prose du recueil, dont notamment "Making Poison" et "The Page".

¹⁰⁹ Ce type d'accusation n'est pas sans rappeler celles de *Power Politics* : "You did it" (32), "This is a mistake" (35).

victime sera le lecteur auquel la voix s'adresse en simulant la menace tout en affirmant qu'il s'agit d'un jeu. La nouvelle se termine sur un avertissement suivi d'une question :

Just remember this, when the scream at last has ended and you've turned on the lights:
by the rules of the game, I must always lie.
Now: do you believe me? (50)

Ainsi la voix expose le jeu au cœur même de l'écriture qui consiste à appliquer systématiquement la règle du mensonge. Ce même artifice dénoncé dans les romans de manière indirecte (brouillage de pistes, mensonges des protagonistes, remise en question de la fiabilité du narrateur), est ici mis en scène de façon ludique mais également quelque peu dramatique, en jouant sur un effet de réel qui n'est pas sans procurer un certain plaisir au lecteur amateur du genre romanesque. En effet, la voix joue non seulement sur l'aspect autobiographique au début du poème mais elle s'amuse également à recourir aux clichés lorsqu'elle évoque le pouvoir maléfique de l'écrivain (les bottes, le revolver, la cigarette, etc.). Si la voix incite le lecteur à soupçonner le moindre geste, le moindre mot, ce n'est pas sans une certaine ironie : le soit-disant pouvoir maléfique de l'écrivain n'est, en fait, qu'un simple jeu. Quant à la dernière question qui ponctue la nouvelle : "Now: do you believe me?", le lecteur en contemple les sens multiples :

Allez-vous me croire puisque je dénonce le mensonge (la preuve : je vous dis que j'ai une cigarette puis j'avoue que cette affirmation est mensongère puisque je ne fume pas : quelle est la vérité) ?

Allez-vous croire que mon jeu consiste à mentir toujours ?

Allez-vous croire que ce n'est qu'un jeu ?

Allez-vous enfin vous résoudre à ne plus me croire ? Comme le dit Ventura¹¹⁰ en citant Saint-John Perse : "Il n'y a pas d'art sans mensonge", et Perse poursuit : "Ce que je crois, c'est que la sincérité en art n'a jamais le droit à l'immédiat ; qu'elle ne peut affluer,

¹¹⁰ Héliane Ventura, *Margaret Atwood, The Handmaid's Tale* (Paris: Messene, 1998) p. 31.

qu'involontaire, par transparence, ou même négativement." Ainsi, si Atwood érige une opposition dialectique entre vérité et mensonge, ce n'est pas pour établir une ligne de démarcation entre les deux, mais pour inviter le lecteur à réfléchir à la nature des faits et événements relatés ainsi que sur le statut de l'écriture. Cette technique est employée dans l'écriture romanesque notamment dans *Lady Oracle* où l'intrigue se développe selon les mensonges du personnage focalisateur qui est écrivain professionnel. Un parallèle est établi entre la production romanesque de ce dernier et sa tendance à l'affabulation. Ce qui est nuisible dans sa vie privée devient une qualité professionnelle ; la difficulté consiste à établir des repères qui, comme toujours chez Atwood, sont sans cesse remis en question.

Les trois nouvelles que nous venons d'étudier présentent différentes facettes de l'art romanesque : la parodie, le pastiche ("Women's Novel") et les constructions mensongères ("Murder in the Dark"). La voix de "Happy Endings", par son mépris pour les développements anecdotiques et pour le "happy end", attire l'attention du lecteur sur le pourquoi et le comment du récit. Cet enseignement entre en résonance avec celui de Montandon qui place l'art de l'anecdotier au dessous de celui de l'écrivain : l'art du premier réside avant tout "dans le choix de l'histoire, dans le fait de prélever dans le continuum de l'expérience un événement pour le mettre dans l'évidence d'une singularité piquante ou significative" (100). Aussi la compétence à l'œuvre dans la narration anecdotique est-elle celle de "l'observateur spirituel"¹¹¹ qui joue aussi bien avec les éléments du décor qu'avec les caractéristiques des personnages. Si l'art de l'écrivain est plus complexe car il s'intéresse au pourquoi et au comment selon la voix de "Happy Endings", Montandon souligne néanmoins

¹¹¹ Montandon cite également un article du *Guardian* : "Story-telling is not an art, but what we call a 'knack'". Montandon *op. cit.* p. 100.

que l'écrivain intègre parfois le genre anecdotique à son art, "de manière accidentelle". Dans les poèmes en prose d'Atwood, "l'accident" est non seulement répétitif mais également mis en abyme afin d'en souligner la composante de divertissement. Ainsi la mise en lumière des matériaux exploitables par l'écrivain est au cœur de la stratégie métafictionnelle atwoodienne et constitue le thème du recueil. Cependant, si le texte joue sur la possibilité de différentes lectures, il réfléchit également le contexte dans lequel s'offre l'histoire, en mettant l'accent sur la position du conteur, de l'univers conté et du public ou lecteur. L'accent est mis sur la liberté à la fois du conteur et du lecteur qui tous deux produisent le texte. Atwood propose au lecteur de jouer avec les formes et l'espace du texte. Ainsi le cadre créé dépasse le champ de celui du conteur signifié par la voix du poème en prose. L'espace poétique vient rejoindre l'espace du lecteur. Ce dernier se voit dérangé dans ses habitudes de lecture facile. Par un jeu de miroir auquel le texte l'invite à participer, le lecteur entre dans une dynamique ludique par laquelle il découvre la dimension scriptible du texte¹¹².

¹¹² Roland Barthes *S/Z* (Paris: Seuil, 1970) pp. 9-10.

Cette première partie de notre étude s'est intéressée aux techniques de mise en scène atwoodiennes. Nous mettons en évidence la symbolique des espaces, la superposition des différents registres et enfin, par l'exemple des poèmes en prose, le discours métafictionnel d'un texte qui se réfléchit lui-même ainsi que son lecteur. Cette analyse nous permet de souligner que les poèmes en prose offrent un développement plus ludique des thématiques atwoodiennes que les poèmes dits traditionnels. La poésie traditionnelle, en revanche, s'appuie sur un fonctionnement symbolique complexe que notre étude explicite et dont nous reprenons ici les principales caractéristiques :

L'espace dit "féminin" qui parcourt l'ensemble de l'œuvre et qui prédomine, notamment dans *The Circle Game*, comprend une dimension temporelle qui le singularise et l'oppose à l'espace masculin que Frank Davey qualifie de technologique. L'espace féminin qui porte une empreinte temporelle fournit non seulement au langage poétique atwoodien des métaphores originales bouleversant les conceptions lakoffiennes, mais également des éléments de réponses à sa quête au questionnement de la voix poétique. En effet, c'est par l'ancrage géographique temporel que la *persona* rend compte du travail qui s'opère en elle. C'est également par cet ancrage qu'elle entrevoit la possibilité d'épiphanies éphémères qui la renseigne sur son identité collective ou personnelle.

Atwood élabore fréquemment son imagerie à partir du paysage canadien qui revêt une dimension symbolique de la quête identitaire canadienne. Cette dernière, cependant, dépasse la problématique nationale, tout en y faisant référence. De manière récurrente, il s'agit d'un paysage sauvage, vaste, propice à l'exploration et l'examen des marques du temps. Aux accents darwiniens des premiers recueils se mêlent d'autres types de symboliques des espaces qui comprennent des lieux d'une grande banalité (jardin, campagne, terrain de jeux, chambre, cuisine etc.) au fonctionnement métaphorique complexe. Mais nous remarquons que ces

espaces-là sont également reliés à une dimension à la fois cosmique et temporelle. Par ailleurs, nous relevons dans certains poèmes une dimension mystique présente dès *The Circle Game* et pleinement explicitée dans *Interlunar*. Cette dernière symbolique contribue encore à relier le sujet à la terre – relation à la fois collective et individuelle, par laquelle est affirmé un sentiment d'intégration qui dépasse les frontières géographiques et temporelles du sujet. Tout en clamant son appartenance à la terre, la chorale atwoodienne invite chaque voix de soliste à rendre compte de son expérience particulière, c'est-à-dire qu'il appartient au sujet de faire l'expérience de son individuation.

Nos exemples illustrent ces propos : les poèmes éponymes de *The Circle Game* mettent en scène un cri de libération aussi bien individuel que collectif qui s'inscrit contre toute forme d'esclavage. Cette captivité est métaphorisée par des lieux fermés (la pièce où se tiennent les amants), circonscrits par un tracé cartographique ("a tracer of maps... to hold / these places / in their proper place" CG 35) et pris au piège d'un éternel recommencement (le manège). La séquence "Evening Trainstation, Before Departure", "Some Objects of Wood and Stone", "Migration C.P.R." et "Journey to the Interior" rapporte l'expérience d'une découverte identitaire et d'une mise en route où le décor devient la métaphore d'une démarche qui suit celle de "The Circle Game". Dans "Some Objects of Wood and Stone", le travail du poète, emblématique de toute activité humaine, se situe dans une lignée métaphorisée par le travail de la mer sur les cailloux et l'érosion du temps. Le poète est celui qui continue à polir ces formes avec ses mains, tout en gardant la mémoire d'un héritage passé. Dans "Evening Trainstation, Before Departure", chaque objet du décor vient enrichir la "valise" des matériaux du poète ou de l'expérience humaine. Enfin, les repères géographiques dans "Migration C.P.R." et "Journey to the Interior" viennent bousculer les attentes du lecteur

pour plaider en faveur de l'innovation tout en le mettant en garde contre les dangers de l'égarement créatif.

Ainsi non seulement le décor participe à la déclinaison des problématiques atwoodiennes sur les différentes sphères mais il propose des métaphores originales sur les activités du sujet et vient contester un certain nombre d'affirmations idiomatiques lakoffiennes. Par exemple, loin d'être une simple "mise en récipient", l'activité langagière du poète ou de tout sujet en quête d'individuation s'appuie sur une activité sensorielle qui passe par le toucher, le vouloir-saisir (du collectionneur), et le regard. La perception, quant à elle n'est pas limitée à un espace circonscrit, contrairement à l'affirmation lakoffienne – d'où l'invitation à *voir* de "This Is a Photograph of Me" et de "After the Flood, We". Enfin, l'esprit contredit le postulat lakoffien "The Mind is a Machine" en ne se réduisant pas à un fonctionnement mécanique ou rationnel, tant il est vrai ce que les facultés sensorielles contribuent à l'expérience du sujet.

Ainsi, la poésie atwoodienne, loin d'être *atopique* – pour reprendre l'expression de Jean-Claude Pinson – s'ancre dans une réalité de notre terre qui stimule notre perception sensible de la terre : elle ne fait pas coupure "avec notre désir d'une habitation plus poétique de la terre"¹¹³, bien au contraire, elle abonde dans le sens d'un ancrage à la fois sensoriel et poétique. La terre à laquelle le lecteur se trouve relié est une terre dont la réalité matérielle est rendue palpable par l'abondance des images géographiques et géologiques, une terre que nous habitons nécessairement à plusieurs et dont nous partageons les fruits ("Together we eat this earth." I 108-9). En plongeant dans la matérialité de cette terre, la voix poétique atwoodienne amorce la construction identitaire personnelle et collective. Atwood n'émet aucun jugement de valeur sur la capacité relative du sujet à s'extraire d'un égocentrisme qui frappe dès l'enfance, cependant, elle n'hésite pas à le mettre en lumière dans "Spelling" (TS 63-64) –

¹¹³ Jean-Claude Pinson, *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?* (Nantes : Editions Pleins Feux, 1999) pp. 28-9.

illustration parfaite de son affirmation : "You extend out from yourself in layers."¹¹⁴ – et ce commentaire d'Atwood nous fournit une piste de lecture pour sa poésie qui superpose effectivement les thématiques individuelles et collectives.

Cependant, au-delà des décors et des cercles concentriques auxquels renvoient la première partie de cette étude, nous souhaitons maintenant nous intéresser aux différents personnages mis en scène par la poésie atwoodienne. L'existence de ces derniers étant purement virtuelle, l'image du ventriloque virtuose, passionné par ce jeu de voix et de déguisements, vient se greffer sur celle d'une voix singulière atwoodienne.

II *Personae* et partitions

¹¹⁴ Christine Evain, Reena Khandpur, eds. *Atwood on her Work*, op. cit. p. 105.

Nous allons maintenant nous intéresser à une galerie de *personae* et aux partitions chantées par chacune d'entre elles. Il s'agira non seulement de comprendre ce que chacune des *personae* tente de dire mais également de montrer comment elle s'exprime et se construit elle-même comme voix.

Souvent nous remarquerons que les *personae* deviennent "personnages" par un jeu de mises en relations qui va au-delà du jeu intertextuel, pour faire référence à des éléments renvoyant à des domaines aussi différents que ceux des silences ou des sept arts. Bien sûr, l'intertextualité reste la première source d'inspiration atwoodienne pour l'élaboration de sa galerie de *personae*. Il s'agit d'une intertextualité qui comprend aussi bien les mythes antiques ou classiques que l'histoire. Mais Margaret Atwood ne se limite pas à donner voix à des personnages provenant de sources textuelles ; elle élargit les possibilités de mises en relation avec des figures célèbres en s'intéressant à tous les domaines allant de la biologie, peinture, sculpture, à la culture populaire (y compris, par exemple, les calendriers pornographiques). Nous pourrions qualifier cette mise en relation de procédé "transartistique" ou "transculturel".

Il convient d'explicitier ces notions à partir de la terminologie de Genette : nous entendons par relation transartistique ou transculturelle toute relation entre un élément culturel donné et un texte dérivé de cet élément culturel par transformation¹¹⁵. Ce procédé est l'extension du concept d'intertextualité aux possibilités de mise en relation avec toute forme d'art ou de produit culturel. Ainsi l'hyperart ou l'hyperculture est l'élément auquel le texte fait référence et à partir duquel il se construit. L'hyperart peut être la peinture, la sculpture ou la culture populaire. Par exemple, Atwood, dans son poème "Manet's Olympia", fait référence au tableau de Manet, l'Olympe ; le poème au titre interminable "Sekhmet, The Lion-Headed

¹¹⁵ Chez Gérard Genette *Palimpsestes* (Paris : Seuil, 1982) pp. 536-49. La notion de relation transartistique s'applique aux relations entre des œuvres appartenant à un même domaine artistique. Nous l'étendons à la mise en relation de domaines distincts.

Goddess of War, Violent Storms, Pestilence, and Recovery From Illness, Contemplates the Desert in the Metropolitan Museum of Art" renvoie à la statue égyptienne de Sekhmet.

L'écriture poétique chez Atwood, nous y reviendrons, donne naissance parfois à un produit hybride, intégrant différents genres littéraires ; par exemple, les poèmes en prose de *Murder in the Dark* et *Good Bones* se situent à mi-chemin entre poèmes et fiction courte, et le poème "Happy Endings" se présente sous une forme encore plus inhabituelle, intégrant également la forme du questionnaire à choix multiples. Nous projetons donc de montrer que le caractère hybride de l'écriture s'étend à l'intégration de jeux hyperartistiques qui font entrer en scène des *personae* provenant de sources différentes, et aux identités bien établies. Avant même d'entendre le chant de ces *personae*, le lecteur les perçoit comme des figures imaginaires ou historiques, provenant d'un hyperart qui leur attribue une identité plus ou moins précise. Une fois dotées d'une voix, ces figures se transforment et c'est au lecteur qu'il appartient de redessiner les contours des *personae* des poèmes.

Ainsi, nous souhaitons montrer que la galerie de *personae* atwoodienne se construit sur des pratiques transartistiques qui peuvent inciter le lecteur à donner une identité fictive aux *personae* qui contribue à la théâtralisation des voix atwoodiennes. Par ailleurs, en effectuant un rapprochement entre plusieurs poèmes, le lecteur superpose les différents chants, ce qui lui permet de considérer l'ensemble de l'œuvre comme une chorale constituée de choristes et de solistes, entrant sur scène de manière masquée. Le chant de ces *personae* se donne à entendre selon plusieurs procédés musicaux allant de l'unisson, aux effets harmoniques, jusqu'aux dissonances volontaires.

Nous remarquerons que certains effets de dissonances peuvent engendrer un chant nouveau qui annonce déjà la voix de soliste atwoodienne (dont l'Eurydice d'Atwood, par exemple, serait l'incarnation). D'autres effets de dissonance seront la manifestation des hésitations schizophréniques typiquement atwoodiennes.

Enfin, nous remarquerons, dans plusieurs poèmes, un jeu de déguisements ou de mise en scène des voix, qui se montre lui-même du doigt et qui révèle le talent de ventriloque d'Atwood. Cette métathéâtralisation des voix permet une réflexion métafictionnelle que nous retrouvons notamment dans le poème "Siren Song" (YAH 38). En effet, ce poème a recours à une stratégie de déguisement de la *persona* qui lui permet, telles les sirènes, de chanter son chant fatal sans susciter nulle méfiance. Ainsi, l'auteur prête à ses *personae* plusieurs déguisements (intertextuels ou transartistiques) à des fins pédagogiques envers le lecteur ; en effet, il appartient à ce dernier de comprendre comment le déguisement permet de mettre en valeur le chant.

D'une certaine manière, notre propos dans cette deuxième partie s'apparente également à cette entreprise : il s'agit de mettre en relation déguisement et chant, tout en soulignant l'artifice du jeu et de nous intéresser ainsi à la fois aux *personae* et à leur partition.

Préambule : Identité des voix et partitions

Une première remarque s'impose sur la galerie des *personae* atwoodienne : plusieurs *personae* se construisent autour de concepts communs et présentent cependant des incarnations ou manifestations multiples. Bien sûr, nous remarquons certaines figures récurrentes : les animaux, les personnages mythiques et shamaniques, les personnages issus de la littérature et de la culture populaire (la littérature classique, la science fiction...), les créations scientifiques et technologiques. Toutefois, la récurrence d'une figure ne fournit aucune indication quant à la partition chantée par la *persona*. Par exemple, un animal (disons, le renard) peut, par son chant, exprimer la souffrance de la victime ("A foundling", AC 5), ou bien dénoncer les jeux de chasse auquel se livre l'homme ("Song of the Fox", YAH 40) ou enfin rendre compte de l'instinct du voleur de la créature affamée ("Red Fox" MBH 16-17).

En effet, ces *personae* jouent sur différentes orientations symboliques ; en amont de l'ensemble de ces poèmes, se situe sans doute le jeu mis en lumière par Atwood au cours des entretiens d'Ottawa et dans le poème en prose métafictionnel "Bread" (MD 71-75) auxquels nos entretiens font écho¹¹⁶ : Atwood lève un coin du voile sur cette méthode qui consiste à exploiter différentes orientations symboliques. A ce jeu de création de réseaux sémantiques, s'ajoute celui de la "théâtralisation" où Atwood choisit des déguisements en tous genres.

Au-delà des jeux de déguisements, Atwood joue sur un deuxième paramètre : la durée de la séquence chantée qui varie selon les partitions. Les personnages atwoodiens prennent la parole l'espace d'un seul poème, d'une série de poèmes ou d'un recueil tout entier. La *persona* de Susanna Moodie se fait entendre dans chacun des poèmes de *The Journals of Susanna Moodie*, et celle de Circe dans la séquence "Circe/Mud Poems" (YAH 45-70). De même, on peut imaginer une seule et même *persona* dans *Power Politics*. Certains recueils proposent une série de personnages regroupés de manière thématique : dans *You Are Happy*, nous remarquons notamment la séquence "Songs of the Transformed" (YAH 29-44) où chaque poème porte le nom de l'animal auquel la parole est donnée¹¹⁷. D'autres *personae* entrent en scène de manière isolée et ponctuelle ("Speeches for Dr Frankenstein" (AC 42-47), "The reincarnation of Captain Cook" (AC 61), "Cyclops" (42-43), "Projected slide of an Unknown Soldier" (PU 46 - 47), "Landcrab" I&II (TS 12-15), etc.

¹¹⁶ Voir notamment la remarque d'Atwood concernant la richesse des orientations symboliques possibles. Christine Evain, Reena Khandpur, *op. cit.* p. 102.

¹¹⁷ D'une manière générale, l'œuvre poétique atwoodienne fait une place d'honneur aux animaux que l'auteur considère comme un motif privilégié dans la littérature canadienne. Atwood leur donne la parole ou bien elle les prend comme sujet d'observation. Atwood propose plusieurs angles : "The Animals in That Country" oppose deux représentations animalières – celle des fables (ou de la littérature) à celle de la réalité. Nous pouvons également opposer les animaux qui peuplent le monde ordinaire, de ceux qui hantent le monde souterrain de "Procedures for Underground" (PU 24-5). Dans la séquence "Snake poems" c'est la multiplicité des orientations symboliques du serpent qui prédomine. Enfin, les poèmes "Landcrab" I&II (TS 12-15), "Bored" (MBH 91-92), partent d'une observation minutieuse, quasiment scientifique de la nature. Les regards convergent alors vers une interrogation plus vaste sur l'homme.

Certaines figures célèbres mythiques ou littéraires, donnant lieu à un procédé transartistique, prêtent leur nom au titre même du poème. *Morning in the Burned House* nous en donne plusieurs exemples : sept des huit poèmes de la deuxième partie. Qu'il s'agisse de "Miss July Grows Older" (21-23), "Manet's Olympia" (24-25), "Daphne and Laura and So Forth" (26-27), "Ava Gardner Reincarnated as a Magnolia" (30-32), "Helen of Troy Does Counter Dancing" (33-36), ou "Sekhmet, The Lion-Headed Goddess of War, Violent Storms, Pestilence, and Recovery From Illness, Contemplates the Desert in the Metropolitan Museum of Art" (39-41), chacune de ces *personae* réécrit la partition d'origine et propose un chant bien différent du personnage dont elle porte le nom.

Enfin, il arrive souvent que les *personae* atwoodiennes épousent des formes plus floues. C'est le cas notamment pour les poèmes qualifiés de "Descent poems" par la critique atwoodienne. C'est par ces *personae* les plus insaisissables que nous souhaitons commencer notre étude, et notamment par celles qui incarnent la voix du double. Ce motif du double parcourt l'œuvre, à la recherche d'un visage qui pourrait expliciter sa réalité. Les images sont nombreuses : voix émanant d'un souffle ou d'une ombre ("Shadow voice" AC 7), reflet dans l'eau ("This Is a Photograph of Me" CG 3), dame ou roi à double tête d'un jeu de carte ("Playing Cards" CG 18-9), jumeaux siamois (*Two-Headed Poems*), Sibylle ("A Sybil" CG 48-50), araignée hideuse ("A Meal" CG 28-9), génie dans une bouteille ("Bottle" B 7-11) – autant de visages singuliers pour une seule et même voix.

1. Les multiples incarnations de la voix sybillienne

Pour comprendre le terme de voix du double, il faut se reporter à l'épître atwoodienne – *Negotiating with the Dead* – où l'auteur commence par localiser le monde de la voix

intérieure du côté des morts. Nous noterons avec une majuscule cette Voix intérieure qui est celle de "Shadow Voice" mais qui se fait entendre dans l'ensemble de l'œuvre jusque dans le dernier recueil de poèmes en prose publié à ce jour – *Bottle*. Le lieu où se fait entendre cette voix est fréquemment métaphorisé par la descente vers un monde souterrain.

De nombreuses *personae* atwoodiennes – *personae* appartenant à une tradition littéraire, mythique ou folklorique ou simples ombres comme la Voix de "Shadow voice" (AC 7), "Returning from the dead", (PP 39), " Procedures for Underground" (PU 24-25), "Heart Test With an Echo Chamber" (I 86-87) "A Boat" (I 97-98), "Interlunar" (I 102-103), etc. – cherchent à la fois à s'enrichir en sondant les profondeurs du monde souterrain et à se réconcilier avec le monde de l'"ordinaire", de la normalité, du quotidien etc.

Il est difficile de prêter un visage à ces voix. On les reconnaît par les lieux auxquels elles font inévitablement référence – ces deux mondes qu'elles habitent tour à tour et qu'elles opposent tout en les considérant comme complémentaires. Le monde souterrain donne au sujet le moyen d'échapper aux limites du monde "ordinaire" mais ce n'est pas un lieu où il peut demeurer longtemps. Ce n'est pas non plus un monde sans dangers. Si "Procedures for Underground" (PU 24-25) met en scène les étranges phénomènes auxquels le sujet est confronté lorsqu'il descend dans ce monde, un court poème de *Power Politics* résume la difficulté du retour vers le monde "ordinaire" :

Returning from the dead
used to be something I did well

I began asking why
I began forgetting how (PP 39)

Ces quatre vers disent la tentation de la *persona* qui refuse de remonter vers le monde réel. En effet, pourquoi ne pas demeurer dans ce monde souterrain où l'on finit par trouver ses marques ? Le changement de repères décrit dans "Procedures for Underground" finit par

paraître souhaitable. Le sentiment d'étrangeté s'évanouit. Le hors norme devient la norme. Le sujet peut alors se trouver parfaitement à son aise dans le monde souterrain.

Lorsque la voix poétique s'identifie comme appartenant uniquement au monde souterrain, elle choisit parfois de s'incarner sous une forme qui permet au lecteur de se la représenter. Nous nous sommes intéressée à plusieurs de ces représentations dont celle de la Sibylle. Nous proposons maintenant de nous tourner vers la figure d'Eurydice, qui représente une incarnation mythique de la Voix. A l'instar de la Voix de "Shadow voice" qui séduit par sa promesse de vie cérébrale en abondance ("I give water, I give clean crusts / ...words / flowing in your veins / to keep you going", AC 7), Eurydice prêche pour une appartenance, sans partage, au monde des morts. En effet, l'Eurydice atwoodienne refuse l'aide que lui propose Orphée pour revenir vers le monde des vivants :

Dans le poème "Orpheus (1)", Eurydice s'adresse à Orphée et lui reproche de lui avoir imposé son secours. Elle ne souhaitait pas le suivre. L'obéissance d'Eurydice n'est possible qu'au prix d'une anesthésie radicale :

You walked in front of me,
pulling me back out
to the green light that had once
grown fangs and killed me

I was obedient, but
numb, like an arm
gone to sleep; the return
to time was not my choice. (I 58)

Dans un deuxième poème consacré au mythe d'Orphée, une voix – qui n'est autre que la voix de "Shadow Voice" – vient prévenir Eurydice :

He is here, come down to look for you.
It is the song that calls you back,
a song of joy and suffering
equally a promise;
that things will be different up there

than they were last time. (I 60)

"Méfie-toi des fausses promesses !", dit la voix. "Tu penses que le monde des vivants pourra te satisfaire ? Jamais ! Ton retour entraînera bien des déceptions, inévitablement ! Le monde des vivants n'a guère changé pendant ton absence. Il n'y a rien qui se soit amélioré, rien qui te permette d'assouvir la soif de ton esprit." En effet, pour recevoir la nourriture de l'esprit ("I give water, I give clean crusts", AC 7), il faut redescendre vers le monde souterrain. La voix qui s'adresse à Eurydice se fait l'écho du désir de cette dernière : renvoyer Orphée seul vers le monde des vivants ("Go back, you whisper," I 61) et demeurer, elle, dans le monde des morts. La voix encourage Eurydice à écouter son propre désir ; elle l'aide à voir Orphée tel qu'il est. Ce n'est pas un sauveur, bien au contraire ! "Vois-tu ce qu'il souhaite faire de toi ?" dit la voix. "Vois-tu ce qu'il attend maintenant ? Il est à la recherche d'une compagne qui s'occupe de lui – qui le nourrisse, qui le soigne : ("...he wants to be fed again / by you. O handful of gauze, little / bandage ...", 61). Ne tombe pas dans ce piège que tu connais bien ! "It is not through him / you will get your freedom." (61). Cet avertissement lancé à Eurydice nous éclaire sur les raisons pour lesquelles il est tentant de demeurer dans le monde des morts.

Contrairement à l'Eurydice de ces deux poèmes, la voix atwoodienne du chef d'orchestre soliste souhaite revenir vers le monde des vivants. Ses séjours dans le monde souterrain, bien que nécessaires, ne peuvent être que temporaires¹¹⁸. La volonté de retrouver le chemin du retour est omniprésente, même si la tentation exprimée dans "Returning from the dead" (PP 39) guette en permanence. Plusieurs *personae* incarnent la volonté du retour¹¹⁹. Par ailleurs, même lorsque la *persona* opte pour un non-retour, nous ne pouvons manquer de relever le caractère didactique du poème (comme si nous entendions la voix d'un soliste chanter indépendamment de celle des personnages). En effet, ce n'est pas un hasard si M.

¹¹⁸ Nous avons souligné, dans l'étude de "Procedures for Underground" et "Journey to the Interior" dans notre première partie, la nécessité pour la *persona* de descendre vers le monde souterrain.

¹¹⁹ Voir notamment les *personae* de *Morning in the Burned House* et de *Circe Poems* dans *You Are Happy*.

Atwood choisit de mettre les paroles de refus du monde ordinaire dans la bouche d'Eurydice : c'est précisément pour que le lecteur puisse poser l'équivalence suivante : demeurer dans le monde souterrain revient à choisir la mort. Ainsi, même au travers d'un chant en faveur du non retour, la voix atwoodienne fait passer un tout autre message. Voici un exemple par lequel nous comprenons comment le jeu de théâtralisation permet à la voix du chef d'orchestre soliste de chanter par de-là celles des personnages mis en scène¹²⁰.

Pour reprendre une métaphore musicale, cette voix du chef d'orchestre soliste ne suit pas les partitions chantées par Eurydice ou par la Voix qui s'adresse à Eurydice (cette voix ressemble étrangement à la voix intérieure de "Shadow Voice", c'est pourquoi nous la notons avec une majuscule). La voix de soliste chante sa propre partition qui constitue une sorte de contre-chant à la ligne mélodique d'Eurydice. Ici, c'est la stratégie poétique qui renseigne le lecteur sur ce contre-chant. Tout se passe comme si le chef d'orchestre qui dirige les chants des différents personnages, s'octroyait le droit de faire entendre sa propre voix. Cette voix en sourdine, venant compléter le chant principal, *in fine*, fait émerger la signature atwoodienne.

Après avoir explicité les différents visages de la voix de "Shadow Voice", nous nous tournons vers la galerie des masques animaliers pour faire entendre la polyphonie de leurs voix.

2. Les *personae* animalières : filiation mythique et folklorique

L'importance donnée aux animaux dans l'œuvre d'Atwood se reflète dans le titre même du recueil *The Animals in That Country*. Ce recueil est d'ailleurs loin d'avoir l'exclusivité de l'imagerie ou de la thématique animalière. Un recensement qui porte sur l'ensemble de l'œuvre

¹²⁰ Un autre exemple est celui de la *persona* de "A Sybil" (CG 48-50) qui se moque de la voix de sa sybille, refusant tous les présages qui dérangent. Au-delà de l'insouciance de la *persona* et au-delà de la sévérité de la sybille chante une autre voix : celle qui propose un équilibre entre les deux.

permet de relever plus d'un poème ou d'une séquence dans chaque recueil portant le nom d'un animal (notamment "Songs of the Transformed" dans *You Are Happy*) et surtout de nombreuses allusions animalières qui constituent, selon notre analyse, un élément fédérateur de l'œuvre. En effet, Atwood tisse un réseau de correspondances entre la fable, le conte, les mythes concernant le mystère des origines et la trilogie terre-mer, animal-végétal et l'être humain. Ce faisant elle montre que les rapports au monde commencent avec la vie organique, telle que nous l'observons chez les plantes et les animaux. Les animaux, fréquemment doués de parole ou d'une autre forme de communication (le regard, la posture) sont à même de rapporter leur expérience de vie de sorte à renvoyer le lecteur à sa propre expérience.

Notre analyse des figures animalières nous amène à poser deux questions parfaitement résumées par le poème "The Animals in That Country". La première est d'ordre métafictionnelle : que font la littérature et la poésie des figures animalières ? La seconde touche à l'intérêt que nous sommes capables de témoigner au monde qui nous entoure – "this country" – ce pays-là n'est-il pas censé être celui qui est le plus proche du lecteur ? Dans ce pays-là les animaux sont emblématiques de la "réalité" à laquelle le lecteur est directement renvoyé. Ainsi nous voyons déjà – par l'intermédiaire du poème "The Animals in That Country" qui constitue un commentaire de l'exploitation de la figure animalière applicable à l'œuvre même d'Atwood – se profiler une double interrogation à laquelle les motifs animaliers feront constamment référence.

Cette double interrogation nous permet-elle d'appréhender l'ensemble des thématiques liées aux représentations animalières ? Une étude plus précise des motifs nous permet de dégager d'autres pistes. Nous relevons notamment des motifs récurrents d'une origine commune entre les animaux avec l'espèce humaine, exploités selon une imagerie darwiniste ou selon une stratégie intertextuelle complexe. Ces motifs ouvrent une perspective qui, dans la deuxième partie du poème "The Animals in That Country", rejoignent le commentaire

d'Atwood selon lequel la relation avec l'animal est une caractéristique identitaire canadienne. Ce point de vue – qui comprend le motif victimaire – est effectivement largement développé dans le travail critique atwoodien¹²¹.

Ainsi la figure animalière apparaît fréquemment chez Atwood, et quelle que soit l'orientation métaphorique adoptée (celle de *Survival*, celle de plusieurs poèmes de *The Circle Game* dont "After the Flood, We" (CG 4-5) précédemment étudié, celle de la première partie ou de la deuxième partie de "The Animals in That Country" ou enfin celle du recueil *You are Happy* où, selon le commentaire d'Atwood : "the poems... deal with animals which were once human beings"¹²²), les animaux atwoodiens se présentent soit comme les ancêtres soit comme les descendants soit comme les possibles transformations des hommes. Ces multiples perspectives reviennent à tisser un réseau de correspondances complexes développé à partir d'une intertextualité mythique et folklorique qui contribue à construire les figures animalières atwoodiennes.

Avant de nous intéresser aux voix particulières des animaux atwoodiens, nous nous penchons sur l'épitéxte atwoodien pour expliciter les relations que l'imagerie animalière tisse avec le mythe et le folklore.

1. Eclairage épitéxuel

¹²¹ En quête d'éléments susceptibles de définir une littérature nationale, Atwood, dans *Survival*, examine le motif animalier et donne sa perception de la littérature anglaise, américaine et canadienne. Elle montre que, si la première fait des animaux des êtres humains à part entière qui ont perdu toute animalité, si la seconde représente l'animal comme danger dont il appartient à l'homme de triompher, l'animal canadien est davantage représenté de son propre point de vue. Atwood cite entre autres les écrits de E.T. Seton et de Sir C. G. D. Roberts pour étoffer sa démonstration et tenter d'expliquer les motivations de l'approche canadienne. Cette démarche provient, selon l'hypothèse d'Atwood, d'une culpabilité face à la chasse et de l'influence des Indiens.

¹²² Dans *You Are Happy*, le lecteur se trouve confronté à une problématique inverse : "...the poems in *You Are Happy* deal with animals which were once human beings. They're much more mythological, if you like". Entretien avec Mary Ellis Gibson, "Thinking about the Technique of Skiing When You're Halfway Down the Hill", *Ingersoll* p. 36.

Nous avons relevé trois aspects du contexte épitextuel, chacun en rapport avec l'exploitation d'un héritage culturel, nous permettant de mieux comprendre comment le recueil renvoie au travail critique d'Atwood et à la tradition littéraire dans laquelle l'auteur se situe : la reconnaissance d'une filiation avec les natifs du Canada ; l'appropriation du folklore canadien ; et le renouvellement des interrogations mythologiques sur l'origine de l'homme.

Le premier aspect est lié à ce que M. Atwood appelle le "Grey Owl Syndrome" qui repose sur le concept de filiation avec les natifs du Canada ; *Grey Owl* est un personnage qui, dans le poème de Gwendolyn MacEwen, renie son identité (son nom d'homme blanc Archie Belaney) et son pays d'origine¹²³. Ce dernier ressent confusément qu'il ne pourra surmonter son sentiment d'exclusion que s'il parvient à pénétrer le secret de la forêt canadienne. Et pourtant ce secret est inaccessible :

And the savage secret – if there ever was one –
Never revealed to him. Stranger and stranger to return to

The female forest, the fickle wind erasing his tracks,
The receding treeline, and the snowbanks moving and moving. (ST 58)

A l'image de la vérité secrète qu'il tente d'atteindre, *Grey Owl* est désormais un personnage mythique hors de portée (et en grande partie hors mémoire). Cependant, ce que chacun retient de *Grey Owl*, au-delà de sa recherche d'appartenance à la terre indigène, c'est

¹²³ Grey Owl est un personnage historique. C'est, dans les années 1930, l'un des naturalistes les plus écoutés du Canada ; ses paroles défendent le monde menacé des castors et de la vie sauvage – un appel qui touche des millions d'anglophones en Grande-Bretagne, au Canada et aux États-Unis. "Je m'appelle Hibou gris (Grey Owl). Je suis messager de la paix." C'est ainsi qu'il se présente lui-même et toute sa vie se fait passer pour Indien. Il raconte qu'il est né près du Rio Grande d'une mère apache et d'un père écossais. Mais, moins de 24 heures après sa mort survenue le 13 avril 1938, un journaliste du *Toronto Star* dévoile qu'Archie Belaney, alias Grey Owl, était né à Hasting, en Angleterre. L'article ajoute qu'arrivé au Canada en 1906, l'homme a adopté la manière de vivre des Indiens du nord-est de l'Ontario. Grey Owl devient naturaliste par conviction vers 1925. Il est alors guide, chasseur et trappeur depuis 20 ans dans le Témiscouata au Québec. Soutenu par sa femme indienne, Grey Owl décide d'abandonner le métier de trappeur et de se consacrer à la protection du castor, alors menacé d'extinction, en formant une colonie. Au printemps 1931, Grey Owl quitte le Québec pour le Parc National du Mont Ridging. À la fin de l'été, les autorités s'aperçoivent que l'endroit n'est pas habitable l'hiver et trouvent pour Grey Owl un emplacement au bord du lac Ajawaan, au Parc National Prince-Albert. À cet endroit en Saskatchewan, Grey Owl rédige la plupart des écrits qui le rendront célèbre.

son infini respect pour le mystère insaisissable de la nature et son amour de la terre sauvage qu'il embrasse dans un élan de nostalgie. Dans son commentaire de Gwendolyn MacEwen, Atwood évoque : "Grey Owl's longing for unity with the land, his wish to claim it as homeland, and his desire for cultural authenticity...the feeling of being alien, of being shut out, and the overwhelming wish to be let in" (85-60).

Ainsi, dans la poésie de MacEwen, le désir de se fondre à la terre va de pair avec une recherche d'identité nationale et d'authenticité culturelle, exprimée par *Grey Owl*. Atwood s'appuie sur cette sensibilité culturelle qui fait partie non seulement de l'héritage du Canadien mais de toute personne en mal d'un sentiment d'appartenance (telles les voix poétiques de *The Circle Game*). La poésie atwoodienne met en scène une quête identitaire qui, tout comme chez Mac Ewen, passe par un désir fusionnel de pénétrer les secrets de la terre indigène. D'une symbiose avec l'état sauvage peut surgir également la figure du Wendigo¹²⁴ qui confère au dispositif fusionnel une complexité supplémentaire.

La deuxième influence poétique soulignée par Atwood est celle de l'héritage mythologique du folklore canadien. L'exemple qui parcourt son épitexte, depuis *Survival* jusqu'à *Negotiating with the Dead* est celui de Kristin, personnage mythique qui fascine Atwood par sa capacité de métamorphoses successives et ses qualités de visionnaire : "Kristin, born during an eclipse of the moon, is a visionary who can see things that aren't there. She can also 'become' inanimate objects, feeling and seeing as they do" (SW 238). Son harmonie avec la nature est poussée si loin que Kristin en devient paysage (239). Cette image est reprise de manière récurrente dans l'œuvre poétique d'Atwood et se mêle à celle de Protée

¹²⁴ "[In the legends of the Wendigo] the character sees too much of the wilderness and in a sense becomes it, leaving his humanity behind." (*Survival* 55), Voir également: *Second Words* pp. 229-53, et Barbara Godard, "Tales within Tales: Margaret Atwood's Folk Narratives", *Canadian Literature* 109 (1986) et *Strange Things*, chapitre III.

dont les stratégies de métamorphoses procèdent, nous l'avons vu, d'une motivation parallèle : échapper à l'enfermement.

Ainsi, processus de libération et capacités visionnaires se trouvent mêlées dans le croisement de deux mythes d'origine différente dont les stratégies parallèles contribuent à l'enrichissement de la symbolique de la métamorphose.

Enfin, une des grandes originalités touche à la question de l'origine de l'homme. Atwood se situe, une fois de plus, dans la lignée poétique de Gwendolyn MacEwen qu'elle cite dans *Strange Things* (ST 61): MacEwen, en choisissant pour ancêtres les indigènes du Canada, est à la recherche d'une "porte d'entrée" vers le secret qui semble leur être réservé :

We want to pretend that you are our ancestors -
you who are called
Wolf In The Water, Blue Flash of Lightning, Heaven Fire,
Black Sleep -

You who have no devil, no opposite of Manitou.

You who are hiding behind your names, behind
closed doors of thunder
And will not let us in

Dans un commentaire de ce poème, Atwood souligne l'importance du titre : "The Names". Cette question du nom établit la thématique d'une filiation qui est reprise dans la poésie atwoodienne dans toute sa dimension symbolique. Mais Atwood ne cherche pas les noms d'origine car elle propose de remonter plus loin que les ancêtres indigènes de la poésie de MacEwen : chez Atwood, la voix poétique voyage jusqu'à une ère indéterminée où les règnes animal, minéral et végétal se confondent. Le concept d'une ère pré-amphibienne ainsi que le réseau d'images qui s'y rapporte permettent à Atwood non seulement de poser la question des origines de toute forme de vie mais également de constituer une dynamique

originale autour du concept de la métamorphose comme nous l'avons démontré au sujet de *The Circle Game*.

Notre étude de plusieurs poèmes mettant en scène une figure animalière met en relation les aspects de l'héritage culturel précédemment cités et les réseaux d'images. Les poèmes "The animals in that country" (AC 2-3) "The surveyors", "Artic syndrome: dream fox", "A foundling", "The trappers", "Instant while waking", "Notes from various pasts" sont particulièrement significatifs à cet égard : le motif animalier développe le thème du rapport de l'homme avec la nature où s'effectue une quête des origines ; les confusions délibérées entre comparé et comparant, animal et humain, permettent d'inscrire *The Animals in That Country* dans la continuité de *The Circle Game*.

A notre thématique centrale se rapporte le motif du regard en quête de vérité : les mises en scène récurrentes de regards qui cherchent à déchiffrer le langage des animaux et à relever les traces qu'ils laissent derrière eux relient le motif animalier aux questions de la quête du sens et de l'interprétation des signes.

2. Motif victimaire : Etude du poème éponyme "The animals in that country"¹²⁵

Dans "The animals in that country" (2-3), la relation entre les hommes et les animaux pose question. Dès les deux premières lignes du poème, leurs identités respectives prêtent à confusion : "In that country the animals / have the faces of people". S'agit-il de l'introduction à une allégorie, à une fable ou à un mythe ? la première partie du poème permet de poser l'hypothèse suivante : les animaux appartiennent à une tradition littéraire faisant d'eux les

¹²⁵ Dans l'édition de 1968 de *The Animals in That Country*, il n'y a aucune majuscule dans les titres des poèmes sauf pour le premier mot. Nous adoptons cette typographie bien qu'elle évolue selon les éditions (dans *Eating Fire*, par exemple, "The animals in that country" devient "The Animals in That Country").

figures emblématiques des passions humaines¹²⁶. Chacun représente un aspect de la réalité humaine que le bestiaire est censé incarner.

Cependant, la deuxième partie du poème est source d'interrogations. La voix poétique établit un contraste entre "that country" et "this country" ; "that" vient en premier suivi de "this", contrairement à l'expression du langage courant "this and that". Ce renversement grammatical contribue à éveiller l'attention du lecteur ainsi que la disposition visuelle des strophes soulignant l'opposition that / this : les sept premières strophes au sujet de "that country" sont suivies de quatre strophes se rapportant à "this country", typographiées en retrait par rapport aux précédentes strophes. L'indication visuelle, comme toujours chez Atwood, est significative, et le lecteur est amené à opposer les domaines de la littérature de "that country" à celui de la réalité présenté par "this country". Les premières strophes du poème établissent clairement que les animaux à visage humain n'entretiennent qu'un lien indirect avec la fable. L'animal, dans la première partie de ce poème, n'est pas la simple illustration des qualités et des défauts de l'homme : il est emblématique de l'activité mythique ou littéraire qui a pour vocation la représentation. Selon Alexander Kizuk, le poème s'enracine dans un paysage où les codes culturels sont explicites : "The poem makes it clear that that country is the landscape of myth and literature – the cultural coding in which rules of ethical behaviour and law can be set up and in which inherited wisdom is handed down from generation to generation"¹²⁷. En effet, les animaux sont mis en scène dans leur fonction de représentation : les expressions "tapestry of manners" et "embroidered" évoquent l'art de la tapisserie médiévale par lequel nombre de fables ont été illustrées. L'allusion à l'attribution d'un nom "his name / stamped on him, heraldic brand" renvoie également à l'attribution de rôles précis, selon les modalités de fonctionnement de l'histoire.

¹²⁶ Alexander Kizuk, "A Rhetoric of Indeterminacy: The Poetry of Margaret Atwood and Robert Bly", *English Studies in Canada*, 23. 2 (June 1997) pp. 141-58.

¹²⁷ Ibid, p.146.

Par ailleurs, chacun à sa manière, le chat, le renard, le taureau et le loup sortent tous du cadre défini par les stéréotypes imposés par la littérature et le mythe. La voix poétique montre ainsi comment l'héritage littéraire peut être sans cesse subverti¹²⁸ : les animaux de ces sept premières strophes ne sont plus les simples reflets de caractéristiques humaines¹²⁹, mais dépassent le registre étroit de la fable et du mythe auquel ils font référence. Ils deviennent le signe incertain d'une vie humaine qui questionne le lecteur. L'explication "he is really a man" peut aussi bien s'appliquer au taureau qu'aux autres animaux précédemment évoqués : ce vers est détaché du reste du poème et constitue à lui seul, une strophe isolée qui résume l'interprétation du lecteur. Ainsi, l'affirmation "he is really a man" s'applique à chacun des animaux – comme le confirment les trois vers suivants, "even the wolves, holding resonant/ conversations in their / forests thickened with legend". Après cette précision, le lecteur passe à "This country" où il découvre un paysage tout autre.

En effet, à partir de cette huitième strophe, les animaux évoquent une réalité anthropomorphique plus complexe sur laquelle le lecteur s'interroge. Les deux premiers vers du début du poème sont repris, moyennant un décalage visuel qui marque une séparation du poème en deux parties. "In that country the animals / have the faces of people" est répété à deux différences près : "In this country the animals /have the faces of / animals." Outre la transformation de *that* en *this*, *people* devient *animals*. La coupure après "of" crée un effet de surprise avec "animals". Quelle est cette double différence – différence de pays, différence de faune ? Le démonstratif "this" rapporté à *country* fait référence à ce pays-ci : celui de la voix poétique. Selon Alexander Kizuk, les animaux de "this country" n'appartiennent pas au monde

¹²⁸ En effet, Atwood montre que par la littérature nous exploitons les structures existantes et que cependant, ces dernières nous fournissent le point de départ pour un travail subversif. Ce commentaire rejoint l'analyse de Wineapple : "To name the world is to reinvigorate falsifying structures... Yet, without these structures, we have no way to begin, however painfully, to cut through them." Wineapple, *op. cit.* pp. 220-1.

¹²⁹ Dans plusieurs poèmes du recueil, le miroir animalier propose ce même effet de décalage par rapport aux attentes du lecteur. Ainsi, la tradition de la fable est subvertie. Cependant, elle est également reprise de manière plus classique dans quelques métaphores animalières pour décrire l'humain : la tanière de la logeuse ("This is the lair of the landlady", 14), sa voix ("a raw voice... the continuous henyard", 14), son odeur ("an intrusive smell", 14), sa consistance ("a slab... solid as bacon", 15).

gouverné par les codes culturels mais se situent plutôt dans un univers où leur vie est menacée : "In this country, however, the country from which all of Atwood's alienated and resistant speakers speak, ...the animals are not familiar, not encoded, not made part of a system of cultural perpetuation and representation"¹³⁰. Effectivement, le lecteur reconnaît le paysage dans lequel s'inscrit la voix poétique : il est celui où les victimes tentent de sortir de leur condition de victime, celui où le regard de protestation accuse avec force, puis disparaît.

Les animaux de *this country* sont ceux que l'homme tue accidentellement sur les routes après avoir entr'aperçu leur regard en fuite ("Their eyes / flash once in car headlights / and are gone. Their deaths are not elegant"). Le dernier vers de ce poème révèle le visage non-identifiable de la victime ("They have the faces of / no-one"). L'anonymat accentue la banalité du crime : toutes les victimes ont le même visage absent ou nié. Dans la première partie du poème, nous avons montré que les animaux sont des créatures littéraires qui représentent l'homme. Dans cette deuxième partie, quel est le lien entre les animaux et l'homme ? Cette interrogation n'est-elle pas vaine puisqu'il s'agit de "no-one" ? En effet, la condition de victime n'est-elle pas identique quelle que soit l'espèce ?

Ainsi l'opposition entre *this* et *that country* se résume de la manière suivante : le site dénommé *that* est celui où l'animal représente l'homme ; ses rituels (amoureux guerriers) y sont dépeints avec un grand soin du détail. En revanche, *this* est l'inverse : soit le site de l'in-humain. C'est bien là le monde "réel" que nous avons chassé, ce visage de l'autre – animal – qui était la trace la plus sûre de notre humanité. Restent des objets vides qui tuent ("cars"). Si l'imaginaire du lecteur se grandit en travaillant *that*, il s'appauvrit dans le site dénommé *this*. *This* est le lieu où chacun tente tout simplement de survivre et d'éviter l'accident mis en scène par "cars".

¹³⁰ Alexander Kizuk, "A Rhetoric of Indeterminacy: The Poetry of Margaret Atwood and Robert Bly", *English Studies in Canada*, 23. 2 (June 1997) p. 146.

Malgré l'appauvrissement de l'imaginaire du site *this*, l'opposition entre le monde de l'art et le monde "réel" ne fait que renforcer l'intérêt que le lecteur porte à *this country* – pays où l'animal humain peut si facilement sombrer dans une position victimaire qui le prive de son identité. Par ailleurs, si l'on s'en réfère à la règle de grammaire, le démonstratif "this" se rapporte à un lieu qui touche le lecteur de plus près que celui introduit par "that". De fait, l'identité canadienne représentée par *this country* est souvent évoquée par la critique canadienne. Cependant, en dehors de toute identification nationaliste, la voix poétique met en scène un lieu symbolique où la réalité s'oppose au monde de l'art. Ce lieu où la victime n'a pas de visage est peut-être aussi celui qui est suggéré dans le recueil précédent : le lieu de l'anéantissement, dans la symbolique atwoodienne, n'est-il pas également lieu de transition, c'est-à-dire le lieu d'une potentielle métamorphose ou régénération ?

Plusieurs autres poèmes du recueil créent une tension entre les deux sites. Nous proposons maintenant d'évoquer brièvement six poèmes où l'animal mystérieux appartient à la fois au monde de la réalité (*this country*) et à celui de l'interprétation des signes (*that country*). Ancré dans le concept "wilderness", la symbolique animalière superpose la réalité du règne animal aux interrogations herméneutiques considérées comme le propre de l'homme.

3. Motif indigène

La question qui se pose dans les poèmes où entrent en scène des animaux est de savoir quelle est la véritable nature de ces derniers ? L'incertitude au cœur de "The surveyors", "Arctic syndrome: dream fox", "A foundling", "The trappers", "Instant while waking", "Notes from various pasts" est typique de la poésie atwoodienne. Les six poèmes de *The Animals in That Country* ici cités consistent en des exemples de différentes mises en scène de la voix animalière qui trouvent leur éloquence dans leur silence même. Dans ces six poèmes, la

confusion entre l'homme et l'animal est présente et engendre une interrogation herméneutique qui contribue à rapprocher les poèmes au sein du recueil. Si Atwood joue sur une incertitude entre les espèces animales et humaines, c'est pour mieux mettre en lumière la permanence du rapport de force. Peu importe l'espèce, c'est la condition qui prime et celle du bourreau comme celle de la victime se trouvent impitoyablement réfléchies.

En prenant chacun des poèmes, nous remarquons que chacun fonctionne selon une stratégie bien distincte ; cependant leur rapprochement engendre de multiples échos dont un sentiment d'étrangeté qui interroge le lecteur. Confrontées à des traces et signes mystérieux, les voix poétiques ré-apprennent le monde. Grâce à une clairvoyance nouvelle (bien que partielle et éphémère), elles peuvent espérer recouvrer une identité radicale qui a disparu.

Dans les deux premiers poèmes cités, l'effet d'incertitude repose sur la voix poétique. Sur la piste d'une équipe de topographes, la voix poétique de "The surveyors" (4) s'incarne dans un "we" mystérieux qui peut être animal ou humain. Le regard de "we" interroge les constructions humaines soumises aux forces de la nature. Les signes sont indéchiffrables ("[signs] leached by time / of any meaning"). Dans "Artic syndrome: dream fox" (48-49), le lecteur se demande : est-ce la voix poétique qui se rêve renard ? Est-ce un renard imaginé ou rêvé ? Est-ce la voix du renard perçue en rêve par la voix ? Dans ce dernier poème le mystère se fonde non seulement sur une voix difficilement identifiable mais également sur une relation incertaine avec le "renard". L'incertitude quant à l'origine de la voix lui confère une dimension prophétique. Cependant la voix ne peut que dire l'indignation du renard qui refuse d'être enfermé dans une image réductrice ("deducing me from my footprints...reducing / me to diagram", 48) et son mystère reste entier.

Dans "A foundling" (5), Atwood met en œuvre une nouvelle stratégie poétique. La *persona* de ce poème recueille un animal blessé et lit dans la profondeur de ses cicatrices que son histoire remonte à une vie antérieure : il porte les stigmates d'un vécu et de paysages qu'il a habités par le passé, connus de personne d'autre :

but now I see
that they are only the coloured pictures
of places he once
lived, and thinks
that no-one else has ever been. (5)

Ainsi, c'est le regard de la *persona* qui cherche à percer à jour le mystère de l'animal recueilli. De même, dans "The trappers" (34-35), les chasseurs rencontrent le regard de l'animal mort, et ils comprennent que cette victime est en fait une personne emprisonnée dans sa condition d'animal ("The trappers... stare down / at dead eyes / caught in fur", 34). À la fin du poème l'identification entre la victime animalière et les chasseurs est exprimée par la voix poétique :

I can understand

the guilt they feel because
they are not animals

the guilt they feel
because they are (35).

Cette affirmation d'un être double (humain et animal) est emblématique de la signature atwoodienne¹³¹. La composante "animale" signifie tour à tour une capacité de survie, ou une impuissance victimaire qui entre en résonance avec la symbolique de l'espace féminin.

"Instant while waking" (40-41) présente une stratégie poétique originale : un homme surgit devant la *persona* et son compagnon. Cette apparition les intrigue, et pourtant l'homme se métamorphose sans doute en autre chose car il ne laisse derrière lui aucune trace humaine :
"A man... waved to us from the shore. / When we landed, we could find / no human

¹³¹ Voir également notre étude de *The Journals*.

footprints"(41). Le poème se termine sur cette constatation. Aucune hypothèse quant à l'identification des traces n'est élaborée.

Ainsi ces cinq poèmes rejoignent "The Animals in That Country", par le retour d'un élément du monde "réel" chassé par l'homme civilisé et prédateur. Ce retour du visage de l'autre – animal – qui constitue la trace la plus sûre de notre humanité, se présente néanmoins sous une forme énigmatique.

Dans "Notes from various pasts" (10-11), la thématique du déchiffrement est mise à l'honneur. Les astres, tout comme les hommes, sont doués d'une mémoire :

The creatures of the most profound
ocean chasms are swimming
far under even the memory
of sun and tidal moon" (10)

C'est dans l'espace mystérieux, profondeurs crevassées de l'océan que les créatures nagent librement bien au-delà de la mémoire astrale. Cette image met en relief le caractère paradoxal de l'espace-temps où l'étendue des mers est associée à la mémoire des astres. Les créatures sont capables d'enjamber le temps et de remonter au-delà de la mémoire des astres. Elles sont le pont vivant entre l'origine des temps et le présent car leur expérience s'étend au-delà de celle du soleil et de la lune. Ainsi, Atwood se sert des images cosmologiques pour casser la linéarité du temps. En outre, le motif du brouillage des pistes se superpose à celui de la cosmologie.

La confusion de l'humain, de l'animal et parfois même du cosmos engendre, dans les six poèmes que nous venons de citer, une interrogation herméneutique. En effet, c'est bien la confusion entre les différents règnes qui suscite l'émergence de signes demandant à être interprétés. Dans "Notes from various pasts", nous proposons une lecture dont le principal axe thématique serait une interrogation autour du langage comme l'expression de l'inconscient. Le langage est mentionné explicitement à la quatrième strophe seulement et cette strophe éclaire

le lecteur sur le début du poème. Ce qui remonte des profondeurs géologiques jusqu'à la surface est contenu dans une enveloppe langagière :

...all
sheathed in an armoured skin
that is language;...

L'allusion, dans les premières strophes, à la mémoire et aux messages qui viennent d'ailleurs ("a harsher level", "below") suggère la présence d'un inconscient que la voix découvre avec étonnement. Par l'intermédiaire du langage, l'inconscient de la *persona* est tantôt révélé tantôt caché. Les mots qui s'offrent à la voix lui apportent une illumination subite. Cependant l'épiphanie est de courte durée :

The words lie washed ashore...
these once-living and phosphorescent meanings
fading in my hands (11)

L'émerveillement lié à la contemplation de l'émergence de mots s'évanouit en même temps que ces derniers perdent leur pouvoir à porter une signification "phosphorescente". La *persona* qui explore son monde inconscient revient de sa "pêche" avec quelques objets énigmatiques qui lui fournissent matière à travailler.

A l'instar de la voix de "Notes from various pasts", les *personae* de plusieurs autres poèmes du recueil sont face à une révélation évanescence ou à un réseau de signes indéchiffrables. Si les voix des poèmes n'apportent pas de réponse aux multiples interrogations, elles attirent néanmoins l'attention du lecteur sur une manière de voir. Le brouillage des frontières entre les trois règnes engendre un nouveau regard qui permet d'être attentif et de relever des pistes à explorer (l'inconscient, le travail sur le langage). Ainsi une nouvelle faculté est donnée au lecteur qui suit l'exemple des *personae* : celle de dépasser la réalité sensible et de pénétrer dans la matérialité imaginaire bachelardienne. Ainsi, le monde animalier devient le lieu de la quête ou du questionnement herméneutique qui conduit les *personae* aux frontières de la conscience.

Dans plusieurs poèmes du recueil, le lecteur est invité à pénétrer dans un dédale de signes, sans voir précisément quelle piste lui propose la voix poétique ; il s'agit de relever des traces, de déchiffrer les signes et les symboles foisonnants qui aiguïseront son attention aux messages codés dans la nature. Les poèmes entrent en résonance avec ceux qui précèdent car c'est le signe animalier qui ouvre la piste, au sens propre comme au sens figuré. En effet, les motifs de la piste animalière et de la pêche ont en commun la métaphorisation d'une démarche de recherche et de travail personnel.

4. Voix des animaux : voi(x)/(es) brouillées

Contrairement à la séquence "Songs of the Transformed" (YAH 29-44) dans *You Are Happy* où chacun des animaux¹³² chante de manière distincte et bien typée, les premiers recueils dans lesquels la voix des animaux se fait entendre ne font pas apparaître une ligne mélodique, ni même un type de voix, clairement identifiables. L'étude du recueil *The Animals in That Country* est très significative à cet égard : l'ensemble des poèmes contribue à donner voix à une composante animalière protéiforme et dont la principale caractéristique est le mystère. C'est à ce chant et à cette identité animalière diffuse que nous souhaitons prêter attention.

La symbolique atwoodienne, en mettant l'accent sur les traces animales, se situe dans une mystique de civilisation pré-industrielle. L'animal n'est plus ni la victime ni un gibier mais l'animal sacré qui montre la voie comme les traditions poétiques des littératures amérindiennes et américaines de "Grey Owl" à Melville.

¹³² La séquence est composée des poèmes suivants :

"Pig Song", "Bull Song", "Rat Song", "Crow Song", "Song of the worms", "Owl Song", "Siren Song", "Song of the Fox", "Song of the Hen's Head", "Corpse Song".

Les *personae* de plusieurs poèmes¹³³ déambulent dans un dédale de signes parmi lesquels elles détectent la marque des animaux. Qu'il s'agisse d'empreintes, de fossiles, de laissées¹³⁴ ou de membres fragmentés, les animaux ouvrent la voie à une connaissance ancienne ignorée des hommes. Dans "A night in the Royal Ontario Museum" (20-21), le déchiffrement des signes prend une forme cauchemardesque. La *persona* se retrouve enfermée dans le musée où elle erre et se perd dans un labyrinthe minéral. Par le truchement des ossements, des mastodontes et des fossiles ("the roar of the bone- / yard, I am lost / among the mastodons / and beyond : a fossil / shell, then / samples of rocks / and minerals.../ wastes of geology", 21), le règne animal se métamorphose en règne minéral, figé dans l'éternité. Ainsi, même lorsque les animaux sont absents du paysage du poème, leurs traces viennent hanter les *personae*.

Dans "At the tourist centre in Boston" (18-19), la voix poétique incite le touriste à scruter plus loin que l'image publicitaire du paysage canadien :

Do you see nothing
watching you from under water?
... Who really lives there? (19)

Cette question repose sur la certitude d'une présence cachée qu'il appartient au lecteur de découvrir.

De même, dans un poème intitulé "The totems" (22), les objets sacrés sont habités d'une présence secrète ; la *persona* a cependant oublié leur danse ("Once I watched them dancing", 22) et fouille sa mémoire pour se représenter leurs mouvements.

Les animaux disparus ont néanmoins laissé une trace de leur passage :

In that long night
the animals crept out

¹³³ Nous citerons successivement : "A night in the Royal Ontario Museum" (20-21), "At the tourist centre in Boston" (18-19), "The totems" (22), "Elegy for the giant tortoises" (23), "Roominghouse, winter" (28-29), "Provisions"(1), "The surveyors" (4), "Attitudes towards the mainland" (8-9), "Progressive insanities of a pioneer" (36-39).

¹³⁴ Nous remarquons également l'importance que revêtent les laissées d'un animal mystérieux dans la nouvelle "Unearthing Suite" (BE 281).

through the burrows of my blind eyes ;
they went away to a different part of the forest,
leaving their masks behind. (22)

La *persona* est devenue aveugle et toutefois la présence des masques, marque tangible de la danse des animaux, atteste une expérience fugitive qui se révèle surréaliste. Dans "Elegy for the giant tortoises" (23), l'animal sacré ne laisse aucune trace car il est entièrement fantasmé ("on the road where I stand they will materialize", 23). Il se déplace dans un espace fantastique ("lumbering up the steps, under the archways / toward the square glass altars", 23). Il s'approche de l'autel sur lequel sont posés des symboles obsolètes : reliques et fragiles divinités. L'animal sacré désigne les symboles humains et révèle leur obsolescence ("our holy and obsolete symbols", 23) sans toutefois lancer de nouvelles pistes. Si ce poème se limite à dénoncer de fausses vérités, "Roominghouse, winter" (28-29) entraîne le lecteur au-delà : en effet, ce poème s'ouvre sur l'évocation d'empreintes qui dessinent clairement le chemin à suivre :

Catprints, dogprints, marks
of ancient children
have made the paths we follow (28)

Dans ces trois premiers vers de "Roominghouse, winter", nous choisissons de souligner "the paths we follow", en fin de strophe, car cette affirmation est marquée d'une volonté de recherche et d'exploration qui constitue également un leitmotiv du recueil. Si le titre fait état d'un "we" qui constitue une entité unique, la suite du poème fait éclater le "we" en "I" et "you". La voix du sujet prenant en charge le discours poétique – le "I" – défend la nécessité de vouloir survivre. "We" est une valeur trompeuse puisque ce qui ressort du poème c'est la solitude d'un sujet qui contemple des objets appartenant à "you", vidés de leur signification. La prétention de survivre de "I" est tournée en dérision par "you" et la voix est renvoyée à sa quête solitaire. C'est bien le "I" seul qui entreprend la démarche et lorsque la voix affirme : "We must resist. We must refuse / to disappear" (29), elle ne parle plus au nom de "I" et de

"you" mais au nom d'une communauté d'êtres "vivants à jamais" qui comprend "frozen bones, the childrens' / voices" ainsi que les traces animalières et humaines de la première strophe.

A l'instar de "Roominghouse, winter", certains poèmes expriment les tâtonnements du sujet et se concentrent uniquement sur la difficulté d'une mise en route faisant état de fausses pistes éventuelles, de déchiffrages incertains ("Provisions", "The surveyors", "Attitudes towards the mainland", "Progressive insanities of a pioneer" etc.) ; d'autres intègrent la thématique du déchiffrement dans la perspective d'une impossible quête de vérité.

"Provisions" ouvre le recueil dont sont issus les poèmes précédemment cités, et met en scène les préparatifs pour une expédition. Étant donné la place de ce poème dans le recueil, le lecteur peut proposer une interprétation métaphictionnelle. Tout comme dans le poème en prose "The Page" de *Murder in the Dark*, "Provisions" se présente comme une introduction au voyage (voyage initiatique dans la nature ou la lecture). La *persona* qui entreprend l'expédition s'aperçoit qu'elle est mal préparée. Son imperméable printanier et ses bottes en caoutchouc sont inadéquats pour affronter les intempéries de l'expédition. De même, ses fiches de notes ne la renseignent en rien sur l'essentiel. Ainsi le lecteur est alerté sur les fausses pistes, le chemin difficile, les tâtonnements et les déchiffrages incertains ("and an elastic band, holding a bundle / of small white filing cards / printed with important facts", 1) : la vérité est à chercher ailleurs que dans une série de faits soigneusement consignés sur des fiches.

La précarité de la situation du sujet est illustrée de manière indirecte dans "Attitudes towards the mainland" (8-9) : la *persona* cherche à persuader son interlocuteur que la terre ferme offre une solidité en laquelle il faut avoir confiance. Mais elle avoue sa propre incapacité à affirmer la solidité de ses repères car elle est elle-même gagnée par le déséquilibre de son compagnon ; les visions de noyés qui s'agrippent au plat-bord sont contagieuses et l'absence de ponctuation finale tend à les propager : le vent les emporte

comme des feuilles qui tourbillonnent ("their eyes' quick pictures / blown leaves", 9). Dans le regard des noyés flottent les animaux évanescents ("the luminous / tame animals / blanking out as they sink into / the arid blizzard / in the water", 9) et ce rapprochement recentre le poème sur la thématique au cœur du recueil. La confusion de l'homme et de l'animal est visible au niveau du regard : c'est lorsque la voix poétique contemple les images logées dans le regard de l'animal, que les profondeurs de l'être lui sont dévoilées. Mais la révélation est à jamais partielle, comme l'indiquent le souffle du blizzard et l'engloutissement des animaux sous l'eau ou la neige ainsi que le dernier vers du poème laissé en suspens.

Tout comme "Provisions" (1) et "Surveyors" (4), "Progressive insanities of a pioneer" (36-39) met en scène les erreurs et les efforts humains. Le pionnier s'obstine à conquérir la nature, et à lui asséner les vérités de l'homme ("He asserted / into the furrows, I / am not random", 36). Ses efforts sont vains : le pionnier reste perplexe devant la réponse laconique de la nature ("The ground / replied with aphorism", 36).

Le colon est ce nouveau Sisyphe hermétique à un langage qui n'est pas le sien. Dans ce poème, résonnent les échos de voix qui se sont tues – pas mystérieux, animal fantasmé, voire même l'idée ou le concept d'animal : "The idea of an animal / patters across the roof" (37). Mais le pionnier reste sourd au bruit des pas des bêtes comme il est sourd aux aphorismes de la terre qu'il cultive. Et le poème s'achève par la défaite incontestable du pionnier. L'espace refuse de lui appartenir. Les derniers vers invitent le lecteur à se lancer sur la piste d'une énigmatique baleine sans nom : une fois de plus les animaux semblent être détenteurs d'un secret insaisissable pour l'homme.

Chez Atwood, le mystère est souvent traduit par une couleur. À cette baleine correspond la couleur verte ("the green / vision, / the unnamed / whale invaded", 39), comme

si l'écran blanc de l'indomptable baleine melvillienne pouvait virer de couleur selon la projection de la conception du monde de la voix poétique¹³⁵.

Le recours à la couleur est fréquent dans les poèmes de ce recueil. Atwood suggère fréquemment des correspondances entre couleur et animaux. C'est pourquoi nous ouvrons une parenthèse pour traiter quelques exemples de poèmes. Dans plusieurs poèmes, les couleurs sont évocatrices d'une révélation incomplète et fugitive, comme les traces animalières. Remarquons par ailleurs que les révélations fugitives exprimées par une couleur ne touchent pas la sphère masculine peuplée de "conquérants" néfastes qui ne comprennent ni le langage d'origine ni la poésie des éléments / animaux. Les couleurs sont le signe d'une épiphanie ne pouvant toucher que le sujet en quête, celui qui espère ré-apprendre le monde et recouvrer par là même une identité radicale. Le poème "The Gods avoid revealing themselves" (24) est encadré par le motif des couleurs vives : visibles au début du poème, cachées à la fin, elles constituent une intuition visuelle et une piste suivie en vain. Dans "River" (25), les couleurs sous-tendent le motif du regard qui cherche à comprendre. La *persona* scrute sa propre réflexion dans l'eau glacée. Elle détecte les couleurs qui expriment la vacuité : celle du rêve, celle de l'absence de l'autre. Ces couleurs portent la marque d'une violence (l'appétit démesuré, le crochet pris dans la glace). Malgré la netteté des couleurs et l'intensité qui s'y rapporte, l'image se perd, comme si finalement elle échappait à la voix.

Dans "Instant while waking" (40-41), les images au réveil se mêlent : celle des ours, celle de l'homme qui disparaît ou celle de la figure du père qui construit sa cabane, "condense from the wet air, violent / orange, red like a stain, then / evaporate" (40).

¹³⁵ Le commentaire de Melville dans *Moby-Dick*, à propos de la couleur blanche, est le suivant : "... the mystical cosmetic which produces every one of [nature's] hues, the great principle of light, for ever remains white or colorless in itself..." Herman Melville, *Moby-Dick*, 1851 (Ware: Wordsworth, 1992) p. 200. Ainsi, toutes les teintes émanent du blanc. L'arc-en-ciel de couleurs atwoodiennes fait écho à la baleine blanche melvillienne.

Ainsi le motif des couleurs rejoint celui des signes : malgré la précision de l'élément visuel, il faut conclure à l'opacité du symbole. Que l'échec du déchiffrement soit implicite (comme dans "River", 25) ou qu'il soit explicite (comme dans "Notes from various pasts", 10-11), les traces des animaux dissimulent une vérité "camouflée", pour reprendre un des termes de "Notes from various pasts" :

some of [the creatures] fragile, some
vicious as needles; all
sheathed in an armoured skin
that is a language; camouflage
of cold lights, potent signals (10)

Si le langage émerge des profondeurs pour apporter une vérité cachée, il se constitue également comme une carapace qui protège le sujet. La voix de l'animal (le mythe) est muée en "chose" que la voix poétique observe et contemple. Cependant, les pistes sont brouillées ; le chemin qui conduit au langage secret est semé d'embûches. Malgré les incertitudes, le contact avec ces créatures enfouies, confondues avec la terre que foulent les pieds de la *persona*, donne l'espoir d'une clairvoyance nouvelle ; cette clairvoyance est présentée comme une qualité essentielle : elle est l'aptitude à distinguer la lumière de la nuit. Elle permet la respiration et la liberté :

Have I gained eyes and lungs, freedom
to tell the morning from the night
to breathe" (11)

La quête de clairvoyance oscille entre lucidité et frustration face aux symboles obscurs. Comme plusieurs poèmes du recueil, "Notes from various pasts" ne comprend pas de point final. Le dernier vers témoigne d'une tentative et d'un échec simultané : "I try to but can't decipher" (11), sans pour autant impliquer de renoncement définitif.

*

Le motif animalier est décliné selon de multiples stratégies poétiques qui comprennent la mise en abyme de la fonction de représentation, l'abolition de frontières entre comparant et comparé, confusions délibérées et thématiques entremêlées. Les poèmes que nous avons étudiés¹³⁶ mettent en jeu les thèmes de la mémoire, de l'inconscient, du langage, de l'origine des temps, d'une vie antérieure, de l'animal anciennement homme, de créatures hybrides qui constituent une sorte de pont entre un passé enfoui et le présent. L'enjeu pour le sujet poétique est de se retrouver, donc de se découvrir. Les animaux représentent la tradition littéraire, la sagesse oubliée de l'homme ou une vérité encodée, hermétique au déchiffrement de l'homme. Ils laissent sur leur passage un dédale de signes que la voix poétique tente de déchiffrer. Plusieurs révélations incomplètes et fugitives sont symbolisées par des couleurs, d'autres par des références à la géologie et des expéditions d'exploration, d'autres encore par une vacuité troublée par le passage d'un fantôme. L'incertitude et le tâtonnement humain constituent la problématique centrale de plusieurs poèmes consacrés aux erreurs humaines et aux déchiffrements incertains ("Provisions", "The surveyors", "Attitudes towards the mainland" etc.) ; d'autres poèmes se concentrent sur les traces laissées comme autant de témoignages d'un vide anciennement habité ("The totems") ; d'autres encore (notamment "Notes from various pasts") sur le désir d'entrer dans une connaissance secrète. Dans son œuvre critique *Strange Things*, Atwood cite Gwendolyn MacEwen : "All we long to become, all we have ever known of ourselves" (61). C'est ce désir de remonter aux origines et, par là-même, d'accéder à une vérité sur soi-même qui constitue la préoccupation centrale de ce recueil. C'est

¹³⁶ Nos exemples sont tirés de *The Animals in That Country*. Cependant, loin de constituer un phénomène isolé, la thématique centrale de ce recueil rebondit dans plusieurs autres œuvres poétiques d'Atwood, indiquant par là même que *The Animals in That Country* dépasse le cadre de l'identité nationale suggéré par l'épitéxte auquel nous nous sommes par ailleurs référée et touche à une quête identitaire qui va au-delà des commentaires régionalistes. Dans *Procedures for Underground*, Atwood reprend les animaux des fables mis en scène par le poème éponyme "The animals in that country" pour y développer la réflexion artistique et métaphictionnelle. A l'instar de la problématique de l'émergence du langage artistique dans "Notes from various pasts", *Procedures for Underground* est étroitement lié à l'exploration des profondeurs du sujet. La mise en scène de l'inconscient prend des formes nouvelles qui évoquent une sorte de théâtre gothique annonçant la production romanesque (voir notamment le quatrième chapitre de l'ouvrage de Howells, *Margaret Atwood*. Ce chapitre est intitulé "Atwoodian Gothic: From *Lady Oracle* to *The Robber Bride*"). Les créatures que le lecteur est invité à rencontrer sont dotées d'un appétit vorace et d'une volonté autonome inquiétante.

ainsi que la voix s'ouvre aux révélations fugitives offertes par des créatures dotées d'un pouvoir troublant. Le retour vers l'ère pré-amphibienne constitue la voie royale d'un devenir authentique tant il est vrai que la voix poétique cherche à remonter le temps pour comprendre et *être* ce qu'elle a toujours été.

Après l'étude des figures animalières, nous nous tournons vers un autre type de figure omniprésente dans le recueil. Cette figure s'apparente à un laborantin qui dissèque la relation amoureuse. L'opération de dissection s'accompagne d'une colère par laquelle la *persona* rejette les modèles traditionnels de couple en dénonçant les pièges d'une relation rigidement codifiée.

3. Un laborantin déchaîné : La *persona* de *Power Politics*

Les 44 poèmes de *Power Politics*¹³⁷ font entrer en scène une série de *personae* se rejoignant dans une seule et même figure qui s'apparente à celle de la femme amoureuse en colère. Ces poèmes sont comme autant de pièces jouées par cette *persona* – pièces dont le ton est parfois grinçant et dérangeant, allant à l'encontre des "scènes de langage"¹³⁸ du discours amoureux traditionnel. En effet, la *persona* n'habite aucun autre espace que celui de *l'affrontement*, et jamais celui du chant d'amour et encore moins celui du *duo*. Toutefois, il ne s'agit pas de la mise en scène de conflits romantiques qui s'apparenteraient à la querelle ou au dépit amoureux mais au contraire, exclusivement, de l'expression d'une problématique de relation de pouvoir. Le sujet est totalement absorbé par la politique de pouvoir annoncée par le titre. Cette lutte de pouvoir s'intensifie au point de communiquer au lecteur une impression

¹³⁷ Ces poèmes, pour la plupart, n'ont pas de titre. Nous nous référerons au numéro de page ou au premier vers.

¹³⁸ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris: Seuil, 1977).

d'excès, de déséquilibre et de folie : rien d'autre n'existe en-dehors de ces relations dyadiques qui constituent un monde à part entière. En effet, dans ce recueil, (contrairement à ceux qui suivront), pas un atome de considération grégaire ou sociale, aucune entrée en scène d'une tierce personne : le lecteur est projeté dans l'univers confiné du couple – un couple qui cependant peut revêtir une dimension symbolique universelle.

Le sujet sur lequel s'épanche la voix est mis à distance, étudié avec circonspection voir même disséqué comme un animal de laboratoire.

"L'air syntaxique"¹³⁹ qui se cache derrière le discours du "je" sort du répertoire des concepts amoureux barthésiens (Absence Adorable, Attente, Déclaration, Langueur, etc.) comme si la voix poétique effectuait un passage vers un état post-amoureux. Si la poésie rejoint la tradition du discours amoureux en procédant par des "bouffées de langage"¹⁴⁰ qui semblent elles aussi "venir au gré de circonstances infimes, aléatoires", elle reprend à son compte les figures rhétoriques traditionnelles. Le soliloque devient dialectique quand la voix de l'amant est réduite au silence car seul le "je" résonne avec autorité.

Dans la majorité des poèmes, l'air syntaxique qui se fait entendre est celui de l'accusation formelle – scène de ménage motivée non pas par la rancœur du quotidien mais par une rébellion contre les figures classiques imposées par les relations de pouvoir traditionnelles entre les deux sexes (la figure féminine refuse de souffrir docilement, de se conformer à son rôle de consolatrice, d'accepter noblement les ruptures, les départs à la guerre, la réification, etc).

Chacun de ces poèmes s'inscrit dans le refus de la dérive destructrice de l'amoureux. L'écriture est habitée par la violence et la vigueur en réaction à l'anéantissement du sexe faible. Par ailleurs, la voix poétique s'insurge contre le déni de courage propre à l'état

¹³⁹ *Ibid*, p. 9.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 7.

amoureux¹⁴¹. Au-delà de l'électrochoc de ses paroles tantôt accusatrices tantôt froidement cliniques, la voix en appelle à une responsabilité multiple : d'une part, la sienne (pour lutter contre la dissolution), d'autre part celle du sujet aimé (qui doit renoncer à son instinct de possession, de réification). L'expression de cette responsabilité passe effectivement par le discours pseudo-scientifique du biologiste et par la mise en scène de ses pratiques de dissection. Ainsi l'imagerie animale est présente à deux niveaux : celui des images et des comparaisons, et celui de l'activité implicite de la dissection.

En effet, le lecteur note les allusions multiples à une approche qui s'apparente à l'analyse du biologiste : "He is a strange biological phenomenon" (8), "our bodies / are populated with billions / of soft pink numbers" (9), "I approach this love like a biologist" (10). La mise en scène est parfois surréaliste : une blouse de laboratoire et des gants en caoutchoucs (10), un corps humain reconstitué avec des tuyaux à bulles (9), un microfilm pour prendre les empreintes, des outils pour pratiquer l'autopsie. Le malaise du lecteur est accentué par la détermination absolue de "I", face auquel "you" est sans défense.

En vain le lecteur cherchera un clin d'œil romantique, une échappée vers le monde lumineux de l'amoureux comblé ou sur le point de l'être. Le sujet parlant des poèmes n'a pas l'intention d'accorder de place à l'imaginaire amoureux barthésien et l'enraye immédiatement. Encore une fois, comme le souligne le titre du recueil, il s'agit de *politique* – dont certaines tactiques ne sont pas sans parenté avec celles décrites dans *Fragments d'un discours amoureux* mais qui débouchent sur des situations où prédomine la lutte de pouvoir. Porter-Ladousse relève plusieurs expressions où il ne s'agit pas d'amour mais d'un conflit qui conduit au meurtre :

... love here is, as the title of the collection clearly indicates, power and conflict, and what happens when things turn sour...

¹⁴¹ A ce sujet, voir l'analyse de Barthes, à propos de Sartre, dans *Esquisse d'une théorie des émotions*. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit. 17.

The theme of the aggressive nature of love dominates the poems, as the constant reference to warring shows. In "We are hard", we read: "if I love you / is that a fact or a weapon?" (152), and in "They are hostile nations": "Put down the target of me / you guard inside your binoculars" (161). This tendency is further in evidence when the poems talk about lovemaking, the sexual act itself. Thus, in "This is a mistake", we read: "Next time we commit / love we ought to / choose in advance what to kill" (159). In other poems, the description of lovemaking is in terms of violent action, for example the tearing and wrenching of "What is it" (166), or the mutilation of "You are the sun".¹⁴²

Cependant, l'imaginaire couve sous le texte soit-disant "politique" et l'expérience amoureuse transparaît dans bon nombre d'accusations adressées à "you". Comme un feu de tourbe mal éteint, ce à quoi la *persona* a renoncé ostensiblement ressurgit : la blessure s'ouvre à nouveau et la voix laisse échapper un cri douloureux.

L'approche "biologiste" se présente alors comme une tentative pour cautériser les blessures. Plutôt que de se complaire dans la souffrance amoureuse, le sujet se ressaisit et dénonce les pièges de l'état amoureux. Cette démarche énergique vise à évacuer les relations infructueuses sans pour autant déboucher sur un scepticisme nihiliste. Quelques allusions discrètes dans les poèmes de la deuxième partie du recueil (qui se précisent dans plusieurs poèmes postérieurs à *Power Politics*) annoncent une aspiration à une relation authentique, dénuée de tout romantisme trompeur, essentiellement marquée par l'humilité et la modestie.

Le sujet poétique refuse définitivement le code du discours amoureux. Pas de métalangage dans ce refus : ici, aucun instrument de distanciation (référence brechtienne si fréquemment insérée dans la fiction atwoodienne¹⁴³). Les scènes de langage sont directes. Le "I" s'adresse à "you" (son amant, partenaire, ex-amant, amoureux fantasmé ou réel) et tourne en dérision les stéréotypes habituels : une promenade main dans la main se transforme en cauchemar (3), le retour de l'amant débouche sur une relation banale (2), la description de l'objet aimé tourne à l'inventaire des parties de son corps (16), l'offrande, la dédicace ne sont

¹⁴² Gillian Porter-Ladousse, "Gender and Language in Margaret Atwood's Poetry", *Commonwealth Essays and Studies*, 20.1. (Autumn 1997) p. 10.

¹⁴³ Voir le récit d'Offred de sa liaison avec Nick, repris par trois fois. La troisième fois Offred remarque : "All I can hope for is a reconstruction: the way love feels is always only approximate." (HT 275).

que vacuités (42), la maîtresse secourable – qui panse les blessures de son amant – se révèle être son principal ennemi (43), etc...

En nous appuyant sur les figures barthésiennes du discours amoureux, nous souhaitons montrer comment la poésie atwoodienne vide le discours de son lyrisme traditionnel pour l'exposer aux attaques d'un "je" rebelle, dont la seule défense est la dissection animale. Le sujet choisit de se comporter en biologiste averti plutôt que de donner libre cours à ses émotions premières. Cependant, loin d'être niées, ces émotions transparaissent et sont examinées avec le recul nécessaire à la démarche scientifique. L'expérience en laboratoire (dont le lecteur est le témoin) porte plus sur le "you" (impitoyablement accusé de tous les crimes) que sur le "I" (sujet souffrant). Cependant les deux "animaux" sont objets de dissection. À chaque poème le lecteur pénètre plus avant dans le laboratoire surréaliste et assiste en direct à la série d'observations du laborantin-biologiste.

Ainsi l'imagerie et le ton de *Power Politics* se mettent au service de l'illustration d'une politique du pouvoir : l'amant de la *persona* est tour à tour effrayant, ridiculisé, pris au piège ou triomphant. L'originalité de l'imagerie ne tient pas seulement à la convocation de créatures hybrides douées de capacités extraordinaires mais également à une confusion entre l'animal et l'humain allant jusqu'à effacer la frontière entre comparant et comparé. Nous remarquons par ailleurs que les contours de la figure de la *persona* se précisent non pas par la présentation de la *persona* en elle-même, mais par un jeu dialectique entre le "I" et le "you". Ce jeu dialectique (qui s'effectue à sens unique) passe par la mise en scène d'un "you" dont nous souhaitons expliciter l'image.

1. Ironie sur l'être aimé

Le ton dominant du recueil est celui de l'ironie – une ironie qui a pour principale cible un "you" détrôné de sa position d'être aimé. C'est par une multitude d'images se rapportant à "you" que la *persona* détruit l'illusion romantique. En nous appuyant sur trois exemples "He reappears" (2), "not the shore but the aquarium" (12) et "He is a strange biological phenomenon" (8), nous proposons de souligner l'originalité de la construction comparant/comparé, visant à se moquer de "you".

Dans "He reappears", amant et monstre sont confondus. La voix s'adresse à ce monstre-amant de retour et le considère de manière froide et factuelle. Paradoxalement, c'est le monstre qui manifeste la demande émotionnelle à laquelle la voix poétique répond par l'indifférence.

Dans le poème sans titre : "not the shore but the aquarium" (12), le lecteur est dérouté par un paysage mis en scène comme un comparant qui fonctionne en absence de comparé.

Enfin, dans "He is a strange biological phenomenon" (8), le lecteur ignore si l'escargot évoque un comparé ou s'il est lui-même implicitement comparé. Est-ce en étudiant l'escargot que la *persona* pense à son amant, semblable à ce placide gastéropode responsable de tant de ravages ? Ou bien est-ce en considérant le physique de son amant qu'elle lui trouve des points communs avec l'escargot ? Le "you" qui s'adresse à l'amant dans le premier vers examine ensuite l'escargot avec une attention telle que chaque affirmation semble lui être adressée directement ("You are widespread / ... you feed / only on dead meat: / Your flesh by now / is pure protein", 8).

De même, dans le premier poème, "He reappears", la question comparé ou comparant se pose : le monstre à trois têtes est-il une image de l'amant ou l'amant lui-même métamorphosé sous l'effet de ses exigences monstrueuses ?

Cette confusion renforce la véhémence des propos et appuie la politique de pouvoir qui fait l'objet de ce recueil.

Dans "He reappears", le monstre à trois têtes surgit dans la neige. La *persona* ne se montre pas impressionnée, ni par l'irruption de ce monstre qu'elle semble reconnaître (ancien amant ?), ni par ces trois paires d'yeux qui luisent avec malveillance ("Your six eyes glowed / red, you shivered cunningly", 2). Le sujet poétique ("I") s'adresse au monstre ("you") comme à une personne dont il a percé à jour le déguisement ("I said, haven't / I seen you somewhere before", 2) et la stratégie ("You pretended you were hungry", 2). Le pragmatisme de la *persona* en réponse à une demande effrayante (celle d'un monstre affamé) s'apparente à l'indifférence d'un amant qui refuse d'être ému par des exigences monstrueuses. Le poème se clôt sur une banale proposition d'amitié ("Can't we / be friends I said;") et sur le silence du monstre déconcerté peut-être par l'échec de sa stratégie ("you didn't answer", 2). La voix poétique alterne entre l'élément effrayant et le détail banal, laissant parfois une phrase en suspens pour mieux surprendre le lecteur par la juxtaposition du tragique et de l'anodin. Ainsi, les deux premières lignes de la première strophe invitent le lecteur à compléter mentalement à cause du "all" en fin de vers : "You rose from a snow bank / with three heads, all". En lieu et place du détail inquiétant auquel il pouvait s'attendre, le lecteur découvre la description d'une posture familière ("your hands were in your pockets"). De même, la réponse de la voix à l'appétit du monstre est une offre triviale de sandwiches et de limonade. À la fin du poème, elle désamorce la stratégie des frissonnements habiles du monstre par sa question innocente ("Can't we / be friends I said;"). Ainsi Atwood crée un décalage entre l'apparence du monstre et son impact sur la *persona* et procède par effets de surprise successifs. Cette stratégie vise à déstabiliser le lecteur et à remettre en question le potentiel d'intimidation du "monstre".

La voix poétique semble à la recherche d'un comparant adéquat qui n'est pas le rivage mais plutôt un aquarium qu'elle se plaît à décrire dans ses moindres détails avec sa faune et sa flore. Mais si le paysage marin est envahi par une imagerie animale et végétale (détritus de créatures marines, algues et poussières), le comparé reste insaisissable. Le "you" du poème tarde à faire son apparition : il intervient deux fois dans les sept derniers vers et sa description – d'ordre physique, sa posture – entre en résonance avec le paysage marin du début du poème.

L'impact visuel de cette strophe est déroutant (retours à la ligne et indentations irrégulières). De plus, la structure grammaticale de ce poème vise à rendre l'ensemble plus confus : "not [x]...but [y]...you are [z]...". Le lien entre x, y et z s'effectue par une succession d'échos et de confusions sémantiques qui contribuent à la construction d'un monde "déréal", pour reprendre l'expression de Barthes – monde où l'expression est malaisée, le sujet amoureux parlant avec peine. Dans ce poème, la difficulté à trouver les mots et à les articuler est traduite par leur disposition sur la page : vers "à trous", espace en début, milieu, et fin de vers, saut à la ligne, strophes composées d'une phrase ou d'un mot. La brièveté même du poème laissé en suspens par l'absence de ponctuation finale reflète cette vaine tentative de dire le "déréal". L'opération est toutefois tentée par la description d'un paysage que la voix compose en procédant par

tâtonnements. La description est dominée par une impression de trouble (eau et vitre sales) et de flou (confusion multiples).

Le paysage aquatique se confond avec ses habitants mais également avec les objets de la chambre des amants :

filled with exhausted water and warm
seaweed
 glass clouded
with dust and algae
 tray
with the remains of dinner

smells of salt carcasses and uneaten shells

Plus bas, le lit est comparé à une étoile de mer ("the bed like a marooned / starfish", 12), la main de l'amant est comme un poisson de couleur sable flottant sur le dos ("your hand floats belly up"). Cependant la *persona* ne vit pas derrière la glace, séparée du monde, mais dans l'espace confiné de l'aquarium qui *devient* le monde¹⁴⁴. La conscience du sujet est divisée par la vitre, et la voix occulte totalement ce qui se passe à l'extérieur. Le sentiment d'absence, de retrait de réalité éprouvé par le sujet amoureux, qualifié par Barthes de "déréalité", envahit la *persona* se voyant non seulement coupée de tout "trafic associatif", mais située en dehors même de l'univers où le "trafic associatif" est possible. La présence de "you" renforce l'absence au réel, le couple étant aussi envahi qu'enveloppé par le monde de l'aquarium. Le "you" est inerte, un poisson mort ; la *persona* est plongée dans l'inertie, immergée dans l'eau trouble chargée de fragments d'objets et d'éléments marins. Tout n'est que résidus : carcasses, coquillages, poussières, algues, les restes d'un repas sur un plateau – autant de vestiges d'une relation amoureuse passée. La confusion entre l'humain, les animaux et les objets contribue à la création d'un monde anéanti entre deux eaux, vaincu par l'inertie de la déréalité.

¹⁴⁴ Contrairement à la vision de Sartre dans la *Nausée*, vision analysée par Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* p. 104.

Le troisième poème "He is a strange biological phenomenon" offre également un exemple de confusion graduelle entre comparé et comparant. Cette stratégie est au service d'une évolution paradoxale : une fragilité qui se transforme en force. Le "you" du poème est comparé à un œuf ou un escargot tous deux dotés de coquilles fragiles. Et cependant l'escargot du poème est un mollusque de la pire espèce : il se multiplie et résiste à toute éradication. Les accusations contre lui s'accumulent et leur rythme s'intensifie : une à la strophe 4, deux en strophe 5 et trois strophe 6 : "you feed / only on dead meat: / Your flesh by now / is pure protein, .../ You are sinuous .../ Your tongue leaves tiny scars...You thrive on smoke; you have / no chlorophyll; you move from place to place like a disease" (8).

Aussi, cet animal vulnérable se propage-t-il comme une invincible infection et la fragilité que laissait supposer la première phrase du poème est tournée en menace redoutable. Il convient de noter que l'image de l'escargot tient une place privilégiée dans le roman *Life Before Man*, puisque c'est sur cette image que s'ouvre le roman : "I don't know how I should live... I live like a peeled snail. And that's no way to make money" (LBM 11). La remarque sur l'argent, inattendue, s'éclaire au paragraphe suivant : "I want a shell like a sequine dress, made of silver nickels and dimes and dollars overlapping like the scales of an armadillo."

La coquille est donc le symbole d'une protection qu'offrent l'argent, les préoccupations matérielles, un fonctionnement efficace et impersonnel. Le "you" du poème "He is a strange biological phenomenon" avance peut-être sous une telle protection. Ici, le reproche ne se rapporte pas à un élément précis mais prend la forme de plusieurs images biologiques de nutrition, de constitution et de locomotion de l'escargot. Chacune de ces observations pseudo-scientifiques porte la marque d'une souffrance infligée à la *persona* du poème.

Le regard du biologiste ("Your flesh by now / is pure protein ...You are sinuous and without bones / Your tongue leaves tiny scars...you have / no chloroform", 8) n'est pas sans rappeler l'œil de la protagoniste artiste-peintre de *Cat's Eye*. Elaine utilise ses connaissances

de biologie dans son œuvre ; la précision du dessin est mise au service de l'expression d'un sentiment : une souffrance, voire une colère analysée comme un phénomène biologique.

Dans "He is a strange biological phenomenon", l'analyse scientifique est représentative de plusieurs poèmes du recueil qui contribuent à mettre en scène une *persona* en blouse de laboratoire et munie de gants de caoutchouc (10).

2. Le biologiste en colère

Le lecteur ne doit pas se laisser abuser par la mise en scène de la *persona*-biologiste. L'univers qu'il pénètre est loin d'être l'espace aseptisé et dépassionné de l'étude scientifique. En effet, si le sujet choisit ostensiblement la voie de la rigueur scientifique, l'objectivité du discours n'est peut-être qu'apparente : les blessures pudiquement contenues derrière une expression dénuée de lyrisme ne sont pas sans rapport avec bon nombre d'accusations proférées d'un ton péremptoire. En effet, les vérités adressées à "you" témoignent d'une tentative pour surmonter l'expérience de "déréalité" du "I", pour s'évader du monde décrit dans le poème "not the shore but the aquarium". Las des espoirs et des déceptions amoureuses, le sujet semble pratiquer une dissection de la relation pour se montrer davantage averti et conscient des pièges de la relation de couple. Seule cette approche scientifique lui permet de retrouver vigueur et énergie, de quitter "l'aquarium" (12) dont les eaux saturées d'algues occultent le reste du monde.

Ainsi l'approche scientifique n'est peut-être que le signe d'une stratégie de défense. Une analyse grammaticale, linguistique et sémantique de *Power Politics* révèle l'importance du contenu émotionnel des poèmes et met en lumière l'ampleur de la colère que s'autorise l'instance écrivante.

Notre première remarque porte sur l'utilisation des pronoms "I" et "you", qui dans ce recueil revêt un caractère systématique : le "I" domine le "you". La dialectique mise en scène dans *Power Politics* est foncièrement asymétrique. Le "you" n'a pas droit de cité, pas d'expression autonome. Le "I" l'accable sans retour. Si une deuxième voix poétique apparaît parfois, c'est pour être aussitôt réduite au silence par la première instance énonciatrice. Cette utilisation de "I" et de "you" va à l'encontre de la théorie de Benveniste selon laquelle le "je" et le "tu" sont réversibles. Celui que le "je" définit par "tu" peut s'inverser en un "je" et le premier "je" devient alors un "tu"¹⁴⁵. Or, dans *Power Politics*, la logique de la déictique ne s'applique pas. Aucun renversement n'a lieu. Le "I" reste "I" et le "you" reste "you". Une fois seulement dans le recueil, l'inversion se produit. Dans le poème "After the Agony", la réponse est annoncée par "I answer you" :

You say, Do you
love me, do you love me

I answer you:
I stretch your arms out
one to either side,
your head slumps forward (6)

Le lecteur remarque que l'inversion est imparfaite : si le "me" devient "you", et le "you" de "Do you / love me, devient "I", le "you" de "I answer you:" n'a pas sa contrepartie en "I". Par ailleurs, la déictique dialogique est faussée par la réponse non verbale du "I". Comme le remarque Porter-Ladousse :

If 'I' and 'you' do not function as the elements in a communicative act, we deduce that their constant association as elements in this way appears to have a particular function. By going against our expectations by NOT reversing, they appear emptied of their deictic content. Their potential as empty signs waiting to be filled is nipped in the bud, and the role of 'I' as the subject of the enunciation takes over from its role as the subject of the act of enunciation. To put it in another way, it is invested through this process with the static, fixed non-personal quality of a third-person pronoun.

¹⁴⁵ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966) p. 230.

Selon Benveniste, il s'agit de la forme "non-personnelle de la flexion verbale.... [le "je"] peut être une infinité de sujets – ou aucun"¹⁴⁶. Il revient au lecteur de construire une identité derrière une forme grammaticale vide. En d'autres termes, pour reprendre l'analyse de Porter-Ladousse : "The deviant use renders the pronouns definitely indeterminate. There is an elusiveness, which is not an idle puzzle but must be there for a reason" (13). Cette remarque rejoint les conclusions des travaux de John Harker¹⁴⁷ sur la diction et l'interprétation des poèmes d'Atwood. La recherche de Harker repose sur une expérimentation de mises en scène qui révèle des pistes interprétatives multiples. Cependant, dans plusieurs poèmes de *Power Politics*, le lecteur imagine aisément les inflexions sévères de la voix poétique : le "je" du poème se montre accusateur, l'index pointé vers l'autre. Cette voix fait écho à celle du recueil *The Circle Game* qui, selon Dennis Cooley est chargé de ressentiment, de colère et de vindicte :

Listen to her throughout *The Circle Game*, where the sardonic voice throws everything on the table – this, those, these. Take that, it says, there's more where that came from. It is in a way a gesture of throwaway bravado, amused derision.¹⁴⁸

Dans son article "Nearer by Far: The Upset 'I' in Margaret Atwood's Poetry", Cooley propose une analyse grammaticale de la poésie d'Atwood qui met en évidence les coupures et les revirements syntaxiques, l'importance d'une lecture visuelle mettant en relief le "I", le "you" et l'interaction des deux pronoms. L'utilisation pléthorique d'un lexique de l'argumentation ("because", "but", "not [this] but [that]", "whether or not"), de structures indiquant une séquence de choix, met le "je" du poème en position de force. Cette approche grammaticale peut être complétée par une analyse sémantique, également susceptible de démontrer la verve sardonique et incisive de la voix poétique ("smart-ass moments", 71). Un relevé lexical met en

¹⁴⁶ Benveniste *op. cit.* p. 232.

¹⁴⁷ John W. Harker, "'Plain Sense' and 'Poetic Significance': Tenth Grade Readers Reading Two Poems", *Poetics: Journal for Empirical Research on Literature, the Media and the Arts*, Amsterdam 22, 3 (Apr 1994) pp. 199-218.

¹⁴⁸ Dennis Cooley, "Nearer by Far: The Upset 'I' in Margaret Atwood's Poetry", *New Crit. Essays*, Nicholson-Colin, ed. *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity* (New York: St. Martin's, 1994) p. 71.

évidence l'abondance des attributs peu flatteurs : "general, you" (7), "Scavenger, you" (7), "Imperialist" (15). Au-delà de ces termes spécifiques retentit une accusation lancinante, dont "l'air syntaxique" est celui du jugement irrévocable : c'est de ta faute! ("You did it / it was you who"). Dans plusieurs poèmes ces accusations sont couronnées par un bouquet final : l'implacable résumé de toutes les fautes de l'autre : "but you were always ambitious" (5), "You attempt merely power / you accomplish merely suffering"(32).

Le recours à un langage saturé de généralisations ("you aren't sick & unhappy / only alive & stuck with it", 16), et d'affirmations péremptoires ("our bodies / are populated with billions / of soft pink numbers", 9) achève de convaincre le lecteur de l'affront proféré par la voix poétique. De plus, la voix poétique assume ces jugements de valeur avec un aplomb certain : "I locate you" (26). Pas d'erreur possible : le "you" est responsable.

Néanmoins, à plusieurs reprises, la forme interrogative vient rompre la monotonie du monologue. Mais ce questionnement est trompeur. En effet, si le "je" formule une question, ce n'est qu'une stratégie rhétorique pour ridiculiser ou marquer un point : "What do you expect after this? / Applause? Your name on stone?" (20).

Ces questions n'attendent pas de réponse mais ont pour objectif de confondre l'autre par sa propre bêtise réfléchie impitoyablement. Autant de coups infligés à un récepteur condamné au silence. "L'air syntaxique" oscille entre la réprimande parentale et les reproches d'une femme agacée par les demandes incessantes d'un amant importun :

"Do you want to be illiterate?" (9) : le lecteur imagine un ton qui s'apparente à une réprimande parentale : "How long will you demand ..." (33). Loin d'être proférée sur le ton de la coquetterie, cette question se poursuit de manière sinistre :

I'm through, I won't make
any more flowers for you

I judge you as the trees do
by dying (33)

Si l'extrême lassitude qui transparaît dans ces vers vide la voix poétique de son énergie, plusieurs accents vigoureux se font entendre dans la plupart des poèmes de ce recueil. Le "je" vitupère, secoue et corrige.

Autant de gifles verbales infligées sous l'emprise de la colère.

Le "je" menace de se dissoudre (3, 4, 5, 8, 16, 22 etc.) : il ne s'agit pas d'un chantage mais d'un jugement de réalité : le "je" est pris de vertige et ne peut trouver un équilibre. Cette stratégie est visible d'un point de vue syntaxique et phrasique : le "I" se positionne en début ou en fin de phrase (voir "They Eat Out", 3), comme potentiellement entraîné dans un mouvement de bascule.

Le recueil de poèmes offre-t-il une solution à cette situation de déséquilibre ? Plusieurs critiques ont posé la question de l'évolution du "I" : selon Sherrill Grace¹⁴⁹, le "je" est enfermé dans une structure de mort. Cooley décèle une progression et fait état d'un changement dans certains poèmes de la deuxième partie du recueil – évolution qu'il compare à celle de *The Journals of Susanna Moodie* et celle des héroïnes romanesques d'Atwood :

The book works its way towards the breakthrough and renewal Atwood perennially builds into her narratives. Without any total or irrevocable alteration, the "I" now comes to enter the world and to immerse herself in it... – she who in the past (if we choose to read the sequence in *Power Politics* as a narrative) held off the world and held herself back from it.¹⁵⁰

Effectivement, cette évolution est visible à plusieurs niveaux : d'un point de vue grammatical, les formes interrogatives évoluent considérablement. D'un point de vue sémantique, la thématique de la dissection animale recule au profit d'une imagerie nouvelle qui comprend celle de l'animal traqué (46). Nous nous proposons d'analyser l'un et l'autre de ses changements, après avoir jeté un bref regard à la structure d'ensemble du recueil.

¹⁴⁹ Grace, "Gender as Genre: Atwood's Autobiographical 'I'" pp. 51-67.

¹⁵⁰ Cooley, *op. cit.* p. 86.

3. L'ouverture au-delà de la colère

Faut-il voir chez ce laborantin déchaîné autre chose que de la ferme résolution d'entrer dans une lutte de pouvoir entre sexes ? Les *personae* de ce recueil sont-elles capables de croire en une relation équilibrée et souhaitent-elles s'engager dans cette voie ?

Structure du recueil au service d'une évolution de "I" ?

Power Politics se divise en trois parties : chacune d'elles est précédée d'un poème construit de la même manière : quatre vers placés en bas de page, laissant trois quarts de la page vierge. De nombreux critiques¹⁵¹ se sont penchés sur la signification du premier poème, fréquemment cité :

you fit into me
like a hook into an eye

a fish hook
an open eye (1)

L'image couturière qui est suggérée dans la première strophe se transforme dans la deuxième strophe et se charge d'une violence étonnante. Le crochet qui s'insère dans une boucle devient hameçon planté dans le globe oculaire. La violence de cette image est emblématique de la relation de couple et ce poème constitue une première piste de lecture pour la première partie du recueil : l'accent est mis sur les décalages, les discordes, les fausses idées de la relation amoureuse. Comme nous l'avons vu, l'analyse factuelle, scientifique et biologique prédomine.

La deuxième partie du recueil est précédée d'un avertissement formulé par la voix poétique suivi d'un commentaire où pointe le découragement :

Imperialists, keep off
the trees I said.

No use: you walk backwards,
Admiring your own footprints. (15)

¹⁵¹ Voir notamment l'étude de Jes Simmons sur les interprétations différentes des lectorats féminins et masculins. Jes Simmons, "Atwood's '(You Fit into Me)'" , *Explicator* 51.4 Washington, (Summer 1993) pp. 259-60.

La mise en garde à peine formulée, la *persona* comprend l'inutilité de sa propre demande : le "you" impliqué est incapable de se retenir de piétiner l'espace protégé, et de plus, il se penche sur ses propres empreintes pour les admirer. Dans cette deuxième partie du recueil, le ressentiment et les accusations abondent. La véhémence du discours de la voix trouve là ses points culminants avant que le ton ne se radoucisse, dans la troisième partie du recueil. Cette dernière est précédée du poème suivant qui indique effectivement une évolution :

Returning from the dead
used to be something I did well

I began asking why
I began forgetting how (39)

Le doute ou le désespoir qui habitent ces quatre vers trouvent de nombreux échos dans les poèmes qui suivent. La véhémence des propos s'atténue considérablement au profit d'une interrogation authentique. En effet, dans la dernière partie du recueil, les questionnements de la voix ne sont plus des réprimandes, des vérités assénées sur le mode de la dérision. Elles constituent de véritables questions empreintes d'hésitations et d'incertitudes : "Should I help you? / Should I make you a mirage?" (43), "What is it, it does not / move like love" (46), "What do you want from me" (49), "Should we go into it / together" (51), "What do you see, I ask" (52).

La première de ces interrogations se situe à la frontière des deux modes d'interrogations. La *persona* du poème hésite elle-même sur sa propre fonction. À la vue de son amant en fuite, elle propose son aide :

"Should I help you?
Should I make you a mirage?" (43)

Le retour à la ligne pour la deuxième question peut indiquer un changement de ton. L'ironie est une piste possible qui éclaire la suite du poème. Telle la Gradiva de Barthes, la *persona* accepte d'entrer un peu dans le délire du sujet amoureux afin de l'aider à s'en sortir :

My right hand unfolds rivers
around you, my left hand releases its trees,
I speak rain,
I spin you a night and you hide in it. (43)

Et cependant, dans les deux derniers vers, la *persona* qui vole au secours de "you" se révèle être peut-être une fausse Gradiva, un ennemi redoutable remplaçant tous les autres : "Now you have one enemy / instead of many" 43. Ainsi ce poème dénonce le fantasme de la Gradiva ; l'interrogation au cœur du poème (les deux questions occupent également une position centrale au poème – précédées de cinq vers, suivies de six) est à la fois sincère et ironique : puis-je t'aider à sortir de ce mythe ?

La deuxième forme interrogative que nous nous proposons d'étudier est particulièrement significative d'une évolution de la *persona* dans la deuxième partie du recueil. L'interrogation et la réponse s'y rapportant touchent à la thématique animale et confirment également un changement de perspective de l'instance écrivante. Le poème s'ouvre sur une question qui n'est pas délimitée par un point d'interrogation et qui contient en elle-même ses propres pistes de réponse :

What it it, it does not
move like love, it does
not want to know, it
does not want to stroke, unfold

it does not even want to
touch, it is more like
an animal (not
loving) a
thing trapped ... (46)

L'interrogation porte sur le "it", pronom indéfini qui ne se rapporte à aucun référent. S'agit-il d'un sentiment qui s'apparente à de l'amour (et cependant "it does not / move like love"). La comparaison avec "love" dérouté le lecteur car la voix poétique explicite clairement que "it" ressemble plus à un animal blessé, dénué d'amour. L'incertitude de la question, doublée de celle qui porte sur le comparatif tranche avec le ton péremptoire des interrogations du début du recueil. De plus, la structure grammaticale même est incertaine : une seule phrase comprend une succession d'éléments (amorce d'une question, de réponses, une parenthèse et une tentative de rapprochement) : "What is it, it does not...it is more like / an animal ..., you move..." ; à partir de ces fragments de phrase juxtaposés, le lecteur peut construire l'hypothèse suivante : la *persona* s'interroge sur les sentiments de "you". Ceux-ci ("it") s'apparentent à cet animal blessé. Cette interprétation est corroborée par la structure répétitive de la suite de la deuxième strophe :

...you are hurt, you hurt
 you want to get out, you want
 to tear yourself out... (46)

Le lecteur atwoodien connaît la théorie exposée dans *Survival* : l'animal traqué est en position de faiblesse et lutte pour survivre. Dans le poème "What is it, it does not" (46), l'animal fait preuve d'un sursaut d'énergie qui transforme ses blessures en exigences. Il s'accroche à la *persona* comme à sa dernière chance (l'urgence et le désespoir qui l'habitent ne sont pas sans rappeler l'attitude d'Arthur dans *Lady Oracle* qui se cramponne à Joan comme à une bouée de sauvetage dans un océan infesté de requins). Ce sursaut d'énergie confère au poème un éclairage différent : l'incertitude de l'interrogation initiale est levée et l'animal-amant (comparant et comparé) se métamorphose par son aptitude à la survie.

Deux autres interrogations dans cette dernière partie de *Power Politics* méritent d'être mentionnées. La première "what do you want from me" (49) exprime une incertitude qui résonne comme le gémissement de cet animal blessé du poème précédemment étudié. Mais

cette fois-ci, c'est la voix qui articule cette plainte et qui tente de se ressaisir en se tournant vers "you" de manière accusatrice (elle fait allusion à une figure christique triomphante ; elle reproche à cette dernière de l'obliger à adhérer à ses propres desseins).

La dernière interrogation du recueil est peut-être la seule qui s'éloigne radicalement du ton péremptoire ou accusateur du début du recueil. Cette interrogation, suivie d'une éventuelle piste de réponse, vient clore le poème :

What do you see, I ask / my voice
absorbed by stone and outer

space / you are asleep, you see
what there is. Beside you

I bend and enter (52)

Mais l'évolution véritable, Cooley la situe dans les recueils qui suivent *Power Politics* :

How much now, in subsequent poems, she opens to the world and invites it in. The imperatives fall away, the scoldings lie in abeyance, fears give way to love, the 'I' begins to lose its stranglehold and the 'you' becomes more prominent and honoured.¹⁵²

En effet, il suffit de prendre quelques recueils qui suivent *Power Politics* (notamment *You Are Happy*, *Interlunar* et *Morning in the Burned House*), pour constater une évolution dans la mise en scène de la relation amoureuse vers la construction d'une ouverture et une harmonie possible.

Par ailleurs, si nous avons étudié la dimension personnelle des relations mises en scène dans *Power Politics*, il paraît également nécessaire de souligner la dimension collective de l'œuvre, présente notamment par les multiples occurrences d'un lexique renvoyant à la nation ("hostile nations"), à l'histoire et à la politique ("There are hostile nations", 37, "I was given centuries / to wait in caves", 28, "the ones in power", 31) aux guerres ("weapon", 25, "we / touch as though attacking", 37), aux planètes ("the sea clogging the air / nearing extinction", 37). Le choix du titre est en lui-même révélateur. Dans une lettre à son éditeur américain,

¹⁵² Cooley, *op. cit.* pp. 89-90.

Atwood explique comment l'expression *Power Politics* lui est apparue comme appartenant à la fois au registre personnel et public : "The title was a phrase from a letter written by a friend. I saw the same phrase the next day in a newspaper, and for me that's where the poems exist: in that space where the personal and the public overlap"¹⁵³. Ce commentaire ne fait qu'illustrer, une fois de plus, le potentiel d'ouverture de l'œuvre.

*

L'enfermement, la violence et la domination caractérisent les relations de couple de *Power Politics*. Aux scènes barthésiennes du langage amoureux se substitue la dénonciation d'une exploitation mutuelle. Il ne s'agit plus d'amour mais tout au plus de communion sexuelle¹⁵⁴ provoquant un sentiment de déréalité notamment dans "not the shore but an aquarium" (12) et "I am sitting on the" (42). Par ailleurs, la colère de la *persona* est à l'œuvre, manifestée par les constructions syntaxiques ainsi que par l'imagerie laborantine. La dissection des relations de couple constitue le seul moyen de sortir de l'impasse. Aussi la *persona* est-elle emblématique du rôle attribué aux narratrices d'Atwood qui refusent de se conformer aux attentes de leur compagnon. De même que la *persona* de "He appears" (2) ou "After the agony" (146) accueillent les demandes émotionnelles du "you" avec indifférence, les narratrices de *Surfacing* et *The Edible Woman* choisissent d'ignorer les exigences de leur compagnon ou fiancé. Chacune se met en quête d'une relation neutre. La narratrice de *Surfacing* fantasme sur son animalité, fascinée par l'accouplement indifférent des bêtes. Marian et Duncan de *The Edible Woman* font l'expérience d'une relation dépourvue de sentimentalité.

¹⁵³ Joan Larkin, "Soul Survivor", *Critical Essays on Margaret Atwood*, Judith McCombs, ed. (Boston: Hall, 1988) p. 51.

¹⁵⁴ Voir George Woodcock, "Margaret Atwood: Poet as Novelist." in *Critical Essays on Margaret Atwood*. McCombs, Judith, ed. (Boston: Hall, 1988) p. 92.

Entre la vindicte, l'analyse biologiste et l'indifférence, quelle est la représentation atwoodienne du couple ? La critique relève une multitude d'images négatives du couple. Somacarrera¹⁵⁵ souligne dans *Surfacing* une image qu'elle considère comme emblématique : "Two people linked together and balancing each other like the wooden man and woman in the barometer house at Paul's" (S 40). Le couple caractérisé par la souffrance qu'il s'inflige est cependant une unité inséparable. Larkin souligne l'impression glaciale qui se dégage des poèmes permettant de démystifier le mot "amour" : "...the coldness serves a passionate purpose: to demystify the word 'love' and expose the violence humans do to one another in its name."¹⁵⁶ Brewster évoque les contrastes entre l'imagerie animalière et technologique manifestant cependant, l'une comme l'autre, les pièges et la souffrance de la relation : "Much of the imagery is chosen to reflect the mechanical and sterile nature of relationships. But there is also ... imagery from the animal world."¹⁵⁷ L'imagerie animale, nous l'avons vu, est elle-même contrastée. Le "you" est aussi bien un animal blessé que triomphant – un monstre ou un oiseau de proie – chacune de ces deux métaphores préfigurant une relation de couple potentiellement violente.

Cependant, si les images fréquemment relevées par la critique reflètent les déséquilibres, les stratégies de manipulations, le discours de la *persona*, loin d'être stérile, entend démystifier le sentiment amoureux. Aussi le lecteur est-il invité à aller au-delà des dénonciations des poèmes. En effet, à l'instar de la *persona* de "Lying here, everything in me" (52), il s'agit de dépasser le stade où l'homme et la femme se considèrent comme des ennemis et d'accéder à un compagnonnage dépourvu de sentimentalité. Ce type de relation trouve son plein épanouissement dans le poème "Is/Not", publié dans le recueil *You Are Happy* trois ans après *Power Politics*. "Is/Not" donne au lecteur un aperçu d'une harmonisation possible où

¹⁵⁵ Pilar Somacarrera, "'Barometer Couple': Balance and Parallelism" Margaret Atwood's *Power Politics*", *Language and Literature: Journal of the Poetics and Linguistics Association* 9-2 (May 2000) p. 135.

¹⁵⁶ Joan Larkin, *op. cit.* p. 52.

¹⁵⁷ Elizabeth Brewster, "Powerful Poetry", *Critical Essays on Margaret Atwood*, Judith McCombs, ed. (Boston: Hall, 1988) p. 36.

l'homme et la femme ne cherchent plus à prendre le pouvoir l'un sur l'autre mais à cheminer ensemble et l'amour s'exprime dans ce compagnonnage serein : "This is a journey, not a war, / there is no outcome, / I renounce predictions". Pas plus que la guerre, l'amour n'est le moyen de s'affirmer. Il se s'agit pas non plus de chercher une recette pour guérir un mal quelconque :

you are not my doctor
you are not my cure,

nobody has that
power, you are merely a fellow/traveller (YAH 71)

Ainsi la dialectique mise en scène dans *Power Politics* n'est pas une fin en soi mais le chemin vers une entente où l'homme et la femme quittent leur blouse de laboratoire, entrent dans un nouveau mode de fonctionnement ("I bend and enter", PP 52) et deviennent des compagnons de route ("fellow/traveller", YAH 71).

Après avoir passé en revue trois *personae*-type de la galerie atwoodienne et après avoir mis en lumière le caractère flou des contours de ces *personae*, nous souhaitons nous intéresser à des figures plus clairement dessinées. La netteté de leurs contours n'est peut-être qu'illusion. Cependant, Atwood, pour ces *personae*, choisit d'adopter une stratégie originale qui consiste à leur donner un nom et à les renvoyer vers un univers intertextuel ou transartistique contribuant à les définir.

4. Exploitation poétique de figures reconnues

En parcourant l'ensemble de l'œuvre poétique, nous relevons une multitude de figures reconnues, exploitées par Atwood dans un poème, une série de poèmes ou un recueil entier. La galerie des *personae* révèle l'aptitude de l'auteur à s'inspirer de sources éclectiques faisant référence, nous l'avons vu, à des domaines scientifiques et artistiques différents. Il est sans doute inutile d'en dresser une liste exhaustive mais, à titre d'exemple, "Speeches for Dr

Frankenstein" (AC 42-47), "The reincarnation of Captain Cook" (AC 61), proposent une intertextualité avec la littérature classique ou populaire ; "Cyclops" (AC 42-43), "Orpheus" (I 58-9), "Eurydice" (I 60-1) et "Songs of the Transformed" (YAH 29-44) avec des mythes de l'antiquité ; "Half-hanged Mary" (MBH 58-69) et *The Journals of Susanna Moodie* (EF 53-84) font référence à des figures historiques ; "Projected slide of an Unknown Soldier" (PU 46 - 47) pointent vers des domaines artistiques divers, tandis que "Landcrab" I&II (TS 12-15) et "Red Fox" (MBH 16-17) ont recours à l'observation quasi-scientifique, etc.

Les *personae* ainsi introduites par des références préalablement établies (et généralement données dès le titre du poème) entrent en scène de manière isolée et ponctuelle. Cependant, certaines figures étendent leur propos sur plusieurs poèmes – généralement présentés au lecteur de manière consécutive, au sein du recueil. Parfois, les figures se limitent à un seul poème, dans un premier temps, mais leur voix se fait à nouveau entendre, plus tard dans un autre recueil. Enfin, il arrive que la *persona* change de déguisement, mais le lecteur reconnaît la voix. La partition se présente alors comme une variation d'un thème précédemment introduit.

Certaines figures célèbres (mythiques ou littéraires), bien que dôtées de voix distinctes, se rejoignent dans l'harmonie de leur voix. Par exemple, dans la seconde partie de *Morning in the Burned House*, les figures célèbres féminines sont sur l'avant de la scène. Chacune des *personae* affiche son nom dans le titre même du poème (sur les 8 poèmes, une seule exception : "A Man Looks"). Plusieurs des voix poétiques – "Miss July Grows Older" (21-23), "Manet's Olympia" (24-25), "Daphne and Laura and So Forth" (26-27), "Ava Gardner Reincarnated as a Magnolia" (30-32), "Helen of Troy Does Counter Dancing" (33-36), ou "Sekhmet, The Lion-Headed Goddess of War, Violent Storms, Pestilence, and Recovery From Illness, Contemplates the Desert in the Metropolitan Museum of Art" (39-41)

– affirment une certaine parenté avec "Gertrude Talks Back" de *Good Bones*. Leur discours est marqué par l'ironie mordante de leur émancipation. La voix se défend, dénonce, se venge et fait scandale. La séquence se clôt sur la figure de la lionne ambivalente : elle est celle qui tue par plaisir ou bien qui console et qui guérit. Cette lionne rassemble plusieurs caractéristiques des sujets féminins par sa volonté ("I held power", 39), son défi de l'autorité (elle n'a que faire des conceptions religieuses de son époque) et sa vérité cachée.

Pour illustrer l'exploitation que fait Atwood de figures reconnues, nous proposons maintenant de tourner notre attention vers plusieurs exemples : nous commencerons par le célèbre recueil *The Journals of Susanna Moodie*, fréquemment cité par la critique atwoodienne, qui met en scène le personnage historique de Moodie. Nous nous permettrons de consacrer quelques pages à l'exemple de Moodie tant il est vrai que c'est par l'œuvre d'Atwood que ce personnage deviendra célèbre dans la littérature canadienne. Nous poursuivrons par plusieurs exemples tirés des recueils de poèmes en prose dont l'intertextualité avec les contes de fées, les figures populaires et les grands classiques (tel *Hamlet*) montre l'habileté avec laquelle Atwood puise dans un éventail de genres. Après ces poèmes en prose, nous reviendrons vers la poésie "traditionnelle" pour étudier l'exploitation de figures de la mythologie grecque dans la série "Circe/Mud Poems". Enfin nous considérerons tour à tour les particularités des voix de deux poèmes du recueil *You Are Happy* : "Siren Song" et "Corpse Song".

En effectuant ce travail, nous constatons que l'exploitation de figures reconnues par Atwood reflète le cycle de sa production littéraire, tel que l'auteur l'évoque lors de nos entretiens avec elle à Ottawa. En effet, parmi les matériaux propres cités par Atwood, nous

remarquons que Moodie qui fait surface à plusieurs reprises dans son œuvre¹⁵⁸. Par ailleurs, nous remarquons la récurrence des motifs relatifs à la mythologie et aux contes de fée.

1. La voix double : exemple de Susanna Moodie

Si nous ouvrons ce chapitre en prenant le célèbre recueil *The Journals of Susanna Moodie*, c'est, bien sûr, parce qu'il s'agit là du recueil d'Atwood le plus connu. Mais ce choix nous est dicté également parce qu'il nous fournit un parfait exemple de subversion atwoodienne. En effet, nous souhaitons montrer comment l'auteur se livre à la transformation de figures connues en proposant une voix originale qui amène le lecteur à revoir sa conception de personnages historiques ou culturels. Nous souhaitons également offrir une interprétation possible pour cette démarche de l'auteur dont l'entreprise de subversion fait apparaître des images et thématiques récurrentes. Ainsi, l'exemple de Moodie nous permet d'illustrer les problématiques étudiées dans notre première partie, notamment le dédoublement, et la tension entre les composantes "animal" et "personne civilisée". Enfin nous montrerons comment ces problématiques convergent avec l'exploration de la fonction du langage dans la création d'un mythe caractérisé par la double voix du sujet poétique "Susanna Moodie". Toujours dans la continuité de notre première partie, nous soulignerons la présence du motif archéologique. Dans un entretien à Ottawa en mai 2004, l'auteur nous confie l'importance de cette recherche archéologique pour surmonter le complexe d'infériorité d'un pays que tout le monde prétend sans histoire, sans mythologie. C'est en effet dans ce projet que s'inscrit l'intérêt d'Atwood pour Moodie¹⁵⁹:

¹⁵⁸ Atwood elle-même souligne ce fait dans nos entretiens à Ottawa en mai 2004. Voir Evain, Khandpur, *op. cit.* p. 137.

¹⁵⁹ Selon Atwood : "... the thing about mythology and Canada is that we were always being told we didn't have one, we were always being told we didn't have an identity, we didn't have a mythology, that's what we were being told in the late fifties and early sixties. So your response to that, to being told that is: either you do have one and nobody's noticed, it hasn't been discovered, or you don't have one and you have to make one. So that would, I say, be the key to that.

Le travail archéologique auquel se prête l'auteur est source d'une nouvelle énergie poétique. En effet, c'est en se mettant en quête d'une figure mythique que Margaret Atwood fait l'expérience du pouvoir d'une telle figure sur sa propre écriture : l'originalité de la Moodie atwoodienne est effectivement sa manière de refaire surface dans un monde moderne où l'homme n'a pas trouvé le moyen de préserver cet environnement naturel canadien qui jadis faisait l'objet de terreur¹⁶⁰.

La série de poèmes d'Atwood sur Moodie se finit sur une vision de rêve où la pionnière devient cette vieille femme dans un bus qui nous incite à voir, comme par transparence, la forêt dont est issue la ville. Cette double vision et cette quête d'harmonie constituent un héritage symbolique que Frye résume par l'expression *The Bush Garden* qu'il emprunte aux *Journals* d'Atwood. Ce faisant, Frye salue non seulement l'initiative archéologique d'Atwood mais également la capacité de l'auteur à transformer cette figure historique en véritable mythe, contribuant ainsi à la puissance de l'imaginaire canadien.

2. Présentation de Susanna Moodie

Avant de nous pencher sur *The Journals of Susanna Moodie*¹⁶¹, il convient de présenter brièvement la figure historique de Moodie ainsi que celle de sa sœur, Catharine Parr Traill.

If you want to put something together with that, go to Douglas LePan's poem called "A Country Without Mythology"... [or my] Bronfman lecture called "In Search of *Alias Grace*". It's about uses of the past, essentially. So a lot of that impulse, and then going on to write *The Journals of Susanna Moodie*, is one of the first *Let's dig up Canada's history* things. Following on Al Purdy, who was also excavating, you excavate this person everybody's forgotten about ... You dig her up. You deal with her. And then the third part of the poem is about how she's buried and digs herself up. Re-manifests herself." Evain, Khandpur, *op. cit.* p. 104.

¹⁶⁰ Voir à ce sujet le commentaire de Linda Hutcheon dans son introduction à l'ouvrage de Frye : "Introduction : The Field Notes of a Public Critic." Frye, Northrop. *The Bush Garden*. 1971. Toronto: Anansi, 1995. pp. xviii-xix.

¹⁶¹ Ce recueil est compris intégralement dans *Eating Fire, Selected Poetry 1965-1995*. Nous nous reporterons à cette édition pour toutes nos citations.

Les sœurs Strickland, Catharine Parr Traill et Susanna Moodie sont issues de la classe moyenne britannique et vont ainsi contribuer à présenter un tableau "réaliste" du Canada afin que lumière soit faite sur la traumatisante épreuve de d'émigration, tout en ouvrant des perspectives nouvelles pour les futurs colons.

Moodie affiche clairement son ambition d'élargir son lectorat à un public masculin et à être considérée comme un écrivain véritable :

Though residing in a small log hut, in the backwoods of upper Canada, and constantly engaged in the every day cares of domestic life, I am not so wholly indifferent to praise as not to feel highly gratified, when the spontaneous outpourings of a mind, vividly alive to the beauties of Nature, meets with the approbation of men, of superior worth and genius... I too am an author.¹⁶²

L'objectivité de Moodie est peut-être moins crédible que celle de sa sœur. La façon dont Moodie agence son récit en est la preuve : elle juxtapose descriptions, poèmes, comptes rendus anecdotiques en tous genres, envolées lyriques – autant de caractéristiques qui révèlent son souci de plaire à un lectorat victorien dont elle connaît les goûts.

Margaret Atwood montre que son écriture est imprégnée du style du vieux continent qui répertorie les aspects grandioses de sa terre d'adoption :

Susanna Moodie's description of the "surpassing grandeur" of the view near Grosse Isle reads like a dictionary of early nineteenth-century Nature adjectives: The previous day had been dark and stormy, and a heavy fog had concealed the mountain chain, which forms the stupendous background to this sublime view, entirely from our sight. As the clouds rolled away from their grey bald brows, and cast into denser shadows the vast forest belts that girdled them around, they loomed out tlike mighty giants – Titans of the earth, in all their rugged and awful beauty - a thrill of wonder and delight pervaded my mind.¹⁶³

Ce passage n'est pas sans rappeler Ann Radcliffe, notamment *The Mysteries of Udolpho* (1794). Cependant, l'attirail radcliffien n'est pas complet : il manque effectivement les châteaux hantés, les cimetières et abbayes en ruine mais Susanna Moodie est fidèle à la

¹⁶² Françoise Le Jeune cite une lettre de Moodie : "Les avatars du réalisme dans les premiers écrits des émigrantes britanniques au Canada au 19^e siècle", in Marie-Jeanne Ortemann, *Les avatars du réalisme*, Ouest Editions, Nantes, 1999, p. 94.

¹⁶³ Margaret Atwood, *Survival*, McClelland & Stewart, 1996, p. 50

notion du sublime, telle qu'elle est exposée dans *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Burke¹⁶⁴ (1757). Quelques ingrédients clés rappellent Burke, en effet, sans équivoque, comme sa célèbre liste des attributs du sublime (magnitude, magnificence, et gigantisme : "terror, obscurity, power, privation, vastness, infinity, succession, magnitude, difficulty, magnificence, darkness"). Le passage de "sublime" à "delight" s'opère, selon Burke, lorsque l'individu se sent hors de danger et son admiration inquiète se mue en soulagement et joie¹⁶⁵. Moodie est loin d'ignorer que le paysage canadien offre un potentiel inépuisable de scènes "sublimes" qui répondent aux goûts du début du XIX^e siècle et elle nous donne une illustration parfaite de ce basculement.

Toutefois, malgré son désir d'exploiter ce paysage dans le sens de Burke et de Kant, Moodie se heurte à la difficulté de la vie au quotidien dans un environnement hostile. D'où cette ambiguïté ou "double-minded attitude" – pour reprendre l'expression de M. Atwood à propos de *Roughing It in the Bush* – et Atwood cite Moodie :

The aspects of nature ever did, and I hope ever will continue: 'to Shoot marvellous strength into my heart.' As long as we remain true to the Divine Mother, so long she will remain faithful to her suffering children.

At that period my love for Canada was a feeling very nearly allied to that which the condemned criminal entertains for his cell - his only hope of escape being through the portals of the grave.¹⁶⁶

Si l'analyse du style de Moodie révèle son désir de plaire à un public britannique, Susanna Moodie elle-même, dans la préface de ses ouvrages expose clairement ses intentions : elle souhaite amuser, divertir et séduire, quelque soit le public.

¹⁶⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry*, Oxford University Press, 1757. Oxford, 1990

¹⁶⁵ John T. Goldthwait resume la pensée de Burke et Kant : "Burke had explained the emotion of the sublime as a feeling of fear which grips one in the presence of some mighty object, but then turns to delight when one learns that he is not in actual danger. The ability of the mind to transcend the thought of danger Kant took as a sign of its moral dignity." John T. Goldthwait "Translator's Introduction" in Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (Berkeley: University of California Press, 1991) p. 35.

¹⁶⁶ Margaret Atwood, *Survival*, McClelland & Stewart, 1996, p.51

Captive du lectorat britannique, Moodie sera bientôt découragée lorsque ses ouvrages seront considérés comme démodés. Le désintérêt soudain du public ainsi que les critiques blessantes sur la qualité littéraire de son œuvre l'amèneront à chercher un public ailleurs et c'est ainsi qu'elle se tournera vers les États-Unis : "The American press will do me justice, at any rate, where my name already ranks high as an author. Perhaps it would be better for me to publish in New York."¹⁶⁷ En effet, celle-ci saura adapter son style à merveille pour offrir au public américain ce qu'il attend : des romances ou mélodrames qui se déroulent dans les paysages lointains du Canada.

Cependant, force est de constater que les récits de vie des premiers émigrants telles Susanna Moodie ou Catharine Parr Traill ne font guère avancer la cause d'une production littéraire canadienne, même s'ils retiennent l'intérêt de M. Atwood¹⁶⁸. Ces récits reflètent plutôt l'absence d'un public canadien (bien que ce dernier soit évoqué par l'éditeur de Moodie qui cherche à s'en servir comme tremplin pour promouvoir son auteur en Angleterre¹⁶⁹), et la difficulté de résister aux pressions d'un lectorat britannique qui, de toutes les manières, finira par mépriser les œuvres canadiennes et les reléguer au rang des œuvres médiocres, tout juste divertissantes. Le travail de Moodie devient l'archétype de ce que les critiques britanniques vont appeler – non sans condescendance – "la littérature coloniale", dont le succès initial est expliqué par un phénomène de nouveauté qui a vite fait de retomber. Si l'attrait du dépaysement en contexte colonial est de courte durée, la réputation qui en résulte pour la littérature canadienne, par contre, ne l'est pas. Cette idée de production qui ne peut être que médiocre laissera longtemps des traces dans l'esprit des Britanniques et des Canadiens eux-mêmes. Il faudra attendre plus d'un siècle pour dépasser ce jugement de valeur.

¹⁶⁷ Françoise Le Jeune cite la correspondance de Moodie avec de son éditeur, "Les avatars du réalisme dans les premiers écrits des émigrantes britanniques au Canada au 19^e siècle", in Marie-jeanne Ortemann, *op. Cit.*, p. 104.

¹⁶⁸ Atwood s'intéresse plus à la psychologie de Moodie qu'aux débuts de l'histoire littéraire canadienne. Voir Christine Evain, Reena Khandpur, *op. cit.* p. 94.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp.102-104.

Mais ce qui retient notre attention également chez Moodie, c'est la manière dont elle s'est transformée en mythe par la poésie d'Atwood. Atwood s'intéresse à l'œuvre de Moodie pour ce qu'elle révèle de la vie des colons. Son propos n'est pas de réhabiliter Moodie pour ses éventuelles qualités littéraires, mais de relever la tension dans la première partie de son œuvre entre envolées lyriques et rappel à la dure et ingrate réalité :

Again and again we find her gazing at the sublime natural goings-on in the misty distance – sunset mountains, spectacular views – only to be brought up short by disagreeable things in her immediate foreground, such as bugs, swamps, tree roots and other immigrants. Nature the sublime can be approached but never reached.¹⁷⁰

Ainsi, Atwood s'inspire de cette tension qu'elle constate pour créer son propre personnage de Susanna Moodie et faire d'elle la narratrice de son poème *The Journals of Susanna Moodie*. Dans ce poème Moodie devient l'archétype de la pionnière canadienne. Atwood laisse de côté l'expérience littéraire de Moodie, son désir de plaire au public anglais et l'amertume qui motive son détachement de la mère patrie, et choisit de ne retenir que son expérience d'immigrée dans une terre hostile et froide. Ce qu'elle retient notamment chez Moodie est ce décalage entre le dit et le non-dit :

What kept bringing me back to the subject – and to Susanna Moodie's own work – were the hints, the gaps between what was said and what hovered, just unsaid, between the lines, and the conflict between what Mrs. Moodie felt she ought to think and feel and what she actually did think and feel. Probably my poems were about these tensions. So are her books. (*Curious Pursuits* 72).

Par ailleurs, Atwood montre que Moodie devient cette figure littéraire qui gagne en intérêt à chaque fois qu'un auteur la reprend à son compte dans un contexte nouveau :

...as others, including T.S. Eliot, have pointed out, a work of literature gains meaning not only from its own context but from those later contexts it may find itself placed within. Susanna Moodie's account of her struggles, failures and survival have resonance for us now partly because we have produced our own literature of struggles, failures and survival." (*Curious Pursuits* 78).

¹⁷⁰ Margaret Atwood, *Survival*, McClelland & Stewart, 1996 p. 51.

C'est ainsi que Margaret Atwood propose la figure de Moodie à l'imaginaire du Canada, consciente d'offrir là un mythe d'une importance considérable. Ce choix de figure mythique permet également à Atwood d'asseoir sa propre vocation littéraire dans une tradition qu'il lui est nécessaire d'explicitier aussi bien pour elle-même¹⁷¹ que pour ses contemporains écrivains et critiques participant à cette quête identitaire canadienne.

3. La voix double de Susanna Moodie

Le thème du colon dans le recueil *The Journals of Susanna Moodie* est intimement lié à l'exploration d'une condition nouvelle (celle de l'immigré), d'une terre nouvelle (le Canada) et d'un langage nouveau capable de dire l'émergence d'une identité ("I am a word")¹⁷². La stratégie poétique d'Atwood consiste à revisiter la psychologie du colon et à renouveler ainsi la place qu'il occupe dans la tradition littéraire canadienne¹⁷³. Selon différents critiques et auteurs, Atwood confère à Moodie une dimension mythique originale¹⁷⁴ dont la principale caractéristique est d'être dotée d'une double voix¹⁷⁵.

¹⁷¹ En effet, c'est en faisant ce travail critique que Margaret Atwood enrichit son propre matériau créatif.

¹⁷² Le thème récurrent de la condition d'immigré traverse en filigrane, chez Atwood, plusieurs de ses commentaires et une part de sa production artistique. Dans son œuvre critique *Strange Things*, Atwood consacre plusieurs pages aux épreuves du colon. *Survival*, comme nous le verrons, fait référence au personnage historique Moodie par un court commentaire de l'écriture de cet auteur. Quant au traitement poétique du personnage, les *Journals* constituent l'œuvre la plus connue. Trois autres versions de Moodie méritent néanmoins d'être citées : une pièce télévisée intitulée *The Servant Girl* (1974), une pièce de théâtre non publiée écrite en 1978-1979, *Grace*, et évidemment, son avant-dernier roman *Alias Grace* (1996).

¹⁷³ Selon Faye Hammill, Susanna Moodie doit sa notoriété aux efforts critiques de Michael Peterman, Elizabeth Hopkins et Carl Ballstadt qui ont étudié et réédité son œuvre. Le lecteur qui cherche à se faire une image du personnage peut se tourner vers les commentaires des critiques ici cités. La célébrité de Moodie est amplifiée par les œuvres de poètes et écrivains canadiens (Robertson Davies, Beth Hopkins, Carol Shields, Donna Smyth, Timothy Findley, Anne Joyce, Thomas King). Faye Hammill, "Margaret Atwood, Carol Shields, and 'That Moodie Bitch'", *American Review of Canadian Studies* 29, 1 (Spring 1999) pp. 67-92.

¹⁷⁴ La recherche universitaire de Carol Shields sur Moodie l'amène d'abord à réfuter la version d'Atwood d'un personnage profondément divisé. En 1989, Shields évolue dans le sens d'Atwood ; en effet, 14 ans après sa maîtrise universitaire sur Moodie, la postface de Shields à son roman *Small Ceremonies* salue la version d'Atwood. Shields considère Moodie comme l'archétype canadien caractérisé par son ambivalence : "[Moodie's] contradictions are her chief delight... she was perhaps unaware of the way in which her own bewilderment and indecisiveness gave weight to her account... It is precisely this human ambivalence of Moodie's, as well as her shifting focus and telling silences, that defines her for the modern reader and places *Life in the Clearings* versus *the Bush* near the heart of our developing literature." Hammill, *op. cit.* pp. 83-4.

¹⁷⁵ Notons par ailleurs que, selon les différentes versions d'Atwood, le personnage de Moodie est loin d'être figé – ce qui contribue à la richesse de son potentiel littéraire.

The Journals of Susanna Moodie est organisé à la manière d'un journal constitué de poèmes classés par périodes donnant au recueil une structure chronologique¹⁷⁶. La présentation des poèmes sous forme d'un journal est un prétexte pour mettre en scène l'intimité du sujet "Moodie". En effet, ce qui paraît intéresser Atwood n'est pas tant la multitude de faits historiques relatifs à Moodie, que le potentiel poétique de ce personnage. Notons cependant que l'intérêt d'Atwood pour le contexte historique de Moodie apparaît nettement dans sa stratégie poétique¹⁷⁷ caractérisée par une dualité de point de vue (*inescapable doubleness of vision*, selon l'expression d'Atwood généralement reprise par la critique universitaire¹⁷⁸).

Le réseau d'images de ce recueil s'appuie sur les deux précédents. En effet, le désir de métamorphose au cœur de *The Circle Game* est celui qui gouverne *The Journals of Susanna Moodie*. Afin de s'adapter à son nouvel environnement, la voix poétique exprime la nécessité d'une transformation profonde. Comme dans les recueils précédents, les images animales et végétales représentent la clé de sa métamorphose. Cependant, ici, la transformation est ambiguë, comme en témoigne la multitude des images spéculaires de Moodie au cours des *Journals*.

Le motif du miroir, tout comme dans les recueils précédents, permet d'explorer les notions de stratégie de survie et de quête identitaire. Celles-ci annoncent le recueil *Two-Headed Poems* en donnant libre cours à l'ambivalence de la voix poétique. Nous proposons de

¹⁷⁶ Le "journal" est divisé en trois parties de 9 poèmes, correspondant à une période de la vie de Susanna Moodie et intitulées respectivement *Journal I 1832-1840*, *Journal II 1840-1871*, *Journal III 1871-1969*. La date de la fin du "journal" correspond à l'année qui précède la parution du recueil : le troisième "journal" de Moodie est la retranscription de sa voix posthume. *Journal I* s'ouvre sur l'arrivée de Moodie au Québec et décrit trois aspects des huit premières années au Canada : la révélation de sa condition d'immigrée, son expérience de la brousse et, enfin, son départ pour Belleville. *Journal II* dépeint sa vie en famille à Belleville. Il révèle l'ambiguïté de la relation entre Moodie et sa terre adoptive, ainsi que sa tentative de devenir un écrivain. *Journal III* est celui de la vieillesse de Moodie, de sa mort et de sa vie "souterraine" : la voix fantomatique de Moodie se charge de rappeler aux lecteurs contemporains l'ineffaçable présence de l'histoire de la brousse canadienne au sein même de la ville moderne.

¹⁷⁷ Voir Diana Relke, "Double Voice, Single Vision: A Feminist Reading of Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*", *Altantis* 9.1 (Automne 1983) pp. 35-48.

¹⁷⁸ Voir Coral Ann Howells, *Margaret Atwood* (Houndmills, Eng.: Macmillan, 1996) p. 22.

nous intéresser aux images spéculaires de Moodie. Ces dernières révèlent le décalage entre l'idéal victorien et la réalité de la vie du colon. Par ce jeu de réflexion, le personnage de Moodie prend progressivement conscience de sa capacité à se construire une double identité.

4. Images spéculaires

Que ce soit par le regard de l'autre ou par la réflexion du miroir, les images renvoyées à Moodie de sa condition d'immigrée suscitent chez elle un sentiment d'étrangeté et d'inquiétude. Dans le premier journal, ces images sont de deux types : une première catégorie réfléchit la réalité de la vie du colon et l'hostilité de son environnement. L'immigré, imprégné d'un idéal victorien, tente de s'adapter mais éprouve cruellement chacun de ses échecs. Un deuxième type de représentation renvoie à Moodie l'image de sa propre métamorphose – transformation à la fois subie et désirée, comme nous proposons de le montrer.

Dans le premier poème, "Disembarking at Quebec" c'est le premier type d'image qui prédomine. Moodie débarque au Québec, désorientée. Elle s'interroge sur sa situation en portant un regard sur elle-même qui révèle une conscience aiguë de sa propre inadaption à sa terre d'adoption :

Is it my clothes, my way of walking,
the things I carry in my hand
– a book, a bag with knitting –
the incongruous pink of my shawl

this space cannot hear

or is it my own lack
of conviction which makes
these vistas of desolation,
long hills, the swamp, the barren sand, the glare
of sun on the bone-white
driftlogs, omens of winter,
the moon alien in day-
time a thin refusal (54)

La futilité des bagages de la *persona*, de la lecture et un tricot, et le rose incongru de son vêtement, sont soulignés par la deuxième strophe qui présente un espace canadien hostile aux objets venus d'Europe. Les troncs qui flottent sur l'eau ("bone-white driftlogs") présagent du travail du colon et d'un hiver rude. L'adjectif "bone-white", couleur d'ossature, accentue l'austérité du paysage canadien et le charge de danger de mort.

Le rejet éprouvé par Moodie semble irrévocable ; les éléments naturels eux-mêmes ont prononcé cette sentence. L'eau refuse de lui renvoyer son reflet, les rochers l'ignorent¹⁷⁹ et le poème se termine sur une affirmation réductrice qui renvoie Moodie au sentiment d'être à jamais étrangère à cette terre. La perte de repères ainsi que le spectacle de sa propre incongruité débouchent sur l'effacement de son image. Cependant, l'oblitération d'une identité d'origine débouche sur une identité nouvelle symbolisée par le langage :

I am a word
in a foreign language (54)

Ces deux vers, isolés graphiquement à la fin du premier poème, disent à la fois le sentiment d'étrangeté qui s'empare de la voix et sa capacité à se re-construire, se re-définir.

Le deuxième poème se termine également sur l'image du miroir vide. Mais cette fois-ci, c'est la *persona* qui refuse de contempler sa propre réflexion ("I refuse to look in a mirror", 55), redoutant sans doute de se voir radicalement transformée. En effet, les images animalières de la septième strophe suggèrent une métamorphose qui s'opère par l'intérieur du cerveau de Moodie :

My brain gropes nervous
tentacles in the night, sends out
fears hairy as bears (55)

Les images animales et végétales prédominent alors même qu'il s'agit d'une transformation intérieure et non pas d'un changement extérieur ; l'opposition dehors/dedans est ainsi invalidée. En outre, l'assimilation d'un sentiment à une caractéristique physique (la fourrure

¹⁷⁹ "The moving water will not show me / my reflection. / The rocks ignore." (EF 54).

d'un ours) contribue à créer une impression d'étrangeté. Ainsi, la tension n'est pas uniquement fondée sur l'opposition binaire traditionnelle dehors/dedans mais également sur la confusion entre abstraction et réalité sensible¹⁸⁰.

Si Moodie refuse de se regarder dans le miroir – à cause de cette monstruosité latente qui demande à être révélée – son image de l'immigrante lui sera néanmoins réfléchie par son environnement. Aux yeux de ses voisins, elle est la personne indésirable¹⁸¹, l'intrusion d'une concurrence sur leur territoire : "I breathe their / property, the air" (56). La nature elle-même la rejette. Lorsque Moodie avance dans la forêt, l'hostilité émane d'éléments indéterminés. Est-ce la nature elle-même ? Est-ce le groupe d'immigrés qui la précède ?

I am watched like an invader
who knows hostility but
not where (60).

La multitude de regards hostiles marque le décalage entre Moodie et son environnement. Les autres immigrés, la terre nouvelle ainsi que la population indigène se liguent pour rendre son intégration difficile.

Dans le deuxième journal, l'effet spéculaire est inversé : c'est Moodie qui, transformée par sa terre d'adoption, observe les nouveaux immigrés. Ces derniers offrent à Moodie le spectacle du passé qu'elle aimerait chasser de son esprit ("I wish I could forget them / and so forget myself", 67). Moodie ne peut se libérer du reflet obsédant de l'expérience douloureuse : comment oublier qu'elle a aussi été cette immigrée désemparée, ("smelling of vomit, / infested, emaciated, their skins grey / with travel", 66) qui se heurte à l'hostilité de tous les regards et de tous les discours ("only to be told they are too poor", 66). Ainsi cet épisode du deuxième journal témoigne du chemin parcouru par Moodie au cours des huit premières années au Canada. Dans le premier journal ("Further Arrivals"), nous l'avons vu, Moodie

¹⁸⁰ Ce procédé n'est pas sans rappeler celui de "Letters, toward & away" où l'amour est décrit comme revêtu de fourrure "peculiar furred emotion" (CG 70).

¹⁸¹ Dans *Strange Things* (61), Atwood cite Gwendolyn MacEwen : "No one ever welcomed us when we came to this land".

refuse de se regarder dans un miroir, mais elle reconstruit autrement une image d'elle-même en puisant des métaphores dans son nouvel environnement. De même, dans le deuxième journal, impossible pour Moodie de se soustraire à son passé devant ce flux d'immigrés incarnant ses propres désillusions. Pour revenir au premier journal, nous proposons de nous intéresser aux poèmes "The Planters" (57) et "Wereman" (58) où, tout comme dans "The Immigrants", c'est le regard de Moodie sur d'autres immigrants qui lui réfléchit sa propre condition et l'amène à considérer la nécessité d'une transformation radicale.

Le tableau des hommes aux champs est emblématique de la difficulté de survie du colon dans "The Planters" :

They deny the ground they stand on

Pretend this dirt is the future.
And they are right. If they let go
of that illusion solid to them as a shovel,

open their eyes even for a moment
to the trees, to this particular sun
they would be surrounded, stormed, broken (57-58)

"They deny" fait écho, dans les strophes précédentes, à deux autres affirmations irréfutables ("They move...", "They bend...") qui décrivent la réalité du colon. "And they are right", construit sur le même modèle syntaxique, achève de marteler l'implacable vérité. Si les immigrants s'autorisaient à ouvrir les yeux, leurs espoirs seraient broyés, ils seraient anéantis, dévastés, et la nature elle-même viendrait les envahir en faisant valoir ses droits sur eux :

they would be surrounded, stormed, broken

in upon by branches, roots, tendrils, the dark
side of light
as I am (58)

Ces trois derniers mots indiquent l'impuissance de Moodie à résister à la force de la nature. Les trois derniers vers se réduisent progressivement, à l'image même de Moodie qui se sent disparaître. La clairvoyance est dévastatrice, l'image de la réalité insoutenable. Les images

végétales révèlent le processus de métamorphose inévitable. Le regard de Moodie qui "voit" autrement autre chose présente en effet une radicalité étonnante. Moodie se re-construit tout en se déprenant des trois silhouettes dites "The Planters". En effet, l'invasion par les branches et les racines s'accompagne de la disparition des immigrants eux-mêmes (par la force de la nature). L'image du loup-garou dans le poème suivant "Wereman" surgit comme une réponse possible. Selon l'interprétation de Purdy dans son article "Atwood's Moodie", le personnage de Moodie assiste passivement à la transformation de son mari et refuse de lui venir en aide :

Why, that Moodie bitch! I say. There isn't a scintilla...of affection for anyone but herself in the poem... Moodie should have rushed after her husband into the dark forest, at least she should have if she gave a single damn...¹⁸²

Aussi se révèle-t-elle être une femme égocentrique qui se soucie peu de son entourage. Plutôt que de retenir l'interprétation *Moodie Bitch* de Purdy, nous préférons la piste d'un personnage traversé par une ambivalence profonde, perméable au monde qui l'entoure. En effet, Moodie est habitée par une dualité qui se traduit dans "Wereman" par une interrogation devant le phénomène de la transformation : la métamorphose de son mari et la sienne, qu'elle prévoit également, sont la marque d'une reconnaissance de l'existence de forces de la nature tout autant que le seul moyen de s'intégrer à elle et de survivre en son sein. Dès son arrivée, dans le poème "Further Arrivals" (55), Moodie affirme la nécessité d'une métamorphose "I needed wolf's eyes" (55) ; et dans "First Neighbours" (56), elle aspire à connaître les savoirs des indigènes, et le secret de leur proximité avec la nature. Ainsi, le lecteur ignore si Moodie accueille le spectacle de la métamorphose avec joie ou bien avec regret. Le titre même du poème "Wereman" ne révèle rien et se contente de jouer avec le mot "werewolf" qui évoque aussi bien la transformation en loup-garou, que le regret "if he were a man", impliquant peut-être que l'homme n'est plus un homme. Dès les premières lignes du poèmes, l'homme absorbé par la nature devient anonyme :

¹⁸² Al W. Purdy, "Atwood's Moodie," *Canadian Literature* 47 (Winter 1971) p. 83.

My husband walks in the frosted field
an X, a concept
defined against a blank;
he swerves, enters the forest
and is blotted out (58)

En s'éloignant du seul regard qui serait capable de le sauvegarder (celui de sa femme), cet homme se métamorphose :

Unheld by my sight
what does he change into
what other shape
blends with the under-
growth... (58)

"Unheld by my sight" n'est source d'aucun jugement de valeur et d'aucun sentiment. Moodie constate la puissance de cette force de transformation, une évidence contre laquelle elle ne peut rien. Ainsi Moodie comprend que ce qui se produit en elle (anéantissement, reconstruction épousant les formes sauvages de l'environnement) ne lui est pas réservé ; la métamorphose peut également toucher ses proches – "my husband".

Moodie anticipe le retour de son mari, métamorphosé, doté d'un pouvoir magique qui s'exercera par son regard. Son œil sera celui du renard ou celui du hibou (rusé, nyctalope) ou l'œil multiple d'une araignée. Et cet œil aura le pouvoir de la transformer. En effet, Moodie se trouvera à son tour changée en quelque chose qu'elle ignore. Le poème se termine sur une inconnue :

At noon he will
return; or it may be
only my idea of him
I will find returning ...

I can't think
what he will see
when he opens the door (58-59)

L'image d'elle-même que Moodie entrevoit au moment où son mari rentre des champs et la découvre devant lui est explicitée trois poèmes plus loin par le reflet du miroir. En effet, dans "Looking in the Mirror", Moodie contemple sa propre métamorphose – le lecteur se rappelle

pourtant le refus de la voix poétique de se regarder dans la glace lors de son arrivée au Canada. Sept années se sont écoulées : Moodie est enfin prête à reconnaître sa nouvelle image et elle mesure l'étendue du changement. Un coup d'œil au miroir donne à Moodie un éclairage fugitif sur sa transformation profonde que traduit l'image à la fois végétale et animale. La terre et les eaux des rapides ont eu raison de ses dentelles ("black rotted / off by earth and the strong waters", 62) ; son visage s'apparente à des coquilles d'œufs écrasées ; ses mains, telles les branches, ne perçoivent que le souffle du vent ; elles se sont raidies ; à leur extrémité, émergent des bourgeons. La bouche s'entrouvre comme un rocher fissuré, incapable de traduire sa stupeur. Comment interpréter la prolifération d'éléments naturels (terre, eau, coquille, branche, rochers) qui figurent dans l'image spéculaire de Moodie ("the mouth... trying to say / What is this?", 63) ? La disparition de toute trace du personnage humain et de la civilisation marque-t-elle la victoire de la nature sur Moodie ? Toutefois, la dernière strophe souligne la complexité des possibilités interprétatives :

(You find only
the shape you already are
but what
if you have forgotten that
or discover you have never known) (63)

La transformation subie ne fait que révéler l'existant : enfoui, oublié ou ignoré jusque là – une forme difficile à reconnaître et à déchiffrer ; et cependant la dernière strophe suggère que c'est précisément cette forme qui caractérise l'identité de Moodie, de toute éternité.

Retrouvailles, re-découverte, re-connaissance sont les trois concepts clés autour desquels s'articulent le processus de re-construction de l'identité – processus mis en scène comme à la fois subi et suscité. Au-delà de la participation du sujet au processus de métamorphose, ce qui est souligné par la voix est l'activité du regard qu'il soit réflexif ou tourné vers autrui.

Dans le dernier poème de *Journals I*, le regard de Moodie se porte non plus sur une image extérieure (celle que lui renvoie le miroir) mais sur une image intérieure comme dans le poème "Further Arrivals" où, constatant l'étrangeté de son cerveau "animalisé" ou "végétalisé", Moodie refuse de contempler son reflet dans le miroir. Le paysage intérieur que Moodie considère dans "Departure from the Bush" est un espace détruit par le feu et revendiqué par une seule couleur ("crept in / upon by green", 63). L'anéantissement de l'individu, ainsi que les images et les couleurs végétales, rappellent les multiples victoires de la nature sur Moodie : la végétation sauvage pousse dans le désordre, les animaux vaquent sans respecter l'espace extérieur et intérieur de l'individu. Ce dernier est impuissant à maîtriser l'espace et ne peut que constater ses propres transformations. Dans "Departure from the Bush", l'intériorité de Moodie est envahie progressivement par les animaux. D'année en année, ils reviennent plus nombreux, attentifs pourtant à l'accueil par la voix poétique :

returning, more
confident, year
by year, two
by two

but restless: I was not ready
altogether to be moved into

They could tell I was
too heavy: I might
capsize (63-64)

Ces quelques vers suggèrent que les animaux ne viennent pas pour anéantir Moodie ; ils ne s'imposent pas non plus avant qu'elle ne soit elle-même prête. Ils viennent parce que l'espace est laissé vacant. La désillusion et l'anéantissement ont précédé leur visite et leur arrivée provoque chez Moodie une réaction ambiguë. Elle remarque sa propre réticence à être transformée, tout comme elle souligne le pouvoir conféré par les animaux qui l'envahissent. Ceux-ci l'effraient ("I was not ready / altogether to be moved into", 63, "I was frightened / by their eyes (green or / amber) glowing out from inside me", 64), mais paradoxalement, Moodie

constate que ses propres insuffisances ne peuvent être comblées que par les caractéristiques des animaux : "I was not completed; at night / I could not see without lanterns" (64).

La nyctalopie qui fait défaut à Moodie ne peut lui venir que de la présence animale dans son intériorité ("their eyes...from inside me", 64).

Lorsque Moodie quitte la brousse, les animaux disparaissent aussitôt. Leur départ, comme leur arrivée au début du poème, provoque une réaction ambivalente de soulagement et de regret, exprimée dans les derniers vers du poème :

...I was
(instantaneous)
unlived in: they had gone.

There was something they almost taught me
I came way not having learned. (64)

Le sentiment de délivrance apporté par le départ vers la ville est souligné quelques vers plus haut par l'image de la luge ("The sleigh was a relief; / its track lengthened behind", 64). Mais la voix poétique exprime également une déception (signalée par l'adverbe "almost" qui ici exprime le regret) : Moodie a manqué l'occasion d'apprendre au contact des animaux.

Le ton neutre, faussement factuel, de Moodie dans les poèmes de *Journals I* marque l'émergence de ce que Atwood appelle "a double vision" : "Mrs. Moodie finally accepts the reality of the country she is in, and at [the end of the second journal] she accepts also the inescapable doubleness of her own vision."¹⁸³ L'acceptation de sa propre ambivalence est la marque d'une évolution et d'une clairvoyance nouvelle.

Dans le premier journal, nous l'avons vu, la dualité provient d'images spéculaires qu'il appartient au lecteur de déchiffrer. Moodie elle-même n'est qu'une spectatrice perplexe de ces images. Le deuxième journal, quant à lui, aboutit à une prise de conscience d'une division de

¹⁸³ Margaret Atwood et Charles Pachter, *op. cit.* p. xii.

l'intériorité de Moodie – éclatement qui n'est pas formulé de manière consciente dans le premier journal.

Le deuxième journal présente une série de faits qui résume la réalité quotidienne du colon en complétant le tableau du premier journal par l'évocation de drames significatifs. *Journals II* s'ouvre sur la noyade de son jeune garçon, et une série de rêves de Moodie fait surgir des mirages inquiétants. Dans le poème, *Dream 1: The Bush Garden*, la récolte des immigrants est enveloppée de sang ("I should have known / anything planted here / would come up blood", 68) ; "1837 War in Retrospect" (69) présente la guerre comme une boucherie où les immigrants s'entretuent. Dans "Dream 2: Brian the Still-hunter" (70), le chasseur est victime du sort de son gibier. Sa métamorphose en animal (de la fourrure lui pousse sur le corps et des andouillers sur la tête) contribue à le rapprocher de sa proie (69). "Charivari" relate les barbaries d'une tribu indienne et le plaisir morbide d'une Américaine raffinée qui raconte des histoires horribles en affectant d'être choquée (71). La présence d'un ours qui effraie les troupeaux hante la voix poétique de "Dream 3: Night Bear which Frightened Cattle" (72). L'énumération des catastrophes du deuxième journal se finit par l'évocation de la mort des enfants de Moodie "The Deaths of the Other Children" (73) : ils se décomposent et deviennent le chemin où, hantée par leur présence, leur mère se promène. Le deuxième journal se ferme sur le poème "Double Voice" qui traduit le clivage du psychisme de Moodie. Deux voix se partagent la même personne : "Two voices / took turns using my eyes" (74). L'une d'elle est issue du vieux continent et garde ses bonnes manières et son goût pour les choses raffinées, l'autre est celle qui exprime la réalité de sa vie d'immigrée (la sueur, les habitudes de boisson des hommes, les cochons et les moustiques). L'une voit la grandeur de la nature et compose des vers sublimes, l'autre trouve un chien mort plein de vers, dans le champ de petits pois. La voix qui termine le poème et qui l'emporte sur l'autre est celle de la terre

nouvelle éternellement hostile. Cependant, si l'expérience du vieux continent et le raffinement d'origine sont relégués au souvenir, s'ils n'ont plus leur place dans l'expérience du colon, l'affirmation du titre du poème, complétée par les deux premiers vers, n'est pas démentie pour autant. Moodie est cet être partagé, traversé d'une double vision qui s'auto-analyse dans le troisième journal "Thoughts from Underground" (81).

"Thoughts from Underground" exprime avec lucidité toute l'ambiguïté de Moodie pour sa terre d'adoption. Malgré sa volonté d'aimer le Canada et d'être fière de sa condition d'immigrée, une partie de sa personne résiste à l'obligation de s'intégrer avec succès :

Then we were made successful
and I felt I ought to love
this country.
I said I loved it
and my mind saw double.

I began to forget myself
in the middle
of sentences. Events
were split apart (80-81)

La difficulté éprouvée par les colons à aimer cette terre du Canada est également illustrée dans le roman de M. Atwood *Alias Grace*. Contrairement aux colons en partance pour l'Amérique, les personnages qui immigrèrent vers le Canada ne pensent pas qu'ils arrivent enfin à la terre promise. Les immigrants canadiens quittent un pays où la vie leur est devenue impossible :

They are not travelling towards anything. No statue of Liberty or Golden Doors await them. When they do have expectations, these are purely material... Canada does pretend to offer a promise: she seems to offer newcomers a chance to exploit her; but this promise is seldom kept, at least in fiction. The would-be exploiters become the exploited, as they join the swelling ranks of Canadian victims. (AC 151)

Atwood souligne dans *Survival* que l'absence de rêves et d'espoirs est une constante dans la littérature canadienne : l'expérience littéraire est marquée par celle du colon qui, depuis son

arrivée, pressent l'échec qu'il s'apprête à subir face à la nature canadienne. Les *Journals* d'Atwood s'ancrent ainsi dans une tradition poétique soulignée par l'auteur elle-même lorsqu'elle met en exergue une strophe du poème de Al Purdy "The Country North of Belleville" dans *Survival* (110)¹⁸⁴.

Les premiers récits de vie des immigrantes canadienne offrent un tableau bien différent de celui de Purdy ou d'Atwood. En effet, ces récits donnent l'impression d'un grand attachement à la terre d'adoption. L'image de Moodie que le lecteur construit à partir de l'épître des sœurs Strickland et de leurs oeuvres *Roughing it in the Bush* (1852) et *Life in the Clearings versus the Bush* (1853), ne correspond pas au personnage des *Journals* d'Atwood. Les récits de vie des sœurs Strickland ainsi que leur correspondance met en évidence un optimisme de façade du personnage qui contraste avec le découragement inhérent à la situation du colon. Il semblerait que le personnage historique de Moodie ait cherché à compenser par sa production littéraire la perte d'un idéal victorien mais qu'elle fût confrontée à l'irrégularité d'un lectorat capricieux vite lassé du divertissement proposé par l'œuvre de Moodie. Les *Journals*, tout comme l'épître du personnage historique, témoignent d'un combat par la littérature, pour surmonter l'épreuve de l'immigration. Ainsi, le personnage

¹⁸⁴ Plusieurs extraits de ce poème méritent d'être relevés. Dans un premier temps Purdy souligne l'ambition modeste du colon : "... to make room / enough between the trees / for a wife / and maybe some cows and / room for some / of the more easily kept illusions ". L'illusion ne peut être évoquée que suivi d'un tiret, comme laissée en suspens. Elle ne laisse pas même place à quelques mots porteurs de rêve. Et l'image qui suit est celle des fermes désertées qui retournent à l'état de forêt, sans avoir connu une seule heure de gloire : "And where the farms have gone back / to forest / are only soft outlines and / shadowy differences - / Old fences drift vaguely among the trees ... they are like cities under water and / the undulating green waves of time are / laid on them". Les traces subtiles des anciennes fermes que l'on discerne à peine entre les arbres, sous les pierres couvertes de mousse, deviennent le témoin de ces illusions passées sous silence : rêves enfouis comme des cités qui ondulent sous les vertes vagues du temps. Le poème se finit cependant sur l'idée d'un retour à la terre abandonnée. Quelle est cette note optimiste à la fin du poème ? Un espoir de changement ? Une résurrection des rêves enfouis sous les vagues ? Même pas. Si le colon décide de retourner au pays de sa défaite, il lui faudra demander son chemin, car il ne lui reste plus rien de sa dure expérience, pas même le souvenir de la route : "we may go back there / to the country of our defeat ... / but it's been a long time since / and we must enquire the way / of strangers". Al Purdy, "The Country North of Belleville" *The Cariboo Horses*, 1965, cité par : Paul Deham, *The Evolution of Canadian Literature in English: 1945-1970*, Mary Jane Edwards, ed. (Ottawa: Carleton University, 1973) p.112.

d'Atwood s'éloigne de l'image de Moodie suggérée par *Roughing it in the Bush* et rejoint une réalité historique complexe à laquelle Atwood donne une dimension mythique¹⁸⁵.

En effet, l'ambition littéraire de Moodie, révélée par sa correspondance ainsi que par les nombreuses études réalisées au sujet de ce personnage historique¹⁸⁶, est peut-être plus tenace que celle de sa sœur ; malgré ses concessions au marché, Moodie cherche à imposer son œuvre et à occuper une place sur la carte de la littérature anglo-saxonne. C'est cette persévérance malgré le contexte peu encourageant qui intéresse Atwood, cette puissance de l'esprit fortifié par l'intégration d'une vision double.

5. Carrière littéraire de Moodie, selon les *Journals* d'Atwood

La première mention de l'activité littéraire de Moodie apparaît dans le troisième journal – il semble que les deux premiers journaux soient trop marqués par les difficultés de la vie du colon pour s'intéresser à son art. Les occupations artistiques de Moodie (écriture et peinture) sont relatées dans le poème "Later in Belleville: Career" (75) : ces deux activités donnent lieu à un commerce qui contribue à subvenir aux besoins élémentaires de la famille : manger et se vêtir ("I wrote verses about love about sleighbells / which I exchanged for potatoes;", 75 ; "I painted butterflies ...which were bought by the tourists...and my children wore shoes", 75).

Dans la deuxième partie du poème, les conditions de vie de Moodie se sont nettement améliorées. Le décor constitué d'une bougie et d'une pailleasse devient plus sophistiqué : un

¹⁸⁵ Atwood, dans son intérêt pour Moodie, précède une grande partie de la critique universitaire. Plusieurs ouvrages importants sont publiés quelques années après les *Journals* (par exemple, Berth Hopkins sort *Daughter By Adoption* en 1981 et Carl Ballstadt publie les lettres de Moodie en 1985).

¹⁸⁶ Voir notamment Françoise Le Jeune cite une lettre de Moodie : "Les avatars du réalisme dans les premiers écrits des émigrantes britanniques au Canada au 19^e siècle", in Marie-Jeanne Ortemann, *Les avatars du réalisme*, Ouest Editions, Nantes, 1999).

canapé rembourré, un petit salon coquet et de la porcelaine. Cependant, malgré les progrès matériels, le poème s'achève de manière abrupte, sur une strophe d'un seul vers comprenant une affirmation finale, sans appel : "There is no use for art". Rien ne vient étoffer cette conclusion limpide, discriminante, qui constitue la vérité de Moodie. Moodie n'explique pas son pessimisme sur les débouchés de son art : découragée par la nécessité d'écrire pour un sac de pomme de terres ou une paire de chaussure, elle souffre peut-être également de ne pouvoir consacrer plus de temps à son travail littéraire. La vie austère du colon ne lui laisse que peu de loisir et son engagement dans l'activité d'écriture est, de fait, limité. Le personnage historique, nous l'avons vu, est contrarié par le manque de succès de son œuvre et a préféré se soumettre aux exigences du lectorat britannique puis américain plutôt que de cultiver sa voix propre. Au-delà du parallèle avec la réalité historique du personnage, force est de constater, dans le poème "Later in Belleville: Career" (75), le décalage entre les aspirations de Moodie à son arrivée, écrivant à la lumière d'une bougie, et son découragement final. La conclusion de ce poème semble indiquer que Moodie renonce à sa carrière littéraire et se contente du confort matériel de sa maison qui reproduit, tant bien que mal, l'idéal victorien. Cependant la voix intérieure de Moodie dans "Wish: Metamorphosis to Heraldic Emblem" (77) propose une tout autre image de Moodie. Le titre du poème résume le fantasme de cette dernière : devenir un emblème héraldique. L'emblème n'apparaît qu'à la fin du poème, isolé par une typographie inhabituelle :

I will prowl and slink
in crystal darkness
among the stalactite roots, with new
formed plumage
uncorroded
gold and
Fiery green, my fingers
curving and scaled, my
opal
no
eyes glowing (77)

La voix est devenue une créature mythique d'or et de feu (le mystère de "Fiery green" est accentué par la majuscule inattendue), hybride (plumage et écailles), opale (sans regard) qui luit. La portée symbolique de cette transformation laisse deviner un désir d'immortalité. Ainsi, malgré le peu de satisfaction matérielle évoqué dans "Later in Belleville: Career", Moodie formule ce souhait de permanence suggéré à la fois par la métamorphose du titre du poème et l'image finale.

L'abdication du dernier vers de "Later in Belleville: Career" (75) rejoint celle de "Thoughts from Underground" (80-81) où Moodie affiche clairement sa déception posthume. De même que, de son vivant, elle compose une prose vantant les mérites de sa terre d'adoption, elle contemple, d'outre-tombe, les progrès des villes canadiennes mais ses efforts pour aimer son pays débouchent plus que jamais sur une schizophrénie prononcée. Comme du temps de son vivant, elle élabore des arguments élogieux pour sa terre d'adoption mais elle ne réussit pas à se persuader elle-même du caractère sublime du Canada, ni de la magnificence de l'œuvre des colons :

I fought. I constructed
desperate paragraphs of praise, everyone
ought to love it because

and set them up at intervals

due to natural resources, native industry, superior
penitentiaries
we will all be rich and powerful
flat as highway billboards

who can doubt it, look how
fast Belleville is growing

(though it is still no place for an english gentleman) (81)

Dans sa prose, Moodie ne réussit pas à dissimuler son sentiment d'échec ("desperate paragraphs of praise"). La typographie surprenante de ce poème (début de vers décalés et

strophes inachevées) ainsi que la syntaxe irrégulière (phrases laissées en suspens, absence de ponctuation) sont emblématiques d'un malaise : l'éloge volontaire de Moodie ne parvient pas à masquer sa réticence intime à aimer son pays. Et pourtant comment ne pas croire aux progrès du Canada ? Alors même que le triomphe du colon est incontestable (la croissance de Belleville en est la preuve), "Thoughts from Underground" s'achève sur une parenthèse qui trahit la résignation de Moodie à placer définitivement le Canada en-dessous de la Grande-Bretagne.

Ce poème est suivi d'un deuxième qui constitue une sorte de réponse au premier puisque le titre lui fait écho : "Alternate Thoughts from Underground" (81) – également à rapprocher de "Resurrection" (82) et de "A Bus Along St Clair: December" (83). L'adjectif "Alternate" reflète les étapes du souvenir : ce dernier se présente en plusieurs niveaux (souvenir/alternation). Dans cette dernière séquence du troisième journal, Atwood va bien au-delà de la réalité du personnage de Moodie tel que le lecteur peut l'imaginer à partir des données historiques : Moodie, dans ces trois derniers poèmes, est présentée comme un personnage qui refuse de se faire oublier et qui impose non seulement sa présence mais sa vision du monde. Plutôt que de chercher à être convaincue par les progrès évoqués dans "Thoughts from Underground", elle se défend contre l'arrogance d'une époque qui a vite fait d'oublier ce qu'elle doit au temps passé et au travail des premiers colons. :

After her death she can hear the twentieth century above her, bulldozing away her past, but she refuses to be ploughed under completely. She makes her final appearance in the present, as an old woman on a Toronto bus who reveals the city as an unexplored, threatening wilderness¹⁸⁷.

Après sa mort, la voix poétique suit l'évolution de la ville de Toronto au-dessus d'elle, et lors de son apparition sous la forme d'une vieille dame dans un bus, elle incarne l'esprit du

¹⁸⁷ Margaret Atwood, Charles Pachter, *op. cit.* p. xii.

Canada. Ainsi que l'affirme Atwood elle-même : "Susanna Moodie has finally turned herself inside out, and has become the spirit of the land she once hated."¹⁸⁸

Le lecteur comprend que c'est essentiellement par la dernière séquence de ce troisième journal que Atwood fait entrer Moodie dans le mythe. Moodie devient l'âme enfouie du Canada, celle qui lance un appel d'outre-tombe afin que le XX^{ème} siècle s'interroge sur lui-même et aigüise sa perception des choses. La voix de Moodie se rejoint alors avec la voix poétique de plusieurs poèmes d'Atwood : celle qui comme dans "This is a Photograph of Me" (CG 3) ou "Against Still Life" (CG 64-66) incite le lecteur à regarder en-dessous des surfaces. Selon Brenda Wineapple, un appel est lancé au lecteur pour relever les éléments porteurs de vie au-delà d'une apparence de mort : "The speaker's voice emerges from a dead arrangement of objects and asserts both death and life. Life becomes the implicit plea to be seen, which is a plea to be heard and to be connected to other living things."¹⁸⁹ Pour accéder au niveau de clairvoyance que nous propose la voix poétique, les représentations atwoodiennes passent par une collection de daguerréotypes dont nous avons montré l'importance dans les *Journals*. L'image réfléchie implique une distanciation, voir une fragmentation qui apparaît dans le poème en préambule du recueil :

I take this picture of myself
and with my sewing scissors
cut out the face.
Now it is more accurate:
where my eyes were, every-
thing appears

C'est par la mutilation de sa propre image que Moodie dépasse l'espace-plan et se forge une vision en trois dimensions. Elle accède alors à une vision d'elle-même qui démasque les surfaces et révèle ce qui se situe derrière la page. Dans l'édition du recueil illustrée par

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Wineapple, *op.cit.* p. 218.

Pachter, la page de garde est transparente, illustrant ainsi la découverte d'une troisième dimension.

Chacun des tableaux des *Journals* contribue à donner de Moodie une image fragmentée et cependant plus précise ("more accurate") qu'un seul portrait non-mutilé. Chacun contribue également à multiplier les formes de présence de la voix si bien que, à l'image du paysage canadien, le texte lui-même est hanté par les différentes figures de Moodie.

*

La version atwoodienne de Moodie s'ancre dans une réalité historique et une tradition littéraire qui exercent une fascination sur l'auteur¹⁹⁰. La visée mythique des *Journals* provient à la fois du caractère surnaturel de Moodie et de la portée historique, psychologique et sociale que proposent les poèmes. Si la critique souligne l'importance de la figure historique de Moodie dans les années 1960-70, au moment de la fièvre nationaliste canadienne, elle relève également l'originalité de la version atwoodienne qui élève la figure de Moodie au rang de mythe : "Moodie 'took off' on the back of Margaret Atwood's *Journals*" écrit Hammill¹⁹¹. Depuis la parution du recueil d'Atwood, la prégnance culturelle ainsi que la portée universelle de la figure de Moodie sont incontestables. Plusieurs auteurs, comme Shields et Findley, reconnaissent l'influence des *Journals* sur leur propre version de Moodie¹⁹². Selon Susan Johnson, la critique canadienne est également très marquée par l'interprétation atwoodienne qui fait du personnage de Moodie un révélateur de l'identité nationale. La postface de certaines éditions du recueil est inévitablement commentée en rapport avec l'œuvre poétique elle-même. Aussi la schizophrénie canadienne, que Atwood oppose à la mégalomanie

¹⁹⁰ La difficulté d'expression d'une femme écrivain au XIX^e siècle constitue une réalité historique au cœur des préoccupations d'Atwood.

¹⁹¹ Hammill *op.cit.* p. 82.

¹⁹² *Ibidem.*

américaine, est-elle élevée au rang de caractéristique nationale et la dualité de la figure de Moodie devient emblématique de la psyché canadienne¹⁹³.

Si Moodie est l'âme du peuple canadien et si elle en reflète l'ambiguïté, quel est donc ce réseau d'images permettant de construire ce personnage mythique ?

Nous avons montré la fonction des images animales dans l'élaboration d'une vision caractérisée par la dualité ("double vision")¹⁹⁴. L'imagerie animale n'est cependant pas seule en jeu ; elle se combine avec un jeu spéculaire par lequel l'espace et le temps sont redéfinis et réfléchis.

La temporalité est abolie par l'introduction de motifs cycliques ou répétés (débarquement permanent de colons, perpétuel recommencement des efforts de ces derniers, retour implacable de l'hiver, récurrence de la mort etc.) mais également par l'omniprésence du fantôme de Moodie dont les images multiformes hantent le récit depuis l'époque coloniale jusqu'à l'époque contemporaine.

L'espace intérieur s'ouvre à la nature : animaux et végétaux viennent littéralement envahir l'intériorité de la *persona* ; il s'agit d'un véritable exode de l'extérieur vers l'intérieur ainsi que le révèle l'expression "moved into" de "Departure from the Bush" (63). De même, la civilisation vide l'espace intérieur de sa faune et de sa flore ; par ce mouvement de va-et-vient, l'intériorité est présentée comme une terre tour à tour habitée ou désertée dans laquelle s'enracine l'ambivalence du colon.

L'apparence extérieure est soumise à un processus dynamique qui transforme la *persona* en être hybride où les mondes végétal, minéral et animal se confondent.

Ainsi, la symbolique des *Journals* entre en résonance avec celle des recueils précédents. Les procédés récurrents comprennent la mise en scène de métamorphoses, de processus de dissolution, le jeu de miroir – réflexion et renversement des oppositions binaires

¹⁹³ Susan Johnson, "Reconstructing the Wilderness: Margaret Atwood's Reading of *Susanna Moodie*." *Canadian Poetry Studies* 13 (Fall/Winter 1992) p. 28.

¹⁹⁴ Ces images, nous l'avons vu, superposent les émanations de la conscience et de l'inconscience de la *persona*.

(extérieur/intérieur, sauvage/civilisé, lumière/obscurité¹⁹⁵ etc.) et enfin la transformation de notions abstraites en réalités sensibles.

Par ailleurs, Al Purdy remarque l'origine fantomatique de la voix poétique : "[the voice] of a ghostly observer peering over the ghostly shoulder of Susanna Moodie"¹⁹⁶ – impression d'étrangeté reprise par Wood Glicksohn qui intitule son article au sujet des *Journals* "The Martian Point of View"¹⁹⁷. Par des métaphores mettant en scène le voyage dans le temps, les nouvelles dimensions de l'espace et des capacités sensorielles surhumaines, la voix poétique se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des réalités complexes qu'elle décrit.

L'imagerie extra-terrestre¹⁹⁸ rejoint l'imagerie animalière car ce sont les animaux qui engendrent une nouvelle conception de l'espace (en pénétrant l'intériorité de la *persona*, ou en provoquant un mouvement vers l'intérieur ou l'extérieur) et qui prêtent à la figure de Moodie les qualités essentielles à la survie (nyctalopie, facultés visionnaires, résistance à l'hostilité de l'environnement). Les perpétuelles métamorphoses de la *persona* débouchent sur une figure fantomatique qui devient l'âme du pays. Ce fantôme n'est pas sans rappeler celui du poème "A voice" (AC 58-59) où la voix, venue d'ailleurs vient hanter un espace indéterminé : "A voice from the other country / stood on the grass. He became / part of the grass...His brain grew over / the places we had been" (58-59). Par son omniprésence, la voix engendre d'autres formes de vie ; ces dernières se bornent à demeurer dans l'espace que seul la voix peut prétendre occuper : "He could see that / we did not occupy / the space, as he did. We / were merely in it" (58)¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Voir l'article de Bilan au sujet des oppositions lumière/obscurité : R.P. Bilan, "Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*" *Canadian Poetry* 2 (1978) pp. 1-12.

¹⁹⁶ Al Purdy, "Atwood's Moody," *Canadian Literature*, 47 (Winter 1971) p. 81.

¹⁹⁷ Susan Wood Glicksohn, "The Martian Point of View," *Extrapolation* 15, 2 (1974): 161-73. Voir également Françoise Storey-Couturier, *L'Allégorie dans l'œuvre de Margaret Atwood et Angela Carter* (Lille: PUL, 1997) pp. 221-61.

¹⁹⁸ L'imagerie extra-terrestre constitue également un leitmotiv dans l'œuvre d'Atwood (voir notamment notre analyse de *Power Politics*).

¹⁹⁹ La ressemblance entre "A voice" et les derniers poèmes de *Journals* souligne l'importance de l'imagerie gothique que nous retrouverons également dans notre étude de *Two-Headed Poems*.

Ainsi, au-delà du bestiaire, nous avons montré comment l'imagerie de la nature se mêle à celle de la science-fiction qui prend elle-même une coloration fantomatique dans les derniers poèmes des *Journals*. Ce recueil rassemble les principales composantes de l'imaginaire matériel atwoodien ; il constitue un exemple salué par la critique de la reprise d'un thème "à la mode" (l'histoire coloniale magnifiée par la fièvre nationaliste des années 1960-1970) pour l'élaboration d'une œuvre à dimension mythique. Par cette même dimension, *The Journals* est un des recueils d'Atwood les plus accessibles et populaires.

2. Le potentiel intertextuel du conte de fées dans les poèmes en prose

Dans la première partie de notre étude, nous avons souligné le caractère métafictionnel des poèmes en prose. Nous souhaitons maintenant nous tourner à nouveau vers cette forme d'écriture pour prolonger notre réflexion. Nous nous attacherons tout particulièrement à mettre en lumière la fonction de l'intertextualité dans ces poèmes – fonction aussi bien métafictionnelle qu'idéologique. Nous souhaitons nous appuyer sur plusieurs exemples où Atwood exploite des figures littéraires reconnues provenant du conte de fée. Ce faisant, le processus de construction de personnages ou *personae* est également réfléchi, permettant au lecteur de s'interroger sur les modalités du fonctionnement idéologiques de ces figures reconnues.

Prenons la remarque d'Atwood au sujet de *Power Politics* qui déjà exploite les réserves inépuisables d'images des histoires populaires ou du conte de fées. Selon l'auteur, ces images sont immédiatement accessibles au lecteur et, de plus, résonnent dans son imaginaire :

In *Power Politics* I was using myths such as Bluebeard, Dracula, and horror comic material, to project certain images of men and women, and to examine them. You could say that popular art is the dream of society; it does not examine itself. Fairy tales do not examine themselves. They just are, they exist. They are stories that people want to hear. Some of them sell hope; others sell disaster, which seems to be equally appealing. You can ask all sorts of questions about why people wish to hear these

particular stories, but popular art itself does not ask these questions. It merely repeats the stories.²⁰⁰

La culture populaire exerce un attrait indéniable auprès du public bien que les modalités du fonctionnement des contes de fées ou autres mythes populaires ne soient pas explicitées dans ce commentaire. Pour l'écrivain, il suffit de comprendre, comme le montre Atwood, que ces récits *fonctionnent* auprès du lecteur et qu'ils constituent un patrimoine extrêmement riche dans lequel tout artiste peut puiser. Cependant, il s'agit pour nous, critiques, d'analyser comment ce bagage est exploité, et à quelles fins.

Prenons, pour commencer l'exemple de *Good Bones*. En 1993, Atwood publie simultanément *Good Bones* et *The Robber Bride*. Ces deux œuvres présentent plusieurs points communs, dont la complexité de leurs stratégies intertextuelles permettant de véhiculer l'idéologie féministe atwoodienne, une réflexion et relecture de celle-ci. *Good Bones* porte d'ailleurs la marque d'une réflexion métafictionnelle mise en pratique dans *The Robber Bride*. Les nombreux effets de résonance dans ce recueil permettent de mettre en lumière la richesse des procédés, comme en témoigne l'importance des travaux de recherche de Sharon Wilson au sujet des stratégies intertextuelles dans *The Robber Bride* et *Alias Grace*²⁰¹. Cependant notre propos n'est pas de reprendre l'analyse critique de Sharon Wilson sur les romans, mais plutôt de concentrer notre attention sur le recueil *Good Bones* uniquement tant il est vrai que ce dernier met en abyme un condensé idéologique ainsi que des techniques d'écriture développées tout au long de la carrière de l'auteur²⁰². Notre étude s'appuiera néanmoins sur les onze stratégies intertextuelles dans l'œuvre romanesque d'Atwood répertoriées par Wilson²⁰³. Nous reprendrons ces points et nous montrerons que chacune des techniques trouve une

²⁰⁰ Entretien avec Linda Sandler, "A Question of Metamorphosis", Ingersoll, *op.cit.* p. 42.

²⁰¹ Sharon Wilson, *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: U of Mississippi P, 1993.

²⁰² Pour les aspects idéologiques de l'œuvre romanesque, voir la critique post-colonialiste et féministe (Brownley, Hengen, Blakely, Brydon, Davey et Howells).

²⁰³ Sharon R. Wilson, Thomas B. Friedman and Shannon Hengen, eds. *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works* (New York: Modern Language Association of America, 1996) p. 61.

illustration dans *Good Bones*, grâce à la mise en scène de figures construites par une intertextualité avec le conte de fée. *Good Bones* rassemble ainsi une part importante du savoir-faire de l'écrivain et livre certaines des astuces quant à la construction de personnages ou *personae*.

Nous nous intéresserons aux six premiers poèmes en prose du recueil (9-31) dont le dénominateur commun est l'enseignement métafictionnel à partir d'une figure connue provenant de la culture populaire ou littéraire. "There Was Once" dénonce la censure qui conduit à l'effacement de la parole. "Gertrude Talks Back" et "Unpopular Gals" proposent des techniques de changement de point de vue qui permettent de créer une nouvelle histoire, en mettant en scène de nouvelles versions de personnages, telle la mère d'Hamlet ou le prototype de la méchante fille dans les contes de fée. "The Little Red Hen Tells All" conduit le lecteur à pénétrer l'intériorité d'un personnage afin d'en découvrir la face cachée. "Unpopular Gals" et "Let Us Now Praise Stupid Women" soulignent les possibilités de multiples stratégies intertextuelles et l'importance des ingrédients "classiques" telles que les femmes dans les rôles de laiderons ou de jolies écervelées. Ces personnages incontournables ("I'm the plot") offrent un jeu qui repose précisément sur la remise en question de leur fonction²⁰⁴ au sein de l'intrigue²⁰⁵.

Le potentiel intertextuel du conte de fées, mis en lumière par les commentaires d'Atwood précédemment cités et l'analyse de Wilson que nous proposons d'explicitier, constitue le point de départ de notre étude. Les techniques atwoodiennes d'exploitation du conte de fées sont résumées par les 11 points de Wilson suivants (nous reprendrons la

²⁰⁴Propp définit la fonction ainsi : "action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue". Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris: Points Seuil, 1970) p. 31.

²⁰⁵ Zenia, à l'instar de la voix poétique de "Unpopular Gals", pourrait dire au lecteur "I'm the plot" ; elle remplit une fonction déterminée. Et cependant, malgré les similitudes du personnage de Zenia avec la "méchante sorcière", elle ne correspond pas au cliché du conte de fées : son jeu consiste précisément à révéler sa propre nécessité pour l'élaboration du récit tout en échappant aux images traditionnelles du rôle qui lui est attribué.

numérotation de Wilson pour proposer, dans l'œuvre poétique, des exemples correspondant à chacun de ces points²⁰⁶) :

1. construire une scène ou un récit entier à partir de la puissance d'une seule image tirée d'un conte.
2. intervertir les sexes (héros, héroïnes) ;
3. donner la parole aux voix qui sont condamnées au silence dans le conte d'origine ;
4. utiliser des symboles pour élargir la portée du conte ;
5. déplacer l'intérêt principal de l'histoire en transformant les événements concernant la tierce personne (celle à qui elle donne une voix) en principaux éléments de l'histoire ;
6. donner à l'histoire de ses héroïnes une autre issue heureuse que celle du mariage (parfois c'est une absence de solution qui tient lieu de fin) – tout en gardant la dynamique classique du conte de fées (mouvement du négatif vers le positif) ;
7. prendre la liberté de mélanger les genres, les tons (comiques, tragiques, gothique) ;
8. utiliser l'ironie pour doubler ou scinder en deux son propos ;
9. se servir du langage pour défier, transgresser, les représentations qui sont familières au lecteur ;
10. se servir de l'intertextualité avec le conte d'origine pour en inverser l'idéologie ;
11. encourager le lecteur à ce même jeu créatif, par son jeu sur le langage et par les rebondissements possibles du conte ;

Les techniques 1 et 2 sont utilisées pour "Gertrude Talks Back", les techniques 3, 5 et 6 pour "Unpopular Gals" ; les techniques 4 et 10 pour "The Little Red Hen Tells All". Un simple survol de l'ensemble du recueil permet de constater que les techniques 7, 8, 9 et 11 sont utilisées dans la plupart des poèmes.

²⁰⁶ Wilson illustre ces points par des exemples tirés des romans et des nouvelles d'Atwood.

Par ailleurs, si nous observerons les techniques de manipulation du conte c'est pour en comprendre l'objectif véritable. Wilson nous offre quelques pistes de réponse qui s'articulent en cinq points : l'intertexte atwoodien sert à souligner le contexte culturel d'un personnage, révéler le piège que constitue un schéma préexistant pour ce personnage ou lecteur, commenter ces schémas en démontant les intrigues par un langage transgressif, commenter le récit cadre ou autre intertexte, s'affranchir des schémas imposés en s'appuyant sur un élément magique, permettre ainsi la métamorphose des personnages (qui représentent éventuellement une communauté ou l'humanité tout entière)²⁰⁷.

Nous nous appuierons sur ces éléments pour proposer une analyse de *Good Bones*, en commençant par deux poèmes qui mettent en œuvre une stratégie intertextuelle de sources différentes (conte de fées, théâtre de Shakespeare) mais qui se rejoignent par leur contenu idéologique.

1. Réécriture idéologique dans "Gertrude Talks Back" et "The Little Red Hen Tells All"

Dans ce poème, "The Little Red Hen Tells All", Atwood réécrit l'histoire de la petite poule qui demande de l'aide pour faire du pain et ne s'en voit proposer aucune si ce n'est pour manger son pain. La version de M. Atwood s'oppose au conte traditionnel car la petite poule se laisse abuser par les exploiters et c'est elle qui leur formule des excuses :

²⁰⁷ " - [T]o indicate the nature of her characters' cultural context, ...

- to signify her characters' – and readers' – entrapment in preexisting patterns,
- to comment self-consciously on these patterns ... often by deconstructing constricting literary, folkloric, and cultural plots with "transgressive" language ...
- to comment self-consciously on the frame story and other intertexts; and
- to structure the characters' 'magical' release from externally imposed patterns, offering the possibility of transformation for the novel's characters, for the country they partly represent, and for all human beings."

Wilson, *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*, op.cit. p. 61.

Here, I said. I apologize for having the idea in the first place. I apologize for luck. I apologize for self-denial. I apologize for being a good cook. I apologize for that crack about nuns. I apologize for that crack about roosters. I apologize for smiling, in my smug hen apron, with my smug hen beak. I apologize for being a hen. Have some more [of my loaf]. Have mine. (GB 14)²⁰⁸

L'oubli de soi-même, le renoncement, et le sens du sacrifice de la petite poule rousse sont emblématiques du renoncement d'une femme dévalorisée qui s'excuse d'exister. Le poème dénonce ainsi le stéréotype féminin de l'abnégation. Nous remarquons que l'utilisation de la technique n°4 de Wilson permet de donner au pain une dimension symbolique presque religieuse : non seulement la petite poule partage le pain mais elle donne sa part et se livre elle-même dans un élan sacrificiel. Cependant, l'argument est bien vite renversé²⁰⁹ : derrière la petite poule rousse se cache une féministe en herbe qui a pleinement conscience de sa condition d'exploitée. En effet, elle ne consent à sa propre exploitation que pour souligner l'ironie de son sort. Le véritable objectif de "The Little Red Hen" est de dénoncer clairement la version classique du conte populaire à son sujet. Ainsi Atwood utilise la technique n°10 afin de subvertir le conte d'origine et de présenter une idéologie féministe : "I know what the story says, what I'm supposed to have said: *I'll eat it myself, so kiss off*. Don't believe a word of it. As I've pointed out, I'm a hen not a rooster" (13-14).

Effectivement, la voix poétique est lucidement celle d'une femme consciente de sa condition : elle s'indigne contre la subordination de la femme à l'homme ("I'm a hen not a rooster") et elle amène la poule à prendre conscience de sa propre exploitation. Le cri de révolte final témoigne d'un passage de la position de victime n°2 à la position n°3, selon la

²⁰⁸ En italique dans le texte.

²⁰⁹ On retrouve ici la technique que les critiques d'Atwood qualifie de "poetic inversion" ; Voir : Reingard Nischik "Murder in the Dark: Margaret Atwood's Inverse Poetics of Intertextual Minuteness." *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*, Sahron R. Wilson, ed. (Columbus: Ohio State University Press, 2003) p. 6.

Wanda Campbell "Funny Bones Are Good Bones: Atwood and Humour" *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, eds. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006. p. 245.

typologie réalisée par Atwood dans *Survival*²¹⁰ : la petite poule refuse sa condition de victime et pourtant son cri reste sans réponse et son discours provocateur concluant le poème semble tomber dans l'oubli.

Ce poème de M. Atwood est à rapprocher du suivant : "Gertrude Talks Back".

La réponse de Gertrude à son fils fait bien évidemment référence aux déclarations de Hamlet mais le personnage féminin d'Atwood balaye les accusations qui lui sont adressées et va jusqu'à formuler des reproches à son tour.

Atwood utilise alors les techniques n°1 et 2 de Wilson. En effet, le poème est entièrement construit sur la puissance d'une seule scène tirée de la tragédie (technique 1). Atwood renverse les sexes des principaux personnages : le héros n'est plus Hamlet mais sa mère (technique 2).

Dans le poème d'Atwood, Gertrude est une héroïne contemporaine. En revendiquant sa sexualité, en exhibant ce que les Américains appellent "assertiveness"²¹¹, la nouvelle Gertrude tranche radicalement avec la petite poule rousse de M. Atwood. Mais la révélation de la fin du poème est chargée d'ironie : cette Gertrude que le lecteur vient de découvrir sous son vrai jour est un assassin (comme si son attitude ne pouvait être que criminelle). Ainsi, si Gertrude atteint la position victimaire atwoodienne n°4 (qui, en fait, n'est plus la situation d'une victime

²¹⁰ Atwood définit et commente cette position victimaire n°2 ainsi : "Position two: *To acknowledge the fact that you are a victim, but to explain this as an act of Fate, the Will of God, the dictates of Biology (in the case of women, for instance), the necessity decreed by History, or Economics, or the Unconscious, or any other large general powerful idea.*

In any case, since it is the fault of this large *thing* and not your own fault, you can neither be blamed for you position nor be expected to do anything about it...

Notice that:

1. The explanation *displaces* the cause from the real source of oppression to something else.
2. Because the fake cause is so vast, nebulous and unchangeable, you are permanently excused from changing it ...
3. Anger ... is directed against both fellow-victims and oneself". (*Survival* 37).

²¹¹ Il s'agit d'un thème de prédilection dans les manuels de psychologie populaire ou "self-help books" depuis les années 1990. Il suffit d'interroger le moteur de recherche des librairies sur Internet (type Amazon) pour découvrir la liste des ouvrages traitant du sujet.

mais celle d'un individu libre et créatif qui refuse le jeu de l'exploiteur), cette position est présentée comme suspecte, ce qui discrédite la démarche visant à atteindre la position n°4.

Si, pour Atwood, le chemin à parcourir est encore long pour laver Gertrude de tout soupçon, c'est en partie à cause de l'emprise des stéréotypes véhiculés par la société et la littérature elle-même. C'est pourquoi l'efficacité du féminisme selon Atwood réside autant dans un travail de dépréciation des stéréotypes féminins que dans l'accomplissement d'un chemin personnel pour chaque individu. L'humour de l'auteur contribue largement à l'efficacité de cette démarche et notamment son recours fréquent à l'inversion poétique définit par Nischik : "Atwood's 'poetic inversion': her technique of undermining conventional thought patterns, attitudes values, or textual norms by turning them on their heads"²¹².

Le travail de sape que nous proposent les poèmes "Let Us Now Praise Stupid Women" et "Bad News" est complémentaire à celui des poèmes que nous venons d'étudier. Il porte essentiellement sur la destruction du stéréotype de la femme folle.

2. Indispensable ingrédient littéraire : les femmes démentes ou démoniaques

Pour le lecteur facilement séduit par des héroïnes médiocres, les poèmes que nous souhaitons maintenant étudier sont une sorte de mise en garde qui s'énonce sous la forme de deux questions : les prototypes féminins sont-ils effectivement d'une incontestable utilité à la littérature ²¹³ ? L'identité féminine, telle que chaque femme est appelée à la construire, n'est-elle pas handicapée par l'existence de stéréotypes dévalorisants pour la femme ?

²¹² Reingard Nischik "Murder in the Dark: Margaret Atwood's Inverse Poetics of Intertextual Minuteness." Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction, edited by Sahron R. Wilson, Columbus: Ohio State University Press, 2003, p. 6.

²¹³ Nous remarquons la pointe d'ironie dans le discours d'Atwood, lors du festival de Stratford en 1997, qui retrace leur histoire à partir de Shakespeare. Voir : Margaret Atwood, *Ophelia has a lot to answer for*, septembre 1997, discours reproduit sur le site internet de Margaret Atwood.

Dans plusieurs poèmes tels "Let Us Now Praise Stupid Women" et "Bad News" ainsi que dans l'épître atwoodien, les deux prototypes, femmes idiotes ou démoniaques, sont ridiculisés, analysés pour leur utilité littéraire, mis en abyme, réfléchis, contrastés, complétés, et enfin renvoyés à l'appréciation et à l'analyse du lecteur. Atwood s'en empare comme d'un jeu pour illustrer sa propre théorie : bien des commentaires de textes, et parfois la littérature elle-même, tendent à faire croire au lecteur que ces prototypes de femmes sont indispensables à la littérature.

Le poème *Bad News* vise à apporter au lecteur une plus grande lucidité afin qu'il comprenne que la "stupidité" féminine est bel et bien plaquée sur certains personnages pour les besoins de la cause ; la femme stupide est inévitablement une descendante d'Ophélie tournée en ridicule, comme souvent mise en abyme chez M. Atwood²¹⁴. Dans "Bad News", la femme irréfléchie qui se jette du balcon pour rattraper son bébé, est visiblement parente d'Ophélie ("with her snarled Ophelia hair and addled screams", 10). Le commentaire de Gertrude dans "Gertrude Talks Back", complète l'image de l'héroïne shakespearienne : "Not like that pasty-faced what's-her-name, all trussed up like a prize turkey in those touch-me-not corsets of hers. If you ask me, there's something off about that girl. Borderline. Any little shock could push her right over the edge" (17). L'ironie de ce commentaire marque la distanciation du personnage de Gertrude. Atwood transforme non seulement l'Ophélie de Shakespeare en ridiculisant sa folie mais également le personnage de Gertrude. Cette dernière devient une femme caractérisée par son avidité à profiter de tous les plaisirs – cette femme n'est pas sans rappeler la Pénélope de "Circe/Mud Poems" (YAH 65) qui, loin de se lamenter de l'absence d'Ulysse, en profite pour séduire et se laisser courtiser²¹⁵. Atwood oppose les

²¹⁴ Voir l'analyse de Brunet de *Lady Oracle*. Emmanuelle Brunet. *Les Eléments visuels dans les romans de Margaret Atwood de 1969 à 1993*. Paris III : Sorbonne Nouvelle, 2001.255-277.

²¹⁵ La Pénélope d'Atwood profite de l'absence de son mari pour s'amuser :

"Meanwhile she sits in her chair...

surrounded by bowls, bowls, bowls,

personnages de Pénélope et Gertrude à celui d'Ophélie caractérisée par une fragilité communément attribuée à la femme. Le ton ironique adoptée pour décrire Ophélie dénonce la valeur traditionnellement associée à la faiblesse féminine. Dans un commentaire épitextuel, Atwood explique l'omniprésence du personnage ophélien dans la littérature par la fascination du public pour la démence²¹⁶. La fragilité psychologique du personnage induit un éventuel déséquilibre : à tout moment la folie d'Ophélie peut venir perturber le cours tranquille des événements et c'est ce que le public attend et désire secrètement²¹⁷. Notons cependant que la folie ophélienne ne doit pas être confondue avec le double obscur de toute femme, qui se tient caché dans un monde souterrain auquel Atwood fait souvent allusion. Ce double, loin d'être dépeint comme risible et ridicule, inspire le respect chez Atwood²¹⁸ alors que le personnage d'Ophélie est caractérisé à fois par sa folie et sa bêtise. Le lecteur peut supposer que cette folie d'Ophélie est en grande partie induite par le montage d'une relation Hamlet/Ophélie dont

tributes from the suitors
who are having a good time in the kitchen

waiting for her to decide
on the dialogue for this evening
which will be in perfect taste
and will include tea and sex
dispensed graciously both at once." (YAH 65)

²¹⁶ "Sometime between the seventeenth and the nineteenth centuries, and perhaps via the medium of the Gothic novel, Ophelia and Lady MacBeth got together and exchanged genetic material, giving rise to a hybrid that is the type of the nineteenth-century literary and dramatic madwoman. In the perfect version of this hybrid, you get innocence and guilt, both blood guilt and that very best Victorian thing, sexual guilt, which isn't much of a factor in Shakespearean mad scenes. You get floral motifs and obsessive haunting images, as well as singing and death." Margaret Atwood, *Ophelia has a lot to answer for*. Article disponible sur Internet: www.web.net/owtoad/opheia.html.

²¹⁷ En parlant du type "Ophélie", Atwood affirme : "But whatever the scientists may come up with, writers and artists will continue to portray altered mental states, simply because few aspects of our nature fascinate people so much. The so-called mad person will always represent a possible future for every member of the audience – who knows when such a malady may strike?" *Ibidem*.

²¹⁸ Ce double est présenté comme l'une des facettes nécessaires à toute femme en quête d'identité. Ceci est particulièrement explicite dans *The Robber Bride* où les trois personnages principaux ont un double, signifié, pour Tony, comme une sorte de couture intérieure : "it's her seam, it's where she's sown together; it's where she could split apart" (19). Tous les trois personnages ont ainsi comme une couture intérieure qui les relie à un espace réprimé où règne une jumelle obscure. C'est l'espace que les trois héroïnes offrent, parfois malgré elles, à Zenia, qui opère dans l'ombre, à la frontière du désir et du manque, du conscient et de l'inconscient. Là non plus, Atwood n'a rien inventé. Le monde souterrain est celui de l'inconscient, la femme démoniaque a également ses ancêtres dans la littérature. Alison Light écrit à propos de *Rebecca* de Daphne du Maurier dans laquelle figure un autre prototype de femme démoniaque : "It demarcates a feminine subjectivity which is hopelessly split within bourgeois gendered relations. [It] makes visible the tensions within the social construction of femininity whose definitions are never sufficient and are always reminders of what is missing, what could be." Alison Light, citée par Coral Ann Howells, *Margaret Atwood op.cit.* p. 83.

l'artifice rappelle celui que dénoncent les voix de *Power Politics*. Cette réflexion chez le lecteur s'élabore à partir d'une technique d'écriture que Campbell qualifie de bathos : "an anticlimactic decent into the common place". En effet, Atwood produit un effet comique en attribuant à une figure littéraire classique du XVI^e un commentaire dans une langue du XX^{ème} dans un registre familier. Cette collision entre deux systèmes (caractérisés par deux époques et deux registres de langage) est une technique fréquemment employée par Atwood pour provoquer le lecteur.

"Let Us Now Praise Stupid Women" reprend le thème de la bêtise suggéré par "Gertrude Talks Back" et "Bad News". Selon Browley, la niaiserie est à la mode depuis le début des années 1990. En effet, notre culture se plaît à souligner la médiocrité en s'intéressant par exemple, aux déboires des familles royales ainsi qu'aux films où les héros incarnent la bêtise. La critique cinématographique rassemble cette production sous l'étiquette "moron chic"²¹⁹. Le propos de "Let Us Now Praise Stupid Women" est volontairement provocateur afin de choquer et par là même, réveiller le lecteur : les femmes idiotes jouent un rôle essentiel : pourquoi les vouloir intelligentes ? Elles ne font que répondre à une exigence culturelle où le "moron chic" est à l'honneur.

... though even stupid women are not so stupid as they pretend: they pretend for love.

Men love them because they make even stupid men feel smart: women for the same reason,

and because they are reminded of all the stupid things they have done themselves,

but mostly because without them there would be no stories. (32)

Dans la vie courante, ces femmes flattent l'ego de ceux qui les côtoient. Dans l'art, elles sont encore plus indispensables ; les exemples dans notre héritage culturel ne manquent

²¹⁹ Martine Brownley Watson, "'The Muse as Fluffball': Margaret Atwood and the Poetry of the Intelligent Woman", *Women Poets of the Americas: Toward a Pan American Gathering*. Notre Dame xvii, Eds. Brogan Jacqueline Vaught and Candelaria Cordelia Chavez. (U of Notre Dame P, 1999) p. 35.

pas. "Let Us Now Praise Stupid Women" fait allusion aux textes de la Bible (Adam et Eve, Les Vierges Folles), aux contes de fée (Le Petit Chaperon Rouge), à la littérature gothique (*The Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe) et romantique (les poèmes lyriques qui chantent la muse au féminin).

Outre ces multiples références où l'héroïne tombe systématiquement dans tous les pièges qui lui sont tendus²²⁰, la voix poétique puise dans les situations de la vie courante pour réfléchir une multitude de stéréotypes soulignant la bêtise féminine. Le poème s'ouvre sur une série de plaisanteries faciles qui permettent de renvoyer le lecteur au "moron chic" au quotidien et de lui montrer l'image de sa propre adhésion aux modèles dénoncés. La construction récurrente qui repose sur "all those" débouche sur une interpellation directe au lecteur : ce dernier se voit inclu dans la catégorie des "all those" qu'il a si facilement dénigrée. Cependant, le lecteur prend plaisir à contempler la bêtise féminine que ce soit celle des vierges folles ou celle du Petit Chaperon Rouge. L'hypocrisie du lecteur est résumée dans le cri ambivalent que ce dernier adresse à l'héroïne (stéréotypée et ridiculisée par le poème) : "*We forgive you! We cry. We understand! Now do it some more!*" L'emploi de la première personne du pluriel suggère que l'hypocrisie est commune à tous les lecteurs. Tous accueillent le stéréotype féminin comme un incontournable ingrédient de l'histoire ; et on en redemande ("*Now do it some more!*"). Dans le dernier paragraphe du poème, Atwood interpelle sa semblable, en transformant la phrase de Baudelaire²²¹ :

Hypocrite lectrice! Ma semblable! Ma sœur!
Let us us now praise stupid women
Who have given us Literature. (37)

²²⁰ L'humour atwoodien est teinté d'une reconnaissance ironique pour l'existence de femmes stupides, ingrédients indispensables à l'intrigue. En effet, si l'héroïne n'était pas une femme aussi idiote, qui donc tomberait dans les pièges de l'intrigue ? "Look out, we shout at her silently, thinking of all the smart things we would do in her place."

But trapped inside the white pages, she can't hear us, and goes prancing and warbling and lolloping innocently towards her doom" (35).

²²¹ Cette phrase célèbre est également reprise par T. S. Eliot et Adrienne Rich. Voir Brownley, *op.cit.* p. 34-50.

C'est principalement au lecteur féminin que s'adresse l'ensemble du poème qui constitue ainsi autant une critique du stéréotype féminin que de la "lecteuse" elle-même. De même que la victime consent à sa propre situation (position n°1 dans *Survival*), les "lecteuses" sont les premières complices des constructions littéraires dénigrant la victime. Ainsi la place des femmes idiotes évolue au cours du poème : dans les premiers paragraphes, celles-ci se placent comme sujet du discours pour ensuite être celles qui consomment et se conforment au discours ; elles deviennent enfin responsables de ce discours en contribuant à le véhiculer.

Comme nous l'avons vu à propos du caractère féministe de l'œuvre de M. Atwood, dans "The Little Red Hen Tells All" et "Let Us Now Praise Stupid Women", Atwood utilise le conte pour subvertir la morale de l'histoire, et la transformer en manifeste contre l'exploitation de la femme et contre la dévalorisation de son image. De même "There Was Once" et "Unpopular Gals" sont deux poèmes qui s'attaquent à des stéréotypes, non pas à caractère idéologique mais plutôt de nature métafictionnelle.

Tout comme les poèmes "Siren Song" et "Corpse Song" traitent de l'art de s'adresser à un lecteur-confident et de le faire pénétrer dans le secret de la parole intime²²², les poèmes en prose tels que "There Was Once" ou "Unpopular Gals" réfléchissent l'art de raconter une histoire en mettant en lumière les pièges et les techniques de la production du récit.

Dans sa nouvelle "There Was Once", Atwood met en scène un conteur qui commence son histoire par "There Was Once", (d'où, bien entendu, le titre de la nouvelle), pour souligner l'ingrédient indispensable d'une histoire réussie : le stéréotype.

À première lecture, la nouvelle "There Was Once", est une satire de notre société "politiquement correcte" qui, sous couvert de tolérance, préconise le conformisme. Impossible au conteur de cette nouvelle de raconter une histoire sans se faire reprendre à chaque phrase.

²²² C'est un point que nous développerons ultérieurement.

Mais "There Was Once" est également une forme de plaidoirie en faveur des stéréotypes : sans stéréotypes, pas d'histoire. Effectivement, après quelques pages où le conteur se voit continuellement interrompu, le début de l'histoire, c'est-à-dire l'éternel recommencement de la première phrase, est réduit à un seul mot. En d'autres termes, le travail de sape contre le stéréotype finit par détruire l'histoire elle-même qui se résume au seul mot de *here* :

"-There was once -
What's this *was*, *once*? Enough of the dead past. Tell me about now.
There-
So?
So, what?
So, why not *here*?" (24)

Le conteur dont le rôle est de renoncer successivement à chacun de ses stéréotypes, se tait. Sur ce, Atwood clôt sa nouvelle.

Le poème "Unpopular Gals" parachève le commentaire de M. Atwood sur l'indispensable conditionnement culturel, en s'attaquant à un stéréotype commun pour lui en opposer un autre. En effet, ce n'est pas l'héroïne qui capte l'attention dans ce poème mais plutôt l'anti-héroïne (celle qui épouse le rôle de la sorcière, la méchante belle-mère, etc.). Le personnage focal dans "Unpopular Gals", est la méchante sorcière, belle-mère, belle-sœur. Ce rôle ingrat a effectivement sa raison d'être car, sans elle également, pas d'histoire : "You can wipe your feet on me, twist my motives around all you like, you can dump millstones on my head and drown me in the river, but you can't get me out of the story. I'm the plot, babe, and don't ever forget it" (30). Par ce commentaire, Atwood donne la parole à une voix qui est silencieuse habituellement dans les contes de fées et utilise les techniques n°3, 5 et 6 de Wilson, en déplaçant l'intérêt du poème sur l'anti-héroïne sans pour autant donner une issue heureuse à son histoire ; ce faisant, elle crée un effet de surprise : le lecteur de conte de fées n'est pas "programmé" pour considérer le point de vue de l'anti-héroïne. Au-delà du commentaire métafictionnel, il en résulte une humanisation de ce personnage et une

familiarisation du lecteur avec lui. Le lecteur doit reconnaître son habitude (voulue par le texte du conte de fée) de s'identifier uniquement au héros ou à l'héroïne et de concentrer sa haine sur le "méchant". Atwood cherche à montrer que ce "méchant" n'est pas forcément si étranger au lecteur et ce dernier va jusqu'à s'identifier à l'anti-héroïne dont il comprend les frustrations. Pour l'écrivain, l'héritage culturel populaire constitue une réserve de personnages et de situations susceptibles d'être étoffés, réorganisés afin de proposer une toute autre histoire.

Notre étude met en lumière non seulement les techniques narratives d'exploitation du conte de fées (préalablement soulignées par Wilson) mais également la triple fonction de cette intertextualité : elle contribue à la construction psychologique des personnages, porte un message idéologique, (ou qui dénonce une idéologie existante – ce qui revient au même), et intègre également une réflexion métafictionnelle.

Ainsi, dans les poèmes de *Good Bones* se profilent les thèmes et les stratégies narratives des romans à venir. Les techniques wilsoniennes et les stratégies intertextuelles du recueil offrent également un condensé de l'expérience romanesque atwoodienne depuis *The Edible Woman*. L'auteur fait de son art une forme de jeu où le lecteur est invité à démonter les constructions psychologiques, idéologiques et métafictionnelles des poèmes en prose dont chacune renvoie aux techniques utilisées dans les stratégies narratives romanesques²²³.

Par ailleurs, "Let us now praise Stupid Women", "Gertrude Talks Back" et "Bad News" thématissant la bêtise, font référence aux exigences culturelles contemporaines où il est

²²³ Nous renvoyons le lecteur de cette étude aux exemples de Wilson. Par ailleurs, les romans après *Good Bones* font appel aux mêmes techniques que celles mises en lumière par le recueil. *The Robber Bride* exploite les stéréotypes (notamment celui de la "méchante sorcière") et met en œuvre une stratégie intertextuelle avec le conte de fées et la légende. *The Handmaid's Tale* reprend les motifs féministes atwoodiens en développant notamment le thème de l'hypocrisie féminine dénoncée dans "Let Us Now Praise Stupid Women" ; en effet, dans le système totalitaire de Gilead, les femmes sont les complices de leur propre oppression.

à la mode de faire l'apologie de la bêtise²²⁴. Ce reflet de notre société ajoute une pointe d'humour qui contribue à placer les poèmes en prose de *Good Bones* dans la continuité de *Murder in the Dark*. En effet, nous avons remarqué les techniques humoristiques employées par Atwood provoque un télescopage conceptuel que Campbell résume ainsi :

Atwood's metaphors are always surprising because of the startling parallels she chooses, but they are also somehow right. The logician moves from A to B to C to D; at her comic best, Atwood makes an imaginative leap from A to D, treating her audience to a chuckle while she does so. The comic effect is produced by a collision of two different frames of reference.²²⁵

Les parallèles, les raccourcis, les hyperboles, les effets de surprise proposés par Atwood permettent d'offrir au lecteur un texte divertissant pour traiter des thèmes au contenu idéologique sérieux.

Bien que ces techniques humoristiques se retrouvent dans l'ensemble de l'œuvre romanesque et poétique²²⁶, le ton de *Good Bones* et de *Murder in the Dark* tranche avec celui des dix recueils de poèmes en vers²²⁷. Les poèmes en prose que nous avons étudiés constituent une sorte d'auto-portrait de l'écriture romanesque. *Good Bones* et *Murder in the Dark* montrent comment la construction de romans fait appel à un ensemble d'ingrédients et de techniques appartenant à différentes formes littéraires. Ainsi, Atwood se situe dans la lignée de Baudelaire pour qui le poème en prose permet de problématiser la notion même de genre littéraire. Toutefois, si le projet de Baudelaire est principalement de transposer en prose des vers déjà composés, celui d'Atwood est d'offrir un condensé de son expérience d'écriture romanesque. En effet, la remarque de Johnson à propos de Baudelaire s'applique à Atwood à

²²⁴ Nous faisons allusion au "moron chic" de Brownley.

²²⁵ Wanda Campbell "Funny Bones Are Good Bones: Atwood and Humour" *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, eds. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006. p. 246.

²²⁶ Voir les analyses textuelles de Campbell (*op. cit.*), Nischik, (*op. cit.*), et Godard :

Barbara Godard. "Telling it over again: Atwood's Art of Parody." *Canadian Poetry* 21 (Fall/Winter 1987) pp. 1-30.

²²⁷ Nous verrons dans notre dernière partie que *Morning in the Burned House* opère un retour vers le poème en vers.

cette différence près que cette dernière interroge le fonctionnement du roman plus que celui de la poésie :

C'est [le] fonctionnement de la poésie *en tant que code* qu'interroge Baudelaire dans [ses] poèmes en prose. Et si ce "genre" des *Petits Poèmes en prose* fait problème, c'est à cause d'une semblable *lutte des codes* qui a lieu à la fois entre les poèmes en prose et les poèmes en vers, et à *l'intérieur* de chaque poème en prose.²²⁸

La "lutte des codes" des poèmes en prose d'Atwood contribue à mettre en abyme les modes de fonctionnement des différents codes ainsi que les possibilités de subversion. La pertinence des poèmes provient du fait que les *personae* s'interrogent avec humour et lucidité sur les moyens et les buts, les effets à tirer des différentes formes de l'art littéraire notamment en relation avec la production romanesque. Dans les poèmes tels que "Women's Novel", "Happy Endings" de *Murder in the Dark* et "Gertrude Talks Back", "Unpopular Gals", "The Little Red Hen Tells All" et "Let Us Now Praise Stupid Women" de *Good Bones*, la déconstruction de la séduction des clichés se double d'une déconstruction de la séduction de la forme, c'est-à-dire d'une manière d'exprimer les choses qui elle-même relève du stéréotype²²⁹. Par ailleurs, les poèmes mettent en lumière la présence d'un discours idéologique qui se cache derrière les clichés familiers au lecteur. Effectivement, si la richesse de l'expérience d'écriture de l'auteur apparaît en filigrane, le lecteur reconnaît immédiatement les principaux thèmes idéologiques atwoodiens largement commentés par la critique romanesque.

Enfin, la dimension didactique des poèmes apparaît non seulement à travers les commentaires s'adressant directement au lecteur mais également dans la réflexion permanente sur la position de ce dernier. Celui-ci prend conscience de son propre fonctionnement en tant que lecteur et apprend à surmonter l'hypocrisie dénoncée à la fois par Atwood et Baudelaire.

²²⁸ Johnson *op. cit.* p. 106.

²²⁹ Nous avons vu, par exemple, pour la forme "Woman's Novel", la mise en abyme d'un certain type de descriptions comprenant l'utilisation excessive des adverbes de prédilection des lectrices "always", "forever". De même, "Unpopular Gals", "There Was Once" et "The Little Red Hen Tells All" subvertissent la forme du conte de fées (l'articulation de l'histoire, la mise en scène des personnages etc.).

Du point de vue de la genèse de l'œuvre d'Atwood, il est intéressant de noter que l'auteur commence à publier ses poèmes en prose en 1983, au moment où le rapport de sa production littéraire prose/poésie s'inverse. En effet, une analyse chronologique des publications alternées poésie/prose montre comment la prédominance de la poésie sur les dix premières années de carrière d'Atwood²³⁰ recule au profit d'une alternance²³¹, puis d'une prédominance de la production romanesque²³². S'opère alors un phénomène nouveau dans la poésie elle-même : l'apparition des poèmes en prose. Ces derniers relèvent d'un genre particulier, que nous pourrions appeler "poèmes en prose métafictionnels" ou "courtes fictions critiques". Loin d'abandonner son imagerie poétique d'origine, l'auteur réintègre l'expérience de production romanesque dans ce nouveau genre hybride. Cet exercice produit une sorte d'intertextualité : l'ensemble des hypertextes auxquels les poèmes en prose se réfèrent, comprend principalement l'œuvre romanesque atwoodienne antérieure.

Nous revenons maintenant vers la poésie traditionnelle pour poursuivre notre étude sur l'exploitation de figures littéraires reconnues. Si les poèmes en prose nous fournissent des exemples de mise en scène des héros de conte de fées, de la culture populaire ou, de grands classiques comme Hamlet, la richesse intertextuelle, nous l'avons souligné, est une caractéristique de l'œuvre d'Atwood. Nous souhaitons maintenant proposer une série de poèmes tirés de *You Are Happy* qui nous permet d'explicitier une intertextualité originale avec la mythologie grecque.

²³⁰ Il s'agit de la période de 1961 à 1971, où Atwood publie successivement 6 recueils de poésie – *Double Persephone*, 1961, *The Circle Game*, 1967, *The Animals in That Country*, 1968, *The Journals of Susanna Moodie*, 1970, *Procedures for Underground*, 1970, *Power Politics*, 1971 – et un seul roman - *The Edible Woman*, 1969.

²³¹ L'alternance est parfaite de 1972 à 1991 : entre chacun des romans (*Surfacing*, 1972, *Lady Oracle*, 1976, *Life Before Man*, 1979, *Bodily Harm*, 1981) s'intercale un recueil de poésie (*You Are Happy*, 1974, *Two-Headed Poems*, 1978, *True Stories*, 1981).

²³² A partir de 1983, la production romanesque atwoodienne s'accélère : *The Handmaid's Tale*, 1985, *Cat's Eye*, 1988, *The Robber Bride*, 1993, *Alias Grace*, 1996, *The Blind Assassin*, 2000, *Oryx and Crake*, 2003. Pendant cette période, Atwood ne publie plus que deux recueils de poésie traditionnelle (*Interlunar*, 1984 et *Morning in the Burned House*, 1995) et trois recueils de poèmes en prose *Murder in the Dark*, 1983, *Good Bones*, 1992 et *Bottle*, 2004.

3. La voix qui exige : "Circe/Mud Poems"

Nous nous tournons maintenant vers le "personnage" de Circé qui s'attache à détruire l'illusion du discours amoureux traditionnel. Nous souhaitons montrer que la Circé d'Atwood dans *You Are Happy* est une *persona* qui ressemble étrangement à celle de *Power Politics* à laquelle l'auteur aurait prêté un déguisement nouveau. Cependant, telle la Susanna Moodie des *Journals*, la Circé atwoodienne est caractérisée par une ambivalence profonde et la séquence "Circe/Mud Poems" (YAH 45-70) se présente comme la recherche d'un équilibre permettant de donner droit de cité à deux pôles contradictoires.

La séquence des 24 poèmes "Circe/Mud Poems" offre un condensé de l'expérience des voix poétiques atwoodiennes depuis *The Circle Game* telles que nous les avons étudiées jusqu'ici. La voix poétique est celle de Circé qui s'adresse à Ulysse et le jeu intertextuel permet de souligner l'originalité de la Circé atwoodienne. Cette dernière sort de l'abstraction du mythe et semble dotée d'une personnalité propre que nous tenterons d'explicitier.

La séquence "Circe/Mud Poems" retrace l'histoire amoureuse de Circé et d'Ulysse, et c'est à travers cette histoire qu'est exprimée la psychologie de Circé. Deux poèmes, rapprochés par leur typographie en italique, encadrent la séquence de 22 poèmes (dont 5 poèmes en prose). Dans le premier poème en italique, la voix annonce l'arrivée de son amant dans le paysage dévasté de l'île de Circé, et dans le dernier, elle rêve d'harmonie et d'un espace dont la beauté est restaurée. Si le dernier poème met en scène l'idéal de Circé, l'ensemble des 23 poèmes de la séquence est consacré à sa colère et à son discours ironique. Les accusations contre Ulysse rappellent celles des voix de *The Circle Game* et de *Power Politics* : en effet la voix reproche à son amant exigences abusives, violence physique, indifférence et puissance excessive :

I watch you, you claim
without noticing it,
you know how to take (54)

Holding my arms down
holding my head down by the hair (55)

You are impervious
with hope, it hardens you
this joy, this expectation, gleams
in your hands like axes (53)

A l'instar des injonction de *The Circle Game*²³³, les formes interrogatives et impératives sont autant d'accusations contre "you". La voix refuse de se plier aux exigences du bourreau et exprime de manière ironique sa capacité à résister. Dans le dixième poème de la séquence, la strophe entre parenthèses (55) met en scène le recul de Circé qui effectue une relecture de la situation et de ses propres protestations. Cette mise en abyme précède un retournement de situation progressif du douzième au quatorzième poème. En effet, dans un premier temps les protestations de Circé restent sans effet : Ulysse ne les entend pas. C'est à Circé de décider de réagir et de se libérer. Si dans les onze premiers poèmes de la séquence, Circé se contente de dénoncer les jeux de pouvoirs de son amant, le douzième poème exprime la plainte silencieuse d'un corps qui s'insurge contre l'emprise néfaste de l'amant. Le corps refuse d'être maltraité et il exige la métamorphose de l'amant néfaste : "The fist... commands / your transformation" (57). L'évocation d'une "transformation" pour anéantir l'élément perturbateur fait référence au pouvoir qu'a Circé de métamorphoser les hommes en animaux. L'allusion à ce pouvoir dans le troisième poème de la séquence est une subversion du mythe : en effet,

²³³ Les protestations et l'ironie de Circé entrent en résonance avec *The Circle Game* et *Power Politics* :

Why should I make excuses (52)
Why do you need this ?
What do you want me to admit ? (55)
(Let go, this is extortion,
you force my body to confess
too fast and
incompletely, its words
tongueless and broken) (55)

Circé se défend contre l'accusation d'avoir transformé ses amants en animaux. Ces derniers, selon la Circé d'Atwood, sont eux-mêmes responsables de leur métamorphose : négligence, manque de vigilance, faiblesse de caractère, perte d'identité sont les causes possibles de leur régression vers des figures caricaturales. L'indifférence de Circé à leur égard contraste avec la souffrance qu'elle éprouve dans sa relation avec Ulysse. Si le douzième poème l'incite à la révolte, le quatorzième met en scène un tournant décisif, faisant écho au cri de rupture du poème "The Circle Game" :

Last year I abstained
this year I devour

without guilt
which is also an art (59)

Le processus de défense est à l'oeuvre : la violence que Circé inflige à son tour implique un rejet brutal de l'amant (refus de ses offrandes, des images qu'il a fabriquées, de la présence même d'Ulysse sur l'île – "Get out of here", 63). Mais Circé n'en a jamais fini de rejeter son amant. Les accusations rebondissent de poème en poème, sans que jamais le couple n'accède à une possibilité d'entente et d'écoute mutuelle. Le ton ironique adopté par Circé est à son comble à la mention de l'épouse d'Ulysse (la Pénélope d'Atwood, à l'image de sa Gertrude dans *Good Bones*, est une femme libérée qui met à profit l'absence de son mari pour s'émanciper²³⁴) mais la tristesse envahit de nouveau son discours dans les trois avant-derniers poèmes : Circé révèle son impuissance à trouver le moyen de sortir de l'impasse amoureuse.

L'humour caustique et le découragement de Circé quant à sa relation amoureuse rejoignent sa lassitude face à son activité langagière. Dès le premier poème, les problématiques de pouvoir et de langage sont intimement liées : "it is power, power,... You move within range of my words" (46) et "...when you leave will you give me back the

²³⁴ Atwood revient sur ce mythe de Pénélope dans son ouvrage *The Penelopiad* publié en 2005. Comme l'explique Barthes dans *Mythologies*, les mythes servent parfois à banaliser des fausses idées (comme la nécessaire docilité et fadeur de la femme) qu'il nous appartient ensuite de dénoncer ou subvertir, comme le fait fréquemment Atwood sur le mode humoristique. Voir également: Lauren Lacey, "Unmaking Myth in the Penelopiad," *Newsletter of the Margaret Atwood Society*, n°36, November 2006. p. 5.

words?” (68)²³⁵. Les mots représentent le territoire sur lequel Circé a autorité (46). Ils représentent également l’activité de Circé auprès de foules qui viennent lui demander conseil : “[The people] offer me their pain, hoping in return for a word, a word, any word ... in the evenings I dispense [the words], a letter at a time...” (49). Les mots représentent enfin le domaine de création de Circé, celui qu’elle espère retrouver après le départ d’Ulysse (68). Cependant, la lassitude de Circé face aux mots et à l’acte de création est récurrente. Son activité artistique est métaphorisée par les créatures qui peuplent son île (décrites comme une série d’êtres hybrides – moitié homme, aigle ou cochon aux couleurs et plumage étranges). Malgré le pouvoir de Circé sur ces créatures, ces dernières l’ennuient profondément :

All these I could create, manufacture,
or find easily: they swoop and thunder
around this island, common as flies,
sparks flashing, bumping into each other (47)

L’ennui se manifeste également face à la multitude ("people") qui presse Circé de lui donner une parole. Si Circé donne satisfaction à ces interlocuteurs importuns, c’est sans grande conviction :

I spend my days with my head pressed to the hearth, to stones, to shrubs, collecting the
few muted syllables left over; in the evening I dispense them, a letter at a time, trying
to be fair, to the clamouring suppliants... (49)

Son art lui paraît futile et elle l’exerce de manière capricieuse. S’il lui arrive d’offrir quelques syllabes ou quelques mots (donner un nom revient à donner la chose que l’on nomme, 54), Circé refuse parfois de répondre aux demandes d’Ulysse :

²³⁵ Voir également: “People come from all over to consult me, bringing their limbs which have unaccountably fallen off, they don’t know why, my front porch is waist deep in hands, bringing their blood hoarded in pickle jars, bringing their fears about their hearts, which they either can or can’t hear at night. They offer me their pain, hoping in return for a word, a word, any word from those they have assaulted daily, with shovels, axes, electric saws, the silent ones, the ones they accused of being silent because they would not speak in the received language. / I spent my days with my head pressed to the earth, to the stones, to shrubs, collecting the few muted syllables left over; in the evenings I dispense them, a letter at a time, trying to be fair, to the clamouring suppliants...” (YAH 49).

But why should I make excuses? Why should I describe the landscape for you? You live here, don't you? Right now, I mean.
See for yourself. (52)

De même qu'elle se moque de ses attentes, elle tourne en dérision l'activité d'écriture d'Ulysse. Dans le dix-neuvième poème (poème en prose), Circé assimile la nouvelle occupation de son amant qui écrit des livres de voyages à un besoin de sécurité qu'elle tourne en dérision. bercé par la production de sa propre histoire, Ulysse ignore l'avertissement de Circé qui s'interroge alors sur l'utilité de l'art : "So much for art. So much for prophecy" (64).

Ainsi l'art est à la fois cette réponse approximative aux demandes pressantes d'un public ignorant ("people", 49), cette production aveuglante et rassurante dans laquelle Ulysse se complaît, et cette tentative désespérée d'offrir une vision éclairante de l'avenir. La prédiction offerte par "the story" dans l'avant-dernier poème de la séquence est loin d'être réconfortante. Cependant Circé dépasse les craintes engendrées par la prédiction et fantasme sur une île en devenir. Si la séquence, tout comme le recueil, se termine sur cette note lumineuse, la poésie atwoodienne n'en n'a pas fini avec le désespoir. Cette problématique sera reprise dans *Two-Headed Poems* où la notion de futilité emblématique du découragement du poète devant son activité langagière sera également développée.

Nous souhaitons maintenant nous mettre à l'écoute de deux autres voix singulières qui expriment, précisément, les problématiques métafictionnelles que nous venons d'évoquer chez Circé. Les deux voix que nous proposons ici chantent dans des registres très distincts aussi opposés que les graves et les aiguës. Les images mêmes que l'auteur donne à ces voix s'opposent : il s'agit de la voix d'une sirène ("Siren Song" 38-39) et celle d'un cadavre ("Corpse Song" 43-44).

3. "Siren Song" et "Corpse Song"

"Siren Song" et "Corpse Song" représentent deux voix qui se situent à l'opposé l'une de l'autre et qui pourtant trouvent leur place, l'une comme l'autre, non seulement dans la poésie mais dans la fiction d'Atwood. La première voix adopte un ton confiant, presque léger : elle connaît les ficelles de la fiction (qu'elle manie avec une grande agilité mais qui finissent par l'ennuyer) et se propose de les donner au lecteur. La deuxième voix exprime surtout le doute et l'inquiétude par rapport à son œuvre et son activité artistique. Ces deux voix sont comme les deux facettes d'un même ensemble rassemblant les différentes composantes de la création artistique.

Ainsi, les deux poèmes que nous choisissons d'étudier reflètent l'importance accordée par Atwood à l'art de la narration (poétique ou fictionnelle) – ce qui ouvre notre problématique sur le roman. Nous nous intéressons notamment aux stratégies narratives à multiples détours donnant l'occasion au lecteur de s'installer dans le rôle du confident²³⁶. Cette orientation du récit est d'ailleurs également réfléchie par un discours métafictionnel particulièrement appuyé dans les romans postérieurs au recueil *You Are Happy*.

Par ailleurs, nous remarquons : après la publication de ce recueil en 1974, l'œuvre d'Atwood devient aussi prolifique en matière de romans que de poésie. Suite à la parution de *You Are Happy*, l'alternance de publication poésie/prose est parfaite pendant quelques années jusqu'en 1983²³⁷, date de parution du premier recueil en prose, *Murder in the Dark*. Si l'on découpe l'œuvre en deux périodes (avant et après 1974), nous remarquons que Margaret Atwood publie deux romans entre 1961 et 1972 contre quatre recueils sur cette même période.

²³⁶ Ces stratégies narratives à détours témoignent, selon Dvorak, d'un regain d'intérêt pour l'art du conteur ("a renewed interest in plot, but also in story telling," Marta Dvorak, "Writing beyond the Beginning; Or, Margaret Atwood's Art of Storytelling," *Commonwealth Essays and Studies* 22 1 (Autumn 1999): 29).

²³⁷ En effet, Atwood publie trois recueils *You Are Happy* (1974), *Two-Headed Poems* (1978), *True Stories* (1981) et trois romans *Lady Oracle* (1976), *Life Before Man* (1979), *Bodily Harm* (1981) – en alternance. Son rythme de publication s'accélère sur cette période : six parutions en sept ans.

Ensuite, c'est l'inverse qui se produit : huit romans contre quatre recueils de poésie entre 1976 et 2000. Il est donc légitime de tenter de chercher dans *You Are Happy* des éléments explicatifs de ce basculement. L'auteur entre dans un rythme de production romanesque soutenu et nous chercherons à montrer que le recueil met le lecteur sur des pistes métafictionnelles susceptibles de nous éclairer sur ce phénomène.

"Siren Song" et "Corpse Song" proposent un contenu métafictionnel directement exploité dans l'œuvre romanesque et incite peut-être l'auteur à développer la confection de romans – sans pour autant se couper d'un travail poétique qui constitue le principal objet de notre propos.

1. "Siren Song" : la voix qui appelle le lecteur, son confident

Le mystérieux attrait du discours intime est explicité par un personnage-conteur de *Blind Assassin* (le dernier roman d'Atwood). Ce dernier chuchote à son auditeur, captivé d'avance : "I tell you the stories I'm good at, he says. Also the ones you'll believe"(23).

Mais quels sont ces récits dans lesquels le conteur excelle et qui mettent la crédulité du destinataire à son comble ? Le partage d'une expérience intime est-il propice au fantasme ? Permet-il au lecteur d'éprouver le *Grand Frisson du Vécu*²³⁸ ?

Nous tâcherons de montrer comment Atwood souligne par le truchement du poème "Siren Song" ou de sa production romanesque, l'attrait de la parole intime en l'exploitant, la dénonçant ou la déjouant tour à tour. En effet, le secret explicité par la voix de "Siren Song" est comme un mode d'emploi qui permet au lecteur de démonter un des mécanismes de la production romanesque atwoodienne. Si ses dix romans ont pour point commun la dynamique

²³⁸ "Partout, ce qui est recherché c'est le 'cœur-de-l'événement', le Grand Frisson du Vécu – c'est-à-dire... le MIRACLE, puisque la vérité de la chose vue, télévisée, magnétisée sur bande, c'est précisément que *je n'y étais pas*. Mais c'est le plus vrai que le vrai qui compte, autrement dit le fait d'y être sans y être, autrement dit encore le phantasme." Jean Baudrillard, *La Société de consommation* (Paris: Denoël, 1970) p. 31.

de la parole intime, ceux de la deuxième et troisième période vont jusqu'à en réfléchir le principe.

Nous proposons de partir du poème "Siren Song" pour analyser le pouvoir sirénien des narratrices atwoodiennes, en particulier celui de Zenia dans le roman *The Robber Bride* (1993). Nous montrerons ensuite comment "Siren Song" rebondit en "Corpse Song" et, paradoxalement, c'est au chant macabre qu'il appartient de réveiller le lecteur. De même que le chant macabre déjoue l'attente de ce dernier, le signifiant "Siren Song" résiste à l'enfermement dans la conception traditionnelle de l'attrait fatal et devient le site d'une polyphonie au sein de laquelle se distinguent plusieurs voix. Les signifiants *confession* et *story* qui lui font écho dans *The Robber Bride* éveillent chez le lecteur cette même suspicion à l'égard de la parole intime dont l'irrésistible attrait est cependant incontestablement affirmé. Car *in fine*, contrairement à Ulysse qui s'accroche à la dure réalité du mât de son bateau, le lecteur, récepteur privilégié de l'appel des sirènes, plonge dans les eaux profondes du récit – sans pour autant succomber fatalement à un chant dont la nature artificielle lui est révélée.

2. Le chant des sirènes

L'incipit du poème "Siren Song" est placé sous le signe du lyrisme dont le souffle phrasique ininterrompu sur trois strophes vise à réactiver le mythe du chant des sirènes : la promesse d'harmonie, de bonheur idyllique, le charme envoûtant conduisent à la mort ou à l'oubli. Ainsi commence le poème :

This is the one song everyone
would like to learn: the song
that is irresistible :
the song that forces men
to leap overboard in squadrons
even though they see beached skulls (YAH 38)

La puissance d'attraction du chant des sirènes est accentuée textuellement par la coupure inhabituelle ("the song / that is irresistible") et sémantiquement par l'élan suicidaire des marins en réponse à l'appel des sirènes ("the song that forces men / to leap overboard in squadrons / even though they see beached skulls"). La vue de la mort (*beached skulls*), loin d'être dissuasive, constitue l'horizon vers lequel les hommes plongent, comme attirés par un aimant. Bien que le poème mette en scène l'escadre traditionnelle, les premières strophes présentent une première particularité atwoodienne : le pouvoir du chant sirénien ne s'exerce pas uniquement sur la gente masculine : sa puissance mystérieuse est l'objet de notre convoitise à *tous*. En effet *everyone* laissé en suspens en fin de vers vise à exacerber notre désir de possession rendue possible par cette voix mystérieuse, détenteur d'un secret qu'elle ne manque pas de promettre au lecteur : "Shall I tell you the secret"²³⁹. L'absence de point d'interrogation laisse sous-entendre que la question comprend une suite. Cette suite est une clause conditionnelle quelque peu surprenante :

Shall I tell you the secret
and if I do, will you get me
out of this bird suit? (38)

Dans cette quatrième strophe, le lyrisme du poème s'épuise brutalement avec l'apparition de la *persona* qui fait une proposition au lecteur. La coupure après *will you get me* laisse le temps au lecteur d'imaginer la monnaie d'échange exigée pour l'obtention du secret : cette dernière est un *service* insolite. La juxtaposition de deux références (l'une mythique – l'oiseau, l'autre stratégique – le déguisement) ne manque pas de poser question : ironie sur l'isotopie romantique ? Dénonciation de stratégies cachées ? La voix elle-même est tout empêtrée d'un déguisement d'oiseau dont elle cherche à se débarrasser. De plus, coincé entre deux autres "feathery maniacs", il ne peut que se rebeller contre une configuration (trio fatal) et des accessoires (déguisement encombrant) qu'il juge ridicules :

²³⁹ Cette proposition est d'autant plus alléchante que personne n'a jamais dévoilé ce mystère sans perdre sa vie ou sa mémoire : "the song nobody knows / because anyone who has heard it / is dead, and the others can't remember".

I don't enjoy it here
squatting on this island
looking picturesque and mythical

with these two feathery maniacs,
I don't enjoy singing
this trio, fatal and valuable.(38-39)

Sur le ton de la bouderie, la voix du poème mêle ironie et symbolisme. L'oxymore en fin de strophe clôt le tableau en condensant l'opposition sémantique récurrente (chant des sirènes / mort), (irrésistible attirance / aveuglement, exploit fatal), (secret / mort ou oubli). Ainsi l'idée du chant, vigoureusement confrontée au spectre de la mort, est cette métaphore flottante dont le sens erre entre la mythologie traditionnelle exprimée par le lyrisme des trois premières strophes et l'ironie de la voix qui s'infiltré progressivement, puis se dévoile brutalement et finit par revêtir la forme de "boring song" dans la dernière strophe :

I will tell the secret to you,
to you, only to you.
Come closer. This song

is a cry for help: Help me!
only you, only you can,
you are unique

at last. Alas
it is a boring song
but it works everytime.(39)

L'appel au secours révèle la dynamique de la parole intime : le pouvoir de la confession réside moins dans le contenu de la parole que dans le contexte intime que suppose une telle parole. L'irrésistible appel au secours donne au récepteur de cet appel le sentiment d'être privilégié : il a été choisi, lui seul peut répondre, il est unique (stratégie largement déployée dans le roman *The Robber Bride* et en partie démasquée par chacune des victimes des manœuvres de Zenia). D'une façon générale, ce poème nous alerte sur le procédé atwoodien de l'apparente confession de ses narratrices. Tout comme les sirènes, les narratrices de M. Atwood lancent un appel au secours et se révèlent vulnérables et impuissantes ; elles s'en remettent au pouvoir

du lecteur pour les sauver. Mais le rapport de force est trompeur : le pouvoir est en fait entre les mains de la narratrice qui démontre, par sa capacité à initier, structurer et établir un mode de communication avec le lecteur, que c'est *elle* qui fait les règles du jeu ("the power of the powerless, of the seductive prey")²⁴⁰.

3. Zenia : l'incarnation d'une sirène

Chacune des narratrices ou protagonistes d'Atwood est, à sa manière, une sirène. Mais la plus mystérieuse est peut-être Zenia car son pouvoir sirénien n'est pas présenté de manière directe mais il est réfléchi tour à tour par ces trois amies-victimes. Roz est la dernière à se faire prendre au piège (piège pourtant évident pour le lecteur qui ne manque pas de relever les signes désignant Zenia comme stratège maléfique : il suffit de noter les mauvais tours que cette dernière a précédemment joués à Tony et Charis ainsi que l'avertissement pressant de Tony ("on ne rencontre jamais Zenia par hasard", chapitre 45). Pour souligner l'énormité du piège dans lequel Roz s'apprête à tomber le texte est explicite :

So nobody could say, later, that Roz wasn't warned. And nobody did say it, and nobody said either, that Roz was warned, because Tony wasn't one of those intolerable serves-you-right friends and she never reminded Roz of the precautions she had urged. But once the chips were down, Roz reminded herself. You walked into it with your eyes open, she would berate herself. Dimwit! What led you on? (354)

Cette dernière question accusatrice "What led you on?" qui hante la conscience de Roz est précisément celle que se pose le lecteur. La stratégie narrative ne consiste pas à poser la question de l'existence du piège (sur laquelle le texte ne permet aucun doute) mais plutôt de renvoyer le lecteur à ses propres interrogations sur la nature mystérieuse de l'irrésistible pouvoir de Zenia.

²⁴⁰ Nathalie Cooke, "The Politics of Ventriloquism", *Various Atwoods*, Lorraine M. York, ed. (Concord, Ont. : House of Anansi Press, 1995) p. 217.

Ainsi lorsque Zenia s'apprête à amadouer sa proie, le lecteur n'est pas dupe de la manœuvre et, s'il pouvait pénétrer l'univers du texte, il se précipiterait pour avertir Roz du danger qui la menace. Les yeux indigo de la sirène Zenia qui s'apprête à ensorceler Roz ne le trompent guère : ils sont ceux du mensonge :

She gives Roz a long look, straight out of her deep indigo eyes, and Roz is touched. She, Roz – alone – has been chosen to understand. And she does, she does. ... Roz is impressed. Zenia has not evaded, she hasn't wriggled or squirmed. She has owned up, she has admitted. She's confessed. That shows – what? Honesty? Good will? Maturity? Some admirable quality.²⁴¹ (364)

Yeux du mensonge (pense le lecteur), yeux de l'aveu (pense Roz) – quelle valeur donner aux confidences telles celles de Zenia ? Cette question est immédiatement posée par le texte par le truchement d'un commentaire ludique où la valeur de la confession est tournée en dérision en quelques lignes analeptiques : Roz se souvient que les nonnes (chez qui elle a été élevée) accordaient une grande importance à la confession à tel point que Roz a avoué un méfait qu'elle n'a pas commis – pour leur faire plaisir et bénéficier de leur regard bienveillant. Ce détail qui fournit au lecteur un facteur explicatif de la psychologie de Roz est également une critique de la pratique religieuse de la confession²⁴² : la parole intime donne à son public (ou destinataire) ce qu'il souhaite entendre. Par l'anecdote de la confession fictive aux nonnes, le texte met en scène le cheminement mental de Roz et les réflexions qui effleurent sa conscience, presque par inadvertance : le lecteur peut s'étonner que Roz, enfant, fasse preuve de plus de clairvoyance que Roz adulte. En se confessant aux nonnes, Roz répond à leur appétit confessionnel, celui-là même que Grace Marks démasque dans *Alias Grace* :

²⁴¹ Le lecteur qui opère un décodage barthésien suit plusieurs pistes. Selon le code herméneutique (HER), l'énigme est la suivante : Roz va-t-elle sortir de sa crédulité ? La piste des sèmes (SEM) pose la question d'une moralité judéo-chrétienne. Celle du symbole (SYM) est celle de l'expiation, de la purification. Sur le plan de l'action (ACT), le lecteur est informé d'une amitié naissante. Le code REF fait référence à la psychologie des alliances (amitié fondée sur l'exclusion, la critique des autres : "Elle seule, Roz, peut comprendre"). Pour la définition de ces codes, voir, dans notre troisième partie sur les codes vestimentaires dans *The Blind Assassin*.

²⁴² Dans *The Handmaid's Tale*, cette critique porte sur un phénomène bien connu qui atteint aujourd'hui un sommet de ridicule spectaculaire dans les confessions des télévangélistes (phénomène auquel Atwood fait allusion par le personnage de Serena Joy).

Confess, confess. Let me forgive and pity. Let me get up a Petition for you. Tell me all.
And then what did he do? Oh shocking. And then what?
The left hand or the right?
How far up exactly?
Show me where. (39)

Tout comme Grace, Roz, enfant, comprend que sa confession est d'autant plus valorisée qu'elle aura répondu à l'attente du destinataire. Il s'agit de deviner où se loge le désir de l'autre et de mettre en scène, par le discours, un mensonge alléchant qui fasse écho à un fantasme profond. Roz, en se remémorant cet épisode de son enfance, passe à côté d'une révélation qui aurait pu lui être salutaire. Atwood, par la juxtaposition de ces deux épisodes (Roz avec Zenia puis avec les nonnes) met le lecteur sur la piste du mensonge sirénien. Roz, adulte, est incapable de remettre en question la valeur de la confession dont elle démasque pourtant le ridicule dans un contexte passé, et elle fonce ainsi droit dans le piège qui lui est tendu, sans la moindre arrière-pensée. Roz est pourtant une femme d'affaires avertie²⁴³, mais elle ne sait résister à l'appel sirénien de Zenia car il correspond à son propre désir (nous soulignons le commentaire de Roz : "she hasn't wriggled or squirmed. She has owned up, she has admitted", 364). Elle se laissera séduire sans faire le rapprochement entre la stratégie de Zenia et sa propre stratégie vis-à-vis des nonnes. Son enthousiasme pour les révélations de Zenia ("I mean – what a story! It's great material!", 364) incite le lecteur à réfléchir également sur les effets de résonance entre "confession", "story" et "material". Ces trois termes sont étroitement liés et nous tenterons d'appréhender le signifiant flottant qui se profile derrière ces signifiés, en prenant comme point de départ la dynamique de la confession.

²⁴³ Remarquons en revanche que la condition de servante de Grace limite l'exercice de son intelligence.

4. Illustration de la dynamique de la confession

La dynamique de la confession repose sur le secret que la voix de "Siren Song" livre au lecteur : "a cry for help: Help me!/ only you, only you can, / you are unique"

Chacune des narratrices de M. Atwood raconte les conflits ayant marqué son enfance ou divers traumatismes précoces en faisant preuve d'une apparente transparence et honnêteté pour reconnaître défauts et faiblesses – et le lecteur candide "marche". Nathalie Cooke, critique chevronnée, se dit la première à entrer dans l'illusion et devenir captive des confessions des narratrices d'Atwood :

I feel as though I know some of Margaret Atwood's fictional characters pretty well. Take Elaine, Offred, and Joan, for instance; I know how they think, what they value. Admittedly, they are a bit odd as people go. Unstable. Self-absorbed. Overly analytical. But I feel as though they have taken me into their confidence, admitting their all-too-human faults, divulging their weaknesses and secret fears, telling me about their family.²⁴⁴

Ce commentaire montre combien il est facile d'entrer dans l'illusion référentielle atwoodienne, de se prendre pour le confident de la narratrice. Bien sûr, Cooke se rend compte que le sentiment d'intimité n'est que pure illusion, un simple tour de passe-passe rhétorique. De plus, la narratrice de M. Atwood ne manque pas de souligner qu'il *faut* mettre sa parole en doute mais comme dit Cooke : "I *should* read the novels differently. But I don't."²⁴⁵

Par ailleurs, le lecteur se trouve devant le paradoxe suivant : plus un narrateur s'avoue enclin au mensonge, plus on est tenté de le croire puisqu'il avoue sa propre faiblesse. Cette problématique du mensonge touche à des questions d'ordre métafictionnel sur lesquelles nous reviendrons. Pour l'instant, ce que nous retenons de la remarque de Cooke, est cette facilité de premier niveau de lecture qui constitue l'attractivité du genre "confession", dont Atwood sait nous donner l'illusion.

²⁴⁴ Nathalie Cooke "The Politics of Ventriloquism", *op. cit.* p. 207.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 208.

Le pouvoir de l'impuissance révélée est celui que Cooke souligne chez Offred dans *The Handmaid's Tale*.

Offred is indeed a powerful storyteller, not only because she is recording the events of her victimization, but because through doing so she is confessing to her complicity in her own victimization while defending and justifying her actions. Offred never claims that her account is an objective or "innocent" one; on the contrary, she is making a confession and she has a vested interest in it.²⁴⁶

L'aveu même de sa partialité lui attire la confiance et l'affection du lecteur malgré les mises en garde successives proférées par la narratrice elle-même. Et pourtant, un sentiment vague d'étrangeté s'empare du lecteur : quelque chose qui le met mal à l'aise et il comprend que si la narratrice le manipule ce n'est peut-être pas uniquement pour s'allier le lecteur, pour endormir son sens critique, ou le transporter dans le monde de sa confiance. Offred attire l'attention du lecteur sur la nature fabriquée du texte afin de démasquer la nature de l'illusion, tout en la faisant fonctionner²⁴⁷. Cet avertissement est également celui que nous propose le poème "Corpse Song" qui affiche clairement que son propos va à l'encontre du désir du lecteur.

5. La voix qui dérange : "Corpse Song"

Le poème s'ouvre sur une parole performative, une offrande ("I bring you something") qui ne laisse pas longtemps le lecteur dans l'espoir d'un objet désiré ("You do not want") :

I bring you something
You do not want:

News of the country
I am trapped in,

News of your future:
soon you will have no voice (43)

²⁴⁶ *Ibid.* p. 217.

²⁴⁷ Voir à ce sujet l'article de Marta Dvorak ; "What is Real/Reel? Margaret Atwood's 'Rearrangement of Shapes on a Flat Surface' or Narration as Collage", *Etudes Anglaises* 51.4 (Oct, Dec 1998) pp. 448-59. Dvorak montre comment le lecteur de *The Handmaid's Tale* est invité à décoder le texte comme *récit spéculaire*.

Contrairement au roman *The Handmaid's Tale*, la voix du poème se dispense de créer une situation intime, un climat de confiance inhérent à la confidence des narratrices romanesques atwoodiennes. Cependant, ce poème livre un condensé de sens qui n'est pas sans effet de résonance avec le message d'Offred : il contient une alerte, accompagnée de l'ébauche d'une vision dystopique ("News of your future: / soon you will have no voice"), et d'une exigence de vigilance, d'un appel à la capacité de réagir du lecteur ("Therefore sing now / while you have the choice"). Dès l'incipit du poème "Corpse Song", la voix se compare à un objet dans les ténèbres, un personnage étrange, au-delà du monde de la légalité. Tel un contrebandier, cette voix pénètre la nuit du lecteur non pas pour le bercer et l'entretenir dans ses rêves mais pour le réveiller :

I enter your night
like a darkened boat, a smuggler

These lanterns, my eyes
and heart are out (43)

La lumière de la *persona* (ses yeux mais également son cœur dont l'importance est renforcée par la découpe phrasique) détruit toute illusion : le lecteur comprend qu'il n'est pas cet être unique, choisi pour confident, comme le suggère le chuchotement des sirènes. Le texte ne lui donne pas le loisir de s'installer royalement dans ce privilège qui le flatte et qui le séduit. Le lecteur qui a élu domicile dans la passivité de la nuit appartient à une multitude somnolente que la voix tente de tirer de l'endormissement. Ce faisant, cette dernière l'éveille à ses responsabilités et l'incite à *agir*. Contraint d'écouter les prédictions sinistres, le lecteur est non seulement rappelé à la vie mais il donne lui-même vie au texte. Ainsi, les derniers vers du poème signifient l'existence propre que le lecteur confère à la voix ("I exist in two places, / here and where you are"). Une lecture métafictionnelle de l'ensemble du poème dévoile les étapes de ce cheminement – la voix se révèle comme illusion, tour de ventriloquie, vêtement entr'aperçu par des enfants au coin d'une rue, construction onirique à la périphérie de la

conscience. L'ensemble des mécanismes de la machine textuelle ne sont que des fabrications : le texte avoue sa véritable nature – une nature trompeuse à laquelle nul ne peut se fier. Et pourtant son existence est certaine :

(I became this illusion,
this trick of ventriloquism

this blind noun, this bandage
crumpled at your dream's edge ...

I exist in two places,
here and where you are.

Pray for me
not as I am but as I am (44)

Existence certaine ? Il faudrait alors faire abstraction du titre même du poème "Corpse Song" : Quel est ce cadavre qui apparaît uniquement dans le titre²⁴⁸ ? Est-ce l'illusion du lecteur que la voix assassine ? Est-ce son désir contrarié par l'apport d'une perspective qui dérange ? Est-ce le texte lui-même, cette matière inerte, condamnée à errer tel un fantôme en quête d'une âme qui serait réceptive à son message ? Quelle que soit la nature du cadavre postulé par le titre du poème, et quelle que soit la nature du texte lui-même, ce dernier affirme le principe de sa vie autonome. Si le texte est *aussi* une illusion référentielle, un simple tour de ventriloquie, il a incontestablement une existence propre qui, de plus, est multiple ("I exist in two places, / here and where you are"). L'allusion à la prière confirme son existence. Au lecteur qui lui donne vie par sa lecture, le texte quémande une prière. Quelle est la nature de la prière que le lecteur formulera pour le texte ? Plusieurs interprétations sont possibles. Vœu pour que la nature dérangeante et insistante du poème soit reconnue, prière pour que la *persona* trouve une efficacité, un pouvoir d'éveil sur le lecteur, ou prière protectrice qui accompagne une personne en danger, menacée de s'éteindre faute de trouver écho auprès d'un lecteur qui lui donne vie, la voix semble elle-même hésiter sur sa propre fonction, de même

²⁴⁸ A ce cadavre fait écho la série de métamorphoses de la voix narratrice qui est précédée de : "My body turned against me / too soon, it was not a tragedy".

qu'elle ne souhaite pas révéler l'identité du destinataire de la prière quémandée. Les derniers mots du poème ne sauraient répondre à cette question mais suggèrent une infinité de métamorphoses à partir de ce *I am* : "Pray for me /not as I am but as I am."

Les deux poèmes "Siren Song" et "Corpse Song" ont ceci en commun : ils dérangent le lecteur en dénonçant l'illusion d'une parole fabriquée, parole-artifice par laquelle le lecteur s'enfonce soit dans le rêve, bercé dans une passivité profonde, soit dans la nuit, en proie à une agitation inquiète. Si le poème "Siren Song" déconstruit le mythe du chant de la sirène tout en affirmant le pouvoir d'attraction de la parole intime, la voix narratrice de "Corpse Song" se dispense de chuchotements siréniens et s'impose au lecteur en lui apportant précisément ce dont il ne veut pas. En s'inscrivant contre la volonté même du lecteur, la voix réveille et incite à réagir. C'est précisément la superposition de ces deux messages métafictionnels qui fournit l'une des clés des autobiographies fictionnelles d'Atwood. Le lecteur est invité à être particulièrement vigilant pour relever, au-delà de la parole séductrice de chacune des narratrices, les indices qui lui permettent d'en comprendre l'artifice. Par ailleurs, la voix narratrice avoue sa lassitude face à son propre artifice – ce déguisement d'oiseau qu'elle rejette dans "Siren Song" –, et sa tentation de révéler sans détour l'oppression dont elle est prisonnière (dans "Corpse Song" elle est prise au piège d'un pays dont elle apporte les nouvelles désastreuses).

L'entreprise autobiographique mise en œuvre systématiquement par chacune des narratrices romanesques atwoodiennes est placée sous le double signe de l'artifice de la parole intime et de l'éveil par le truchement d'une voix qui perturbe la quiétude du lecteur. Le texte romanesque met en œuvre les stratégies révélées en condensé par les poèmes que nous venons d'étudier. Aux deux messages métafictionnels de "Siren Song" et "Corpse Song", nous pouvons en superposer un troisième, contenu dans le poème en prose intitulé *Autobiography*

et qui, paradoxalement est le poème d'Atwood le plus court (24 lignes) de ce recueil; c'est également le premier de *Murder in the Dark* – sorte de prélude ou d'avertissement préalable à chacune des nouvelles qui suivent. La *persona* entame son récit en choisissant un point de départ qui laisse supposer une suite chronologique : "The first thing I can remember is a blue line" (MD 9). La ligne bleue puisée dans son souvenir le plus lointain, devient paysage : lac, arbres, maison, chemin, hérons, carcasse d'un cerf.

Mais le paysage-souvenir à l'origine de l'existence de la *persona* est également l'image dans laquelle ce dernier se perd : le tableau se dissout dans l'odeur de pourriture de la carcasse du cerf. Et voilà que ce n'est plus le paysage que la *persona* contemple mais "autre chose" – un autre chose" qui n'est pas donné au lecteur. La véritable entreprise autobiographique se résume ainsi à ce paysage évanescant et à cette vacuité textuelle. Le lecteur devine le désarroi de la *persona*, emporté vers un tourbillon indicible d'images, pris dans le mouvement même qu'il voudrait immobiliser et nommer. Seules les 24 lignes de ce poème en prose peuvent être fidèles à la réalité d'une expérience qui échappe définitivement au lecteur. Pourtant, ce dernier persiste à espérer le renouvellement d'une tentative autobiographique. Et c'est ainsi que la dernière phrase du poème peut servir de point de départ à chacun des poèmes qui suivent ou à chacun des romans d'Atwood : "[this] is the point at which the landscape dissolves, ceases to be a landscape and becomes something else" (MD 10).

Entre la séduction de la parole intime ("Siren Song") et l'inconfort de l'appel qui dérange ("Corpse Song"), se profile la réalité de l'entreprise biographique : elle est ce paysage qui se déploie dans une succession infinie de métamorphoses et qui, par son inconstance, échappe inévitablement au lecteur. Pour ne pas se réduire à une vacuité textuelle, l'entreprise biographique bascule tantôt vers l'un tantôt vers l'autre des deux pôles mis en lumière par les deux poésies que nous avons étudiées. Ces dernières constituent des modes de fonctionnement

clairement identifiés qui laissent cependant au lecteur un espace de liberté dans lequel s'inscrit un univers des possibles.

Par ailleurs, si la stratégie atwoodienne mêle l'artifice des constructions autobiographiques ("Siren Song") au message dérangeant de l'écrivain ("Corpse Song"), elle réfléchit également la position du lecteur. Elle tend un miroir à ce dernier qui prend conscience de sa propre avidité à tenir le rôle du confident, récepteur privilégié de la parole intime. Si cette image du lecteur révèle ses pires défauts (son voyeurisme et son orgueil), la *persona* de "Corpse Song" honore également ce dernier d'une capacité à recevoir une parole qui ébranle toute certitude et à soutenir une position inconfortable. Ainsi, la stratégie narrative atwoodienne et le discours des *personae* des poèmes supposent le lecteur dans une situation profondément ambivalente : en attente de divertissement, d'illusions mais également de parole qui réveille. Dès lors, le texte se donne pour mission des objectifs divergeants, tablant soit sur la superficialité de ce lecteur voyeur, flatté par le discours intime, ou soit sur l'existence d'un lecteur plus réfléchi, capable d'endurer l'inconfort d'une révélation qui dérange. En effet, l'ambition du texte personnifié par "Corpse Song" est également d'atteindre le lecteur à un niveau plus profond.

Si l'incertitude quant à la survie du texte (qui dépend largement de la capacité de réception du lecteur) fonde la métaphore centrale de "Corpse Song", cette inquiétude est également au cœur de la séquence précédemment étudiée. Nous commençons à comprendre un trait commun aux *personae* atwoodiennes : prises dans cet éternel oscillation décrite dans "A Sybil", où la *persona* hésite à se défaire de ses illusions amoureuses, les *personae* atwoodiennes s'interrogent également sur l'art. Mais là aussi, l'activité artistique, comme la relation amoureuse, est source de désillusion : à quoi bon engendrer ce texte, ce cadavre-né chanté par "Corpse Song" ? Si le doute est au cœur du questionnement atwoodien, c'est à

cause de ce regard lucide que s'imposent les *personae* – regard qui n'est pas sans rappeler la position philosophique nietzchéenne, où tout optimisme socratique est radicalement détruit.

Cependant, loin de prêcher la destruction d'une volonté de vivre et de créer, la voix atwoodienne cherche une autre solution. Cette quête d'équilibre est caractéristique de la galerie des *personae* que nous venons d'étudier.

*

Si le décor atwoodien (nous l'avons vu dans la première partie de notre étude) est exploité de manière multiforme, il en va de même des figures des "acteurs" sur lesquels porte notre deuxième partie. Nous avons souligné un jeu de mise en scène des *personae*, leur prêtant une palette de visages allant de figures hautes en couleur à d'autres dont l'identité est à peine esquissée. Par ce jeu atwoodien, une même voix prend des masques différents, ou, au contraire, une même figure donne à entendre plusieurs voix. Nous avons remarqué l'absence de netteté de certains masques dont celui du double ou de la voix sybillienne qui ne cesse de se réincarner au fil de l'œuvre²⁴⁹ en prenant des apparences multiples allant du monstre dans un bocal ou dans une bouteille, au simple souffle de l'ombre. De même, les figures animalières particulièrement à l'honneur dans *The Animals in That Country* sont protéiformes et fonctionnent symboliquement de manière originale, en représentant aussi bien la victime que le prophète.

Si l'absence de netteté caractérise les masques atwoodiens, il en va de même des voix, exprimant une quête difficile à cerner. Quelles que soient les interprétations spécifiques que le lecteur souhaite donner aux quêtes identitaires de la *persona*²⁵⁰, sa recherche de vérité est faite de tâtonnements et de révélations incomplètes souvent représentées par la symbolique des pistes brouillées, par des objets énigmatiques, par une entreprise de pêche ou de fouille aléatoire, ou enfin par des épiphanies éphémères où s'opère fréquemment une confusion entre les règnes animal, végétal et minéral.

En effet, le flou du masque et de la voix va de pair avec la quête des *personae* dont les révélations incomplètes sont symbolisées par des couleurs, ou bien par une vacuité troublée par le passage d'un fantôme, ou bien encore par des références à la géologie ou des

²⁴⁹ Par exemple : "A Sybil" (CG 48-50), "Shadow voice" (AC 7), "Returning from the dead", (PP 39), "Procedures for Underground" (PU 24-25), "A Boat" (I 97-98), "Interlunar" (I 102-103), "Bottle" (B 7-11).

²⁵⁰ Nous pourrions reprendre l'argumentation de notre première partie et décliner cette quête sur les sphères individuelle et collective.

expéditions d'exploration. Tâtonnements humains, déchiffrages incertains ("Provisions", "The surveyors", "Attitudes towards the mainland" etc.) et traces laissées comme autant de témoignages d'un passé ("The totems", "Notes from various pasts") révèlent le désir des *personae* d'entrer dans une connaissance secrète (selon Gwendolyn MacEwen citée par Atwood : "All we long to become, all we have ever known of ourselves", *Strange Things* 61). Ce désir de remonter aux origines et, par là même, d'accéder à une vérité sur soi-même semble presque appartenir au domaine du possible lorsque la démarche de la *persona* est métaphorisée par l'imagerie relative à l'ère pré-amphibienne dont nous avons soulignée l'importance dans notre première partie. Il s'agit alors pour la *persona* atwoodienne de devenir protéiforme, de se fondre dans la chaîne biologique dont elle fait partie intégrante, afin de remonter le temps, de comprendre et d'*être* ce qu'elle a toujours été.

Ainsi, l'ensemble des voix atwoodiennes nous propose une chorale ou un opéra aux jeux de masques incessants, sous-tendus par une dynamique de la métamorphose darwinienne annoncée dès le premier recueil *The Circle Game*. Par ailleurs, nous remarquons que certains des jeux de masque et de voix s'appuient sur une intertextualité ou des pratiques transartistiques variées. En effet, de multiples correspondances s'établissent entre voix et masques par l'exploitation de figures littéraires reconnues : les voix de *Power Politics* prennent le masque de la Circé subversive d'Atwood autant que les voix de Gertrude ou de la petite poule rousse, dans les poèmes en prose ; la voix du double que le lecteur poursuit depuis "This Is a Photograph of Me" (CG 3) n'est autre que celle *The Journals of Susanna Moodie*.

Enfin, la deuxième partie de notre étude met en lumière la dimension métathéâtrale et métapoétique de la signature atwoodienne dont les poèmes en prose ou les poèmes "Siren Song" et "Corpse Song" offrent des illustrations. La voix poétique se dit elle-même comme

construction, dévoile l'attrait de son discours, ou au contraire le caractère dérangeant de ce dernier.

Cependant, malgré la divergence des orientations symboliques des figures atwoodiennes, et malgré l'existence d'un discours métapoétique révélant le jeu de masque lui-même, nous n'avons eu de cesse, dans notre étude, de souligner des perspectives convergentes qui nous paraissent extrêmement significatives : fortification du sujet par l'intégration d'une vision double, exploration par les sens, reconnaissance du caractère éphémère de toute épiphanie. L'ensemble de ces éléments pointe vers une ligne mélodique caractéristique de la signature atwoodienne.

Nous souhaitons maintenant préciser la tonalité particulière de la ligne mélodique atwoodienne, en mettant en lumière la cohérence de cette ligne ainsi que son rattachement à un point de vue philosophique.

III. Profil de la Voix atwoodienne

Les deux premiers volets de notre étude nous permettent de comprendre comment se construit la polyphonie atwoodienne sur fond de décors dynamiques. Non seulement les décors mais également les personnages nous proposent des métamorphoses et des déguisements étonnants. Nous avons mis en lumière ce jeu d'harmonies, de dissonances, par-delà lequel nous entendons pourtant, de manière étonnamment claire, une voix de soliste qui chante *sa vérité* – une vérité chargée de conviction et d'expérience.

Notre propos est maintenant de cerner plus précisément cette voix qui s'élève au-dessus de la polyphonie atwoodienne et de montrer comment elle se met au service d'une vision du monde qui transcende la polyphonie dont elle est issue.

Nous proposons de reprendre notre métaphore musicale. Dans notre première partie, nous avons identifié plusieurs lectures possibles selon différents types d'orientations critiques et étiquetage des poèmes ("about Canada poems", "female-empowered poems", "descent poems", "metafictional poems"). Chacune des lectures peut être envisagée comme un jeu de retranscription sur quatre pupitres, comparables aux traditionnels pupitres de soprano, alto, ténor et basse. Nous avons montré que les différentes lectures (selon les orientations critiques citées ci-dessus) se superposent pour faire apparaître une polyphonie où se s'entremêlent sphères individuelles et collectives. Puis, au-delà des pupitres, nous nous sommes intéressée à quelques-unes des voix d'acteurs-solistes dont foisonnent les recueils. C'est en effet à travers une succession de jeux de rôles faisant entrer en scène des animaux, des personnages mythiques, littéraires, qu'apparaît la théâtralisation atwoodienne où se font entendre des voix qui souvent se rejoignent malgré l'étonnant jeu de masques.

Enfin, il s'agit maintenant de mettre en lumière la voix du chef d'orchestre lui-même – une voix de conteur, de metteur en scène qui distribue rôles et partitions, et qui dirige le chant de chacun. Le chef d'orchestre atwoodien correspond à un sujet virtuel que nous désignerons par "Persona", avec un "P" majuscule. Cette Persona ne se contente pas d'orchestrer mais se confond avec les voix des solistes dont nous avons montré le caractère singulier. Il s'agit d'une voix qui dit *sa* vérité et donne sens à un ressenti confus, témoignant, ce faisant, d'une ambivalence profonde que la voix ne se contente pas de décrire mais qu'elle tente de résoudre en identifiant les différents pôles à réconcilier. Cette voix est travaillée par deux désirs aussi puissants l'un que l'autre : le désir de sonder les profondeurs du monde souterrain et le désir de trouver le chemin de retour vers le monde de la normalité. Le chant qui s'élève de l'œuvre poétique atwoodienne – cet ensemble chœurs et acteurs-chanteurs – converge vers celui du chef d'orchestre qui devient à son tour principal soliste : son propos est celui de la réconciliation intime – une opération fragile, sans cesse à renouveler, qui constitue cependant une démarche vitale évoquant la métaphore centrale des deux poèmes "The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart" (THP 14-15) et "The Woman Makes Peace With Her Faulty Heart" (THP 86-87). Il s'agit pour le sujet d'accepter ses battements de cœur contradictoires comme la condition même de la vie.

Notre propos, dans cette dernière partie, s'articule en trois points. Nous partirons d'un rapprochement intuitif pour tracer les grandes lignes de la spécificité de la voix de soliste atwoodienne. Nous chercherons ensuite, par l'outil philosophique, à caractériser le profil de cette voix. Après avoir mis en évidence sa volonté de puissance nietzschéenne, nous montrerons comment, par son ancrage sensoriel, la voix fait preuve d'une capacité de perception visionnaire proprement merleau-pontienne. Si nous proposons ainsi trois outils spécifiques (un outil psychologique et deux autres philosophiques) pour caractériser la voix de soliste atwoodienne, c'est pour tenter d'en révéler à la fois l'unicité et la complexité. Notre

démarche s'apparente à la technique d'une mosaïque où chaque petite pierre constitue un élément du dessin. Malgré la multitude des pierres, l'image apparaît nettement : sa spécificité provient précisément de la juxtaposition de l'ensemble des pierres.

1. La voix du chef d'orchestre soliste: rapprochement intuitif

Il paraît peut-être vain de tenter d'établir le profil psychologique d'une voix, alors que l'essence même d'une voix poétique est de n'exister que par son chant. En effet, l'entreprise que nous proposons semble s'inscrire contre l'affirmation bien connue de Maulpoix selon laquelle "le sujet lyrique s'effectue mais il n'existe pas"²⁵¹. Il n'est qu'un "je" en puissance", un "potentiel de figures". En d'autres termes, à défaut d'exister comme un être propre, le sujet lyrique "s'établit comme milieu" : "Il est à la fois un être en perpétuel projet et en résonance ("écho sonore" eût dit Hugo) que traversent et sollicitent les émotions les plus diverses, voire les identités les plus changeantes."²⁵²

Ainsi, l'entreprise qui consiste à établir le profil d'une voix revient à faire l'absurde supposition de l'existence d'un tel profil malgré l'absence du sujet – cette supposition est faite d'entrée de jeu puisque que nous avons appelé cette entité Persona avec un "P" majuscule. Cependant, si nous acceptons le caractère artificiel de cette construction, c'est parce que la poésie atwoodienne porte la marque d'une signature que nous tentons de mettre en lumière. Ainsi, notre démarche procède simplement de la volonté d'embrasser l'ensemble de l'œuvre poétique atwoodienne et d'en souligner l'unité, dans le but ultime d'éclairer quelques-unes des principales caractéristiques de la signature d'Atwood.

²⁵¹ Dominique Rabaté, ed. *Figures du sujet lyrique* (Paris: PUF, 1996) p. 153.

²⁵² *Ibid.* p. 150.

Il ne s'agit surtout pas de proposer un profil psychologique qui corresponde à celui de l'auteur, mais simplement de relier l'ensemble de la production poétique à une construction virtuelle réalisée par un lecteur individuel (que nous nous proposons d'incarner), puis de montrer comment cette construction donne un sens possible à la polyphonie des poèmes. L'activité que nous proposons se situe donc au niveau de la réception de l'œuvre (et non pas son élaboration) et engage ainsi l'interprétation personnelle d'un lecteur individuel.

Nous procédons par une sorte de rapprochement intuitif. Il nous semble que l'enseignement qui peut être extrait des poèmes rejoint étrangement celui que nous trouvons dans les livres de psychologie s'adressant à la problématique des enfants "surdoués". La voix de la Persona atwoodienne fait passer un message auquel nous pouvons donner une valeur pédagogique en rapport avec l'expérience d'un individu qui se distingue par sa sensibilité et son intelligence. Nous remarquons que les inflexions de la Persona atwoodienne ressemblent à celles d'un sujet hors norme qui a longtemps vécu sa différence de manière douloureuse, et qui, peu à peu, en prenant conscience de la richesse de cette différence, s'affirme sereinement. La difficulté d'exprimer une différence ne se trouve pas pour autant définitivement balayée. Disons plutôt qu'un tout nouveau chantier apparaît : il s'agit pour la Persona de se lancer à la découverte d'un équilibre inédit qui reflète sa propre complexité psychologique. Si l'isolement paraît comme nécessaire et bénéfique, le sujet ne peut cependant envisager le retrait que de manière provisoire (mais répétée). Car c'est dans le monde "ordinaire" que la Persona trouve une certaine interaction sociale et également l'amour tant recherché dans des poèmes tels que "A Sybil", "On the Streets, Love" ou les poèmes d'amour de *True Stories*. C'est dans ce monde que se trouve la partie d'elle-même qu'elle appelle "The thing that calls itself / I" (CG 50). Ainsi, dans les poèmes d'Atwood, la Persona s'efforce de réintégrer régulièrement ce monde auquel elle ne peut cependant pas s'identifier totalement.

C'est pourquoi le parallèle que nous souhaitons proposer est effectivement celui de l'enfant surdoué²⁵³ qui, lui aussi, se trouve en décalage avec le monde dans lequel il vit. Il présente un profil particulier qui l'amène à vivre tour à tour de manière intégrée au monde qui l'entoure et dissociée de lui. C'est seulement dans cette aptitude à passer de l'un à l'autre, que le surdoué se réconcilie avec lui-même.

Bien des ouvrages ont été écrits afin d'aider enseignants et parents à comprendre les multiples décalages entre le "monde ordinaire" (celui de l'école, de la maison, du travail) et l'enfant surdoué. Une des caractéristiques fondamentales du surdoué – qui ressemble ainsi au poète – est son hyperesthésie. Cette qualité est liée à beaucoup d'autres particularités, intellectuelles et affectives. La surdouance engendre la tension suivante : d'un côté le sujet cherche à protéger sa différence et à la cultiver, de l'autre, il perçoit sa propre émotivité comme un handicap et il tente de rejoindre la norme pour oublier ces décalages et rompre son isolement.

Notre parallèle entre la poésie d'Atwood et ce type d'enfant souhaitant se réconcilier avec lui-même se construit en trois points :

Il s'agit d'abord pour la voix (ou le surdoué) de découvrir sa propre personnalité, et d'en comprendre à la fois les richesses et les faiblesses ; ensuite, un sentiment d'appartenance

²⁵³ Nous employons ce terme avec beaucoup de précaution. Il n'existe pas de terme adéquat pour décrire la particularité intellectuelle de la surdouance – les termes de "douance" et "surdouement" sont employés par les spécialistes canadiens. Le terme "surdoué" est la traduction du terme anglo-saxon "gifted" ou "supergifted", attribué aux plus "doués" d'entre eux. "Surdoué" semble indiquer une supériorité globale qui est inexacte. En effet, les spécialistes soulignent que le surdoué n'a pas une intelligence supérieure mais différente de la norme. Par ailleurs, le terme de surdoué renferme beaucoup de croyances erronées et le mythe de génie heurte les consciences collectives. Pour éviter de parler de surdouance, on parle de précocité. Le terme d'"enfant intellectuellement précoce", que la mode des sigles transforme en EIP, a été adopté parce qu'il est idéologiquement et politiquement plus acceptable. Cependant, nous lui préférons malgré tout le terme de "surdoué" car le terme de "précocité" semble nuisible pour la compréhension. En effet, "intellectuellement précoce" devrait signifier une capacité à faire des acquisitions avant l'âge habituel. Selon Siaud-Facchin, "un enfant précoce serait un enfant en avance sur son âge, les autres n'atteignant son niveau ou ses acquis que quelques années plus tard. Ainsi, arrivé... à l'âge adulte, tout le monde serait de nouveau au même niveau, les plus en retard ayant rattrapé les plus en avance... Or ce n'est pas le fait d'être en avance sur les autres qui caractérise l'enfant surdoué mais bien ses particularités de fonctionnement intellectuel, son mode de pensée différent." Jeanne Siaud-Facchin. *L'enfant surdoué* (Paris: Odile Jacob, 2002) pp. 22-23. Certains parlent alors d'enfant à QI élevé, vite siglé à EQIE, ou encore d'enfant HP, pour haut potentiel. Nous éviterons ces sigles aussi insatisfaisants les uns que les autres, et nous optons pour le terme commun – guère plus heureux – de "surdoué", en nous référant constamment aux particularités de ce profil telles qu'elles sont mises en lumière dans l'ouvrage de Siaud-Facchin.

à un groupe (celui des poètes) permet de renforcer la notion d'identité. En intégrant ces données, il est nécessaire de réfléchir aux stratégies de défense qui permettent au sujet d'apprendre à gérer la complexité de sa propre personnalité. L'expérience de moments d'épiphanies, où le sujet devient subitement clairvoyant sur lui-même et le monde, permet de célébrer une réconciliation intime. Cette expérience constitue ensuite un point de repère qui renseigne le sujet sur la possibilité même d'une telle réconciliation et valide les stratégies de l'être singulier.

1. Emergence d'une différence et célébration d'un don

Pour comprendre l'enfant surdoué, il nous faut ouvrir les yeux sur son fonctionnement singulier : l'enfant surdoué pense et perçoit autrement que les enfants dits "dans la norme"²⁵⁴. Pour reprendre l'image atwoodienne de "Shadow Voice", il ne fait pas partie du pique-nique. Il regarde avec envie les réjouissances auxquelles les autres ont leur part et il se sent en-dehors. La Voix (la Voix intérieure de "Shadow Voice") lui montre la richesse de sa différence en lui soufflant qu'il se distingue précisément par sa capacité à entendre cette Voix dont les autres semblent ignorer l'existence. Mais l'heureux élu de la Voix reste accablé par ce don qui le singularise. Cet accablement est mis en scène par le poème en prose "Bottle" (B 7-17) où la *persona* se rebelle contre la Voix qui l'a choisie. Lorsque la Persona accepte enfin de se laisser apprivoiser par la Voix, cette dernière disparaît. De même, le sujet surdoué ne souhaite pas être différent des autres et l'acceptation de sa singularité est le fruit d'un cheminement difficile.

²⁵⁴ Le repérage de ces deux catégories d'enfants s'effectue à partir d'un outil (le test de QI) qui établit la répartition statistique suivante : 2% des enfants se situent dans une catégorie de QI au-dessus de 130, avec un fonctionnement intellectuel bien spécifique (cette donnée quantitative permet de comprendre pourquoi bon nombre d'entre eux se sentent différents et restent souvent à l'écart). Des études psychologiques ont montré qu'à partir de ce niveau d'intelligence, le cerveau privilégie, par exemple, un mode de pensée en arborescence et non en séquentiel. L'ouvrage de Siaud-Facchin nous fournit une étude synthétique du fonctionnement intellectuel du surdoué.

Quant à l'hypersensibilité du surdoué – plus ou moins perceptible selon les aménagements affectifs effectués par le sujet – elle est perçue à la fois comme un atout et un handicap²⁵⁵. C'est un atout, par la finesse perceptive de l'environnement qu'elle permet (par cette Voix, qu'il lui est donné d'entendre). Mais l'hypersensibilité est également source de blessures affectives. La Persona atwoodienne reflète ces deux aspects, ainsi que le montrent les exemples que nous proposons maintenant, en commençant par l'émerveillement de la Persona face à plusieurs découvertes effectuées à différentes étapes du cycle de vie.

Le poème "Bored" qui superpose le temps de l'enfance et de la vieillesse témoigne d'une curiosité toujours en éveil, malgré l'opacité de l'ennui. Alors même que l'enfant du poème se croit à la merci d'une immobilité qu'on lui impose, son regard scrute les détails. Il s'ensuit une sorte d'effet de loupe que la Persona du poème, arrivée à l'âge adulte, identifie clairement : le regard rétrospectif de cette dernière permet de restituer les moindres détails de l'environnement perçus par l'enfant :

... It
wasn't even boredom, it was looking
looking hard and up close at the small
details. Myopia. The worn gunwales,
the intricate twill of the seat
cover. The acid crimbs of loam, the granular
pink rock, its igneous veins, the sea-fans
of dry moss, (MBH 91)

Dans cette description se mêlent tous les éléments qui entrent dans le champ de vision de l'enfant : le matériel, le paysage, le personnage de son père – chaque chose à sa place, évoquée avec précision. Arrivée à l'âge adulte, la *persona* re-visite ces moments qu'elle avait qualifiés d'ennuyeux et s'aperçoit qu'elle saurait maintenant voir l'infinité richesse qu'ils recelaient ("Now I wouldn't be bored. Now I would know too much. Now I would know")

²⁵⁵ Siaud-Facchin montre que l'hypersensibilité du surdoué est susceptible d'être vécue principalement comme un handicap, tant que l'enfant n'a pas identifié la source de sa différence. Paradoxalement, de nombreux enfants surdoués souffrent d'un complexe inférieur.

MBH 92). La nostalgie vient du pressentiment de la mort du père – figure centrale du poème – et de l'immense gratitude à contempler l'héritage paternel. La disparité d'âge ne compte plus : la *persona* établit une filiation entre la marginalité paternelle et la sienne. Dans ces derniers moments de vie commune, l'enfant devenu adulte, goûte le don particulier – un sens d'observation et de contemplation hors norme²⁵⁶ – que lui a transmis son père. C'est une joie (teintée d'un deuil prochain) qui est exprimée ici.

De même, plusieurs poèmes de thématiques très diverses reflètent la prise de conscience d'un don unique (celui de la capacité à accueillir l'instant présent et à lui conférer une profondeur inédite) et la Persona effectue une relecture de son expérience qui débouche sur une célébration de son propre don. Cette célébration qui s'effectue sur le mode intime et discret est à l'opposé d'une affirmation identitaire arrogante et tapageuse. Un seul individu est amené à goûter la joie d'accueillir ce don. Tout le reste est balayé. C'est également le propos du poème "The Healer" : pour se soustraire aux demandes des autres, le guérisseur, chaque dimanche, fuit le monde extérieur et s'autorise à se ressourcer dans la contemplation. La dernière strophe du poème est empreinte d'une sérénité qui repose sur ce regard contemplatif :

Sundays ...
...I sit on the back porch
...and look out
across the ragged fields at the real
flowers, goldenrod and purple asters,
the light spilling out of them
unasked for and unused. (I 39)

²⁵⁶ Cette capacité se retrouve chez l'enfant surdoué. Selon Siaud-Facchin, "[l]a sensibilité extrême à l'environnement provient d'une perception sensorielle exacerbée. L'enfant surdoué ressent le monde tous sens en éveil. Il dispose de capacités des organes des sens très supérieures et très performantes." (28). Plus loin, l'auteur explique que l'enfant surdoué ressent, en qualité et en quantité, une multitude de choses imperceptibles à ceux qui l'entourent. Sa sensibilité s'en trouve exaltée et "ses émotions en deviennent elles aussi exacerbées. L'enfant surdoué réagit à la moindre variation de son environnement et avec une intensité qui peut parfois paraître excessive. Ses capacités à voir d'infimes détails, à entendre le moindre murmure, à sentir l'odeur la plus fugace, à percevoir la plus petite variation de température... favorisent le déclenchement émotionnel bien plus tôt que chez les autres..." Jeanne Siaud-Facchin, *op. cit.* p. 32.

Ce bonheur-là est le seul qui vaille : il s'agit pour le guérisseur de se transporter loin de l'incompréhension des patients, loin de leurs exigences grotesques, loin de sa propre arrogance et de son sentiment ridicule de toute-puissance. La perception de son propre don est une affaire privée qui s'effectue en dehors de l'exercice public de ce don. De même, les *personae* de plusieurs poèmes de *You Are Happy*, expriment cette idée d'aptitude à habiter l'instant présent. La banalité est transcendée par la conscience de l'unicité de chaque moment ("There is Only One of Everything" 92, "Late August" 93 , "Book of Ancestors" 94-96, "Is / Not" 74-75). "There is Only One of Everything" ainsi que "Is / Not" dépeignent une relation d'amour qui n'a rien d'extraordinaire ("there is nothing spectacular / to see and the weather is ordinary"). Cependant, par le regard inspiré de la Persona, le caractère ordinaire de la vie de couple s'illumine. Ce don particulier, qui consiste à faire des choses simples un miracle, est propre à une sensibilité hors norme que la voix atwoodienne identifie clairement.

2. Rattachement au groupe des poètes

Si les quelques poèmes de *You Are Happy* que nous venons de citer sont une illustration de la capacité de la Persona à transformer l'ordinaire, le poème "The Words Continue Their Journey" (I 82-83) porte un regard analytique sur le don du poète, en commençant par s'interroger sur ce concept de différence. Puis, rapidement, la *persona* du poème se rend à l'évidence en s'identifiant comme appartenant à un groupe – celui des poètes – qui se différencie de "these [other] people" par le don d'"une voix" :

these people who are supposed to be
other, and they are much like us,
except that they lack the sort of thing
we think of as a voice. (I 82)

Cependant la voix de "The Words Continue Their Journey" montre la clairvoyance de la position atwoodienne par rapport à ce don particulier. Le sentiment de supériorité que le poète

pourrait éprouver du fait de son don est raillé avec cette auto-dérision typiquement atwoodienne :

We tell ourselves they are fainter
than we are, less defined,
that they are what we are defining,
that we are doing them a favour,
which makes us feel better.
They are less elegant about pain than we are. (I 82)

A l'instar du guérisseur dans "The Healer" ("Such arrogance, to have expected miracles. / What was it anyway I thought flowed though me?" I 39), la voix se moque de l'image qu'elle se fait de son propre talent. En effet, prendre conscience d'une singularité engendre inévitablement une espèce d'auto-proclamation ou d'auto-justification qui émane d'un sentiment de supériorité ridicule. Ainsi, la *persona* se prend en flagrant délit d'une suffisance qu'elle s'empresse de dénoncer avec ironie.

Après avoir réfuté sa propre condescendance odieuse, la *persona* réaffirme cependant l'appartenance à un groupe, à plusieurs reprises :

But look, I said *us*...
I spoke of us as we, I gathered us
like the members of some doomed caravan (I 82)

Il n'en reste pas moins que la différence de la *persona* par rapport à "these [other people]" est un fait. Non pas que ce type de profil soit totalement inédit – la *persona* appartient à un groupe clairement identifié qui est celui des "poètes" – mais la mission du poète n'a rien de supérieur aux autres missions humaines²⁵⁷. En effet, elle ressemble à celle de tous les hommes

²⁵⁷ Atwood s'inscrit dans la tradition des peintres du XVe siècle, qui font la découverte des vanités : Vanité de la connaissance, de la richesse, de la beauté... Ce qu'on voit dans ces tableaux, (les "Vanités" de David Bailly, Antonio de Pereda, Pieter Boel, par exemple), ce sont certains objets frappés de corruption (fruits, livres, instruments de musique), ou bien des crânes ou des représentations de la mort qui disent encore plus clairement qu'il est présomptueux de croire que nos biens d'ici-bas vont prévaloir dans un monde régi par Dieu. Ces œuvres forcent à l'humilité, tout comme, chez Atwood, "The Words Continue their Journey", ou "Speeches for Dr Frankenstein" (AC 42-47). Dans ce dernier poème, Dr Frankenstein est contraint à l'humilité par l'affreux spectacle d'une œuvre qu'il avait rêvée grandiose. La dérision est appuyée par quelques détails comiques (les spécimens qui applaudissent dans leurs bocal). Ainsi, malgré les capacités exceptionnelles de toute personne de talent, Atwood souligne non seulement que l'acte de création nous échappe (il est donné à l'artiste qui ne peut que le recevoir – voir à ce sujet *Negotiating with the Dead*) mais également que l'artiste n'est pas meilleur homme du fait de sa création. Ce propos rejoint celui de Munro dans sa nouvelle "Material" qui pose la question

qui poursuivent courageusement leur route. Le titre même du poème "The Words Continue Their Journey" résonne dans cette dernière strophe de manière étonnante : la caravane des poètes est en route – une caravane qui, dans sa progression lente et laborieuse, est comparable à l'immense cortège humain.

and we're no more doomed really than anyone, as we go
together, through this moon terrain
where everything is dry and perishing and so
vivid, into the dunes, vanishing out of sight,
vanishing out of the sight of each other,
vanishing even out of our own sight,
looking for water. (I 83)

La souffrance et les difficultés du poète ne sont donc pas à considérer comme un phénomène unique. Dans le poème que nous venons de citer, comme dans plusieurs des poèmes de *True Stories* (notamment "Notes Towards a Poem That Can Never Be Written" TS 45-103), c'est la conscience d'appartenir à une même espèce humaine qui prédomine. Cependant au-delà du caractère universel de la souffrance que nous venons de souligner, nous souhaitons maintenant nous intéresser aux poèmes qui disent la souffrance singulière du poète à l'écart, une souffrance exprimée au fil des recueils évoquant, plus ou moins directement, différents stades de maturité. En effet, le lecteur finit par reconnaître clairement ce fonds de dépression chronique qui parcourt l'œuvre à bas bruit²⁵⁸. Selon le recueil, la souffrance exprimée prendra des colorations légèrement différentes, qui semblent correspondre aux étapes de la vie. La jeune voix de *The Circle Game* semble encore déroutée par les assauts dépressifs ; celle de

suivante : comment gérer un sentiment de supériorité en toute humilité ? En effet, un sentiment de supériorité peut échapper à l'artiste lorsqu'il contemple sa capacité créatrice et cette présomption ne peut se résoudre par la fausse humilité. Ce constat rejoint la théorie des spécialistes de la psychologie du surdoué qui mettent le sujet en garde contre la construction d'un "faux-self" et qui pourtant soulignent la nécessité pour lui de reconnaître son "don" et de l'accueillir comme tel. Voir Jeanne Siaud-Facchin, *op. cit.* p. 47.

²⁵⁸ Cette fragilité ressemble à celle que les psychologues cernent chez le sujet surdoué. En effet, le surdoué présente souvent un tableau dépressif atypique : une dépression qui se construit sur un vide intérieur inquiétant. Sa quête existentielle ne provient pas d'une vision pessimiste de son existence mais d'une grande lucidité : "Il n'a pas peur de la vie, il la juge vide et sans intérêt, en tout cas pour lui. Il n'a pas peur de l'avenir, pour lui, mais pour le monde, pour l'humanité. Il ne se sent pas le centre du monde mais au contraire déduit qu'il n'est qu'une poussière dans l'infini de l'univers... Il n'attend pas à être consolé, ne cherche pas le réconfort... Il veut savoir, il veut comprendre, il veut découvrir le sens de la vie en général et de la sienne en particulier. C'est un questionnement existentiel fondamental mais sur un mode scientifique, théologique et philosophique à la fois." Jeanne Siaud-Facchin, *op. cit.* p. 208.

True Stories et de *Two-Headed Poems* est occupée à en déchiffrer l'origine – *True Stories* est fortement teinté de deuil amoureux et *Two-Headed Poems* de tiraillement entre les différentes sphères de la vie du sujet (privée, publique ou professionnelle). Enfin, la voix de *Morning in the Burned House* – "Sad Child" – témoigne de l'appivoisement de cette dépression chronique dont la *persona* reconnaît la présence depuis son enfance même.

En effet, dans *Morning in the Burned House*, le motif de la dépression, particulièrement développé dans *Two-Headed Poems*, connaît une transformation : l'angoisse du sujet change de régime. Au lieu de détruire, de mettre en morceaux, de frôler à tout moment la tentation du suicide (comme la voix de "The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart", THP 14-15, "Marsh, Hawk", THP 88-89, etc.), le sujet contemple sa propre angoisse avec un humour tendre : pour cela, il se dédouble et il s'adresse à lui-même (c'est la voix de soliste qui parle) :

You're sad because you're sad.
It's psychic. It's the age. It's chemical.
Go see a shrink or take a pill,
or hug your sadness like an eyeless doll
you need to sleep. (MBH 4)

Malgré la légèreté taquine de la première strophe du poème, la compassion prédomine. En effet, loin de tourner en dérision l'angoisse du sujet, la voix tente d'éclairer ce dernier sur la cause de sa tristesse, adoptant ainsi les accents de "A Shadow Voice" (AC 7). Cependant la voix de "A Sad Child", contrairement à celle de "A Shadow Voice", ne prône pas le retrait social ou l'abstinence amoureuse. Simplement, elle retrace l'origine de tous les chagrins ("Your sadness, your shadow, / whatever it was that was done to you / the day of the lawn party", MBH 4) et montre ainsi que la mélancolie du sujet n'est pas nouvelle – et la voix explique au sujet que ce dernier n'est pas seul à faire l'expérience de la souffrance : c'est le propre de l'humanité entière :

I am not the favourite child

My darling, when it comes
right down to it...

none of us is;
or else we all are. (MBH 4-5)

De même, dans cette première partie de *Morning in the Burned House*, les poèmes "In the Secular Night" (6-7), "Waiting" (8-10), et "February" (11-12) font également entendre la voix de soliste qui se penche sur la tristesse du sujet. Le réconfort provient d'une compréhension et d'une indulgence pour ces moments de fragilité récurrente. Grâce à cette voix, la souffrance s'apprivoise comme un animal familier, ou bien elle devient cette poupée chérie que la voix propose de serrer contre son cœur ("hug your sadness like an eyeless doll / you need to sleep", 4).

Cette séquence de poèmes dans *Morning in the Burned House* nous propose ainsi une première stratégie de défense face à la souffrance : faire jaillir une compassion toute empreinte d'humour.

3. Stratégie de l'être singulier

Cette stratégie – qui repose sur la reconnaissance d'une sensibilité particulière conduisant le sujet à développer un sens de l'humour fonctionnel – est précisément celle que les ouvrages de psychologie sur les surdoués préconisent²⁵⁹. En effet, ce que met en scène ou ce que préconise la Voix atwoodienne entre en résonance avec les observations et propositions de Fiaud-Sacchin : nous avons souligné l'hypersensibilité de la Voix atwoodienne, ainsi que sa quête d'appartenance et nous souhaitons maintenant montrer

²⁵⁹ L'étude de Fiaud-Sacchin ne se limite pas au descriptif d'un profil mais l'auteur propose également des stratégies effectives permettant au surdoué de mieux gérer ses différences et en particulier son hypersensibilité. Ces stratégies peuvent également s'appliquer à toute personne dite "normale". Fiaud-Sacchin explique simplement que l'enjeu pour le surdoué est vital : il s'agit d'éviter que le caractère excessif de ce que ressent le surdoué devienne destructeur.

comment la Voix met en scène une charge émotionnelle excessive qu'il s'agit de désactiver par une stratégie qui fait appel à l'humour. Fiaud-Sacchin explique pourquoi l'humour est pour l'enfant surdoué la voie royale dans l'aménagement émotionnel :

L'humour est un compromis entre la maîtrise affective par des outils cognitifs et l'aménagement affectif. L'humour permet d'élaborer les émotions sous une forme tolérable. L'humour nuance les affects sans les supprimer. Grâce à l'humour, le monde affectif reste actif mais est tenu à distance.

Mais l'humour suppose aussi des compétences intellectuelles complexes car il est une alchimie subtile entre:

- la transformation d'une situation par une opération intellectuelle,
- la manipulation judicieuse du poids émotionnel de la situation,
- la créativité.

Seul le cocktail bien dosé de ces trois ingrédients donne à l'humour sa dimension comique et lui permet de fonctionner comme mécanisme de défense. (57)

En effet, l'humour exprimé par les *personae* d'Atwood, permet de mettre en scène à la fois l'expression d'une affectivité et un recul opéré par la manifestation d'une intelligence.

Outre ce recours à l'humour, largement illustré dans la poésie atwoodienne, nous trouvons dans l'œuvre la réfutation d'une autre stratégie de défense propre à l'enfant surdoué : la défense par la cognition. Il s'agit d'une stratégie que les thérapeutes dénoncent de par ses inévitables excès. Cette tactique consiste à "soustraire toute marque effective à une situation" et "désactiver la charge émotionnelle, [pour] mettre à distance les angoisses." Pour l'enfant surdoué, une telle stratégie semble nécessaire, lorsque ce dernier constate qu'il dépense une grande partie de son énergie à lutter contre un surplus émotionnel²⁶⁰. Cependant, cette stratégie risque de le mener au reniement d'une partie de lui-même. En effet, si le sujet refuse d'exprimer la facette émotionnelle de son identité pour ne garder que l'intellect, il se prive d'une partie de ses propres ressources. Cette stratégie de défense par la cognition peut

²⁶⁰ "L'énergie que consacre l'enfant dans sa défense contre les émotions est comparable à l'édification d'une digue pour contenir un océan déchaîné. La force des vagues vient régulièrement produire des brèches dans cet édifice. Et il lui faut sans relâche réparer, consolider pour lutter contre les forces de la nature. Avec, constante, cette crainte que tout s'effondre et d'être emporté par les flots... La défense par la cognition est un mécanisme efficace car il permet de soustraire toute marque affective à une situation, de désactiver la charge émotionnelle, de mettre à distance les angoisses. Mais, son risque majeur est un appauvrissement et une rigidification de la vie psychique. Tout ce qui relève de la pulsion des affects, de l'émotion est abrasé, dénié. Cela peut alors conduire à un repli sur soi, à la construction d'une personnalité désaffectivée..." Jeanne Siaud-Facchin, *op. cit.* p. 56.

conduire à un clivage de la personnalité qui est d'ailleurs le leitmotiv du recueil *Two-Headed Poems*.

Plutôt que de consentir à ce type de clivage, la poésie atwoodienne en signale le danger et ouvre la voie vers le lieu qui ressource. Cette entreprise engendre dépaysement complet et inévitable basculement dans l'obscurité. Aussi faut-il en passer par la perte de tout repère. La Persona apprend à prendre ses marques dans le monde souterrain pour ensuite l'apprivoiser. Plusieurs poèmes (de *Interlunar* notamment) mettent en scène cet apprentissage progressif ainsi que le développement d'une confiance nouvelle.

It is touch I go by,
the boat like a hand feeling
through shoals and among
dead trees...
This is how I learned to steer
through darkness by no stars. "A Boat" (I 97-98)

Ce même tâtonnement est mis en scène dans "Interlunar" (I 102-103) où la voix qui s'adresse à "you" l'incite à découvrir la lumière au-delà de l'obscurité.

Trust me. This darkness
is a place you can enter and be
as safe in as you are anywhere;
you can put one foot in front of the other
and believe the sides of your eyes.
Memorize it. You will know it
again in your own time.
When the appearances of things have left you,
you will still have this darkness.
Something of your own you can carry with you.

We have come to the edge:
the lake gives off its hush;
in the outer night there is a barred owl
calling, like a moth
against the ear, from the far shore
which is invisible.
The lake, vast and dimensionless,
doubles everything, the stars, the boulders, itself, even the darkness
that you can walk so long in
it becomes light. (I 103)

Que ce soit pour naviguer ou pour marcher dans cette obscurité, la Persona découvre qu'elle fait appel à son intuition et à son toucher pour se repérer. Cette prédominance des facultés de ce que les psychologues appellent le cerveau droit²⁶¹, s'affirme tout particulièrement lorsque le sujet accepte d'entrer dans le monde où lui parle la Voix. Tout se passe comme si le sujet, à l'instar du surdoué qui reste longtemps à ignorer ses propres facultés, découvre subitement le monde singulier auquel lui seul a accès²⁶². Aussi les *personae* atwoodiennes affirment-elles le caractère essentiel du plongeon dans le monde souterrain sans pour autant manquer de souligner la nécessité du retour vers le monde ordinaire. Par ailleurs, elles savent jouer avec les différentes composantes de leur identité – comme la *persona* de "A Sybil" ou celle de "Manet's Olympia". L'espièglerie des *personae* de "Manet's Olympia" dérange et provoque l'entourage. Malgré le bonheur d'une réconciliation intime réussie, la *persona* de ce poème se heurte à des obstacles d'une nature différente : il s'agit de gérer l'hostilité environnante, d'ignorer mépris et brimades, et d'avoir le courage de son identité. Mais la Persona réconciliée, en accueillant la Voix Intérieure, trouve le chemin de toutes les résistances. Que ces résistances soient exprimées avec humour ("Manet's Olympia") ou avec gravité ("Spell for the Director of Protocol" PU 45), leurs forces subversives sont mises en valeur auprès du lecteur.

Tel le sujet qui décide de ne pas renoncer à sa surdouance, la Persona atwoodienne s'autorise une manière d'être et un mode de pensée singuliers dont le sujet identifie les faiblesses mais également la richesse. En effet, si sa singularité l'amène à entendre la Voix,

²⁶¹ Dans l'hémisphère droit, ce sont les processus simultanés qui interviennent dans le traitement de l'information. Le cerveau droit (dit "cerveau émotionnel") est également le siège du traitement visuel, du fonctionnement analogique, de l'intuition, de la pensée divergente. Le cerveau gauche, quant à lui, fonctionne par traitement séquentiel, de manière analytique, rationnelle et argumentée.

²⁶² En effet, chez un surdoué réconcilié avec lui-même, la prédominance du "cerveau droit", au lieu d'être perçu comme un handicap, devient un atout : le sujet découvre que l'hémisphère droit de son cerveau peut féconder l'hémisphère gauche (et réciproquement). Ces apports mutuels sont clairement identifiés et justement fêtés.

elle l'expose également aux assauts d'une émotivité exacerbée (qui souvent est exprimée dans les poèmes teintés d'un climat dépressif). De même que l'enfant surdoué doit apprendre à reconnaître qu'il "ne *sait pas* penser sans ingérence affective" (82), la Persona atwoodienne parvient à une clairvoyance sur elle-même qui lui permet d'accueillir son mode de fonctionnement spécifique. Elle met en place des stratégies diverses qui, toutes, convergent vers une même cohérence : la possibilité d'épanouir chacune des facettes de son identité. Cette entreprise rejoint ainsi la démarche nietzschéenne dont l'objectif est de dépasser tout jugement de valeur et d'aller dans le sens d'une "volonté de puissance"²⁶³ où la question du "valoir" pose celle du "vouloir"²⁶⁴.

La Persona rend compte d'un travail incessant : que ce soit pour entreprendre un voyage vers le monde souterrain ou pour trouver la volonté de revenir vers le monde ordinaire ; que ce soit pour rester attentif à l'appel de la Voix sans pour autant se couper des relations amoureuses et sociales ou pour résister aux brimades d'un entourage intolérant ou d'un système répressif ; ou encore pour endurer patiemment les assauts de la dépression et retrouver le chemin de l'humour face à toute fragilité – autant de chantiers auxquels le surdoué travaille également dans l'expérience de sa différence.

La singularité de la Persona atwoodienne est de témoigner d'une clairvoyance sur ces différents chantiers et de mettre le lecteur sur la piste des véritables combats. Aussi loin de la fausse humilité que de l'arrogance, aussi loin de l'enfermement que de l'émancipation futile, la Persona est à la recherche d'un point d'équilibre singulier où il lui soit permis de développer les facultés qui lui sont propres – non pas que ces facultés soient jugées supérieures aux autres (tout complexe de supériorité est raillé avec humour), mais elles sont identifiées comme

²⁶³ Ce concept est développé par Friedrich Nietzsche, dans *Contribution à la généalogie de la morale*, 1987, trad. de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti (Paris: 10/18, 1974). Nous y reviendrons.

²⁶⁴ Il est intéressant de remarquer que l'œuvre romanesque atwoodienne fournit un contexte qui permet de développer ce propos. *Life Before Man* – roman qui par ses thématiques se rapproche le plus du leitmotiv siamois de *Two-Headed Poems* – illustre le combat de l'individu piégé par ses contradictions internes et pris de vertige devant la fragilité de sa propre volonté.

différentes et appartenant à une lignée bien connue : celle des poètes. Il s'agit donc non seulement d'accueillir, mais également de se réjouir de ces facultés singulières, puis de se donner les moyens de les protéger, de les développer, et de les renouveler. Enfin, cette démarche débouche sur une très humble célébration intime par laquelle le don du poète se transforme en don pour chacun de nous, "fellow/traveller" (YAH 74) et lecteurs, amenés à recevoir les fruits de ce don premier. Par la transmission de ce don, nous entrons dans une perception du monde qui rejoint la vision de la *persona* d'"Interlunar" : l'obscurité s'apprivoise jusqu'à devenir lumière.

2. Profil philosophique de la Persona et influence nietzschéenne

Après avoir mis en évidence l'existence du profil particulier de la Persona atwoodienne dont nous avons proposé une image par une approche intuitive, nous souhaitons maintenant préciser plusieurs aspects relatifs à son profil et comprendre notamment ce que la voix poétique souhaite partager au lecteur. Ces aspects sont liés à des conceptions philosophiques que les enseignements de Nietzsche et de Merleau-Ponty nous permettent d'explicitier. Nous commencerons par détecter les accents nietzschéens de la voix atwoodienne en portant notre attention sur trois points principaux.

Le premier aspect auquel nous nous intéresserons évoque une volonté de puissance Nietzschéenne qui s'incarne successivement dans un bestiaire marqué par le désir de survivre et dans plusieurs figures célèbres (dont Frankenstein et capitaine Cook).

Le deuxième aspect touche à la problématique de la dépression. La problématique nietzschéenne – comment garder le goût de vivre et d'agir dans un monde auquel nul Dieu ne donne sens – est reprise selon un contexte explicité par les apports philosophiques et

sociologiques contemporains²⁶⁵. Ainsi la voix de la dépression chez Atwood exprime la difficulté de devenir soi-même dans un monde où le "devenir soi-même" devient une sommation chargée d'angoisse.

Le troisième aspect est lié aux stratégies d'émancipation du sujet que nous avons eu l'occasion d'aborder par notre étude de *Power Politics*. Dans "Snakes Poems" de *Interlunar*, la démarche d'émancipation commence par un refus de tout système de valeur dogmatique et débouche sur une exploration merleau-pontienne de l'instant présent.

Enfin, un peu plus tard, dans *Morning in the Burned House*, l'émancipation du sujet est déclinée au féminin. L'enseignement des *personae* de ce recueil est plus explicite que dans les premiers volumes de poésie, et il rejoint l'affirmation nietzschéenne qui rétablit l'importance du corps. Selon les *personae* de *Morning in the Burned House*, comme selon l'enseignement du philosophe, l'âme (ou l'esprit ou la "tête", pour reprendre le vocabulaire atwoodien) va de pair avec un *corps*. Tout philosophie reposant sur des "espérances supra terrestres", plaçant dans un "arrière monde" illusoire la véritable réalité de l'homme, méprisant le monde du devenir et celui du corps terrestres, conduit à l'hypocrisie. La voix de la Persona atwoodienne réhabilite le corps et met en scène, dans *Morning in the Burned House*, une relation "tête" – corps harmonieuse et teintée d'une espièglerie délicieusement provocatrice.

Ainsi, ces quatre points en rapport avec l'enseignement Nietzscheen (volonté de puissance, dépassement de la dépression, critique de tout dogmatisme et réhabilitation de la véritable réalité de l'homme) mettent en lumière la position philosophique de la Persona atwoodienne qui, dans *Morning in the Burned House* notamment, rejoint plus que jamais une conception merleau-pontienne de la perception et de la transcendance.

Ces deux perspectives philosophiques sous la plume atwoodienne intègrent également les éléments du contexte contemporain (notamment les enseignements psychologiques et

²⁶⁵ Nous nous appuyons notamment sur les travaux d'Ehrenberg : Alain Ehrenberg. *La Fatigue d'être soi* (Paris: Odile Jacob, 1998).

sociologiques de Lacan et d'Ehrenberg). L'ensemble de ces réflexions nous permet d'appréhender la signature atwoodienne en construisant une "Persona" à laquelle nous rattachons un profil philosophique et psychologique qui témoigne de la complexité de cette figure.

1. Volonté de Puissance et capacité à lâcher prise

Depuis les romantiques, et notamment depuis Blake qui n'hésite pas à employer le terme de "mental deities" pour parler des capacités de l'homme²⁶⁶, la possibilité d'une volonté de puissance chez le poète n'est plus à démontrer. Un siècle après Blake, Nietzsche appelle "surhomme" ce nouvel homme dont l'ambition est de "graver de nouvelles tables", c'est-à-dire de fonder de nouveaux mythes, de nouvelles valeurs et de nouvelles règles de civilisation. Ainsi le "surhomme" nietzschéen est appelé à dépasser tout jugement de valeur pour créer de nouvelles valeurs qui seront l'expression de sa "volonté de puissance". En effet, Nietzsche affirme que la "volonté de puissance" n'est autre qu'une nouvelle valeur, instrument de mesure de toute ancienne valeur, et expression d'une volonté propre à l'individu²⁶⁷.

Chez Atwood, la volonté de puissance, loin de rejoindre l'imagerie de la souveraineté blakienne, est exprimée sous sa forme la plus simple : la volonté de survie. Il s'agit pourtant

²⁶⁶ L'affirmation du potentiel créatif du poète romantique est poussé à l'extrême chez Blake qui, dans *Marriage of Heaven and Hell*, préconise de s'affranchir de tout esclavage dogmatique et de donner libre cours à la nature divine du poète : "The ancient Poets animated all sensible objects with Gods or Geniuses calling them by the names and adorning them with the properties of woods, rivers, mountains, lakes, cities, nations, and whatever their enlarged & numerous senses could perceive. And particularly they studied the genius of each city & country. placing it under its mental deity. Till a system was formed, which some took advantage of & enslav'd the vulgar by attempting to realize or abstract the mental deities from their objects: thus began Priesthood. Choosing forms of worship from poetic tales. And at length they pronounced that the Gods had orderd such things. Thus men forgot that All deities reside in the human breast."

²⁶⁷ Nietzsche montre que la généalogie de la morale est la remontée d'un acte vers la volonté de puissance dont il émane et qui s'y manifeste. Nietzsche ainsi rejoint Blake précédemment cité : toute morale est la mise en système d'une volonté de puissance première. Il appartient à chaque homme de contester tout système imposé et d'élaborer ses propres valeurs. Friedrich Nietzsche, *Contribution à la généalogie de la morale*, 1987, trad. de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti (Paris: 10/18, 1974).

de "volonté de puissance" car la simple démarche de survie nécessite une capacité à contester et à créer, selon les préconisations nietzschéennes. En effet, l'instinct de survie des *personae* est dépeint comme un exploit en soi, bien que cet exploit soit évoqué sans triomphalisme aucun. Atwood se situe d'ailleurs dans la tradition d'auteurs canadiens décrite dans *Survival* – une littérature où les animaux sont présentés dans leur réalité biologique et environnementaliste. Ce type de réalité permet de faire de toute créature un héros, comme le souligne Seton dans l'introduction de *Wild Animal I have known*²⁶⁸. L'instinct de survie chez Atwood est également mis en scène par le biais de l'imagerie animalière. C'est le cas dans "Red Fox" par exemple, où la *persona* montre que les rapports au monde commencent avec la vie organique : s'alimenter, mais avant même de s'alimenter : occuper un espace, respirer et vivre le métabolisme inconscient qui permet à tout organisme de survivre d'un instant à l'autre. Toute vie singulière survit en "attaquant", ne serait-ce que chimiquement, le milieu dans lequel elle puise son aliment. Le cadre naturel canadien, où les colons ont connu des conditions de vie extrêmement difficiles, est un paysage qui se prête à l'illustration d'une telle réalité, et Atwood puise largement dans la faune et la flore nationales pour transformer la simple volonté de survie en une volonté supérieure, proprement Nietzschéenne.

²⁶⁸ Note to Reader : A hero is an individual of unusual gifts and achievements.

Whether it be man or animal, this definition applies; and it is the histories of such that appeal to the imagination and to the hearts of those who hear them. In this volume every one of the stories, though more or less composite, is founded on the actual life of a veritable animal hero. Ernest Thompson Seton, *Wild Animals I Have Known*. Texte disponible sur le site Gutenberg.org.

Si toute *persona* habitée de la volonté de survie appartient à la race des surhommes²⁶⁹, il faut également souligner que la poésie atwoodienne prête à ce concept nietzschéen quelques représentations singulières élaborées à partir d'éléments intertextuels remarquables. Parmi les identités données à notre surhomme, nous remarquons celles de Frankenstein et du capitaine Cook – qui ne sont d'ailleurs pas aussi éloignées l'une de l'autre que veut le laisser supposer les personnages auxquels ces références font allusion. En effet, dans "Speeches for Dr Frankenstein" (AC 42-47) et "The reincarnation of Captain Cook" (AC 61), se manifeste un même esprit de conquête hors norme. Ces deux figures mythiques sont habitées d'une dimension sublime par laquelle se déchaînent les forces de la nature. Il s'agit d'être un de "ces enfants terribles et superbes au cœur de lion"²⁷⁰, incarnation de Dionysos, qui, selon Nietzsche, exprime une effusion cosmique et une passion démesurée. Le docteur Frankenstein d'Atwood est ivre de sa création : "I was insane with skill: / I made you perfect." (AC 44). Le capitaine Cook, dans sa vieillesse, retrouve enfin un enthousiasme de jeune explorateur qu'il ose vivre avec folie. Il se révolte contre tous les atlas déjà établis ; ces derniers l'empêchent d'être celui qui découvre l'immensité géographique ; le capitaine Cook veut être cet explorateur qui se lance à la conquête d'un espace vierge – démarche que l'auteur ironise en la comparant à celle d'un fou s'adressant aux bancs publics vides – et portant son drapeau blanc jusqu'au coin de la rue :

Burn down

²⁶⁹ Le surhomme, nous l'avons vu, est celui qui exprime une volonté de puissance. Dans *Contribution à la généalogie de la morale*, Nietzsche le caractérise aussi bien par ce qu'il n'est pas que par ce qu'il est : c'est celui dont les "instincts [ne sont ni] dévalués [ni] hors service" (198), c'est celui qui n'est pas atteint de "maladie du non-égoïsme" (203), qui ne se livre pas à une "diabolisation de la nature" (208) et qui n'hésite pas à affirmer : "Pour savoir bâtir un sanctuaire, il faut savoir briser un sanctuaire" (212). Enfin, le surhomme est celui qui se livre aux trois métamorphoses de l'esprit lui permettant successivement d'apprendre, de contester et de créer. Ces étapes sont expliquées dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : "C'est trois métamorphoses de l'esprit que je vous nomme : comment l'esprit devient chameau, et lion le chameau et, pour finir, enfant le lion..."

Créer des valeurs neuves – le lion lui-même encore ne le peut, mais se créer liberté pour de nouveau créer, – voilà ce que peut la force du lion...

Innocence est l'enfant, et un oubli et un recommencement, un jeu, une roue qui d'elle-même tourne, un mouvement premier... [pour créer de nouvelles valeurs et reconquérir le monde]. -- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra* (Paris, Gallimard, 1971) pp. 35-37.

²⁷⁰ Nietzsche, Friedrich. *Contribution à la généalogie de la morale* (Paris: Union Générale d'Éditions, collection 10/18, 1974) p. 210.

the atlases, I shout
to the park benches; and go

past the cenotaph
waving a blank banner
across the street, beyond
the corner

into a new land cleaned of geographies,
its beach gleaming with arrows. (AC 61)

Cependant, au-delà du ridicule de cet homme fou qui s'agite solitairement, l'image finale du poème explicite le fantasme du capitaine Cook. Ce dernier rêve de paysages qui seraient ces nouvelles "tables" sur lesquelles il pourrait graver son système de valeurs. En effet, l'image qui se présente à lui est celle d'un paysage vierge ("cleaned of geographies" AC 61), sur lequel brille des flèches qui pointent vers un immense univers des possibles ("its beach gleaming with arrows" AC 61).

De même, Atwood loue et ridiculise simultanément la fierté de Frankenstein dont les sentiments de joie et d'ivresse débouchent vite sur un effroi aliénant. Ainsi, dans les deux poèmes, l'exaltation dionysienne est dépeinte avec ironie, mais les dernières strophes proposent une image qui la réhabilite : l'espace dont rêve le capitaine Cook pointe vers l'infini et ouvre de nouvelles possibilités ; de même, l'enthousiasme vaincu de Frankenstein se réincarne chez sa créature et donc triomphe, *in fine*. C'est par cette réincarnation de la volonté de puissance que le triomphe du dionysisme est affirmé. En effet, si Frankenstein est pris de repentir face à son horrible créature, cette dernière s'émancipe, comme son maître avant elle. La voici qui devient maîtresse de sa propre vie en décidant de poser un acte de résistance symbolique : celui d'échapper à jamais au contrôle de son créateur.

Dans le poème "The Healer" (I 38-39), le message philosophique change d'éclairage, bien que "The Healer" se présente également comme une sorte de surhomme. Cependant, face

aux pièges tendus par son propre orgueil, la *persona* révisé ses ambitions, et, sans pour autant nier la volonté de puissance qui l'habite, elle décide de la vivre différemment.

"The Healer" met en scène une situation concrète (il s'agit d'un personnage au don particulier de guérisseur), où la *persona* examine ses propres motivations et effectue un tri salutaire. Le point de départ de sa réflexion est son agacement face aux exigences de son entourage ("I do not wish to spend the rest of my time / curing nosebleeds over the phone" I 38). Pour se soustraire aux demandes des autres, le guérisseur, chaque dimanche, fuit le monde extérieur et choisit de ressourcer dans la contemplation.

C'est en manifestant cette capacité de recul volontaire que la *persona* reprend contact avec elle-même. Le recul lui permet de démêler ses motivations confuses et d'éliminer celles qui mènent à l'épuisement. Or, son découragement est double. Il provient d'abord du constat que son travail est condamné à l'inefficacité par des patients qui refusent d'être guéris :

The power is in me, but what for?
What I am to do with my hands in this tidy place
filled with those who do not want
to be truly healed?

Et le découragement de la *persona* provient également du spectacle de son propre orgueil qui l'a conduite à croire qu'elle pouvait faire des miracles :

Such arrogance, to have expected miracles.
What was it anyway I thought flowed through me?
Perhaps it was only a slight talent, this tinkering
with the small breaks and fissures in other bodies,
like a knack for crewel-work.

La volonté d'exercer son talent de guérisseur cède la place à un lâcher prise qui devient impératif, sous peine de se perdre soi-même, en répondant aux exigences d'un monde auquel il est vain de vouloir plaire. Dans ce poème, la *persona* affiche d'ailleurs un royal mépris pour le système de valeur des "fidèles" – ("...and the church-goers pass me, / radiating their special hatreds." I 39) et s'efforce d'ignorer les sentiments de haine émanant de ces esprits soit disant

bien pensants²⁷¹. Dans la dernière strophe du poème, la *persona* parvenue à un véritable détachement, éprouve le bonheur intense de la contemplation. Ce moment de contemplation la ramène à "l'habitation poétique"²⁷² du présent – un bonheur, fugitif, auquel la *persona* a l'occasion de goûter dans le désœuvrement du dimanche seulement. Ainsi l'effort de détachement débouche sur une sérénité capable d'écarter le sentiment de dépression qui plane sur ce poème.

L'exemple de ce dernier poème nous permet de faire le lien entre deux types de dépassements nietzschéens – résumés en une seule formule : *Par-delà le bien et le mal*. Le premier affranchissement proposé par Nietzsche est celui de l'illusion socratique, selon laquelle l'optimiste rationnel conduit au bonheur de l'homme. Atwood, à l'instar du philosophe allemand, s'insurge contre un tel enseignement et nous incite à voir un monde caché, un "monde comme volonté" qui est celui de Frankenstein et du Capitaine Cook. Mais ce monde est dépeint comme habité par une force aveugle qui fait, sans raison, accéder à l'existence des individus inexorablement voués à la souffrance et à la mort. Au-delà de la contestation de l'optimisme socratique qui reste le fondement de la pensée de Nietzsche, ce dernier souhaite triompher de tous les nihilismes qui se propagent en réaction contre l'optimisme illusoire. Il en est de même pour la Persona atwoodienne qui pose la question typiquement nietzschéenne suivante : comment concilier lucidité et goût de vivre ? Nous souhaitons maintenant développer ce deuxième point – le dépassement de la négativité – auquel Atwood consacre un pan important de sa poésie.

²⁷¹ Ce mépris se retrouve dans le roman *Cat's Eye*.

²⁷² Expression de Jean-Claude Pinson tirée de son ouvrage Jean-Claude Pinson. *Habiter en poète* (Seyssel: Champ Vallon, 1995).

2. Difficulté de la mise en œuvre de l'idéal nietzschéen : l'imagerie de la dépression

Avant de mettre en scène la possibilité même d'un dépassement, la poésie atwoodienne s'attache à explorer le fond du gouffre. L'imagerie de la dépression et du suicide dans *Two-Headed Poems* (1978) entre en résonance avec le roman *Life Before Man* (1979) qui en explicite le contexte sociologique. Par ce jeu de résonance, le roman vient faciliter la compréhension du recueil. En effet, le rapprochement nous paraît pertinent en vertu de l'argument de Stephen Fredman énoncé dans notre introduction selon lequel l'œuvre romanesque fournit un contexte qui donne à la poésie une signification plus limpide ou qui constitue une sorte de "plaidoirie" pour l'œuvre poétique²⁷³.

Notre propos sera de montrer que la perte de volonté et la tentation suicidaire constituent des leitmotifs de *Two-Headed Poems* et *Life Before Man*. Cependant dans le recueil comme dans le roman, les *personae* et personnages surmontent la dépression non pas par une démarche qui détruit toute intensité, mais par une réorientation de cette intensité vers des forces vives dont le désir charnel est emblématique. C'est alors que, de la dépression à l'état amoureux, s'accomplit un cycle mort/ vie qui débouche sur un surcroît de vie.

Ainsi, nous souhaitons dans un premier temps étudier l'imagerie de la dépression et du néant dans *Two-Headed Poems*. Puis nous montrerons comment l'absence de volonté conduit au suicide dans *Two-Headed Poems* et *Life Before Man*. En nous appuyant sur l'éclairage sociologique d'Ehrenberg, nous rapprocherons le recueil du roman, tous deux nous proposant une illustration de l'angoisse du sujet sommé de devenir lui-même. Enfin, nous montrerons comment la Persona atwoodienne effectue un ressourcement profond, révélé par l'écriture du désir charnel.

²⁷³ Voir, dans notre introduction à cette thèse, notre commentaire sur la "plaidoirie" que l'œuvre romanesque fournit à l'œuvre poétique. Stephen Fredman, *op. cit.* p. 3.

3. L'imagerie de la dépression et du néant dans *Two-Headed Poems*

Le travail du négatif est à l'œuvre dans la poésie et les romans d'Atwood et particulièrement dans *Two-Headed Poems*. En effet, le recueil est saturé de pulsions suicidaires et d'états dépressifs, exprimés par les *personae*²⁷⁴. Cependant, il se dégage de l'ensemble de la poésie atwoodienne une volonté de vaincre les assauts dépressifs qui ne passe pas par la négation de ces derniers mais au contraire par une attention particulière à la "vie psychique" des *personae* permettant de sonder toute émotion négative.

Les poèmes de *Morning in the Burned House* que nous étudierons après ceux de *Two-Headed Poems* présentent l'aboutissement d'un parcours qui se matérialise par une capacité de recul face à la dépression. Toutefois, si dans les poèmes de *Morning in the Burned House*, c'est ce recul qui prime, nous remarquons que dans l'œuvre qui précède ce recueil, c'est plutôt l'intensité du sentiment dépressif qui est soulignée. Cette intensité est exprimée par des images qui suggèrent aussi bien l'enfoncement de la *persona* que sa contamination ou son asphyxie.

En effet, dans *Two-Headed Poems*, l'imagerie gothique récurrente est au service d'une thématique du néant et de l'embourbement progressif. Le lecteur respire dans ce recueil un air confiné et caractérisé par l'apparition de fantômes surgis du passé, comme dans le neuvième poème de la séquence "Two-Headed Poems", saturé de paroles étrangères : "You can't live

²⁷⁴ Nous remarquons à ce sujet la parenté entre le recueil et le roman qui le suit. En effet, dans *Life Before Man*, la thématique de la dépression et de la mort prédomine également. Chris se tire une balle dans la tête ; Marta tente de s'ouvrir les veines. Lesje, piégée par "Queen Elizabeth" songe également au suicide. Quant à Elizabeth et Nate, ils sont, l'un et l'autre, sujets à la dépression ou à une désorientation paralysante. L'état dépressif met les personnages en relation avec une souffrance passée non assimilée. Ceci est particulièrement frappant chez Elizabeth. Le suicide de Chris réactive chez sa maîtresse le souvenir de violences passées : sa sœur Caroline victime de son aliénation mentale ; sa mère brûlée vive ; les paroles meurtrières d'Auntie Muriel. Ainsi le présent du récit et le temps du souvenir enferment les personnages dans une forme de cloche de verre qui pèse sur eux comme un ciel "bas et lourd". A cette image baudelairienne correspond l'expression de Kulyk Keefer "bell-jar roofing". Janice Kulyk Keefer, "Hope against Hopelessness: Margaret Atwood's *Life Before Man*", *Margaret Atwood: Writing Subjectivity. New Critical Essays*, ed. Colin Nicholson (Houndmills Eng.: Macmillan; New York: St. Martin's, 1994) p. 168.

here without breathing /someone else's air, /air that has been used to shape / these hidden words that are not yours" (70).

Impossible de respirer sans se sentir étouffé, oppressé, aliéné, par l'air contaminé. Que ce soit dans "The Bus" (THP 76-8), ou dans "Nasturtium" (THP 79-80), l'expérience du vide et du négatif s'exprime en terme d'espace. L'attirance pour le vide se traduit par la métamorphose de la *persona* en une sorte de fantôme qui habite l'espace domestique. La situation des fantômes dans l'espace établit une correspondance supplémentaire entre les fantasmes dépressifs et l'imagerie gothique.

En effet, les fantômes viennent se loger dans le plâtre et les fissures des murs²⁷⁵ :

The former owners, coupled and multiple,
seep through the mottled plaster, sigh
along the stairs ... still envious (THP 77)

Dans "The Bus" (THP 76-8), les fantômes sortent des parois. Dans "Nasturtium" (THP 79-80), c'est le phénomène inverse qui se produit : la *persona* semble aspirée par une pièce "where I live / most truly, or cease to live" (THP 80). Les poèmes se rejoignent cependant dans l'image d'un espace clos occupé par des êtres fantastiques, tapis dans les murs ou dans la pièce elle-même. L'espace fermé est aussi bien celui d'un bus, d'une maison ou d'une chambre : dans tous les cas, le domaine du quotidien est habité d'une présence inquiétante qui témoigne de la proximité du néant. La présence d'un vide infini au sein d'un espace délimité invalide les oppositions binaires ouvert/fermé, dehors/dedans, fini/infini²⁷⁶.

Par ailleurs, le biologique, comme souvent chez Atwood, est rattaché à la problématique de l'identité et de la survie. Dans *Two-Headed Poems*, il est constamment menacé : le cœur cesse de battre (THP 15), les fleurs emblématiques de la sphère domestique se fanent (THP 55) ; les phénomènes de discordance vocale (THP 75), de contamination (THP

²⁷⁵ Voir également le roman : She is not in. She's somewhere between her body, which is lying sedately on the bed... and the ceiling with its hairline cracks (LBM 12).

²⁷⁶ Bachelard dénonce l'opposition dehors-dedans comme schématique. Bachelard *Poétique de l'espace*, op. cit., p. 192.

74, LBM 238), de dégradation biologique (THP 89, 175, LBM 238) annoncent la fin d'une ère. Les mots eux-mêmes deviennent une matière biologique aux prises avec la violence (mots gonflés de sang, THP 67, mots écrasés, THP 68).

Ainsi, la dégradation et le néant s'inscrivent au cœur même du recueil. La sphère domestique devient le lieu d'une béance existentielle. Prise au piège de sa propre construction, la Persona est acculée au gouffre ou à un espace clos. L'espace intérieur qu'elle croyait maîtriser se retourne contre elle : il pèse sur elle et la prive de ses ressources propres. Vidée de son énergie vitale, la voici réduite à l'état de dissolution, de pourriture ou de fantôme, enfermée dans sa propre demeure.

L'expérience du néant conduit inévitablement à la tentation du suicide qui, dans *Two-Headed Poems* comme dans *Life Before Man*, est frappée d'une dualité que nous proposons de montrer maintenant.

4. Absence de volonté et suicide dans *Two-Headed Poems* et *Life Before Man*

Le poème "Marsh, Hawk" de *Two-Headed Poems* introduit la thématique du suicide que nous retrouvons dans le roman *Life Before Man*. Dans "Marsh, Hawk", une tension s'instaure entre deux pôles qui pourtant se confondent. En effet, le poème rapproche des qualités contraires : volonté et absence de volonté, contemplation passive et désir d'affirmation de soi. Si l'abandon signifie l'acceptation indifférente d'un état de fait, c'est également un acte délibéré émanant d'une individualité volontaire. Ainsi les deux pôles actif et passif, faisant du suicide dans *Life Before Man* l'emblème de la volonté individuelle ou au contraire de l'absence de volonté, sont au cœur de ce poème.

La *persona* du poème est atteinte d'une absence de volonté qui pourrait aussi bien l'entraîner vers le suicide que vers une libération absolue. Ces deux pôles sont symbolisés par le marais et le faucon que le poème oppose et rapproche tour à tour. L'opposition provient du titre qui juxtapose *Marsh* et *Hawk*, l'un évoquant le marécage, l'enlissement, la dégradation progressive, l'autre, l'envol, l'apesanteur, la liberté. L'ensemble du poème se focalise sur le marais – le faucon n'apparaît qu'une seule fois dans l'avant-dernière strophe. Cependant, l'ambiguïté du marais développée au long du poème prépare le lecteur au rapprochement entre *Marsh* et *Hawk*. En effet, dès le premier vers, le marais contient des éléments appartenant à deux catégories distinctes, *diseased* ou *unwanted*, qui peu à peu vont se confondre. D'un point de vue sémantique, les deux catégories s'opposent. En effet, *diseased* signifie dégradé par la maladie et se rapporte au pôle de la passivité alors que *unwanted* s'applique au domaine de l'action : *unwanted* marque la volonté de se débarrasser d'une chose obsolète. L'acte même de rejeter est l'expression d'un libre-arbitre qui tranche et qui agit. Malgré la distinction sémantique, l'ensemble des éléments que contemple la voix poétique dans le marécage est association des deux catégories *diseased* ou *unwanted* ; *unwanted* se rapporte aux pneus crevés, aux débris d'accident, aux bouteilles vides ; *diseased*, aux arbres à moitié recouverts de sable qui pourrissent dans le marais.

Mais en y regardant de plus près, le lecteur s'aperçoit que la frontière entre *diseased* et *unwanted* est brouillée. A quelle catégorie appartiennent les morceaux de bois en décomposition ? Les canettes abandonnées au hasard des promenades des flâneurs sont aussi bien *diseased* que *unwanted* : elles portent la marque du jeu, de l'acte délibéré : enfoncées par une pierre ou une balle de fusil, elles sont emblématiques d'une volonté de jouer, comme d'une passivité absolue. Atteintes du mal qui les touche en plein cœur, elles s'offrent passivement à la dégradation.

La syntaxe et le découpage en vers de la première strophe du poème²⁷⁷ contribue à alimenter l'ambivalence – "thrown", placé en fin de vers évoque un acte délibéré. L'enjambement "thrown / away" opère un revirement sémantique : "thrown" devient "thrown / away", expression qui évoque le déchet, l'abandon. De même, la précision apportée à "cans hit" par l'enjambement "cans hit / with rocks or bullets" transforme un acte fortuit en acte délibéré.

Quant à l'expression "mass grave", elle signifie un état de laisser-aller généralisé, un cimetière d'objets et d'éléments naturels abandonnés au hasard. Cette hypothèse est invalidée par le retour à la ligne "someone made it" qui marque la volonté de transformer le marais en terrain vague, immense dépôt et espace pollué par l'homme responsable de cet état de faits.

L'oscillation entre événements fortuits ou délibérés se poursuit dans la deuxième strophe où l'eau, le vent et le soleil contribuent à donner au marécage une forme qui échappe à l'homme : "the wind moves, moves it and it / eludes us" (88). Ainsi le marécage est marqué par la volonté de l'homme (dans la première strophe : "someone made it"), mais il est également le résultat du travail des éléments naturels et l'homme contemple passivement ce qui le dépasse.

La personnification des éléments naturels contribue à complexifier la tension entre volonté et abandon. Un changement de point de vue provoque un glissement entre les deux pôles. L'homme voit le marais comme abandonné au mouvement du vent, mais la nature est dotée d'une volonté propre. Sa voix, à peine perceptible à l'homme, se place sur une seule note monotone :

...From the places

²⁷⁷ Citons cette strophe dans son intégralité :

Diseased or unwanted
trees, cut into pieces, thrown
away here, damp and soft in the sun, rotting and half-
covered with sand, burst truck
tyres, abandoned, bottles and cans hit
with rocks or bullets, a mass grave,
someone made it, spreads on the
land like a bruise and we stand on it, vantage
point, looking out over the marsh.

we can't see the guttural swamp voices
impenetrable, not human,
utter their one-note
syllables, boring and
significant as oracles and quickly over (88)

Loin d'être caractérisé par un abandon généralisé, le marais est habité par une voix à laquelle la voix poétique attribue l'autorité absolue en la rapprochant de celle de l'oracle. L'homme se heurte à la volonté résolument fermée du marais : il l'interpelle, exige une réponse, mais le marais refuse à l'homme l'accès à son sanctuaire.

we want it to open, the marsh rushes
to bed aside, the water
to accept us, it is only
revelation, simple as the hawk
which lifts up now against
the sun and into
our eyes, wingspread and sharp call
filling the head (89)

La révélation tant espérée, aussi simple que celle du faucon, est contenue dans les eaux marécageuses. L'appel du marais, comme celui de l'oiseau, est obsédant, irrésistible, impérieux. La voix poétique est entièrement saisie par la puissance du cri : "sharp call / filling the head". Répondre à cet appel permet d'avoir accès aux secrets du marais qui ne peuvent être révélés que dans un acte d'immersion totale. Et c'est pourquoi la voix poétique souhaite enfin, dans la dernière strophe, être aspirée par le marais, trouver une porte d'entrée pour le pénétrer. Mais ce fantasme est également un désir de suicide :

to immerse, to have it slide
through us, disappearance
of the skin, this is what we are looking for,
the way in. (89)

Pour répondre à l'appel du marais ou du faucon, la voix poétique se voit glisser dans les profondeurs du sable pour disparaître complètement. Ainsi, la conséquence de sa soif absolue est fatale : littéralement aspirée par l'appel, la voix poétique s'enlise jusqu'à la mort.

Par son immersion dans le marais, la voix devient néanmoins perméable : à mesure qu'elle s'enfonce, l'extérieur pénètre son intériorité "to have it slide through us". L'étendue sableuse, marécageuse s'écroule en elle. Et voilà qu'elle devient le sablier qui égraine les secondes précédant le moment fatidique de sa mort.

C'est un sablier également qui obsède Elizabeth dans *Life Before Man*. Dans le roman, Atwood greffe sur l'image-source une devinette. Elizabeth contemple le petit livre d'énigmes de sa fille Nancy. La figure du sablier et la devinette qui s'y rapporte attirent son attention :

Two bodies have I
Though both joined in one
The stiller I stand
The quicker I run (89)

L'image du sablier se mêle au fantasme suicidaire d'Elizabeth. Telle la voix poétique de "Marsh, Hawk", elle voit le sable s'écouler à l'intérieur de son corps. Celui-ci n'est plus qu'une enveloppe de verre dans lequel le compte à rebours est largement entamé. L'impatience d'Elizabeth face à l'absurdité du sablier se traduit par un désir de mettre fin au décompte et de choisir la mort par anticipation. Dans le poème "Marsh, Hawk", comme dans le roman, les questions existentielles, ainsi que la tentation du suicide, débouchent sur une réification de l'individu : celui-ci est semblable à cette figurine de verre dont la seule fonction est de faire glisser le sable de la tête aux pieds, affirmant ainsi l'inévitable déroulement du temps et le triomphe de la mort.

Au-delà de l'image complexe du sablier et de l'écho phonétique heart / hawk²⁷⁸, le lecteur retrouve dans *Life Before Man* deux éléments importants du poème "Marsh, Hawk" : l'oscillation entre les pôles actifs et passifs faisant du suicide l'emblème de la volonté individuelle ou, au contraire, de l'absence de volonté ; la fascination pour l'absolu, la solution

²⁷⁸ Le lien avec "heart" – le cœur, cet organe fragile, vulnérable, paradoxal – renvoie également à plusieurs poèmes de différents recueils dont "Soltice Poem" (THP 81), "The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart" (THP 14), "The Woman Make Peace With Her Faulty Heart" (THP 86), "Vultures" (TS 72) etc.

radicale, la réponse à un appel aussi mystérieux que celui du marais ou du faucon. En effet, la *persona* de "Marsh, Hawk" nous renvoie au personnage de Caroline dans *Life Before Man*.

Caroline est caractérisée par sa passivité absolue. Tel Bartleby qui "préfère ne pas", Caroline se laisse glisser au fond de son bain, refusant d'effectuer le moindre geste pour éviter de se noyer ("She drowned rather than making the one small gesture, the turn of the head, that would have saved her life", 88).

Si le geste de Caroline qui "préfère ne pas tourner la tête" ressemble à celui de Bartleby par son obstination à ne pas trancher, il s'en distingue par ses conséquences radicales : la mort met fin à l'état d'indécision éternelle prônée par le héros de Melville. L'idéal bartlebien, selon Agamben²⁷⁹, est de refuser de renoncer à la puissance de faire ou de ne pas faire. Le passage à l'acte est constamment différé pour affirmer le pouvoir de la puissance sur la volonté. La formule "je préférerais ne pas" signifie non pas que Bartleby ne veuille pas copier ou qu'il veuille ne pas quitter le bureau mais simplement qu'il préférerait ne pas le faire. Caroline, par sa volonté de ne pas agir, pose un acte : elle se suicide. Elle représente alors une sorte de Bartleby pris à son propre piège. En refusant d'agir, elle commet l'irréparable. C'est à se demander si l'indifférence de Caroline dans son bain ne masque pas un désir profond de se suicider. Dans un éclair de lucidité, Elizabeth entrevoit parfois la résolution implacable de sa sœur Caroline :

Sometimes, Elizabeth has wondered whether Caroline did it on purpose, whether all along, inside that sealed body, she'd been conscious and waiting for the chance. She has wondered why. Sometimes, though, she's merely wondered why she herself has never done the same thing. At these times Caroline is clear, logical, pure; marble in contrast to her own slowly percolating flesh, the gasps of her decaying lungs and spongy, many-fingered heart. (88)

Matière noble, froide et dure, le marbre résume les qualités auxquelles Elizabeth aspire (clarté, logique, pureté). Elle est comme fascinée par la volonté secrète de sa sœur qui lui apparaît maintenant, des années après sa mort. Ces réflexions la conduisent à contempler

²⁷⁹ Giorgio Agamben, *Bartleby ou la création*, trad. Carole Walter (Paris: Christian Bourgois, 1995).

l'idée de son propre suicide. En effet, elle fait l'expérience d'une pulsion suicidaire que sous-tend une dualité mise en scène par "Marsh, Hawk" : c'est par le relâchement de sa volonté que surgit la résolution la plus définitive : celle de se donner la mort. En effet, nous l'avons vu, la voix poétique de "Marsh, Hawk", en quête d'absolu, exprime le désir de s'enfoncer dans le marais ; est-ce en réponse à l'appel du faucon ou à celui des voix du marais ("guttural swamp voices") ? La séduction de ces appels ou la soif d'absolu provoque une mise en mouvement vers le néant. L'image d'un enlèvement dans le marécage se double de celle du sablier. La mort résulte à la fois de l'engloutissement dans le marais et de l'écoulement du sable dans le sablier.

De même Elizabeth, sur le point de se laisser glisser dans son bain comme sa sœur Caroline des années avant elle, contemple l'image du sablier en songeant au suicide. C'est sur cette question "why wait?" associant les deux images emblématiques de la pulsion suicidaire que se termine le chapitre. Pourquoi attendre que le sable soit écoulé ? Pourquoi ne pas se laisser couler dans l'eau du bain (ou celle du marécage)²⁸⁰ et en finir tout de suite ?

Nous avons montré la parenté des images illustrant l'état dépressif et les tentations suicidaires dans *Two-Headed Poems* et *Life Before Man*. Cependant, le développement narratif de *Life Before Man* offre une originalité par rapport aux poèmes qui mérite d'être soulignée. Cette différence tient aux indices explicatifs de l'état dépressif parsemés dans le récit. En effet, ceux-ci fournissent un contexte psychologique et sociologique qui permet au lecteur d'élaborer ses hypothèses sur l'origine de la dépression. Le contexte psychologique est lié à l'histoire personnelle de chacun des personnages que nous avons précédemment étudiée et c'est pourquoi nous souhaitons maintenant compléter l'analyse en nous appuyant sur des outils de recherche sociologiques.

²⁸⁰ L'élément aquatique, comme souvent chez Atwood (voir nos commentaires au sujet du poème "This is a Photograph of Me" CG 3), cristallise l'insoluble tension entre la vie et la mort.

5. Eclairage sociologique

Notre lecture des poèmes de *Two-Headed Poems* s'inscrit dans un contexte sociologique contemporain explicité par les romans de Margaret Atwood, et en particulier par *Life Before Man* que l'auteur publie un an après le recueil *Two-Headed Poems*. Nous avons évoqué dans notre première partie le cheminement des *personae* et narratrices vers un nouveau système de valeurs qui nécessite un processus d'affranchissement de l'individu. Si les premiers recueils de poésie et romans d'Atwood se focalisent essentiellement sur le mouvement de révolte permettant de détruire l'ordre symbolique et patriarcal et les valeurs auxquelles leurs substituts maternels sont attachés, *Two-Headed Poems* et *Life Before Man* décrivent les conséquences d'une telle rupture. En effet, la création de "nouvelles valeurs" s'accompagne d'une exigence résumée par Ehrenberg dans la formule : l'impossible "aventure entrepreneuriale"²⁸¹. A savoir : cette forme de défi met une pression telle sur l'individu qu'elle peut résulter en dépression. Les exemples des *personae* de "The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart" (THP 14-15), "Marsh, Hawk" (THP 88-89), ou "Nothing New Here" (THP 24-25) illustrent cette problématique. De même, dans *Life Before Man*, Elizabeth et Nate sont submergés par la difficulté d'élaborer leur propre modèle et de "se réaliser"²⁸². Nate et Elizabeth illustrent le constat d'Ehrenberg selon lequel l'individu idéal aujourd'hui serait moins porté vers la docilité que vers l'initiative. En effet, non seulement le partage permis/défendu qui s'imposait jusqu'aux années 1960 a perdu de son efficacité, mais le

²⁸¹ Le sociologue montre comment la montée en puissance des valeurs de la concurrence économique et de la compétition a propulsé un "individu-trajectoire" à la conquête de son identité personnelle et de sa réussite sociale. Cette conquête s'accompagne d'un souci inédit pour la souffrance psychique. Ehrenberg passe au crible deux problèmes relevant des pratiques de masse : les mises en scène de soi avec les programmes télévisuels où des vies ordinaires se donnent en pâture et les techniques d'action sur soi afin de multiplier ses capacités individuelles. Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi* (Paris: Odile Jacob, 1998) p. 11.

²⁸² Elizabeth refuse le système de valeurs de Auntie Muriel et cherche à construire une famille selon ses convictions personnelles. Nate refuse de se conformer à l'image de l'avocat brillant et choisit une activité manuelle qu'il pense être davantage en accord avec ses aspirations.

système actuel s'insurge contre cette normativité qui va à l'encontre des nouvelles valeurs de la responsabilité. Selon Ehrenberg :

...le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes un destin ont cédé devant les normes qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à devenir lui-même.²⁸³

Dans son ouvrage *Le Culte de la Performance*, ce même sociologue montre comment l'individu est désormais sommé de se dépasser par une "aventure entrepreneuriale". La toile de fond de *Life Before Man* est précisément cette pression sur l'individu sommé de réussir dans une voie personnelle pour faire la preuve de son existence²⁸⁴ – pression que la *persona* du poème "The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart" (THP 14-15) vit difficilement. En effet, elle se reproche son absence de volonté qui se traduit par un cœur qui ne cesse de se contredire :

But most hearts say, I want, I want,
I want. I want. My heart
is more duplicitous,
though no twin as I once thought.
It says, want, I don't want, I
want, and then a pause.
It forces me to listen,

Ce cœur qui dit oui, qui dit non, ne propose aucune voie toute tracée dans laquelle la *persona* pourrait foncer tête baissée. Par contre, les états d'âme du cœur amène la *persona* à développer une capacité d'écoute ("It forces me to listen") qui, le lecteur le comprend, est l'une des pistes essentielles du poème.

²⁸³ Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi op. cit.* p. 10.

²⁸⁴ Dans une moindre mesure, chacun des romans d'Atwood comprend la problématique d'Ehrenberg. Pour donner quelques exemples, les narratrices des romans de M. Atwood ont, pour la plupart, un métier artistique : la narratrice de *Surfacing* est dessinatrice, Elaine dans *Cat's Eye* est peintre, Rennie dans *Bodily Harm* est journaliste (tirillée entre écriture commerciale et artistique), Joan dans *Lady Oracle* est écrivain. Toutes s'interrogent sur leur travail, leur épanouissement personnel et leur quête identitaire par le travail. Toutes font l'expérience d'une certaine frustration à ne pas pouvoir se réaliser pleinement dans leur profession. Ces frustrations conduisent à une forme de dépression – étape que chacune des narratrices surmonte non sans avoir donné au lecteur une représentation troublante de cette pathologie contemporaine. Cette pathologie touche également les personnages secondaires de M. Atwood : la mère de Joan, le compagnon de la narratrice de *Surfacing*, Joe, qui rumine sa médiocrité professionnelle, etc.

Si l'obsession identitaire des *personae* de *Two-Headed Poems* et des personnages romanesques focalisateurs s'inscrit dans un contexte où Atwood souligne l'importance de "trouver sa voie" et de se découvrir une identité distincte de celles que l'entourage impose²⁸⁵, la difficulté du cheminement identitaire, selon le nouveau système de valeurs tel que nous venons de le décrire, est illustrée par l'échec que représente la dépression. Celle-ci est, selon Ehrenberg, l'envers exact de la nouvelle normativité de la responsabilité. En effet, c'est une manière d'être qui se présente comme "une maladie de la responsabilité dans laquelle domine le sentiment d'insuffisance. Le déprimé n'est pas à la hauteur, il est fatigué d'avoir à devenir lui-même."²⁸⁶ Si les personnages focalisateurs des romans de M. Atwood réussissent à ébranler préjugés, traditions, entraves, bornes, ils débouchent, ainsi que le prédit le sociologue, sur une perte des repères indispensable à l'élaboration de l'autonomie. Tout en dénonçant l'étouffoir disciplinaire, Atwood pose les difficultés pratiques de l'émancipation. La nouvelle souveraineté de l'individu ne le rend pas tout-puissant. Elle ne signe pas non plus le règne de l'homme privé : c'est là l'illusion individualiste même qui ne veut pas reconnaître que "l'individu se dérobe à lui-même en se rapportant à lui-même, qu'il est aux prises avec son inconnu (e)."²⁸⁷

Conformément au discours du sociologue, la dépression n'apparaît pas comme une pathologie du malheur (si l'on prend l'exemple des romans d'Atwood, les héroïnes atwoodiennes sont loin d'être malheureuses ; leur sort n'a rien de tragique), mais elle passe plutôt pour une pathologie du changement, celle d'une personnalité qui cherche seulement à se manifester.

²⁸⁵ Voir également, dans *Bodily Harm*, comment le compagnon de Rennie lui plaque une identité, lui assène : "the real you".

²⁸⁶ Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi op. cit.* p. 10.

²⁸⁷ C. Lefort, *Réversibilité: liberté politique et liberté de l'individu*, repris par Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi Op. Cit.* p. 16.

La mise en scène d'une fragilité ou d'une insécurité intérieure des *personae* et personnages va de pair avec un message sous-jacent : là est bien le prix à payer pour la "libération" de l'individu.

L'aptitude des personnages à surmonter l'étape de la dépression montre leur recul critique par rapport au diktat des valeurs "entrepreneuriales". Sans livrer de recette, Atwood ouvre des pistes : indépendance vis-à-vis de l'entourage familial, amical et professionnel, lucidité sur ses motivations, modération des ambitions²⁸⁸, reconnaissance des désirs refoulés, quête d'un mode de fonctionnement original, ou enfin réconciliation avec le quotidien, comme dans le poème "Nothing New Here" (THP 24-25) :

What defeats us, as always, is
the repetition: weather
we can't help, habits we don't break.
...

Admit it,
this is what we have made,
this ragged place, an order
gone to seed, the battered plants
slump in the tangled rows,
their stems and damp rope sagging.
Our blunted fingers,
our mouths taste
of the same earth, bitter and deep.
(though this is also what we have
in common; this broken
garden, measure
of our neglect and failure, still
gives what we eat.)

Si la *persona* se dit vaincue par la routine, elle observe également que ce jardin négligé qui représente son histoire de couple est cependant encore capable de fournir la principale nourriture. Ainsi, l'échec n'est que relatif. La *persona* trouve encore, dans sa propre défaite, le moyen de constater un bienfait essentiel de son jardin.

²⁸⁸ L'exemple de Sally dans la nouvelle *Bluebeard's Egg* montre comment une ambition modérée permet de se focaliser sur l'intérêt du travail. Sally a un chef incompétent et elle fait son travail à sa place. Mais cet arrangement lui convient : "Sally might angle for his job, if she were stupid enough to disregard his family connections, if she coveted the trappings of power. But she's fine where she is. Jokingly, she says she's reached her level of incompetence. She says she suffers from fear of success" (BE 139-40).

La "morale de l'histoire" (à supposer qu'il y en ait une) est de transgresser toutes les modes, ou discours ambiants, pour sonder sa propre conscience²⁸⁹. Cette perspective rejoint ainsi la démarche nietzschéenne dont l'objectif est de dépasser les oppositions traditionnelles bien/mal, vrai/faux, beau/laid, et d'aller dans le sens d'une "volonté de puissance" nietzschéenne. Ainsi la question du "valoir" pose celle du "vouloir". *Two-Headed Poems* exprime le combat de l'individu pris de vertige devant la fragilité de sa propre volonté.

Outre le contexte politique qui a fortement marqué la critique de *Two-Headed Poems* et de *Life Before Man*²⁹⁰, ces deux œuvres ont en commun un climat où prédominent une ambivalence et un sentiment de désespoir qui conduisent au fantasme suicidaire. Non seulement le développement narratif du roman met en scène les problématiques contemporaines et illustre les thèses des psychanalystes et sociologues, mais la prose de *Life Before Man* en elle-même renvoie également à de multiples images du recueil.

Roman et recueil développent une imagerie gothique (THP 12, 15, 19 etc. et LBM 12) emblématique d'un manque de cohérence, d'autonomie et de communication authentique. Parmi les métaphores appartenant au domaine scientifique, une correspondance s'établit entre les images d'implosion dans *Life Before Man* et les tremblements de terre ou les processus

²⁸⁹ La nouvelle "Hairball", du recueil *Wilderness Tips*, offre un condensé de l'illustration romanesque de la problématique sociologique. L'héroïne, Kat, est victime de cette image de la femme libérée, épanouie par une brillante carrière et l'absence de responsabilités familiales. C'est la stratégie narrative qui amène le lecteur à émettre cette hypothèse qui n'est avancée à aucun moment du récit. Kat se conforme au stéréotype de la femme "entrepreneuriale". Elle se convainc qu'elle n'a pas besoin qu'un compagnon s'engage vis-à-vis d'elle ou qu'il lui promette des enfants. Elle s'oblige à répondre aux attentes de ses amants (ces hommes sont, pour la plupart, des hommes mariés qui cherchent une aventure sans lendemain) : "She learned to say that she didn't want children anyway, that if she longed for a rug-rat she would buy a gerbil" (WT 46). Le désir d'enfant de Kat prend une tournure obsessionnelle : lorsque Kat contemple son propre kyste que le médecin a mis dans un bocal (à sa demande) et qu'elle a baptisé "Hairball" – titre de la nouvelle –, elle imagine que c'est son enfant (54) et elle s' imagine que "Hairball" répond. Ce que lui communique "Hairball", c'est tout ce qu'elle n'a jamais voulu entendre – un savoir décrit comme "neuf, sombre, précieux et nécessaire" (54). Cet échange virtuel avec son kyste semble l'entraîner dans une dépression qui peut être, elle aussi, "sombre, précieuse et nécessaire". Ainsi Kat incarne à la fois celle qui a cru aux valeurs entrepreneuriales, celle qui a réussi dans ce système, et celle qui subitement découvre sa propre faiblesse. Par cette découverte, elle entrevoit les failles d'un système auquel elle a cru. Si Kat se retrouve, à la fin, sans travail, sans amant, sans enfant, quelque peu apaisée par un acte de vengeance puéril, la dernière phrase lui ouvre une voie nouvelle : "She feels light and peaceful and filled with charity, and temporarily without a name" (WT 56).

²⁹⁰ Voir à ce sujet le premier chapitre de : Shannon Hengen. *Margaret Atwood's Power: Mirror, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story, 1993. Hengen replace dans le contexte d'une critique du gouvernement Trudeau dans les années soixante-dix et notamment de sa politique de rapprochement avec les États-Unis.

chimiques de sublimation du recueil (THP 60, 61). La géographie ou la géologie fournissent des métaphores qui se rapportent à la fois au langage et au suicide : le marécage emblématique de l'activité poétique envahit le paysage et œuvre contre la dynamique de vie (THP 55) ; la baignoire et le sablier dans *Life Before Man* (88-89) s'apparentent au marécage sablonneux de "Marsh, Hawk" (89) et révèlent les pulsions suicidaires de la protagoniste comme celles de la *persona* du poème. Le biologique, comme souvent chez Atwood est rattaché à la problématique de l'identité et de la survie. Par ailleurs, l'oscillation permanente entre événement fortuit et actes délibérés, crée un sentiment d'insécurité et de désespoir. Le manque de conviction est source d'insatisfaction : la *persona* du poème éponyme s'insurge contre la passivité de "we", comme Nate dans *Life Before Man* qui déplore sa propre absence d'implication politique ou bien encore Lesje qui déplore son incapacité à trancher. Fragmentation, atrophie et liquéfaction sont les signes d'un malaise omniprésent dans le recueil comme dans le roman. La polyphonie des deux œuvres provoque de multiples changements de perspectives et permet à Atwood de jouer sur la pluralité des points de vue et d'éviter d'enfermer la réalité dépressive dans une image figée.

Comme pour contrebalancer la problématique dépressive, ou peut-être pour donner au lecteur le spectacle d'une vitalité réveillée, l'expression d'un désir charnel (emblématique du recouvrement du désir de vie) revêt une intensité toute particulière chez Atwood.

6. Ressourcement et écriture du désir charnel

La "réflexion charnelle" merleau-pontienne²⁹¹ dans la poésie d'Atwood s'étend au désir charnel lui-même. Le lecteur assiste à un renforcement d'intensité permettant au sujet poétique de sortir de tout ce qui aliène ou défait son existence. Plusieurs poèmes depuis *The Circle*

²⁹¹ La "réflexion charnelle" merleau-pontienne s'élabore à partir d'une expérience ressentie dans notre corps. Il s'agit d'un retournement du cogito de Descartes : je ressens, je pense, *et* je suis.

Game – dont "Pre-amphibian" (CG 62), "not the shore but an aquarium" (PP 12), "Late Night" (TS 20), "Rain" (TS 88) – ont pour particularité l'expression d'un désir à l'état brut qui ne passe pas par la mise en scène d'une situation mais par l'écriture d'un corps désirant. L'écriture poétique met en scène l'épiphanie qui survient par la transformation même du corps du sujet désirant. Trois types de transformations par la fusion sont rapprochés : fusion amoureuse, fusion avec la nature, fusion entre deux moments temporellement distincts²⁹². Il est parfois difficile de faire la distinction entre ces trois types de fusion car une seule et même image peut les réunir tous trois, comme par exemple dans "Pre-amphibian" (CG 62) où l'étreinte de deux amants est représentée par un entremêlement des corps, de terre et de branches, qui renvoie également au présent et à une époque pré-amphibienne.

Ces trois types de fusion confèrent au sujet la capacité de se ressourcer et de se régénérer. Le désir ou l'intensité de vie, inhérent à ce type d'expérience, est révélé par un corps qui va puiser ses métaphores dans la nature et qui ne fait plus la distinction entre sa personne et la nature elle-même. Tout ce qui compose le corps des *personae* connaît un processus de métamorphoses : les cheveux deviennent plante (AC 63), la chair se fait terre (AC 63), ossements (MBH 114) ou décomposition (CG 62), le visage, coquille d'œuf écrasé (JSM 62). Souvent insaisissable, le "je" se transforme en arbres, ronces, racines, algues ou autres plantes sauvages (CG 62), (JSM 83), (JSM 83), (AC 53), (PP 12). Si le règne végétal et animal se confondent dans un ensemble où les *personae* épousent tour à tour la forme du sable, des racines et de l'eau (CG 62-63), quelques détails mentionnés avec précision témoignent de l'acuité sensorielle du sujet : calcaire (MBH 123), écailles de poisson (CG 62-63), fourrure (JSM 77), (MBH 123), défense d'éléphants (MBH 123), andouillers (JSM 70), plumes (JSM 70), (YAH 38) ; ces détails apparaissent pour décrire un "je" hyper-sensible, saisi par une dynamique de métamorphoses mais également pour rendre compte d'un "you" dont l'expérience interpelle ou aiguise la perception du "je" (TS 12-15).

²⁹² Dans notre étude du poème "Morning in the Burned House" nous reprendrons cette idée de fusion temporelle.

Une des stratégies de la poésie atwoodienne pour décrire les relations humaines est d'établir une superposition ou une tension entre le "culturel" et le "naturel", comme nous l'avons vu dans notre étude de *The Journals of Susanna Moodie* ou dans le poème "The animals in that country". Le culturel désigne alors une "autre" réalité que le jeu des apparences tente maladroitement de masquer²⁹³. Cependant, le désir dans la poésie atwoodienne est exprimé non pas en travaillant le contraste entre le corps et le vêtement, mais en mettant en scène un corps désirant, particulièrement à l'honneur dans "Letters, Towards and Away"(CG 68-72), "I was reading a scientific article" (AC 64-65), "Late Night" (TS 20) et "More and More" (AC 53). Si la *persona* et son amant sont présents de manière charnelle dans ces poèmes, ce n'est pas par la description d'un physique selon des conventions traditionnelles (comprenant le vestimentaire), mais par l'évocation de réalités spatiale, animale ou végétale. Dès le premier recueil, *The Circle Game*, le motif de l'amour créateur d'espace apparaît. Dans "Letters, Towards and Away"(CG 68-72), l'amant est celui qui incarne le cosmos (la mer, la plage) et qui ouvre des perspectives de liberté. Dans "I was reading a scientific article" (AC 64-65), le toucher est emblématique d'espace et de lumière. Au-delà de la création d'un espace amoureux, l'écriture atwoodienne traduit l'intensité. L'assimilation du corps désirant à une animalité hybride, où les règnes animal végétal et minéral se confondent, permet au sujet lyrique d'exprimer un désir violent qui dépasse le champ de la poésie :

Screw poetry, it's you I want,
your taste, rain
on you, mouth on your skin. (TS 20)

Dans ce poème intitulé "Late Night", la *persona* exerce une force centrifuge sur l'ensemble du cosmos, et son élan amoureux l'amène à saisir à la fois l'orage, le tonnerre, le bruissement des

²⁹³ Cette même stratégie est employée dans l'œuvre romanesque pour traiter des relations amoureuses. Dans les romans l'opposition entre le naturel et le culturel est étroitement liée à la problématique de la relation amoureuse. Par exemple, dans *Blind Assassin*, la supercherie du culturel – révélée par le cynisme et l'humour de l'amant – va de pair avec une hypocrisie qui consiste à nier le désir ou à le cacher derrière une façade civilisée. Les dialogues de *Blind Assassin* sont un moyen particulièrement efficace pour traduire le désir. Ils révèlent différentes formes d'érotisme provenant du vestimentaire ("She always wears a girdle: getting her out of it is like peeling the skin off a seal", 110), de différences sociales (106,107, 124), d'une politique de pouvoirs ou de jeux cruels entre amants (106, 119, 123 124).

feuillages, les animaux en fuite et le ruissellement de l'eau. La lassitude et résignation apparente ("I lie askew under the net, / tangled in damp cloth, salt in my hair"), la contemplation de l'infini (les étoiles, situées à des années lumière) ne diminuent en rien l'intensité du désir, si bien que l'attente débouche sur un cri de colère "Screw poetry" où retentit également le "vouloir-saisir" au sens le plus physique de l'expression barthésienne.

La soif de la *persona* est emblématique d'un désir impérieux qui refuse de se laisser dompter. Aussi le poème "Late Night" (TS 20) est-il à rapprocher de "More and More" (AC 53) mettant également en scène la puissance du désir²⁹⁴.

So be careful, I mean it,
I give you a fair warning:

This kind of hunger draws
everything into its own
space; nor can we
talk it all over, have a
calm rational discussion.

There is not reason for this, only
a starved dog's logic about bones. (AC 53)

L'avertissement lancé par la *persona* rejoint la pensée de l'amoureux wagnérien reformulée par Barthes : "l'autre me doit ce dont j'ai besoin"²⁹⁵. Cette détermination à s'emparer de l'autre et à en user selon son désir²⁹⁶ est exprimée par la métaphore d'un appétit insatiable. Tel un chien affamé gouverné par la recherche d'un os, telle une plante qui fixe l'oxygène, la *persona* est cette amoureuse féroce qui, poussée par une force irrésistible, devient une forme floue qui assimile tous les éléments du cosmos :

More and more frequently the edges
of me dissolve and I become
a wish to assimilate the world, including
you, if possible through the skin
like a cool plant's trick with oxygen

²⁹⁴ Nous pourrions également citer les poèmes du deuil amoureux étudiés dans notre partie consacrée au recueil *True Stories* (TS 18-40) sans oublier "Rain" (TS 88-89), ainsi que les deux poèmes dont les titres se font échos "Variations on the word *Love*" (TS 82-83), "Variations on the word *Sleep*" (TS 86-87).

²⁹⁵ Barthes, *Fragments d'un discours amoureux op. cit.* p. 275.

²⁹⁶ Voir également le poème "Use" (TS 78).

and live by a harmless green burning. (AC 53)

Capable d'aspirer l'objet de son désir par les pores de sa peau végétale, le sujet se prête aux métamorphoses lui permettant d'assouvir son besoin d'intégrer "you" en lui. Seule cette créature hybride et instable est à même de révéler la puissance du vouloir-saisir du sujet.

Cette force exprimée à l'état brut est significative de l'intensité perceptive de la *persona* atwoodienne. C'est effectivement par un surcroît d'intensité et non pas par une anesthésie physique et psychologique que la *persona* atwoodienne se défend contre les assauts de la dépression. Loin de renoncer face à la difficulté de devenir elle-même, face à l'ennui ou à la routine, la Persona témoigne de moments privilégiés dans la relation amoureuse où s'effectue un ressourcement profond. Il est intéressant de remarquer par ailleurs que le recueil *True Stories* met en scène ces deux aspects de la sensibilité de la Persona (découragement ou douleur d'un côté, et de l'autre joie inespérée ou émerveillement), en brouillant parfois la ligne de démarcation entre les deux.

Cette même intensité perceptive est au service de toutes les expériences mises en scène par l'œuvre poétique, en commençant par l'émancipation du sujet. C'est vers cette démarche d'émancipation, permettant à la Persona de se libérer de tout système de valeur imposé, que nous portons notre attention.

7. Critique de l'enseignement dogmatique et recherche de nouvelles valeurs : La séquence "Snake Poems" dans *Interlunar*

L'humour et l'ironie sont deux armes essentielles qui permettent à la *persona* de se libérer de tout un système imposé. Par l'expérimentation, il s'agit ensuite de se lancer à la recherche de nouvelles valeurs. La voie royale de l'expérimentation passe par une attention

particulière et une communion avec le sensible. La séquence "Snake Poems" illustre à la fois la puissance subversive de la Persona atwoodienne mais également l'éveil sensoriel qui lui permet d'accéder à des révélations nouvelles. Si le titre même de cette séquence évoque le bestiaire atwoodien, l'animal est ici un sujet d'observation suscitant chez la Persona une réflexion philosophique.

La première séquence du recueil *Interlunar*, regroupant 11 poèmes sous le titre de "Snake Poems" (7-23), interroge les systèmes de valeurs véhiculées par différentes cultures et les renvoie tous dos à dos. Ce faisant, de nouvelles constructions symboliques relatives au serpent – dénominateur commun aux 11 poèmes – sont proposées par la Persona qui les présente sous un jour ni pire ni meilleure que les anciennes. Cependant ces constructions recueillent sa préférence au motif qu'elles lui sont personnelles. Elles sont donc la métaphore qui exprime la capacité de la Persona de penser et d'imaginer en dehors de tout système imposé.

Le point de départ de la séquence est la constatation suivante : bien que le serpent soit souvent représenté comme une créature qui nous est étrangère ("Between us there is no fellow feeling", 12, "Bad Mouth", 11), il existe un certain nombre d'idées reçues à son sujet : "Lies about Snakes" ("one more lie about snakes ... Other lies about snake...", 10) ; les 11 poèmes reposent ainsi sur une palette de possibilités métaphoriques dont les orientations symboliques varient selon les traditions culturelles. Le serpent est une créature effrayante, diabolique, et parfois sacrée ; il représente aussi bien un pouvoir surhumain qu'une nourriture banale ("This is a lot of fuss to make about mere lunch : / metaphysics with onions", 13). Par de multiples allusions à un contexte religieux, la voix poétique oppose la représentation figée du serpent dérivée d'une tradition religieuse à une palette d'images créées par la voix. Parmi l'éventail des orientations symboliques se rapportant au serpent, se trouvent des éléments évoquant des

mythes religieux issus du christianisme comme de croyances aztèques. Constructions symboliques reposant sur "l'imaginal" de Corbin²⁹⁷, les mythologies personnelles sont également présentes : dans le poème "Psalm to Snake", par exemple, le serpent devient, selon la symbolique personnelle de la voix poétique, une métaphore où l'animal incarne la séquence des mots qui constituent la poésie. Ainsi, au-delà des multiples significations données à la figure du serpent, nous montrerons que la voix poétique s'intéresse à l'autorité qui régit les systèmes de pensée et à la crédulité de ceux qui les adoptent.

Les quatre premiers poèmes du recueil introduisent le motif du serpent, ce dernier devenant le symbole de l'anti-humain : ruban de mercure prêt à se métamorphoser en bracelet prédateur ("cool green metal / which would run through my fingers like mercury / or turn to a raw bracelet / gripping my wrist", 8), diabolin domicilié dans le jardin (9), réponse jugée mauvaise et importune (9), œsophage interminable, chaussette vorace ou gant maléfique qui enveloppe sa proie vivante ("an endless gullet / pulling itself over the still-alive prey / like a sock gone ravenous, like an evil glove, / like sheer greed, lithe and devious", 11). Cette prolifération d'images met en lumière la capacité du serpent à se métamorphoser et à épouser les formes qui servent son dessein. Cette qualité le rapproche-t-elle de l'homme ? L'absence totale de sentiment chez le serpent invalide cette hypothèse : incapable d'aimer ("it's hard to believe in snakes loving", 12), le serpent, tel le crabe de *True Stories*, se distingue radicalement de l'espèce humaine également par son incapacité à chanter :

Alone among the animals
the snake does not sing.
The reason for them is the same
as the reason for stars, and not human. (12)

²⁹⁷ Voir Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, 1958 (Paris: Aubier, "Idées et Recherches", 1993) p. 139. Dans cet ouvrage consacré à la doctrine mystique du plus grand penseur shî'ite iranien, Corbin explore un univers où l'imagination n'est plus la simple faculté de produire des images, mais devient "la production magique d'une image, le type même de l'action magique, voire de toute action comme telle, mais par excellence de toute action créatrice".

Le caractère mystérieux du serpent fait de lui un candidat idéal pour être retenu comme symbole sacré par des autorités religieuses. Aussi le serpent entre-t-il dans ce *mundus imaginalis* de Corbin, ce monde de l'imaginal où "se corporalisent les esprits et où se spiritualisent les corps"²⁹⁸. En effet, "Snake" dépasse l'opposition corps / esprit. Alors que la voix tente de le considérer en tant qu'objet, il résiste à toute description objective, et la séquence "Snake Poems" débouche sur une série de questions d'ordre métaphysique. Quel est cet animal qui transcende l'humain ? La réponse est déclinée en interrogations multiples, notamment dans les sept derniers poèmes, chacune des sept pistes se rapportant à un poème donné. Le serpent s'apparente soit à une créature dotée de pouvoirs magiques ("The White Snake", 15), soit à une divinité sacrificielle qui s'offre comme nourriture et qui est cependant banalisée par la voix ("Eating Snake", 13), soit à un dieu omnipotent qui confère sa force à l'homme ("After Heraclitus", 20). Ou bien, le serpent est l'emblème même de la réincarnation ("Metempsychosis", 14), ou encore l'instrument de tentation qui sauve Adam et Eve de leur ennui, qui leur propose d'habiter leur corps et l'expérience humaine ("Quattrocentro", 18). Peut-être est-il également un messager mystérieux, la voix prophétique de l'alpha et de l'oméga ("The Blue Snake", 22).

Le poème "Psalm to Snake" (17) propose une autre forme de transcendance : prophète, inspiration, argument en faveur de la poésie, le serpent auquel s'adresse le psaume incarne le langage lui-même : "O long word, cold-blooded and perfect" (17). Cette symbolique qui, contrairement à celle des poèmes précédemment cités, ne fait ni référence à un mythe ni à un système religieux donné, propose une apposition originale : en convoquant dans le poème l'ensemble des connotations se rapportant à "word" et "snake", les deux termes sont rapprochés : tel le serpent, le "mot" est cette perfection froide, insaisissable et imprévisible. Prophète doté de pouvoirs sur la vie et sur le temps, le mot/serpent inspire à la voix révérence

²⁹⁸ Corbin *op. cit.* p. 141.

et respect. Par la production d'un psaume personnel ("Psalm to Snake"), la voix poétique montre comment la fabrication d'une symbolique religieuse est à la portée de chaque individu.

L'ordre retenu par Atwood pour "Snake Poems" revêt une importance considérable²⁹⁹. Il nous semble que cet agencement suit une progression proprement didactique. En effet, les trois premiers poèmes préparent le terrain pour le lecteur. À cet égard leurs titres sont significatifs : le premier, "Snake Woman", met en scène la voix poétique : une femme baptisée "Snake Woman", effraie son entourage, en exhibant des serpents – ce qui l'amuse follement. Le poème conclut sur ce décalage ironique entre la femme aux serpents et son public horrifié. En réponse à leur exclamation menaçante qui néanmoins témoigne de l'humour d'Atwood ("Put that thing in my bed and I'll kill you", 8), la femme marque une pause – correspondant à la fin de la strophe – et pour conclure, elle regarde attentivement le serpent : "Now, I don't know. / Now I'd consider the snake", 8).

Ce flegme arrogant est comme une première leçon pour le lecteur : le serpent n'est pas un animal effrayant mais mérite plutôt d'être considéré comme un sujet d'étude. En effet, plutôt que de céder à la panique et de fuir, épouvanté, ne faut-il pas chercher à privilégier la connaissance intime du sujet ?

²⁹⁹ Cette question de l'agencement des poèmes nous renvoie aux commentaires d'Atwood lors de nos entretiens à Ottawa en 2004. Effectivement, l'auteur évite toujours d'explicitier les raisons de ses choix mais souligne l'importance de ce travail d'agencement : "Why did I place this particular poem at the start of the poems? Ok. Here's how you arrange a book of poems. You take all the poems that you think are worthy of inclusion and that seem to go together and you lay them all out on the floor... And it looks like playing solitaire, because then you start arranging the poems in different orders and you can go through them like a deck of cards, and shuffle them and re-shuffle them, until finally you arrive at the order that seems to you to feel right...It has an opening poem. And in that way, it is something like putting together the chapters of a novel except that with the chapters of a novel, you usually have some notion ahead of time what the story's going to be about; with a book of poetry, you often don't. So you put them together in an order that seems best to you. And it is obvious – and you can do this yourself. Take the book, and cut up the pages; lay them out on the floor. You know nothing about the table of contents; you know it changes it if you put different ones first. And that is just common sense, ordinary pattern working of any kind. You put the neck of the dress at the top, because that's where your head is. I don't know how it might be to have the neck coming out of one of the sleeves. You put an opening poem at the beginning, because that's where the beginning is. You put a closing poem at the end, because that's where the end is."

"Lesson on Snakes" est l'étape suivante. Comme l'indique le titre, ce poème propose un apprentissage. Le ton du poème est didactique, descriptif : "this one / opens its mouth ... / the snake is a mute /... / This one is green and yellow / etc." (9). Ces descriptions débouchent sur la dénonciation de fausses idées rassemblées derrière le concept de "what you think" dans le dernier vers du poème :

a bad answer
to anything that gets in
what you think is your way (9)

Le serpent est-il une "mauvaise réponse" car il représente l'élément qui dérange et qui se met en travers du chemin ? Cet obstacle ne constitue-t-il pas l'étape préalable à un travail de remise en question de vérités imposées ?

Le titre suivant n'est donc pas pour surprendre le lecteur puisqu'il s'agit également de dénoncer le mensonge, cette fois-ci, décliné au pluriel : "Lies about Snakes". Ce poème fait état d'une série de fausses idées à leur sujet : les serpents se métamorphosent en femmes ; ils sont à l'origine du tonnerre, ils se déplacent par deux mais ne franchissent pas la frontière d'une corde. Ces "vérités" qui mêlent superstition et culture populaire font sourire le lecteur. Mais le dernier mensonge au sujet des serpents porte sur une image rarement remise en question car elle appartient à une culture qui est étrangère au lecteur occidental et qui cependant est généralement acceptée par ce dernier de manière candide : conformément à un stéréotype appartenant au folklore oriental, le serpent, dressé par son maître, serait capable de sortir d'un panier en réponse à la musique d'une flûte. La vérité, selon la voix poétique, est cependant tout autre : les serpents ne répondent pas à l'appel mais ils dansent au son d'une musique qu'ils n'entendent même pas :

Swaying up from coiled baskets
they move as if to music,
but snakes cannot hear music
The time they keep is their own. (10)

Ainsi, selon la voix poétique, le serpent n'appartient pas au monde humain. Il a son propre système de référence, sa propre musique et sa propre danse. Cependant, en dénonçant la crédulité du lecteur face aux croyances qui se rapportent aux stéréotypes culturels, la voix poétique ne met-elle pas le lecteur en garde contre tout type d'affirmation au sujet du serpent, y compris sa propre vision exposée dans la dernière strophe du poème ?

Le poème suivant, "Bad Mouth" reprend l'opposition humain-serpent de "Lies about Snakes". Dans la deuxième partie de "Bad Mouth" notamment, la voix poétique constate que rien ne la relie au serpent :

Between us there is no fellow feeling,
as witness: a snake cannot scream.
Observe the alien
chainmail skin, straight out
of science fiction, pure
shiver, pure saturn. (12)

Aucune complicité, aucun secours, aucun sentiment : élément étranger à l'état pur. Créature de science fiction dont la peau est cote de maille, le serpent est présenté comme un frisson aussi bien qu'une planète. L'allusion à la matière est relayée par "saturn" au dernier vers et l'opposition à l'homme est appuyée par les derniers mots du poème : "not human".

Sur ces derniers mots, nous entrons dans la série des sept poèmes qui sont au cœur de la question : s'il y a lieu de s'interroger sur l'humanité et l'animalité du serpent quelle est donc sa véritable nature ?

Nous avons évoqué la palette des métaphores proposée par les sept poèmes "Metempsychosis", "The White Snake", "Psalm to Snake", "Quattrocentro", "After Heraclitus", "The Blue Snake". Dans chacun de ces sept poèmes, les métaphores se justifient par un contexte culturel. Dans "Metempsychosis", le serpent est l'emblème de la réincarnation – croyance explicitée par la voix poétique. Dans "The White Snake" (15-16), c'est le folklore

populaire qui donne au serpent sa dimension symbolique en dotant cette créature de pouvoirs magiques. L'avertissement ponctuant le poème se situe à l'intersection entre la morale de l'histoire populaire et l'enseignement biblique : "Beware of the white snake, says the story / Choose ignorance" (16). L'injonction à demeurer dans l'ignorance rappelle les consignes de Dieu à Adam et Eve leur interdisant de toucher à l'arbre de la connaissance.

Le poème "Psalm to Snake" (17), par son titre, entre en résonance avec la tradition religieuse. Cependant, ce n'est pas Dieu que la voix poétique choisit ici de vénérer mais le serpent, métaphore de la création poétique. En effet, selon une interprétation métapoétique, le mouvement du serpent métaphorise la composition d'un poème. La trace du serpent ("trail") est cette piste sur laquelle s'aventure l'écriture. La progression du serpent est comme l'enchaînement des mots qui constituent le poème. La piste des mots-serpent qui peut être suivie de gauche à droite conduit à de mystérieux points d'intersection et révèle les lieux de danger. Ainsi la *persona* contemple et sa prière au serpent se présente comme un credo personnel, une vénération du verbe.

La voix poétique de "Quattrocentro" (18-19) montre comment s'élabore le renversement de mythes fondateurs : la pomme d'Adam et Eve devient un cœur arraché, transformant ainsi les religions bibliques en croyance aztèque ("this myth gone suddenly Aztec"). L'homme de glaise façonné par Dieu se liquéfie et glisse dans la boue ("you slide down into your body as into hot mud", 19). La matière constituante du premier homme créé par Dieu devient substance enveloppante et ironise ainsi sur le mythe biblique. Le poème se conclut sur une prière qui désacralise le royaume de Dieu en le proposant comme objet de consommation :

This is how you learn prayer.

Love is choosing, the snake said.
The kingdom of God is within you
because you ate it. (I 19)

Le ton solennel et didactique des premiers vers de la strophe (qui reproduit la forme du discours dogmatique) contraste avec l'explication du dernier vers constitué de seulement quatre mots, faisant état d'un argument d'ordre pratique, reposant sur une réalité biologique. L'espièglerie de la forme contribue à souligner l'audace du propos.

"After Heraclitus" (20-21) montre également comment l'élément religieux est sécularisé. Le poème s'ouvre sur une série de déclarations dogmatiques proférées par la figure d'un maître ("my teacher said") ; selon l'une des affirmations, le serpent incarne la divinité ("The snake is one name of God", 20). Cependant, malgré le caractère sacré du serpent, ce dernier est mis à mort et ce paradoxe fait écho à l'histoire du Christ où la foi des disciples Pierre et Thomas débouche sur la trahison et le reniement. Les vérités toutes faites de "After Heraclitus" s'opposent au questionnement sans réponse de "The Blue Snake" (22-25). Le mystérieux serpent, à la fois bleu, transparent et lumineux, représente une révélation inattendue ou indéchiffrable. Cette symbolique n'est pas sans nous rappeler le motif des traces animalières étudiées dans *The Animals in That Country* – l'animal sacré des civilisations pré-industrielles, l'origine fictionnelle du monde et de l'homme.

Nous avons observé comment la voix poétique explore, de manière tour à tour ludique ou ironique, la nature du symbole et l'enseignement dogmatique qui s'y rapporte ; la voix poétique met en lumière la versatilité des significations dites permanentes ou sacrées. Elle élabore également des constructions "imaginales" (exprimées éventuellement sous la forme d'une prière), fondées sur l'imaginaire ("Psalm to Snake"), ou fabriquées par la subversion de mythes existants ("Quattrocentro", "After Heraclitus").

Mais si la voix poétique montre comment se forment des systèmes symboliques, elle ouvre également la voie à une démarche tout autre : l'étude attentive du sujet lui-même. A

plusieurs reprises, la voix oppose l'examen minutieux du serpent aux idées préconçues imposées par une autorité extérieure. Cette attitude n'est pas sans rappeler celle de la voix de "Landcrab I & II" qui considère le crabe dans sa singularité, en remarquant à la fois ce qui le différencie et ce qui le rapproche de l'homme. Cette observation rejoint les théories jungiennes selon lesquelles le serpent "incarne la psyché inférieure, le psychisme obscur, ce qui est rare, incompréhensible, mystérieux."³⁰⁰ Si le serpent se rapproche ainsi de l'homme, il s'en distingue également en se situant au commencement d'un long effort génétique qui aboutit à l'homme. Cette créature froide – sans pattes, ni poil, ni plumes, sans le moindre attribut qui puisse indiquer son appartenance au monde animal – représente néanmoins, dans cette séquence de poèmes, le point d'origine de l'espèce. Ce point d'origine constitue l'objet de la quête des voix de tous les recueils depuis *The Circle Game*. Leur recherche se fonde sur le respect d'un domaine qui demeure mystérieux et étranger à la voix poétique. Dès le premier poème de la série "Snake Poem", nous l'avons vu, la *persona* marque sa considération pour l'élément étranger et son refus du dogme imposé. Elle se différencie des personnages qui l'entourent par l'attention qu'elle porte au serpent : "Now I'd consider the snake" (8). Ces observations, comme celles de la voix poétique de "Landcrab I & II", soulignent le caractère inhumain du serpent : "Alone among the animals / the snake does not sing. / The reason for them is the same / as the reason for stars, and not human" (12) ; et : "Between us there is no fellow feeling, ...pure / shiver, pure saturn" (12). De même que le crabe renvoie la *persona* à des interrogations par lesquelles elle opère un retour sur elle-même, la voix poétique remet en question les vérités toutes faites. Le serpent devient l'élément qui dérange et interroge : "a bad answer / to anything that gets in / what you think is your way" (9).

L'étude attentive du serpent et du crabe est le moyen par lequel la voix lance l'assaut contre les vérités toutes faites et les dogmes imposés de l'extérieur. En effet, si l'exploration

³⁰⁰ Jung C.-G., *L'Homme à la découverte de son âme ; Structure et Fonctionnement de l'inconscient*, 1946 (Paris: Gallimard, 1978) p. 237.

de la voix poétique de "Landcrab" passe essentiellement par ses sens (visuel, auditif et kinesthésique) alors que celle de la *persona* de "Snake Poems" s'appuie sur l'éventail des stéréotypes culturels qu'elle rencontre, la démarche est semblable : les deux *personae* refusent le métalangage ou le discours supérieur au nom duquel il serait possible de décider du sens et de la valeur du monde. En effet, toutes deux préfèrent se situer de plein pied dans la vie et construisent leur vision du monde à partir d'une expérience et d'une attention qui fait appel à l'ensemble de leurs facultés.

Cette démarche rejoint celle des protagonistes de *The Handmaid's Tale* et *Cat's Eye*. En effet ces deux romans fournissent un contexte aux problématiques élaborées par le recueil. Les deux œuvres romanesques comprennent une critique du dogmatisme à laquelle s'opposent les stratégies de résistance des narratrices : ces dernières s'appuient sur la subversion et la création de nouvelles superstitions pour refuser d'adhérer au système de pensée qu'une autorité extérieure souhaite leur imposer³⁰¹.

Nous souhaitons nous tourner maintenant vers une nouvelle mise en scène de l'émancipation féminine, qui entre en résonance avec celles étudiées précédemment mais également celles de *The Circle Game* et *Power Politics*. Il s'agit de la deuxième partie de *Morning in the Burned House* où les *personae* font entendre une voix ironique pleine

³⁰¹ L'écriture romanesque reprend l'enseignement de la séquence "Snake Poems". Par exemple, l'enseignement religieux des "Aunts" (*The Handmaid's Tale*) ou de Mrs Smeath (*Cat's Eye*) entre en résonance avec le poème "Quattrocento", notamment par l'allusion à la louange qui devient salutation obligatoire ou par l'évocation d'une lumière inexistante qui consitue la référence des autorités. La déformation du mythe et la subversion du religieux au coeur de plusieurs poèmes ("Quattrocento", "After Heraclitus") s'apparentent à la récupération de l'image religieuse de la vierge de la narratrice de *Cat's Eye* et débouchent sur l'élaboration d'une construction imaginaire. Dans ce roman, comme dans *The Handmaid's Tale*, les superstitions que s'inventent les narratrices sont élevées au rang de stratégies de résistance. L'élaboration d'un imaginal est un processus dont les narratrices prennent progressivement conscience. Si Elaine dépasse le stade où ses symboles fétiches lui sont indispensables, elle n'en reconnaît pas moins le rôle que ce dernier joue dans son parcours complexe. Dans les deux romans, la substitution d'une symbolique personnelle à l'ordre imposé est présentée comme une stratégie efficace pour lutter contre toute forme d'autorité abusive. Les poèmes de la séquence "Snake Poems" n'affichent pas une telle conclusion : ils se contentent de refléter un éventail de constructions dogmatiques révélant la diversité des orientations symboliques rapportées au serpent : les constructions personnelles de la voix poétique appartiennent à l'éventail de possibilités et contribuent à réfléchir le processus d'élaboration qui les fait exister. Si elles ne sont pas érigées en contre-vérités du dogme qu'elles dénoncent, elles viennent néanmoins enrichir le *mundus imaginalis* corbinien et souligner le lien entre ce monde et l'univers imaginaire.

d'assurance. Les voix s'insurgent contre la position assignée à la femme et contre le système de valeur qui voudrait en être la justification.

Avant d'aborder cette séquence où les *personae* témoignent d'une maturité étonnante, et d'un humour plutôt provocateur, nous souhaitons justifier l'attention particulière que nous portons à *Morning in the Burned House*, en montrant notamment comment ce recueil permet de faire surgir à nouveau les problématiques des volumes précédents, de les rassembler, de les expliciter, et de leur offrir un éclairage nouveau.

3. Emancipation Féminine

Pour mieux appréhender la spécificité de la voix de soliste atwoodienne, il nous semble pertinent de nous pencher sur le dernier recueil de poésie "traditionnelle"³⁰². Ce volume a une importance particulière. Si le premier recueil, nous l'avons vu, contient l'œuvre dans sa totalité, ceci est également vrai du dernier. Les deux recueils se distinguent l'un de l'autre par un degré de maturité différents – *Morning in the Burned House* étant l'aboutissement du parcours. Bien des années après la publication de ce dernier recueil, Atwood est interrogée sur les raisons d'un abandon de l'écriture poétique "traditionnelle". L'auteur répond tout simplement : "Poetry has left me". Cette remarque est prononcée sans aucune amertume, comme s'il n'était pas nécessaire d'en dire plus. Dans les entretiens d'Ottawa, Atwood revient sur cette idée dans l'affirmation suivante : "Your material is cyclical"³⁰³. Le poète ou l'écrivain ne fait jamais qu'exploiter le matériau qui lui est donné. Ce même matériau revient de manière cyclique. Des éclairages différents sont proposés. Et parfois, l'auteur déclare que tout est dit et qu'il n'y a rien à rajouter. Dans le cas d'Atwood, la progression chronologique de l'œuvre correspond à une maturation des propos que les

³⁰² Il s'agit effectivement du dernier recueil qui ne soit pas un recueil de poèmes en prose.

³⁰³ Entretiens d'Ottawa avec Reena Khandpur et Christine Evain *op. cit.*

critiques ont mis en lumière par l'articulation de l'œuvre en deux périodes³⁰⁴. Lorsque nous nous interrogeons sur la voix de soliste atwoodienne, nous souhaitons nous appuyer sur cette progression pour comprendre quel est le matériau poétique atwoodien. *Morning in the Burned House* reprend effectivement l'ensemble des thèmes atwoodiens et propose un éclairage légèrement différent. Ainsi nous montrerons que les *personae* du dernier recueil proposent une mise en pratique de l'enseignement nietzschéen car elles en arrivent à se libérer non seulement des désespoirs pessimistes mais également des faux espoirs optimistes, tout en développant une manière d'appréhender le monde qui repose sur une perception plus intense de la vie rapprochant également la poésie d'Atwood d'une vision "merleau-pontienne" du monde qui va de pair avec l'émancipation du sujet.

1. La maturité de la voix de soliste dans *Morning in the Burned House*: articulation des recueils et des problématiques

Afin de nous intéresser aux thématiques du dépassement, de la perception et de l'émancipation dans *Morning in the Burned House*, il convient de comprendre l'articulation du recueil mais également les liens entre ce recueil et ceux qui le précèdent.

La première partie du recueil, à l'instar de *Two-Headed Poems*, présente plusieurs poèmes imprégnés d'un sentiment de tristesse. La solitude, l'évocation d'une perte ou d'un accident confèrent à l'ensemble de la séquence une tonalité sombre. Elle s'achève sur le mot "vie", mais il s'agit d'une vie volée : celle dont le renard s'empare avec un sourire meurtrier dans son impitoyable survie. Si plusieurs poèmes de cette première séquence entrent en résonance avec le motif de la dépression de *Two-Headed Poems* et de *Life Before Man*, l'angoisse du sujet, nous l'avons vu³⁰⁵, change de régime. Au lieu de céder au nihilisme

³⁰⁴ Voir l'ouvrage de Sherrill Grace qui établit une ligne de partage pour découper l'œuvre d'Atwood en deux périodes. Sherrill Grace, *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood* (Montreal: Véhicule, 1980).

³⁰⁵ Voir "A Sad Child", "In the Secular Night", "Waiting", et "February" où les *personae* se dédoublent et se penchent avec tendresse amusée sur leur propre tristesse.

présent en toile de fond dans *Two-Headed Poems*, le sujet traite son angoisse en déployant un humour taquin qui s'adresse à lui-même.

Contrairement à la voix poétique de la première partie, celle de la seconde est clairement féminine. Chacune des *personae* donne son nom au titre même du poème (sur les huit poèmes, une seule exception : "A man Looks"). Qu'il s'agisse de "Miss July...", "Manet's Olympia", "Daphne...", "Ava Gardner...", "Helen of Troy...", ou "Sekhmet...", les voix poétiques affirment une certaine parenté avec "Gertrude Talks Back" de *Good Bones*. Leur discours est marqué par l'ironie mordante de leur émancipation. La voix se défend, dénonce, se venge et fait scandale. La séquence se clôt sur la figure de la lionne ambivalente : elle est celle qui tue par plaisir ou bien qui console et qui guérit. Cette lionne rassemble plusieurs caractéristiques des sujets féminins par sa volonté ("I held power", 39), son défi de l'autorité (elle se moque des conceptions religieuses de son époque) et sa vérité cachée.

Dans la troisième séquence, les voix de femmes poursuivent leur campagne. Cependant l'ordre sémiotique est menacé autant que la langue maternelle ("The dark soft languages are being silenced: / Mothertongue Mothertongue Mothertongue", 54). Le dernier poème de la séquence annonce les deux dernières parties par l'importance accordée au souvenir. Ce sont ces quatrième et cinquième parties qui comprennent respectivement douze et dix poèmes consacrés au motif élégiaque, permettant le développement du thème de la mort, du deuil et de la quête de continuité ou de la vie nouvelle.

Le bref parcours de l'articulation du recueil permet de mettre en évidence l'étendue des situations de dépassement et de perceptions nouvelles embrassée par ce recueil. Nous souhaitons commencer par nous intéresser aux voix résolument porteuses d'une émancipation réussie, clamant un équilibre tête /corps recouvré.

2. Emancipation féminine – with a difference – dans *Morning in the Burned House*

Les voix poétiques des poèmes de la deuxième partie de *Morning in the Burned House* sont l'incarnation d'un sujet féminin qui a refusé un système de valeur selon lequel leur condition leur est imposée. Si les vies de ces *personae* sont critiquées et qualifiées parfois de scandaleuses ou de lamentables, le sujet féminin assume ses choix et défie le lecteur. Les *personae* ne souhaitent pas non plus être perçues comme des victimes. Toute suggestion allant dans ce sens est rejetée : personne n'est coupable d'avoir fait de ses *personae* des objets car elles ont elles-mêmes choisi leur sort. Miss July se moque des lettres lui demandant de relater ses expériences d'asservissement sexuel. L'Olympe de Manet pose nue de son plein gré ; Daphné a fui Apollon et se transforme en une créature hybride qui, de sa cachette, savoure son indépendance³⁰⁶ ; Cresside refuse d'être culpabilisée pour avoir trahi Troïle³⁰⁷ ; Ava Gardner revendique son droit à être autre chose qu'une fleur ; la Belle Hélène défend le métier de courtisane ; la figure féminine de "A Man Looks" (MBH 39-40) rejette le regard masculin qui la réifie ; et Sekhmet redéfinit sa propre fonction.

Miss July et Manet's Olympia sont les deux exemples que nous choisissons d'étudier, car chacune exprime sa revendication en adoptant un langage radicalement différent. Si l'une choisit un langage parfois lyrique pour révéler son intimité, l'autre préfère la provocation et la vulgarité. Toutefois, elles sont l'une et l'autre emblématiques de *personae* ayant réussi une cohabitation avec leur "double". Ainsi, contrairement à la voix de "A Sibyl" (CG 48-49) qui

³⁰⁶ Alors que son amant la poursuit, Daphné se félicite de sa liberté :

"It's ugly here, but safer
I have eight fingers
and a shell, and live in corners.
I'm free to stay up all night.
I'm working on
these ideas of my own:
venom, a web, a hat,
some last resort." (MBH 27)

³⁰⁷ Dans "Cressida to Troilus: A Gift", la Cresside d'Atwood fait preuve d'une arrogance qu'ignorent les héroïnes de Chaucer et de Shakespeare : "Everything I gave was to get rid of you / as one gives to a beggar: *There. Go away.*" (MBH 28).

rejette son double ou à celles de la séquence "Two-Headed Poems" qui affirment la difficulté d'une condition siamoise, les figures de Miss July et de Manet's Olympia revendiquent les paradoxes de leur identité et révèlent la richesse de leurs propres contradictions.

Miss July, dans sa jeunesse, incarne les femmes nues des calendriers pornographiques. Alors qu'elle se voit vieillir, plutôt que de regretter sa beauté passée, elle choisit d'accueillir le présent comme une nouvelle étape :

... You grow out
of sex like a shrunk dress
into your common senses, those you share
with whatever's listening. The way the sun
moves through the hours becomes important,
the smeared raindrops
on the window, buds
on the roadside weeds, the sheen
of spilled oil on a raw ditch
filling with muddy water. (MBH 23)

Cet éveil nouveau, qui intervient au moment du déclin de son énergie sexuelle et de son pouvoir de séduction, est source d'émerveillement et de poésie. Cependant, loin de regretter le métier "honteux" de son passé et de se transformer en esprit pur, la voix établit une continuité entre ce qu'elle était et ce qu'elle est devenue :

Don't get me wrong: with the lights out
I'd still take on anyone
if I had the energy to spare.
But after a while these flesh arpeggios get boring,
like Bach over and over;
too much of one kind of glory.

When I was all body I was lazy.
I had an easy life, and was not grateful.
Now there are more of me.
Don't confuse me with my hen-leg elbows:
what you get is no longer
what you see. (23)

Si l'identité de Miss July au temps de sa jeunesse se résume à cette image sur un calendrier, au seuil de sa vieillesse elle demeure ce qu'elle a toujours été mais également *autre chose* s'y ajoute. L'enrichissement de son intériorité vient précisément du fait qu'elle ne renie pas son identité passée qui devient le "double" d'une composante nouvelle. La découverte d'*autre chose* lui permet d'accéder à une identité complexe qui intègre les éléments anciens et nouveaux. Cette cohabitation réussie lui permet d'affirmer avec confiance : "what you get is no longer / what you see".

L'Olympe d'Atwood est décrite par une voix qui propose au lecteur un nouvel éclairage sur le tableau de Manet. Tel que le décrit la voix poétique extérieure au poème, ce tableau comprend trois personnages : l'Olympe qui offre son corps mais refuse son esprit ("the head"), la bonne caractérisée par sa désapprobation silencieuse ("Above the head of the (clothed) maid / is an invisible balloon : Slut."), et "Monsieur Voyeur" (ou "you" ou le lecteur lui-même) auquel s'adresse la voix poétique, avant que l'Olympe prenne la parole dans la dernière strophe du poème (le discours de l'Olympe est en italiques).

La figure de "Monsieur Voyeur" est déclarée plus méprisable que l'Olympe (elle-même qualifiée de "slut" par la bonne). En effet le "Voyeur" n'est que l'objet de son propre désir sexuel :

As for that object of yours
she's seen those before, and better.

*I, the head, am the only subject
of this picture.
You, Sir, are furniture.
Get stuffed. (25)*

L'ironie à double sens confère à l'Olympe une arrogance et une supériorité sur "Monsieur Voyeur". L'injure finale de l'Olympe le réduit définitivement à un objet que le jeu de mot du dernier vers rend pitoyable. "*Get stuffed*", lance l'Olympe au voyeur en le comparant aux meubles de la pièce et en lui renvoyant simultanément l'image de la vulgarité de son désir.

L'Olympe souligne sa capacité à être à la fois ce corps qui provoque le désir et un esprit symbolisé par la tête. C'est avec une parfaite sérénité qu'elle révèle les deux composantes de son identité et qu'elle se moque de "Monsieur Voyeur" et de la bonne qui ni l'un ni l'autre ne peuvent être considérés comme sujet doté d'une "tête".

La deuxième partie de *Morning in the Burned House* est ainsi caractérisée par la multitude des figures mythiques (personnages de l'antiquité ou célébrités artistiques) dont la renommée fait l'objet d'une subversion. L'originalité des principales figures mythiques revues par Atwood est l'affirmation d'un potentiel et d'une volonté de séduction qui va de pair avec l'intelligence.

La volonté de séduction est représentée symboliquement par le corps (jusqu'à la tête), et l'intelligence créative par la tête. Leur réconciliation correspond à celle que le lecteur peut imaginer entre le sujet poétique de "A Sibyl" (CG 48-50) et celui de "The Shadow Voice"(AC 7). En effet, le sujet "I" (ou plutôt "the thing that calls itself / I") de "A Sibyl" choisit d'ignorer la voix de la sibylle alors que la voix de "The Shadow Voice" est précisément la voix du double. L'Olympe et Miss July affirment leur volonté d'être un corps doté d'une tête, lançant ainsi un défi à tous ceux qui souhaiteraient les voir amputées d'une de ces deux composantes. Ce faisant, elles affirment leur supériorité sur leurs agresseurs réduits à leur seul instinct de prédateur.

Si la deuxième partie de *Morning in the Burned House* est caractérisée par la vitalité des voix féminines qui clament leur émancipation et leur double identité, le motif de la dépression et de la mort est au cœur de la première, troisième, quatrième et cinquième parties du recueil. Contrairement à *Two-Headed Poems* précédemment étudié, *Morning in the Burned House* propose un état dépressif en relation avec des événements précis et notamment

l'expérience de la maladie et du deuil. Par ce développement du motif élégiaque, les *personae* du recueil ont l'occasion d'affirmer une position qui se situe par-delà toute croyance religieuse, par-delà tout espoir ou désespoir. Nous proposons de nous intéresser tout particulièrement aux poèmes qui campent les décors du deuil au sens strict du terme (deuil d'un proche) et qui touchent aux thèmes essentiels du déclin et de la mort.

Au moment d'aborder *Morning in the Burned House*, il convient de remarquer la récurrence de la thématique de la mort dans l'œuvre d'Atwood. Bien que marginale dans la poésie atwoodienne, la mort est présente de manière littérale et symbolique dans chacun des recueils que nous avons étudiés. Dans *The Circle Game*, c'est la dimension symbolique qui prédomine. Nous l'avons vu, la voix poétique dénonce les phénomènes d'enfermement et d'étouffement dans les poèmes éponymes. Elle leur oppose son cri de libération "I want the circle / broken" et son désir d'échapper au cercle fermé. Cependant, dans ce recueil, la mort et la dissolution de la matière sont également présentées comme un nouveau départ, une possibilité de régénération que nous avons mise en lumière dans "Pre-Amphibian" et les trois derniers poèmes du recueil ("A Place: Fragments", "The Explorers", "The Settlers"). Ainsi, dans sa dimension symbolique, la mort est indissociable de l'émergence d'une nouvelle vie : il ne s'agit pas cependant de résurrection au sens religieux du terme mais plutôt d'une évolution psychologique sous-tendue par une quête identitaire, comme nous avons pu le souligner au sujet de *The Circle Game*. Dans *The Animals in That Country*, "The Totems", "Elegy For the Giant Turtoises", la voix poétique explore de nouvelles thématiques en s'intéressant notamment aux rites qui accompagnent le processus de deuil. Le recul ironique de ces poèmes ne fait qu'atténuer l'expression d'une souffrance qui apparaîtra plus clairement dans le poème intitulé "Oh" de *Morning in the Burned House* où Atwood s'intéresse également aux traditions élégiaques et s'exclame : "Strange how we decorate pain" (101). Dans *Procedures for*

Underground, la dimension symbolique de la mort revient sur le devant de la scène : le poème éponyme, nous l'avons vu, conduit le lecteur à effectuer une descente aux enfers : ce voyage est à la fois une aventure métafictionnelle et psychologique par laquelle la voix poétique montre le chemin vers une intériorité enfouie. Loin de rester prisonnier du monde souterrain, l'individu refait surface, dynamisé par l'aventure passionnante à laquelle il s'est exposé. Plusieurs autres poèmes du recueil proposent une réflexion sur le thème de la mort : "Girl and Horse, 1928" dans *Procedures for Underground* dénonce l'illusion du sentiment de permanence ; "Woman Skating" traite également de l'impossibilité à figer le temps, faisant écho à "There is Only One of Everything" dans *You Are Happy*, qui se concentre sur l'intensité du moment présent, tout en soulignant le caractère unique et donc éphémère de ce dernier. Dans *Two-Headed Poems*, le motif de la mort est particulièrement développé. En effet, la mort plane comme une menace permanente sur le sujet incapable de résoudre ses propres contradictions. Devant l'impossible réconciliation des battements d'un cœur qui s'obstine à dire "I want / I don't want, 15", le sujet ordonne à son organe vital de cesser de battre et opte ainsi pour le suicide. Si les thématiques de *Two-Headed Poems* comprennent la dépression et la mort (thèmes en rapport avec la première partie du recueil *Morning in the Burned House*), c'est à partir de *Interlunar* que la problématique du deuil est mise à l'honneur. *Morning in the Burned House* offre des résonances avec le recueil *Interlunar*. L'une d'elles, particulièrement significative, se rapporte au titre du dernier recueil : le poème "The Burned House" de *Interlunar*, devient "Morning in the Burned House" dans le recueil qui suit. Par ailleurs, d'autres résonances thématiques sont à relever : les concepts de "home ground" et de "foreign territory" (également au cœur de *Surfacing*), les thèmes de l'accompagnement d'un malade dans son agonie – voir notamment, "Bedside" (I 32) –, la perte d'une personne aimée, deuil, mémoire, consolation et apprivoisement de la douleur permettent d'établir un jeu de correspondances entre les deux recueils. De même, dans les romans et nouvelles qui précèdent

Morning in the Burned House, les thèmes de la mort et du deuil préparent le terrain au dernier recueil d'Atwood.³⁰⁸

Nous constatons par ailleurs, que les nouvelles ou romans qui suivent *Morning in the Burned House* (par exemple *Labrador Fiasco*³⁰⁹, de *Alias Grace* et de *The Blind Assassin*³¹⁰) exploitent le recueil, tout autant que ce dernier s'appuie sur les publications qui le précèdent.

4. Influence merleau-pontienne: ancrage, perception et capacité visionnaire

³⁰⁸ Dans *Surfacing*, la narratrice cherche à faire son deuil : "[H]ere everything echoes" (40). La métépsychose est mise en scène par l'intermédiaire de la réincarnation des parents de la narratrice dans les animaux symboliques de la forêt. Ce thème de la survie de l'esprit se rattache à celui de la métamorphose de *The Circle Game*. Dans *Lady Oracle*, la mort de la mère de Joan est une occasion pour la narratrice de retourner sur les lieux de son passé et de tenter une réconciliation. *Life Before Man* présente la mort sous son jour le plus violent : le suicide. Nous avons souligné l'attrance que le néant exerce sur les personnages du roman comme sur la voix poétique de "Marsh". *Bodily Harm* et *The Handmaid's Tale* rebondissent sur les thèmes abordés par *True Stories* : dans ce recueil comme dans ces deux romans, la mort est présente par la violence qui se déchaîne dans un régime totalitaire (mort de Minnow, torture et mort prévisible de Lora et Prince dans *Bodily Harm* ; rites de mise à mort en public dans *The Handmaid's Tale*, privation de liberté visant à réduire l'individu à sa fonction). Par ailleurs, le cancer de Rennie dans *Bodily Harm* amène la protagoniste à intégrer l'idée de sa propre mortalité.

Dans *Cat's Eye*, les phénomènes de persécution revêtent la forme d'un jeu cruel entre petites filles. Le danger n'en est pas moins grand, tant sur le plan psychologique que physique (la narratrice frôle la mort se soumettant à une des multiples épreuves que lui inflige son amie Cordelia). Ce roman, dont l'essentiel n'est autre qu'une rétrospective, met en scène un monde de souvenirs qui n'est pas sans effet de résonance avec *Morning in the Burned House*. Enfin, *The Robber Bride* présente différentes facettes de la mort qui reprennent plusieurs aspects précédemment évoqués : Zenia impose son emprise mortifère sur ses trois amies et indirectement, c'est elle qui provoque le suicide de Mitch, la disparition de Billy, sans parler des dépressions ponctuelles chez Roz, Charis, Tony et West. Les traumatismes de chacun des trois personnages focaliseurs contribuent également à mettre en scène des situations où la mort revêt une dimension littérale ou symbolique.

³⁰⁹ La nouvelle *Labrador Fiasco* dont la publication en 1996 suit d'un an celle de *Morning in the Burned House*, est entièrement consacrée à la vieillesse du père de la narratrice et les effets de résonance entre cette nouvelle et ce recueil sont importants.

³¹⁰ Les deux romans *Alias Grace* et *The Blind Assassin* publiés après la parution du recueil *Morning in the Burned House*, comprennent tous deux plusieurs réflexions et passages importants en relation avec le thème de la mort. Iris, la narratrice de *The Blind Assassin* éprouve le besoin d'écrire son histoire pour établir un lien avec sa petite fille. Son souhait d'immortalité à travers elle est révélée dans la dernière phrase du roman : "But I leave myself in your hands. What choice do I have? By the time you read this last page, that – if anywhere – is the only place I will be" (521). Contrairement à *The Blind Assassin*, *Alias Grace* présente une vision fantomatique de la mort qui permet de complexifier l'intrigue. En effet, l'âme de la mère de Grace (138-139) puis celle de son amie Mary (207) viennent hanter le récit. Grace entend la voix de Mary : "Let me out" ou peut-être "Let me in" – cette voix n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Heathcliff dans *Wuthering Heights*, où l'imagerie macabre rejoint le thème de la folie. Les deux possibilités ("Let me out" ou "Let me in") correspondent à deux interprétations différentes de la demande formulée par le fantôme de Mary : peut-être l'âme de la défunte cherche-t-elle à sortir par la fenêtre (comme celle de la mère de Grace quelques années plus tôt) ? Ou bien cherche-t-elle à pénétrer dans l'esprit de Grace afin de la dominer ? L'incertitude quant au "Let me out" / "Let me in" amène le lecteur à multiplier ses hypothèses afin de démêler les fils de l'intrigue. Ainsi Atwood utilise l'imagerie macabre pour épaissir le mystère de son personnage principal.

La poésie atwoodienne – et tout particulièrement les poèmes élégiaques de *Morning in the Burned House* que nous nous proposons d'étudier – montre comment la perception se transforme en expérience, selon un parcours mis en lumière par l'approche merleau-pontienne.

Pour comprendre la distinction que Merleau-Ponty fait entre les deux notions clés sur lesquelles nous nous appuyons, il faut replacer sa pensée dans les contextes de la *Phénoménologie de la perception* et *Le visible et l'invisible* en explicitant le tournant conduisant d'une œuvre à l'autre. Lors de la parution de la *Phénoménologie de la perception* en 1945, Merleau-Ponty inscrit sa pensée dans le cadre de la réflexion phénoménologique. Puis, à mesure que mûrit le projet d'une ontologie non séparée, il prend conscience de plus en plus clairement d'un risque inhérent à la posture réflexive, celui de séparer la pensée de l'expérience, au lieu de conduire l'expérience à l'intelligence de son propre sens. Cependant le philosophe ne préconise pas un retour pur et simple à l'irréfléchi. Le chemin de la réflexion est nécessaire à la philosophie, mais au sens d'une réflexion qui s'interroge sur "notre contact avec l'être en nous et hors de nous avant toute réflexion"³¹¹ et qui ouvre la dimension de l'interrogation comme rapport ultime à l'être.

En effet, il s'agit pour la Persona de partir d'un contact avec le monde – une intériorité ou une extériorité qu'elle s'attache à expliciter – en même temps que s'élabore la réflexion. Autrement dit, la Persona s'attache à dire "la saisie du monde par son corps", pour témoigner de son expérience propre³¹². Le contact avec le monde s'effectue au travers des expériences simples du quotidien, comme au travers des grands moments de deuil.

Ce qui caractérise l'expérience chez Atwood, c'est qu'elle est toujours une double épreuve ou une épreuve réversible : dans la vision, la Persona qui tient le rôle du "voyant"

³¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964) p. 104.

³¹² De même que chez Merleau-Ponty, l'engagement et la pensée reposent sur la perception par le corps, les poèmes d'Atwood mettent en mots un rapport du corps au monde qui n'est pas un rapport de connaissance mais de connivence. L'existence s'éprouve dans une incarnation (la *persona*, chez Atwood, est mise en scène en tant que *corps*) et revêt donc une signification pratique plutôt que théorique. L'écriture atwoodienne effectue donc une représentation d'un rapport du sujet au monde qui passe par les sens.

éprouve le visible, mais elle est en même temps éprouvée ou mis à l'épreuve par le visible et constate qu'il est impossible de toucher sans s'exposer à être touchée³¹³. Une métaphore de cette expérience de la réversibilité nous est offerte par quatre vers d'un poème de *True Stories* où la *persona* montre comment l'objet est révélé par la lumière autant que la lumière par l'objet :

To put your hand
into the light reveals
the hand but the light also:
shining is where they touch. (TS 27)

Cette réversibilité est également à l'œuvre dans le dernier poème de *Two-Headed Poems*, intitulé "You Begin". En effet, les derniers vers du poème nous offrent l'image des mains comme une nouvelle expression de l'intelligence donnée à l'expérience *réversible* :

The word *hand* floats above your hand
like a small cloud over a lake.
The word *hand* anchors
your hand to this table,
your hand is a warm stone
I hold between two words.

This is your hand, these are my hands, this is the world,
which is round but not flat and has more colours
than we can see.

It begins, it has an end,
this is what you will
come back to, this is your hand. (111)

Le titre "You Begin" aussi bien que la place de ce poème dans le recueil contribuent à donner au symbole des mains une signification de commencement – un "ici et maintenant"³¹⁴ –, donnée sensible qui devient le lieu même de l'expérience du sujet. Les mains sont constitutives du sujet : elles le renseignent sur la réalité de son corps. Elles sont également le

³¹³ Selon Merleau-Ponty, il appartient à l'essence de l'expérience d'être "toute hors d'elle-même" Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit. p.180.

³¹⁴ Nous faisons référence aux questions de Northrop Frye fréquemment citées par Atwood dans son travail critique : "Who am I?" "Where is here?" Frye, Northrop. *The Bush Garden*. 1971. (Toronto: Anansi, 1995) p. 222.

signe d'entités séparées : il y a d'une part ces mains (qui sont les tiennes, qui sont les miennes) et puis, d'autre part, il y a le monde, rattaché à l'image que l'on s'en fait, à partir de la conception de Copernic par exemple ("round but not flat"), et dont nous comprenons qu'il dépasse notre imagination même ("and has more colours / than we can see"). Le monde lui-même pointe donc vers l'invisible et vers une impossibilité d'explorer jusqu'à l'infini. Alors s'effectue un mouvement de retour, vers ces mains-là (qui sont les tiennes, qui sont les miennes, et qui sont le lieu même où s'effectue perception et expérience) et ces mains, donc, deviennent la métaphore du mouvement de va-et-vient entre le sujet et le monde ainsi que de la réversibilité merleau-pontienne. Ces mains sont le rapport au monde du sujet qui se vit avant tout en tant que corps, en tant que matière organique douée d'un toucher par lequel le monde cherche à devenir intelligible.

L'œuvre d'Atwood abonde d'exemples de la réversibilité merleau-pontienne. Nous l'avons vu, cette réversibilité est à l'œuvre chez Susanna Moodie qui éprouve le visible et qui s'éprouve elle-même à partir de cette expérience du visible. De même, les figures féminines de la deuxième partie de *Morning in the Burned House* ("Miss July...", "Manet's Olympia", "Daphne...", "Ava Gardner...", "Helen of Troy...", ou "Sekhmet..."), par leur perception du monde extérieur, en arrivent à s'interroger sur la signification même de leur existence en tant qu'être double, à la fois "tête" et "corps". L'expérience de la réversibilité va de pair avec une "surréflexion"³¹⁵ illustrée notamment par les *personae* de la troisième partie de *Morning in the Burned House* qui vivent l'accompagnement et le deuil d'un père agonisant. Chacune d'elles effectue une "surréflexion" sur l'expérience vécue – c'est-à-dire une réflexion sur un irréfléchi.

Dans "Bored" la *persona* éprouve la douleur de la perte de son père avant d'entrevoir ce que

³¹⁵ "nous entrevoyons la nécessité d'une autre opération que la conversion réflexive, plus fondamentale qu'elle, d'une sorte de surréflexion qui tiendrait compte aussi d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle, qui donc ne perdrait pas de vue la chose et la perception brutes, et qui enfin ne les effacerait pas, ne couperait pas, par une hypothèse d'inexistence, les liens organiques de la perception et de la chose perçue, et se donnerait au contraire pour tâche de les penser, de réfléchir sur la transcendance du monde comme transcendance." Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit. p. 61.

ce ressenti éclaire et révèle de sa perception du monde. Selon la dynamique de la réversibilité, sa réflexion débouche sur une méditation au sujet de notre condition de mortels.

Ainsi, loin de se fonder sur l'abstraction, la réflexion des *personae* atwoodiennes tente de saisir la rationalité à sa source : "[La réflexion] n'est plus le passage à un autre ordre qui résorbe celui des choses actuelles, c'est d'abord une conscience plus aiguë de notre enracinement en elles."³¹⁶ L'écriture atwoodienne porte la trace non seulement de "l'enracinement" des *personae* mais également de la surréflexion effectuée par le sujet à partir de cet enracinement.

Cette surréflexion suscite chez les *personae* un travail sur les images qu'elles recueillent. Si plusieurs métaphores fonctionnent selon un modèle idiomatique mis en lumière par Lakoff, nous montrerons que le regard des *personae* confère aux images courantes de nouvelles significations qui viennent étoiler le sens de l'expérience.

Enfin, l'enracinement des *personae* engageant le corps et l'esprit renvoie à une Persona qui devient, selon l'expression merleau-pontienne, un "être intercorporel". Cette "intercorporeité" doit être comprise comme une extension des liaisons internes au "corps propre"³¹⁷. Tel Merleau-Ponty qui découvre d'abord l'intercorporeité dans ses "pensées barbares du premier âge" qui "demeurent comme un acquis indispensable sous celles de l'âge adulte"³¹⁸, Atwood met en scène cette découverte chez ses *personae* en faisant surgir le souvenir. En effet, la Persona atwoodienne intègre à sa reconquête du sensible des perceptions en relation avec un passé qui reste présent au niveau du psychique. Ainsi, son expérience s'effectue sur fonds de temporalité ou se manifeste la liberté de la Persona, au moment où le "corps prend possession du temps... fait exister un passé et un avenir pour un présent..., fait

³¹⁶ Et "la philosophie n'est pas un certain savoir, elle est la vigilance qui ne nous laisse pas oublier la source de tout savoir." Merleau-Ponty "Le philosophe et la sociologie" dans *Signes* (Paris: Gallimard, 1960) p. 131.

³¹⁷ Le "corps propre" est le lieu en lequel le sujet se saisit comme extériorité d'une intériorité ou intériorité d'une extériorité. Il s'apparaît à lui-même en faisant apparaître le monde. Il n'est donc présent à lui-même qu'à distance et ne peut pas se renfermer sur une pure intériorité.

³¹⁸ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945) p. 408.

le temps au lieu de le subir."³¹⁹ Un exemple qui permet de comprendre comment l'écriture atwoodienne rend compte d'une temporalité libératrice, nous est fourni par le poème éponyme mettant en scène une expérience d'ubiquité temporelle et rassemblant plusieurs fils se rapportant à la démarche de merleau-pontienne de "l'être-au-monde"³²⁰.

1. Ancrage physique et temporel

L'ancrage chez Atwood part inévitablement d'une perception ordinaire à laquelle la *persona* confère une signification particulière. Dans les poèmes élégiaques de *Morning in the Burned House*, l'éclairage du présent se double d'un reflet du passé. C'est ainsi d'ailleurs que surgit une intensité émotionnelle provenant d'une nouvelle manière de percevoir. La voix poétique exprime la permanence des sentiments en reprenant son expérience passée qu'elle transforme par sa volonté de l'habiter différemment. Tout en manifestant pudeur et retenue, les sujets lyriques du recueil expriment un amour contemplé sans relâche. *Morning in the Burned House* met en scène la répétition et la permanence en lui conférant également un caractère lumineux. Cet effet se construit à partir de détails ordinaires qui, par ailleurs, reviennent d'un texte à l'autre (détails que le lecteur retrouve aussi bien dans la poésie que dans les romans). Comme le remarque Fiamengo : "The repetition means that small details – her father's wide-brimmed hat, the canoe – become luminous across various texts of memory"³²¹. Nous pourrions effectivement citer de nombreuses occurrences de la figure paternelle dans son canoë, depuis *Surfacing* jusqu'à *Morning in the Burned House*.

³¹⁹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.* p. 277.

³²⁰ A la suite de Heidegger, Merleau-Ponty définit "l'être-au-monde" comme une relation originale avec le monde qui échappe à l'alternative de l'action causale et de la représentation, cette présence aux choses qui les atteint en leur lieu parce qu'elle ne les thématise pas. Tel Merleau-Ponty, Atwood ne vise pas à aborder l'expérience à partir de la conscience (par un exercice de relations causales ou de représentation) mais à partir d'elle-même. Ceci, dans "Morning in the Burned House" débouche sur le concept de transcendance : le perçu ne renvoie plus à un acte subjectif de la perception mais à un mode d'être spécifique de l'être, à une perceptibilité intrinsèque.

³²¹ Janice Fiamengo. "'A Last Time for This Also': Margaret Atwood's Texts of Mourning." *Canadian Literature* 166 (Autumn 2000) p. 153.

Cependant, ce n'est pas la répétition en soit qui nous intéresse ici, mais plutôt l'attention nouvelle que les *personae* portent à des détails du passé. Cette attention est d'autant plus soutenue, que plusieurs des situations passées sont présentées comme jadis vécues de manière banale, répétitive et ennuyeuse. Cependant, le passé revisité se métamorphose, rétrospectivement, en une série d'événements lumineux. Ainsi, dans l'optique du souvenir, les situations statiques deviennent dynamiques. L'ordinaire est transformé en quelque chose d'extraordinaire, sans pour autant que les *personae* tombent dans le dogmatisme optimiste dénoncé par Nietzsche. Il s'agit simplement pour le sujet de témoigner de nouvelles capacités de perception. Ces dernières sont mises en relation avec un désir d'intensité qui est en relation avec le deuil. En effet, le style poétique d'Atwood, bien qu'extrêmement sobre et dépouillé, exprime une intensité, une permanence de l'amour, une présence à la douleur du deuil, qui triomphe de la banalité de la répétition.

A cet égard, le poème "Bored" est particulièrement significatif. Le titre de ce poème en est le leitmotiv. La base verbale "bore" est déclinée sous toutes ses formes grammaticales (verbales, adjectivales, et nominales) : "I was bored" (vers 1), "I then (bored)..." vers 7, "the boring rhythm" vers 21, "boredom is happier" vers 36, "Now I wouldn't be bored" vers 37. La dernière occurrence est au négatif : elle marque la progression de la voix poétique qui, arrivée à l'âge adulte, comprend douloureusement que les moments partagés avec son père n'avaient rien d'ennuyeux : elle en éprouve de la nostalgie et en chérit le souvenir.

La monotonie de la forme du poème contribue à en souligner le thème principal : l'ennui. "Bored" ne présente aucune coupure paragraphique entre les 39 vers qui le composent. La syntaxe répétitive est à l'image de l'état d'esprit dont il est question dans le poème : "Holding the log / while he sawed it. Holding / the string while he measured, boards, / distances between things" (91) ou, un peu plus loin : "Or sat in the back / of the car, or sat still in boats, / sat, sat...". La minutie qui caractérise la description de chaque détail trouve sa

forme poétique dans la construction d'effets de répétition : remarquons simplement la profusion de conjonctions juxtaposant des objets, ainsi que les multiples allitérations qui ralentissent la diction ("rows and rows / of lettuces and beets"; "prow, stern, wheel / he drove, steered, paddled"). Le lecteur est ainsi encouragé à s'appesantir sur des descriptions et à savourer la litanie d'activités qui rapprochent le père et la fille. Le simple fait que la voix poétique soit capable de restituer les détails de ses observations montre que ces moments d'ennui ont été transformés dans sa mémoire : la fillette devenue adulte est capable de contempler rétrospectivement tout ce qu'elle a dénigré dans son enfance – et elle n'a rien oublié, malgré elle :

The worm gunwales,
the intricate twill of the seat
cover. The acid crumbs of loam, the granular
pink rock, its igneous veins, the sea-fans
of dry moss, the blackish and then the greying
bristles on the back of his neck...
Such minutiae. It's what
the animals spend most of their time at,
ferrying the sand, grain by grain... (91-92)

Nous remarquons en passant une similitude avec le recueil *The Circle Game* : la précision ("minutiae") des descriptions et la richesse des allusions à la nature. A cette description minutieuse des mondes minéral, végétal et animal, se mêlent les détails concernant le père de la voix poétique ; cette dernière l'observe avec la même attention scientifique. Le jeu des couleurs contribue à rapprocher le père et la nature : "pink rock" et "the blackish and then the greying / bristles on the back of his neck". Il suffit que la narratrice mentionne les cheveux sur la nuque de son père pour que le lecteur comprenne la position de ce dernier par rapport à sa fille – légèrement en retrait ce qui lui permet de le voir de profil, penché sur les merveilles qu'il l'invite à contempler. La description de la nature encadre la mention du cou paternel, comme pour planter ce dernier au beau milieu du décor.

Par ailleurs, c'est par cette attention au détail que la voix poétique exprime la tendresse qu'elle éprouve pour son père. C'est également ainsi qu'elle accuse réception de l'héritage paternel qui est précisément l'aptitude à noter chaque détail : la minutie est d'ailleurs une qualité observée dans la nature elle-même ("Such minutiae. It's what / the animals spend most of their time at"). Ainsi la *persona* retrouve dans la nature le reflet même de l'héritage paternel. Mais ce n'est que dans le temps du souvenir que la voix poétique peut s'ouvrir au cadeau de son père³²² : rétrospectivement, les moments partagés avec lui ne sont plus ennuyeux mais, au contraire, riches en enseignements. Par ailleurs, la *persona* remarque que les rétrospectives sont toujours plus lumineuses que la réalité :

Why do I remember it as sunnier
all the time then, although it more often
rained, and more birdsong?
I could hardly wait to get
the hell out of there to
anywhere else (92)

La transformation météorologique est emblématique de la nostalgie. Et cependant, la voix se souvient distinctement de son sentiment d'ennui, de son désir pressant d'accélérer le mouvement, de gagner son indépendance. L'ennui éprouvé par la voix poétique n'est pas sans rappeler celui décrit par Elaine dans *Cat's Eye* :

I'm *so bored!!!*" [Cordelia] writes, with triple underlining. She sounds enthusiastic even about boredom. And yet her burbly style does not ring true...
I feel as if I'm marking time. I swim in the lake provided, and eat raisins and crackers spread thickly with peanut butter and honey while reading detective stories, and sulk because there's no one my age around. My parents' relentless cheer is no comfort. It would almot be better if they could be as surly as I am or surlier; this would make me feel more ordinary. (221)

Que ce soit Cordelia ou Elaine, les deux jeunes adolescentes se complaisent dans leur ennui. Elaine s'installe passivement dans une attente qu'elle considère comme incontournable ; elle affiche ouvertement son hostilité face à la bonne humeur de ses parents. C'est la juxtaposition

³²² Nous remarquons que la même démarche est effectuée par la narratrice de *Surfacing* : c'est rétrospectivement qu'elle s'ouvre au cadeau de son père et de sa mère.

de deux humeurs – celle d'Elaine caractérisée par l'ennui et celle de ses parents, joyeuse et dynamique – qui crée un effet de résonance avec le poème "Bored". Le poème introduit de plus une dimension douloureuse qui, par l'intensité de l'amour éprouvé, rejoint la tradition élégiaque romantique. Cependant Atwood s'en écarte également par la sobriété de son langage, qui, une fois encore, joue sur un effet de répétition :

Now I wouldn't be bored.
Now I would know too much.
Now I would know. (92)

Alors que son père est mourant, la voix poétique comprend comment illuminer les moments qu'elle considérait jadis comme ennuyeux. Ces dernières lignes du poème expriment le paradoxe de la mémoire qui confère une nouvelle intensité à un passé qui devient présent dans un ressenti de joie et de douleur : ce père que la narratrice découvre rétrospectivement³²³ n'est pas éternel ; c'est comme si la voix poétique apprenait à reconnaître l'insupportable signification de notre condition de mortels (exprimée par l'expérience de son corps même).

Ainsi, l'amour est teinté de nostalgie mais ce sentiment est exprimé par la la voix poétique avec la plus grande pudeur et sobriété, selon la démarche philosophique merleau-pontienne : intensité et clairvoyance se manifestent grâce au développement d'une nouvelle capacité à percevoir, exprimée par un regard à double ancrage qui témoigne également d'une attention quasi scientifique à chaque détail. D'autre part, au-delà de l'expression d'une intensité, le propos d'Atwood est de mettre en scène la réflexion suscitée par cette intensité. La réversibilité merleau-pontienne est à l'œuvre dans "Bored" lorsque la *persona* qui ressent douloureusement un passé révolu élabore une "surréflexion" à partir de cette expérience et se voit également comme sujet ayant accès à une compréhension directe de notre condition de mortelle, faisant d'elle un sujet averti, affirmant sans détour : "Now I would know." 92.

³²³ Atwood s'écarte ici de la position de Sylvia Plath.

La stratégie du poème que nous venons d'étudier s'appuie sur l'image centrale de l'observation de la nature. Nous souhaitons maintenant mettre en lumière un ensemble d'images qui illustrent une nouvelle manière d'habiter un présent et qui renforcent le lien entre la poésie atwoodienne et la démarche merleau-pontienne.

2. Métaphores idiomatiques et images élégiaques atwoodiennes

L'originalité de la signature atwoodienne est son recours fréquent à ce que Merleau-Ponty appelle une "parole parlante"³²⁴. Ce type de parole outrepassé l'univers des significations sédimentées, et, animée par une intention significative "à l'état naissant", tente de mettre en mots un certain silence qui la précède et l'enveloppe³²⁵. En d'autres termes, il s'agit d'une parole qui vient dans la proximité du silence et qui reconduit au silence: "Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, que [le langage merleau-pontien] veut conduire à l'expression."³²⁶. Le langage poétique des poèmes élégiaques de *Morning in the Burned House* rejoint cette démarche qui vise à prendre possession d'une vision, car "il est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir."³²⁷. Nous souhaitons mettre en lumière l'originalité de ce langage qui "apprend à voir" en nous appuyant de nouveau sur Lakoff pour mesurer l'écart entre les métaphores idiomatiques et les constructions atwoodiennes. Dans notre première partie, nous avons vu comment la poésie atwoodienne de *The Circle Game* s'inscrit contre deux représentations de l'esprit et des sens élaborées à partir des propositions lakoffiennes : l'esprit est une machine et notre perception visuelle est circonscrite. De même, nous chercherons maintenant du côté des poèmes

³²⁴ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit. p. 229.

³²⁵ Contrairement à la "parole parlante", le "langage déchu" ou la "parole parlée" (*Phénoménologie de la perception* 229) est la retombée de l'invention du sens dans le monde culturel des significations communes disponibles. Cette retombée ne doit pas être comprise comme appauvrissement : elle est ce moment de sédimentation qui appartient à la vie de l'institution.

³²⁶ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit. p. 18.

³²⁷ *Le visible et l'invisible* p. 18.

élégiaques une contestation ou une transformation des images traditionnelles de la mort. Selon Lakoff³²⁸, la tradition poétique élégiaque puise de nombreuses images dans les expressions courantes ; ces dernières reposent sur des images illustrées par la série de propositions suivantes³²⁹ :

"La vie est une journée, la vieillesse, le crépuscule ; la mort est la nuit"

"La mort est une destination finale"

"La mort est un voyage"

"La mort est un départ"

"La mort d'un individu est représentée comme la mort d'une plante"

"Les 4 saisons d'une année représentent les étapes de la vie, la vieillesse, l'hiver"

"Le manège du temps" (image des poèmes éponymes de *The Circle Game*) : "We will go around / in these circles for a time" (102)

"La vie, être présent ici ; la mort signifie l'absence".

Ce résumé est commode pour cadrer les effets des poèmes d'Atwood consacrés au deuil. Nous remarquons que l'ensemble de ces concepts métaphoriques cités ci-dessus donne de la mort une vision qui s'appuie sur une conception linéaire ou cyclique du temps. De plus, une ligne de démarcation est clairement établie entre les morts et les vivants. Ces derniers, selon les images traditionnelles, ne sont pas du voyage et ne peuvent être que des spectateurs extérieurs, jusqu'à ce que vienne leur tour de mourir.

Atwood s'intéresse, au contraire, au rapprochement entre les vivants et les morts et pose la question du devenir de la relation entre le mourant et ses proches. Ainsi, sans exclure les métaphores idiomatiques, sa poésie cherchera à donner aux images traditionnelles une signification nouvelle, ou plus exactement à jouer sur une double valence qui donne lieu non

³²⁸ George Lakoff and Mark Turner, *More than Cool Reason* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989) p. 4.

³²⁹ L'analyse de Lakoff débouche sur l'étude du célèbre poème d'Emily Dickinson "Because I could not stop for death", comprenant cinq métaphores sur la vieillesse et la mort qui reposent sur des traditions correspondant aux cinq premiers concepts cités ci-après dans le texte. Lakoff montre comment Dickinson puise dans les images courantes et les enrichit.

seulement à une interrogation au sujet de la mort, mais également à un examen du processus de deuil.

Par l'enrichissement de l'imagerie traditionnelle, Atwood exige de son lecteur une attention toute particulière pour apprécier l'étoilement du texte poétique, permettant de rendre compte non seulement d'une intensité de perception mais également d'un rejet des catégories pré-établies pour laisser place à une nouvelle manière de percevoir³³⁰.

Prenons les métaphores traditionnelles de la vie, de la mort et des saisons. La saison de la mort est l'hiver : ses attributs sont le froid, la glaciation, le sommeil, la végétation fanée. La vie est représentée par une végétation florissante et une saison printanière. *Morning in the Burned House* s'appuie sur cette symbolique et la fait évoluer par la superposition de plusieurs images. Nous avons relevé trois exemples qui permettent d'illustrer ce propos : "Wave", "Flowers" et "Man in a Glacier".

"Wave" restitue à l'image de l'hiver une force permettant d'introduire simultanément deux images contraires : celle du vieillard frissonnant de froid et celle du jeune homme vigoureux capable de résister à l'hiver.

En procédant par associations d'images ou d'idées, le poème "Flowers" fait évoluer la symbolique printanière des fleurs tandis que "Man in a Glacier" confère une dimension géologique à la saison hivernale qui renforce le concept de dureté de la mort. Nous prenons successivement les exemples de ces trois poèmes.

L'allusion à l'hiver dans "Wave" se situe aux troisième et cinquième strophes :

³³⁰ Ce faisant, l'accent est mis sur un rapprochement possible entre jeunesse et vieillesse, permettant au sujet d'envisager les états successifs menant à la mort, non pas comme une diminution de l'identité mais comme autant d'éléments constitutifs du sujet. Voir à ce sujet l'article de Sara Jamieson. Jamieson s'appuie sur des théoriciens de la vieillesse ("scholars of aging") tels que Simone de Beauvoir, Kathleen Woodward, Sally Chivers et Margaret Gullette pour montrer comment, dans *Morning in the Burned House*, le regard de la *persona* l'amène à aller au-delà du déclin de son père pour anticiper sa propre vieillesse et établir une continuité entre jeunesse et vieillesse : "Refusing an interpretation of middle age as a catastrophic break with the past and with youth, Atwood instead emphasizes continuities that enable acceptance of the body as it ages as an integral part of the self." Sara Jamieson. " 'It's still you': Aging and Identity in Atwood's Poetry". *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, eds. (Ottawa: University of Ottawa Press, 2006) p. 274.

Why are you so old, he asked me,
all of a sudden ?
Where is this forest? Why am I so cold? (83)

Et :

No. We need more wood, he said.
The winter's on its way.
It will be bad. (84)

Dans ces deux strophes, le froid et l'hiver sont imaginés par la figure du père en délire. Dans la troisième strophe, affaibli par l'âge, ce personnage est désarmé face au froid comme il est perdu face à sa propre vieillesse. Dans la cinquième et dernière strophe du poème, il revit le temps de sa jeunesse et le froid stimule son esprit d'entreprise. Il s'agit de se préparer pour l'hiver et de lui résister énergiquement. L'hiver donne à la figure du père l'occasion de déployer la vitalité de sa jeunesse. Nous remarquons par ailleurs la double valence de la dernière strophe du poème : dans le contexte passé, la remarque "We need more wood" est signe de vigueur (le lecteur imagine l'intonation joyeuse du personnage qui, dans sa jeunesse, effectue les préparatifs pour l'hiver avec bonne humeur et entrain) ; dans son contexte présent, elle révèle la confusion mentale de ce dernier qui se trouve totalement démuné ; la voix est affaiblie, délirante et affligeante. Le lecteur *entend* la superposition de ces deux voix aussi bien qu'il remarque l'isolation visuelle de ces trois vers, permettant de les rapporter à deux contextes différents.

Ainsi, au-delà de l'équivalence entre l'hiver et la mort, la saison du froid devient un "baromètre" aux fonctions multiples. Elle mesure la capacité d'entreprendre et de résister aux conditions difficiles, tout comme elle permet d'évaluer le désarroi de la vieillesse. Si le passage d'une saison à l'autre renvoie à une conception linéaire du temps, la stratégie poétique atwoodienne s'en affranchit en faisant coexister deux images en simultané : l'hiver n'est pas uniquement l'étape ultime d'un cycle qui s'apparente au cycle de vie, il est une saison à part

entière qui est rétablie dans sa réalité périodique. Par son retour annuel, cette saison ponctue le temps de la jeunesse comme celui de la vieillesse. C'est en relevant la réaction de la figure du père face à l'hiver que la voix poétique comprend son extrême diminution et apprend au lecteur à la *voir*.

De même que *The Circle Game* met en scène une réalité géologique concrète, Atwood dans "Wave" s'appuie sur les concepts météorologiques d'une périodicité des saisons pour établir un contraste entre jeunesse et vieillesse. Au-delà de ce contraste, l'image de la dernière strophe réveille la voix du père dans sa jeunesse et résonne douloureusement derrière la voix affaiblie du père en proie au délire. Lorsque les poèmes de *Morning in the Burned House* sont regroupés dans un ensemble plutôt que d'être étudiés séparément, le lecteur rapproche ce poème "Wave" de l'expression "It's still you" qui constitue le fil conducteur de l'entreprise de la *persona*. Par exemple, la place des poèmes au sein du volume semble indiquer une évolution de la persona vers une acceptation du cycle de vie comprenant sa propre mortalité – ce que Van Spankeren appelle "a hard-won trajectory from a self-oriented mode to a more human vision"³³¹. Cette conception rejoint celle de Jamieson qui résume l'effet d'ensemble produit par le volume : "On their own, Atwood's poems of aging are often haunted by powerful cultural anxieties, but taken together, they do convey some hope that a more habitable attitude might possibly be within our reach."³³² Les métaphores atwoodiennes contribuent largement à ce changement de perspective. Elles offrent au regard de la *persona* un objet à partir duquel peut s'effectuer une méditation et une évolution.

Dans "Flowers", les fleurs, emblématiques d'un printemps au sens propre et figuré, refusent de remplir leur fonction. La visite de la voix poétique à son père hospitalisé est

³³¹ Kathryn Van Spankeren. "Humanizing the Fox: Atwood's Poetic Tricksters and Morning in the Burned House." *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Wilson, Sharon Rose ed. (Columbus: Ohio State University Press, 2003) p. 106.

³³² Sara Jamieson. " 'It's still you': Aging and Identity in Atwood's Poetry". *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, eds *op. cit.* p. 277.

cependant pleine d'un espoir printanier : "Right now I am the flower girl. / I bring fresh flowers..." (93). Mais très vite l'image des fleurs bascule et devient ce bouquet fané qui pourrit dans une eau verdâtre et saumâtre ("greenish water / that smells like dirty teeth"). Ainsi, les bouquets se succèdent sans que leur fraîcheur éphémère n'atteigne le malade. Ce dernier ne remarque pas même leur présence sur la table de nuit. C'est la voix poétique qui, se figurant en posture filiale au chevet de son père, embrasse d'un même regard ses fleurs ainsi que son père endormi dans son lit d'hôpital. L'attente est propice à la réflexion. Aussi la pensée de la *persona* erre-t-elle dans l'immobilité et le silence de la pièce :

I sit there, watching the flowers
in their pickle jar. He is asleep, or not.
I think: He looks like a turtle.
Or: He looks erased (95)

A l'image des fleurs que le malade ne voit pas ("he can't see them / because he won't open his eyes"), le père est déjà effacé de sa propre existence ("He looks erased"). La symbolique du bouquet printanier est renversée : les fleurs représentent l'invisibilité et l'absence de mémoire ; il ne leur est pas permis de représenter la fraîcheur, ni même de souligner le caractère éphémère de la jeunesse. Cependant, la dernière strophe du poème se rapproche de l'image traditionnelle de la vitalité des fleurs et de leur inévitable décomposition.

There will be a last time for this also,
bringing cut flowers to this white room.
Sooner or later I too
will have to give everything up,
even the sorrow that comes with these flowers,
even the anger,
even the memory of how I brought them
from a garden I will no longer have by then,
and put them beside my dying father,
hoping I could still save him. (95)

Par ce retour à la symbolique traditionnelle, la voix poétique est plongée dans une réflexion philosophique sur sa propre mortalité. Son espoir de sauver son père en lui apportant une vitalité symbolique est déçu. Elle exprime l'impossibilité d'une telle entreprise dans un monde

où tout est condamné à mourir. Cependant la critique Sara Jamieson remarque que malgré l'anxiété par rapport à la mort qui se dégage dans l'ensemble du volume élégiaque, le fait même que la *persona* approche cette réalité fonctionne comme une préparation à cette étape de la vie³³³.

Comme l'image de "Flowers", "Man in a Glacier"³³⁴ s'appuie sur la symbolique traditionnelle et s'enrichit d'images nouvelles. Le regard se pose sur une image, puis sur une autre, et le travail intérieur effectué par la *persona* (et le lecteur) commence. L'équivalence mort et glaciation, annoncée par le titre, prédomine et s'enrichit d'images puisées dans le domaine scientifique. Le début du poème s'apparente à un rapport scientifique ; la première strophe fait état de la parfaite conservation dans la glace d'un homme d'un autre temps. La deuxième strophe est reliée à la première par un lien de juxtaposition "Then there's", sans que la nature du lien logique soit explicitée. L'image qui suit celle de l'homme découvert dans le glacier est celle d'une boîte de diapositives retrouvée dans la cave. Ces dernières ont visiblement rempli la même fonction que le glacier : elles ont parfaitement conservé un individu, en le figeant dans l'éclat de sa jeunesse. Mais si le père de la voix poétique est ainsi merveilleusement conservé dans l'image de la diapositive, il n'en est pas moins mort, comme l'homme congelé depuis plusieurs milliers d'années. Le cadre rigide dans lequel l'un et l'autre sont enfermés contribue à les rapprocher. Par l'imagerie géologique, Atwood s'attaque à l'illusion selon laquelle l'homme est immortel :

the first time we...found we were rocked
with neither love nor malice in the ruthless

³³³ "[Aging scholars argue] that our interpretation of our own aging is bound up with the ways in which we perceive aging in others, and [suggest that by reading the signs of aging on other bodies similar to our own], we can avoid denigrating the old and look ahead to our own old age with feelings other than revulsion and fear. It is precisely this kind of movement from a narcissistic, fearful anticipation of old age to one that is more relational and sympathetic [needs to be explored in reading] from *Morning in the Burned House*." Sara Jamieson. " 'It's still you': Aging and Identity in Atwood's Poetry". *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, *op. cit.* p. 270.

³³⁴ Ce poème est à rapprocher de la nouvelle d'Atwood intitulée "The Age of Lead" (WT 159) où la problématique de la conservation est liée aux progrès de l'homme.

icy arms of Chemistry and Physics, our bad godmothers. It was they
who were present at our birth, who laid
the curse on us: *You will not sleep forever*. (82)

La mention d'un sort jeté sur le berceau de l'homme renverse le conte de fées auquel appartient l'illusion d'un bonheur parfait et éternel. Le contraste entre le sort de la Belle au Bois Dormant et la réalité géologique du monde fait écho au paradoxe de la diapositive : malgré l'illusion de la vie donnée par la photographie, le père est impuissant à conserver sa jeunesse. L'état statique propre à la photographie ou à la conservation dans la glace est synonyme de mort ; et la voix poétique de constater qu'aucune illusion n'est possible :

but there. There still. This was all we got,
this echo, this freeze-framed
simulacrum or slight imprint,
in answer to our prayers for everlastingness (82)

L'imprécision des déictiques "there" et "this" pose une série de questions : de quel "there" s'agit-il ? Où est maintenant l'homme de la diapositive ? Dans quelle image l'individu est-il figé ? Ces questions d'ordre métaphysique font écho à la demande d'immortalité de la voix poétique, "prayers for everlastingness" – prières qui, selon cette dernière, ne sont pas exaucées.

"Man in a Glacier", poème clé de la séquence, se situe à la tête de l'avant-dernière partie du recueil, emplacement stratégique qui marque l'importance, dans cette quatrième partie, de l'entrecroisement des thématiques du deuil et de la conservation. Ainsi le fantasme de conservation est indissociable du sentiment de perte ; retenir le passé est une tentative que la *persona* sait être vaine et qui pourtant fait l'objet de sa réflexion³³⁵. C'est effectivement l'observation de son propre désarroi, alors qu'elle tient entre ses mains une image qui refuse de revenir à la vie, qui se situe au cœur du processus de deuil de *Morning in the Burned House*.

³³⁵ Selon Fiamengo : "[It] foregrounds the ambiguous relationship between preservation and loss that is so important to the collection as a whole." Janice Fiamengo, "A Last Time for This Also": Margaret Atwood's Texts of Mourning" *Canadian Literature* 166 (Autumn 2000) p. 152.

Ce poème explicite ainsi ce que Reingard M. Nischik and Julia Breitbac appellent un regard sur soi qui est plein d'indulgence (self-critical lenience)³³⁶. Faisant écho à la *Camera Lucinda* de Barthes, Atwood, tout en ayant pleinement conscience des limites du pouvoir de la photographie, se prend en flagrant délit d'espérer conserver quelque chose du passé³³⁷.

Nous nous tournons maintenant vers la symbolique du voyage pour expliciter l'ambiguïté de la relation dialectique entre la permanence et le deuil, tout en montrant, une fois de plus, l'exploitation et le dépassement de l'imagerie traditionnelle.

La mort est un voyage

Les expressions courantes où la mort devient voyage ("He passed away", "He's gone", "He left us", "He's no longer with us", "He's passed on", "He's gone to the great beyond", "He's among the dear departed" etc.) reposent sur une conception linéaire du temps. Cependant, le voyage temporel peut s'effectuer dans les deux sens : vers l'avenir qui conduit à la mort, vers le passé, dans le temps du souvenir. La tradition poétique joue souvent sur cette double perspective pour signifier l'importance du souvenir à l'approche de la mort. Dans la poésie atwoodienne, le souvenir tient également une place privilégiée. Cependant, nous montrerons comment *Morning in the Burned House*, à l'instar de *The Circle Game* précédemment étudié, s'écarte de la conception linéaire du temps notamment dans le poème éponyme du recueil.

³³⁶ Reingard M. Nischik and Julia Breitbac. "Eye-Openers: Photography in Margaret Atwood's Poetry". *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, *op. cit.*

³³⁷ "Knowing perfectly well that even the indexical quality of photography, that is, its status as 'echo' or 'imprint' of 'real life,' produces a mere simulacrum of authenticity; the lyrical 'I' wants to believe in, in fact 'pray[s]' for, photography's capacity to transcend time and space and overcome death for 'everlastingness'; the incompatible registers of religious plea on one hand and 'professional' photographic discourse on the other make this inherent contradiction only more apparent." Reingard M. Nischik and Julia Breitbac. "Eye-Openers: Photography in Margaret Atwood's Poetry". *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, *op. cit.* pp. 343-344.

Par ailleurs, la tradition élégiaque prend sa source dans un contexte religieux et elle remonte aux mythologies égyptienne, grecque et chrétiennes³³⁸. C'est sur cette mythologie que nos poètes s'appuient lorsque, par exemple, Tennyson présente la mort comme un voyage en mer ("when I put out to sea") ou lorsque Keats évoque deux rivages ("then on this shore / Of this wide world I stand alone") ou enfin lorsque Dickinson décrit le voyage entrepris avec la mort. Plusieurs poèmes de *Morning in the Burned House* appartiennent également à cette tradition sans pour autant y adhérer complètement. Le recueil ne présente pas non plus de caractère religieux : Atwood, contrairement à Avison qu'elle admire et dont elle reconnaît l'influence, s'abstient d'évoquer la possibilité d'une consolation provenant d'une dimension spirituelle. Cependant, loin de désespérer, la poésie atwoodienne ouvre une perspective sur ce que Fiamengo appelle "the complex gift of loss". Cette notion renvoie tout particulièrement au dernier poème de *Morning in the Burned House* (le poème éponyme) où la voix poétique fait effectivement l'expérience du "deuil accueilli comme un don". A défaut d'arriver à une destination finale, il semblerait que la voix poétique franchit une étape importante qui lui offre en partage la sérénité de l'instant présent.

Nous commencerons par étudier en partant des poèmes "Flowers" et "Ottawa River by Night", la double valence de la symbolique traditionnelle du voyage avant de porter notre attention sur "Morning in the Burned House".

3. Perception Visionnaire

C'est toujours à partir d'un ancrage temporel que se développent les capacités visionnaires de la *persona* et souvent par l'exploitation de métaphores idiomatiques lakoffiennes. Deux poèmes ("Flowers" et "Ottawa River by Night") nous permettent d'étudier comment l'ancrage temporel, ainsi que le questionnement multiforme d'images recueillies

³³⁸ Lakoff, *More than Cool Reason op. cit.* p. 4.

dans un instant présent, conduisent vers une expérience nouvelle. En effet, grâce à l'ancrage et au travail d'images, se profile pour la *persona* de *Morning in the Burned House* une compréhension de sa propre expérience de deuil.

"Flowers" et "Ottawa River by Night" sont deux poèmes centrés autour de l'image du voyage menant à l'expression soit d'une impuissance soit d'un lacher-prise. Ces sentiments sont révélés au moment même où, la *persona*, guidée par l'image du bateau, sonde sa propre expérience et gagne en clairvoyance, à la fois sur les hallucinations paternelles (dans "Flowers"), sur les images fantomatiques du passé (dans "Ottawa River by Night"), et sur sa propre situation.

Dans "Flowers" le voyage est à la fois le parcours qui conduit le père de la voix poétique à la mort et le symbole de la maladie et du délire. L'image classique (la vie et un voyage vers la mort) est introduite dans le poème en premier. En effet, dès la deuxième strophe, la voix poétique contemple la silhouette de son père et il lui semble que ce dernier est déjà loin d'elle ; son absence est signifiée par sa passivité lorsqu'elle lui apporte des fleurs :

I...
place [the flowers] on the table beside my father
where he can't see them
because he won't open his eyes.

He lies flattened under the white sheet.
He says he is on a ship,
And I can see it – (93)

Le père n'est plus véritablement présent, ni pour accueillir sa fille, ni même pour regarder les fleurs qu'elle lui apporte ; son corps aplati disparaît sous le drap. Son éloignement est à la fois le résultat de sa diminution physique et de son propre délire. La *persona* essaie de voir la chambre d'hôpital à travers les hallucinations de son père qui se croit sur un bateau. Ainsi deux images sont superposées et confondues : celle du voyage vers la mort et celle du délire de l'agonie. Par sa tentative de voir le monde à travers son père qui délire, la voix

poétique épouse une conception humaine de la vieillesse telle que la définit Jamieson³³⁹. Par ailleurs, elle effectue la seule démarche possible pour se rapprocher de lui. Plutôt que d'être effrayée par l'absurdité de ses propos ("He says he is on a ship"), elle accepte calmement la vision du père, comme une image susceptible de la conduire vers une vérité nouvelle : chaque objet est transformé pour contribuer à justifier l'hallucination paternelle : les murs blancs, les fenêtres-hublots, les bruits feutrés et les tintements des clochettes, et enfin le ronronnement de l'air conditionné qui n'est autre que l'appel de l'océan lui-même. Ce tableau est évoqué comme si la voix poétique en admirait la beauté³⁴⁰. Le délire est présenté comme susceptible d'éveiller le sensible chez la *persona* qui étend sa manière de percevoir en acceptant d'entrer dans la vision de son père. Mais loin d'être dépeint comme quelque chose de merveilleux, l'extension du sensible n'occulte pas pour autant la principale réalité de la mort prochaine du père. Dans la troisième strophe du poème, la synecdoque du délire laisse place à nouveau à l'image traditionnelle du voyage vers la mort.

and he is on a ship;
 he's giving us up, giving up everything
 but the breath going in
 and out of his diminished body;
 minute by minute he's sailing slowly away,
 away from us and our waving hands
 that do not wave. (93)

Le vers charnière est effectivement "he is on a ship" : il s'applique aussi bien à la description du délire qui le précède qu'au regret des proches à la vue de la mort imminente de l'être aimé. En effet, la fin de la strophe confère au bateau une dimension symbolique : "he's sailing slowly away,/ away from us". Pour voyager vers l'autre rive, le père de la voix poétique laisse

³³⁹ Voir : Sara Jamieson. " 'It's still you': Aging and Identity in Atwood's Poetry". *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, *op. cit.* pp. 269-277.

Voir également nos commentaires au sujet des poèmes "Wave" et "Man in a Glacier".

³⁴⁰ Le voyage fantasmé est décrit de la manière suivante :

"And I can see it –
 the functional white walls, the minimal windows,
 the little bells, the rubbery footsteps of strangers,
 the whispering all around
 of the air-conditioner, or else the ocean,
 and he is on a ship;" (92-93).

tout derrière lui, y compris ceux qu'il aime. Il ne se retourne pas pour leur faire un signe de la main ; ses proches sont frappés d'une stupeur douloureuse. La coupure entre "waving hands" et "that do not wave" souligne l'oxymore enjambant ces deux vers. L'impossibilité du geste pour exprimer un adieu est significatif du désarroi de l'entourage du mourant.

Le retour vers l'image traditionnelle de la mort comme l'aboutissement d'un voyage, s'effectue ainsi par la double valence du vers "he is on a ship". Ce vers conclut la description du délire du voyage marin et oriente de nouveau la perspective vers la mort du père de la voix poétique. Ainsi, nous avons vu que le poème joue sur la superposition de deux images qui traduisent l'impuissance profonde de l'entourage du mourant – impuissance à le guérir de ses délires, impuissance à le retenir dans le monde des vivants. Les images à double valence, tel le vers "he is on a ship" dont nous avons souligné la position stratégique, permettent au lecteur de s'affranchir des équivalences simplistes de l'imagerie traditionnelle et de l'enrichir de réflexions nouvelles. En effet, les images de "Flowers" convergent vers l'expression d'un sentiment d'impuissance dont le *persona* prend conscience par le travail même de l'image poétique. Ce procédé rejoint celui de "Ottawa River by Night" où le voyage est à la fois la métaphore classique du départ vers la mort et la synecdoque non pas du délire (comme dans "Flowers"), mais au contraire de la jeunesse.

Comme dans "Flowers", le procédé de double valence dans "Ottawa River by Night" permet de mettre en scène une *persona* cherchant à étendre sa manière de percevoir en se laissant conduire par les images que lui propose la réalité sensible. Ces images nous donnent non seulement l'occasion de découvrir de nouvelles orientations métaphoriques du voyage sous la plume atwoodienne mais également la possibilité d'éclairer une fois de plus une démarche philosophique de la *persona*.

Les deux premières strophes du poème "Ottawa River by Night" offrent au lecteur deux aspects distincts du voyage : l'un (première strophe), flou, fantomatique, incertain et cauchemardesque (enfants noyés dans la rivière glaciale) ; l'autre (deuxième strophe), présente une aventure entreprise par la narratrice et la figure du père au temps de sa jeunesse : "Once, my father / and I paddled seven miles / along a lake near here" (103). Ainsi, la deuxième image ne correspond pas à une métaphore de la mort, ni même à l'idée de l'écoulement tranquille de la vie. Le terme "voyage" est à prendre au sens propre : c'est une descente de rivière en canoë qui évoque par ailleurs la jeunesse, la vigueur, et une communion avec la nature. Cependant, à la fin de la troisième strophe, le voyage prend une dimension fantomatique qui rappelle la première strophe : en effet, le lecteur a maintenant la certitude que l'expédition est emblématique d'un passé révolu car la narratrice précise "my father... although dead, I remember now; but not as old...he can see again" (104). Et aussitôt la deuxième strophe du poème se teinte, rétrospectivement de nostalgie : le souvenir est imprégné de regret et la situation présente est évoquée douloureusement. La symbolique traditionnelle selon laquelle la mort est un voyage vient se superposer à l'équivalence entre le voyage et la jeunesse. Le tournant décisif est atteint précisément par l'affirmation : "he's around the corner". De quel virage s'agit-il ? De quel voyage ? La direction empruntée est celle du grand large, faisant écho aux vers de Tennyson ou de Keats précédemment cités³⁴¹. A cette image symbolique du voyage en mer, Atwood superpose de nouveau, à la fin de la troisième strophe, une image réaliste, relative à notre monde contemporain :

He's heading eventually
to the sea. Not the real one, with its sick whales
and oil slicks, but the other sea, where there can still be

³⁴¹ Keats dans "When I have fears" et Tennyson dans "Crossing the Bar" évoquent tous deux des paysages marins, synonymes de départs et de voyages que l'on retrouve dans la poésie romantique.

Keats : "then on the shore
Of the wide world I stand alone, and think" ("When I have fears")
Tennyson : "Sunset and evening star,
And one clear call for me!
And may there be no moaning of the bar,
When I put out to sea." ("Crossing the Bar")

Ce tableau opère un retour à la réalité ; les dimensions réalistes et métaphoriques sont ainsi superposées. Par ailleurs, la mer polluée fait également allusion aux convictions écologistes du père de la narratrice et souligne ainsi le caractère personnel de ce poème. Ce sont de tels détails qui ancrent le lecteur dans la singularité de l'expérience de la voix poétique. Bien que la mort et le deuil soient des préoccupations universelles, la perte d'un être aimé ne peut être qu'un événement unique, chargé d'un acquis émotionnel que les poèmes élégiaques d'Atwood n'ont cessé de souligner. Ce sont les menus détails de l'histoire singulière de la voix poétique qui touchent le lecteur car au-delà de leur émouvante insignifiance, ils révèlent l'unicité et l'intensité de l'expérience. La voix poétique reconnaît à la fois le privilège que représente son histoire propre et la douleur de son deuil.

Nous nous tournons maintenant vers le poème éponyme caractérisé par un rayonnement particulier qui éclaire non seulement l'ensemble du poème mais également le recueil entier, car Atwood choisit de placer ce poème à la fin, comme pour conclure sur cette note de sérénité.

5. Expérience d'ubiquité temporaire, massacre des illusions et capacité à perdurer

1. Renversement de la conception du temps dans "Burned House" et "Morning in the Burned House"

Le poème éponyme représente une étape importante dans le processus de deuil de la voix poétique et fait écho à un poème du recueil *Interlunar* intitulé "Burned House" (I 93-94) en développant des sentiments d'harmonie et de paix. Par ailleurs, dans les deux poèmes, la *persona* effectue un retour dans une maison qui n'existe plus depuis longtemps et dans laquelle la voix poétique a vécu une enfance heureuse. Par ce retour imaginaire sur les lieux

de l'enfance, la *persona* fait l'expérience inattendue de se voir ancrée à la fois dans le passé et dans le présent. Cette épreuve d'ubiquité temporelle s'effectue sans perte de repères : la voix poétique a conscience d'habiter le temps présent – ce qui n'invalide en rien sa capacité à faire exister le temps passé. La superposition des images du présent et du passé est clairement exprimée dans les deux poèmes : cet effet repose sur les constructions grammaticales et le réseau d'images original. La *persona* de "Burned House" affirme, par exemple : "Thirty years ago this was the room / I slept in, which is now wind" (93). Le démonstratif "this" suivi du verbe être à l'imparfait laisse supposer que la pièce qui est donnée à voir au lecteur existe encore. La proposition "which is now wind" dément ce propos : la pièce de la maison brûlée appartient au souvenir mais les choix grammaticaux effectués par Atwood tendent à communiquer l'idée d'une permanence. Cette idée est renforcée par les images telles les suivantes :

The skin on my hands puckers.

They are not the same hands:
the former hands have grown out
layer by layer
and have been eaten away (93)

Métamorphoses et transformations de la matière, comme toujours chez Atwood, représentent des expériences qui ancrent le sujet dans le sensible et qui rendent la réalité, en quelque sorte *palpable*.

Les techniques grammaticales et les images sont similaires dans "Burned House" et "Morning in the Burned House", comme nous allons pouvoir le constater.

Revenons un instant sur la notion de voyage. Cette notion précédemment étudiée à propos des poèmes "Flowers" et "Ottawa River by Night" est à considérer dans sa dimension temporelle puisque dans ces deux derniers poèmes, comme dans la plupart des poèmes élégiaques de *Morning in the Burned House*, il est question du vieillissement d'un être aimé qui provoque un retour au temps des souvenirs. Nous avons vu que la notion du voyage

temporel vers la mort se double de synecdoques originales qui complexifient la métaphore. La stratégie de "Morning in the Burned House" diffère de celle précédemment évoquée, car elle touche à la notion même de voyage temporel en remettant en question la linéarité du temps. En effet, l'originalité du poème tient au renversement de la conception du temps : ici, le voyage ne donne pas lieu à un déplacement mais provoque un phénomène d'ubiquité temporelle. Ainsi, le passé est réactualisé malgré l'impossibilité matérielle de le faire resurgir³⁴². "Morning in the Burned House" s'ouvre sur un paradoxe : la voix poétique se tient dans une maison qui, depuis longtemps, n'existe plus ailleurs que dans ses souvenirs :

In the burned house, I am eating breakfast.
You understand: there is no house, there is no breakfast,
yet here I am (126)

Le paradoxe propre à cette situation impossible est accentué par la simple affirmation : "yet here I am", placé en fin de vers et fin de strophe. Les contradictions grammaticales et sémantiques "In the burned house", "I am eating breakfast" et "there is no house, there is no breakfast" font écho au poème "Burned House". Ces affirmations aporétiques sont le point de départ des deux poèmes. Tous deux sont construits sur cette réalité paradoxale où s'entremêlent le souvenir et le présent, le deuil et la vie, la sensation d'une réalité proche et distante à la fois. Dans "Morning in the Burned House", chaque détail est donné avec une minutie encore plus accentuée que dans le recueil précédent. En effet, l'univers domestique et la nature environnante sont tous deux décrits avec une implacable clarté qui leur donne une réalité étonnante : les ustensiles de cuisine, les vêtements suspendus sur les cintres, le paysage autour de la maison (la forêt et le lac). De plus cette clarté est elle-même soulignée par la voix poétique qui s'en émerveille : "every detail is clear, / tin cup and rippled mirror. / The day is bright and songless,..." (126). Cependant, la voix poétique éprouve simultanément un sentiment d'impossibilité : "I can't see my own arms and legs". Un doute (passager) quant à la

³⁴² Pour le moment, nous retenons cette interprétation, car nous choisissons de relier le poème éponyme aux autres poèmes du recueil. L'idée de déplacement, ou plutôt de cheminement, peut également s'appliquer à l'évolution psychologique de la voix poétique.

validité de cette expérience s'empare d'elle : "I can't ... know if this is a trap or blessing, / finding myself back here" (127). Mais bientôt cette question fugitive laisse place à l'expérience intense d'une double réalité qui emplît la voix poétique d'un bonheur profond : "I sit at the morning table, alone and happy" (127). La confusion possible entre "morning" et "mourning" permet de relier le deuil au sentiment de quiétude décrit dans ce vers. Et pourtant, l'instance écrivante a profondément conscience du paradoxe qu'elle est en train de vivre ; mais si le paradoxe existe, l'expérience elle-même n'en est pas moins réelle. Tous les éléments disparus sont restitués en cet instant de bonheur intense. L'instant, on le devine, est éphémère ; mais la vision de la voix poétique n'est pas pour autant illusoire ni insensée car cette dernière est lucide : elle intègre la conscience de l'impossibilité du phénomène d'ubiquité :

this house has long been over,
kettle and mirror, spoon and bowl,
including my own body (127).

Un temps d'arrêt est marqué sur son propre corps : cette attention particulière rappelle celle que la voix poétique de "Burned House" porte à ses mains : le corps dit à la fois le sujet, l'expérience sensible, la permanence, le changement et le passage du temps³⁴³. Dans "Morning in the Burned House", il fait l'objet d'une strophe entière :

including the body I had then,
including the body I have now
as I sit at the morning table, alone and happy (127)

Cette 10^e strophe juxtapose "the body I had then" et "the body I have now" (MBH 127), ce qui produit un effet de résonance avec "same hands" (I, 93) et "former hands" (I, 93). Loin d'être opposés, les deux corps (celui du passé et celui du présent) sont rapprochés par la syntaxe. La longue phrase (5 strophes) qui commence à la 8^e strophe, comprend la proposition suivante : "everything / in this house has long been over... including the body I had then,

³⁴³ Cette observation s'applique également à plusieurs poèmes que nous avons cités ; voir notamment la description du cou du père dans "Bored".

including the body I have now". Ainsi, l'un comme l'autre corps est appelé à disparaître et cette constatation n'inspire aucun trouble à la voix poétique, bien au contraire puisque cette dernière affirme, en fin de strophe : "... I sit at the morning table, alone and happy".

L'expérience du deuil débouche sur une sérénité que la voix poétique reçoit comme un cadeau. La forme du poème vient appuyer ce propos. La régularité des 12 strophes de 3 vers chacune (régularité inhabituelle chez Atwood), confère au poème une progression tranquille et imprégnée d'une grande sérénité.

Les poèmes "Morning in the Burned House" et "Burned House" se finissent tous deux sur une image de lumière :

I stretch my new hands into the flames
which burned here and are still burning
slowly and unseen: that hesitation
which passes over the flesh
like breath riffling water,
that withering,
that simmer (I 94)

Dans cette image, le passé et le présent se superposent : "the flames / which burned here and are still burning / slowly and unseen" et les deux se confondent dans le symbole de la flamme. Le poème est laissé en suspens par une diminution progressive des vers et l'absence de ponctuation finale. Notons par ailleurs, que le feu, particulièrement significatif dans la symbolique bachelardienne, "est à la racine même de la force imaginante"³⁴⁴ et constitue un sujet inépuisable de rêverie. Si le feu est à l'origine de "burned house", si le poème est marqué par une destruction radicale soulignée par le titre, la double valence de la flamme fait l'objet de la découverte : "burned house" est caractérisé par son anéantissement ("this house has long been over" MBH 127) ; il en est de même de tout ce qui se rapporte à cette époque révolue ("kettle...body") ; c'est pourtant cette même voix qui clame la destruction qui fait état de son aptitude à perdurer. Le sujet ne se pose plus la question de l'existence en terme de "pourquoi" ; il ne s'agit plus de dire "j'existe pour...", mais tout simplement "j'existe", sans

³⁴⁴ Bachelard, *L'Eau et les Rêves op. cit.* p. 8.

autre forme de justification. La voix devient ainsi emblématique du sujet lyrique : elle est ce qui demeure lorsqu'on soustrait le sujet³⁴⁵. Au-delà de cette interprétation métafictionnelle qui met en scène le sujet lyrique lui-même, la *persona* est le lieu d'une expérience unique, celle qui est résumée par le dernier mot du poème. "Morning in the Burned House" se finit sur le mot "Incandescent" qui parachève l'impression de sérénité et de lumière inhérente aux 12 strophes. Ce mot est isolé par la ponctuation du vers "radiant flesh. Incandescent". Le moment de transcendance est ainsi rendu visible par la luminosité extrême à la fin du poème et par la situation graphique du mot sur la page. Dans son article " *Morning in the Burned House: At Home in the Wilderness*", Howells³⁴⁶ observe le lien entre la fin du poème éponyme et le poème en prose "The Third Eye" dans *Murder in the Dark*. Selon l'étymologie du mot "incandescent" ("incandescere" : "être en feu"), la luminosité dont il s'agit provient d'une chaleur et d'une blancheur intense qui ne sont pas sans rappeler celle de "The Third Eye" :

One day you will wake up and everything, the stones
by the driveway, the brick houses, each brick, each
leaf of each tree, your own body, will be glowing
from within, lit up, so bright you can hardly look.
You will reach out in any direction and you will
touch the light itself. (MD 109-110)

Howells remarque : "It is towards such a moment of transcendence that the final poem gestures ('I can almost see') where loss is transformed through the construction of an imaginative space of memory in which the narrating subject can find shelter, 'alone and happy'" (78).

³⁴⁵ Contrairement aux individus dotés d'une intériorité et d'un corps périssable, le sujet lyrique n'existe pas : il s'effectue. Il oscille entre les différentes figurations topologiques d'un moi qui épouse des identités multiples. Le sujet lyrique est cette quatrième personne du singulier imaginée par Ferlinghetti qui, selon Maulpoix, "n'est ni le 'je' biographique de l'individu, ni le 'tu' dramatique du dialogue, ni le 'il' épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances" Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l'amour* (Paris: Mercure de France, 1998) p. 36-7.

³⁴⁶ Voir Coral Ann Howells, "*Morning in the Burned House: At Home in the Wilderness*", *The Contact and the Culmination*. Eds. Marc Delrez and Benedicte Ledent (Liege, Belgium: L3 Liege Language and Literature, 1997). Howells y note le lien entre la fin du poème éponyme et le poème en prose "The Third Eye" dans *Murder in the Dark*.

Dans ce dernier poème du recueil, l'instant est d'autant plus remarquable qu'il vient clore une séquence marquée par la souffrance – souffrance de l'accompagnement du mourant, du spectacle de sa déchéance et de l'expérience vertigineuse de l'agonie et de la mort.

Si on choisit d'interpréter l'ordre des poèmes comme emblématique d'une progression psychologique, force est de remarquer que la séquence élégiaque de *Morning in the Burned House* contient inévitablement des blancs concernant les modalités de cette progression³⁴⁷. Cependant il est probable que l'agencement des poèmes ait été effectué par Atwood en fonction d'une telle idée de progression. Ce type de parcours est plus largement développé dans les romans. C'est la capacité d'Elaine à combattre la tentation de s'enfoncer dans un sentiment de pitié pour elle-même : "I sit at the espresso counter and have a cappuccino, to deal with the inertia that's come over me at the sight of so much sugar-coated self-indulgence" (CE 149). C'est également son recul par rapport au refus de la mort de sa mère ; sa tentative de retenir de force un passé révolu lui apparaît clairement lorsqu'elle contemple ses propres portraits de sa mère : "I made this right after she died. I suppose I wanted to bring her back to life. I suppose I wanted her timeless, though there is no such thing on earth. These pictures of her, like everything else, are drenched in time" (151).

Les tableaux d'Elaine ne peuvent en rien immortaliser sa mère car cette dernière est "plongée dans le temps" ; les efforts d'Elaine pour retenir le passé sont vains et cependant la protagoniste persiste afin de scruter la profondeur même de l'instant présent. Cependant, Elaine a peu de maîtrise sur ce que le passé choisit de faire surgir ; son désarroi face au fonctionnement de l'inconscient est exprimé dès l'incipit du roman :

Time is not a line but a dimension, like the dimensions of space. If you can bend space you can bend time also, and if you knew enough and could move faster than light you could travel backwards in time and exist in two places at once....

³⁴⁷ Cette progression donne lieu à des divergences interprétatives : Howells, dans "*Morning in the Burned House: At Home in the Wilderness*", l'interprète comme un élan transcendantal : "transcendence... where loss is transformed" (78) ; tandis que Fiamengo souligne l'ambivalence de la voix poétique face au souvenir "tentative and ambivalent affirmation of memory" (151). Ces deux interprétations ne sont pas en contradiction absolue. Nous avons montré comment la voix traite du souvenir puis, dans le dernier poème du recueil notamment, l'expérience du deuil est transformée.

I began then to think of time as having a shape, something you could see, like a series of liquid transparencies, one laid on top of another. You don't look back along time but down through it, like water. Sometimes this comes to the surface, sometimes that, sometimes nothing. Nothing goes away. (3)

Le regard qui plonge dans les profondeurs de l'eau n'est autre que celui du poème "This Is a Photograph of Me" dans *The Circle Game*. Ce qui est enfoui n'est pas forcément invisible : il s'agit soit de scruter ("but if you look long enough, / eventually / you will be able to see me", 3), soit de laisser le passé revenir, comme ces bulles d'air qui remontent à la surface, de manière imprévisible. Le temps se présente comme une épaisseur fluide au travers de laquelle chaque expérience entre potentiellement en résonance avec un vécu plus lointain.

Les strates temporelles malléables ("liquid transparencies...") et les caprices de l'inconscient sont les principes mêmes qui gouvernent *Cat's Eye*. C'est la création artistique d'Elaine qui rend visibles les nombreuses irrptions de l'inconscient. A l'image de la production picturale d'Elaine, les rêves de la voix poétique de "Morning in the Burned House", font surgir un passé réveillé par l'agonie de la figure du père. Nous proposons maintenant d'étudier les modalités de fonctionnement du rêve et de la mémoire dans "Morning in the Burned House".

2. Expérience sensible du rêve et de la mémoire dans *Morning in the Burned House*

Tout autant que la mémoire, le rêve chez Atwood fait l'objet d'une expérience sensible et pose question. Le rêve est ramené vers des champs de la conscience pour que s'effectue un travail d'interprétation et d'éveil. L'ensemble de la poésie atwoodienne s'appuie sur des figures oniriques souvent représentées par une imagerie gothique originale et par-delà lesquelles perce une vérité à la recherche d'un mode d'expression³⁴⁸. La mise en scène du rêve,

³⁴⁸ Jagna Oltarzewska rappelle comment David Punter, Chris Baldick et Frederic Jameson contribuent à notre appréciation du retour du gothique. Chez Atwood, le gothique se traduit par une dynamique de l'excès que Jagna Oltarzewska décrit de la manière suivante : "Gothic has from the outset been linked to a thematics of excess, and

comme celle de la mémoire spontanée, permet non seulement de dire l'ancrage du sujet dans une réalité sensible mais également de révéler le travail effectué à partir du sensible. Nous remarquons par ailleurs, qu'il arrive que rêve et mémoire soient liés, comme, par exemple, lorsque le rêve fait surgir un être disparu.

L'interrogation quant au rêve dans *Morning in the Burned House*, touche à ses fonctions proleptique et analeptique. Par l'intermédiaire des prolepses et analepses, la *persona* explore l'ambivalence de ses sentiments au sujet de la mort de son père. Il est d'ailleurs significatif de remarquer que les séquences "Two dreams" et "Two dreams, 2" encadrent l'unique poème du recueil qui traite précisément de la mort du père de la voix poétique. Le premier poème de la séquence, "Two dreams", annonce la mort du père ("In the seven days before his death / I dreamed my father twice", 96) alors que "Two dreams, 2" le ramène à la vie par le rêve. Quant au poème qui se situe entre les deux, intitulé "The Time", il traite de l'instant même de la mort ("I know death when I see it. / There's a clear look", 98). Ainsi, dans l'agencement de la séquence au sein du recueil, le poème proleptique précède le moment fatidique tandis que le poème analeptique le suit.

En outre, les correspondances entre "Two dreams" et "Two dreams, 2" sont frappantes : l'un et l'autre rêves présentent l'image du voyage, se rapportant à l'imagerie traditionnelle évoquée dans l'étude de "Flowers" et d'"Ottawa River by Night". Dans "Two dreams", le départ est signifié simplement par les trois vers suivants : "Now he's walking away. / The bright leaves rustle, we can't call, / he doesn't look" (97). "Two dreams, 2", met en scène le voyage dans le sens inverse puisqu'il s'agit des retours inopportuns des morts : "those we have loved the most, / returning from where we shoved them / away too quickly"

recent critical work has focused on ways in which Gothic typically outwits, short-circuits and otherwise thwarts efforts at containment, contesting all manner of boundaries: the limits of genre, the niceties of social convention, the restrictive frames of cognition, the iron hand of the law." Jagna Oltarzewska. "Words speak louder than words: Gothic excess in Atwood's *Alias Grace*" *Atwood on her work: "Poems open the doors. Novels are the corridors"*. Christine Evain, Reena Khandpur, *op. cit.* pp.. 43-44. Les fantômes qui peuplent la poésie d'Atwood sont, eux aussi, une forme d'excès.

(100). Le voyage revêt alors une signification qui dépasse l'idée du grand départ de l'imagerie traditionnelle : il ne s'agit plus uniquement du voyage vers la mort, mais également de celui des morts qui viennent hanter les vivants. Les deux poèmes que nous proposons mettent en scène non pas un seul rêve mais deux, et la stratégie poétique est fondée sur des rapprochements et des contrastes possibles entre eux. Ces jeux de contrastes et de rapprochement, mettent en lumière les similitudes entre le fonctionnement du rêve et de la poésie, tous deux étant fondées sur une logique interne mettant en scène une succession d'images aux significations étoilées. De plus, par les opérations du rêve et de la poésie, le sujet se voit progresser dans un processus de deuil auquel les poèmes d'Atwood font référence. Selon Rose Lucas :

Both dreams and poetry can be understood as acts of mourning such that mourning is defined as the endless process of focus and negotiation between the overlapped categories of what is lost, and must be grieved for, and what is continuing and redolent with the possibilities of the future.³⁴⁹

Si l'acte poétique permet de recouvrir ce qui est perdu par une opération de reconstruction imagée, le rêve tisse des correspondances entre visible, invisible, connu, inconnu, présent, passé : au réveil, il appartient au sujet de reconstituer la trame du rêve et d'établir ces réseaux de correspondances entre les différents éléments. Dans "Two dreams" et "Two dreams, 2", la stratégie poétique qui repose sur la mise en scène du rêve permet de faire clairement apparaître le travail du deuil. Pour le sujet, il s'agit de déchiffrer les indices pictographiques qui s'offrent à lui, d'interpréter les techniques de déplacement et de condensation. Lorsque M. Atwood propulse son lecteur dans l'univers du rêve dont la logique interne est régie par une succession d'images énigmatiques souvent aux colorations gothiques, le lecteur est amené à s'interroger sur le processus psychologique révélé par le rêve de la *persona*. Nous remarquons par exemple que nos deux poèmes éclairent un des principaux

³⁴⁹ Rose Lucas. "Incandescence: 'the power of what is not there' in Margaret Atwood's *Morning in the Burned House*" *Margaret Atwood: The Open Eye*. Kozakewich, Tobi, Moss, John, *op. cit.* p. 320.

paradoxes inhérent au processus au deuil : celui qui se situe entre rétention et lacher-prise. En effet, le désir d'être de nouveau en présence de l'être aimé est mis en scène de manière ambiguë : "these slurred ghosts, never entirely welcome". Dans ce contexte de deuil, le paradoxe entre le désir d'accueillir ou de repousser le défunt s'accompagne de l'idée que le deuil est un processus s'effectuant sur la durée, et reposant sur un éternel combat entre la conscience et les refoulements répétés du sujet.

Pour étayer notre propos, nous prenons en premier lieu l'exemple de "Two dreams". Une lecture rapide permet d'établir les ressemblances entre les deux rêves du poème : l'annonce de la mort revêt une forme similaire : le père de la voix poétique s'éloigne sans se retourner. Le calme et la sérénité de ce dernier, sa proximité avec les éléments naturels, la consternation de ses proches devant son indifférence sont autant de points communs qui contribuent à rapprocher les deux rêves. Cependant, lors d'une seconde lecture le lecteur remarque des différences fondamentales entre ces deux rêves : dans le premier la voix poétique souligne sa tentative pour ramener son père à la vie ; dans le deuxième, c'est de son impuissance qu'il est question : paralysée par la consternation, cette dernière ne peut que constater à regret que son père lui échappe inexorablement : "Now he's walking away. / The bright leaves rustle, we can't call, / he doesn't look" (97). Le bruissement des feuilles se fait complice de ce départ ; la silhouette du père est absorbée par le paysage, les appels des proches pour le ramener à la vie seraient vains. Le premier rêve, au contraire, présente une tentative pour retenir le mourant, par un plongeon dans le lac où ce dernier disparaît. Cependant malgré l'énergie déployée, la tentative de la voix poétique se solde par un échec :

I dove to find him –
the shells of crayfish, clam tracks on sand,
drowned stones with their bloom of algae –
but he was too far down.
He still had his hat on. (96)

La voix poétique ne peut lutter contre l'emprise des éléments naturels : le lac avec ses trésors de cailloux, coquillages et algues retient le père dans ses profondeurs sableuses. La nature gagne le combat et cette conclusion rejoint celle du deuxième rêve où l'inutilité de la lutte s'impose comme une évidence.

Au-delà de la différence de réaction de la voix poétique, cette dernière est envahie par un sentiment d'impuissance : elle se voit perdre son combat ou elle le considère comme perdu d'avance. Telle est la "surreflexion" élaborée à partir d'une expérience sensible.

Ainsi, les deux rêves de "Two dreams, 2" expriment non pas le besoin de retenir l'être aimé qui se meurt, mais de déchiffrer les rêves où sa présence se manifeste. Ce poème qui se situe après la mort du défunt doit être interprété dans sa dimension analeptique, contrairement au poème précédent qui, nous l'avons vu, se présente comme une prolepse.

"Two dreams, 2" affirme que la mémoire n'est pas suffisante et qu'elle est relayée par une présence plus puissante que la simple évocation du souvenir du défunt : la stratégie poétique atwoodienne pour dire cela passe par la représentation d'un défunt doué d'une volonté propre et cherche à s'imposer par le rêve. La nuit ouvre les portes qui le jour restent closes. En effet, le jour, l'esprit rationnel est éveillé et il fait obstacle. Les deux rêves du poème mettent en scène le retour impromptu du père, tel qu'il est fantasmé par ses deux filles. L'une le voit apparaître en chemise de nuit, aveugle et maladroit, tandis que sa sœur (la voix poétique) le décrit également comme un être inadapté, exigeant cependant de retrouver sa place parmi les vivants. La voix poétique s'interroge autant sur le comportement du défunt dans ces deux rêves que sur le processus onirique lui-même : "Who sends us these messages, / oblique and muffled? /What good can they do?" (99).

L'instance mystérieuse qui se cache derrière le rêve agit par des moyens obscurs que la voix poétique tente en vain de saisir. Elle constate simplement que c'est dans le sommeil que

le souvenir perd son statut de souvenir pour être rappelé à la vie ; et c'est seulement par ces retours en arrière que le long travail du deuil peut s'accomplir :

In the daylight we know
what's gone is gone,
but at night it's different.
Nothing gets finished,
not dying, not mourning. (100)

"[D]ying" et "mourning" marquent deux processus en cours signalés par le gérondif qui sont en relation dialectique l'un par rapport à l'autre : le défunt n'en finit pas de mourir comme les vivants qui l'ont connu n'en finissent pas de faire leur deuil. Ainsi, si le retour onirique est présenté comme une nécessité émanant des proches de l'être aimé pour qui la relation avec ce dernier existe toujours, le rêve fantomatique est également le fait du défunt lui-même qui refuse de mourir en un instant. De fait, le défunt s'avance vers la porte qui est l'emblème même de son retour tandis que ses proches accourent pour lui ouvrir :

...like clumsy drunks
lurching sideways through the doors
we open to them in sleep; (100)

Ainsi la porte revêt une double valence : elle est bien sûr le passage vers la mort mais elle représente tout autant le retour vers le monde des vivants, le point de rencontre entre ceux que la mort a séparés. En effet, c'est par cette porte nocturne que les fantômes réapparaissent et s'agrippent aux vivants : "they clutch at us, they clutch at us, / we won't let go" (100).

Nous remarquons le même effet de symétrie entre "they clutch at us" et "we won't let go" que entre "dying" et "mourning". En effet, les morts s'agrippent aux vivants tout comme les vivants tentent de les retenir. La permanence de la relation s'exprime par le refus réciproque d'y mettre un terme définitif³⁵⁰.

³⁵⁰Nous venons d'étudier dans la séquence "Two dreams" et "Two dreams, 2" l'omniprésence de la mort révélée par l'activité proleptique et analeptique du rêve ainsi que le besoin impérieux de continuer à faire exister une relation au-delà de la mort. Ce dernier point est illustré dans le roman qui suit la parution de *Morning in the Burned House*. En effet, dans *Alias Grace*, nous remarquons également l'importance du rêve fantomatique : Un épisode (AG 207) est particulièrement significatif à cet égard. Grace entend la voix de son amie Mary après sa mort. La dimension surnaturelle de Mary fonctionne à différents niveaux. Pour reprendre la terminologie barthésienne (Barthes, *S/Z* 450-65), les 5 niveaux REF, ACT, HER, SEM, SYM se superposent progressivement au fil du récit à partir de cet épisode. La dimension symbolique (SYM) s'impose aussitôt par le fantôme de Mary

3. Massacre des illusions et Sens de la vie

Afin d'expliciter la capacité visionnaire de la Persona atwoodienne, il convient de préciser que toute révélation s'inscrit sur fonds d'un massacre radical de toute illusion et chacun des poèmes élégiaques de *Morning in the Burned House* ne manque pas de souligner la difficulté de l'épreuve de la maladie et du deuil. Le découragement de "A Visit", "Wave" ou "Flower" s'accompagne d'un refus manifeste de toute consolation allant à l'encontre de la réalité sensible. La *persona* de "A Visit" éprouve un désarroi profond face à l'obsolescence des outils de communication habituels (notamment le langage). Cependant, au-delà de ce découragement, cette dernière est à la recherche d'une permanence sensible. Par cette quête, histoires personnelle et collective se confondent, comme en témoigne l'imagerie cosmique de "Shapechangers in Winter" déployée en rapport avec l'expérience individuelle. Dès lors, le sujet s'ancre dans une réalité qui l'englobe et le dépasse. Il rejoint une problématique universelle face à laquelle il répond modestement, par un engagement intime qui est l'expression même de sa liberté individuelle.

Le massacre des illusions s'opère à partir de l'expression d'une douleur intense – ce qui nous donne l'occasion de revenir brièvement sur quelques uns des éléments faisant la spécificité de la signature atwoodienne, notamment l'originalité des constructions faisant surgir le souvenir. Certaines ne sont pas sans rappeler les techniques largement employées dans l'œuvre romanesque : exploitation divergentes de différentes possibilités d'orientations

(AG 207). Le personnage de Grace est crédule puisqu'elle s'en remet à la croyance populaire (SEM, REF) ; Grace est-elle effectivement possédée par l'esprit de Mary ? Une telle démence est-elle possible ? De telles questions relèvent de la "vérité" psychologique de Grace (HER). Sur le plan de l'action (ACT), il s'agit de déterminer si Grace est coupable ou si son récit est innocent : l'hypothèse d'une imitation de la démence jette le doute sur la sincérité de la narratrice.

Ainsi l'exploitation multiforme de la symbolique poétique permet au roman de fonctionner à différents niveaux. Le tour de force d'Atwood consiste à reprendre l'image fantomatique que nous avons soulignée dans les poèmes de *Morning in the Burned House* précédemment étudiés et de lui donner plusieurs possibilités interprétatives. Ainsi le récit revêt une nouvelle dimension poétique et s'enrichit d'un suspense supplémentaire.

symboliques et superposition de deux images³⁵¹ (l'une correspondant au temps présent et l'autre au temps passé) – ces techniques toujours maniées avec une absolue précision et témoignant d'une grande acuité visuelle.

Prenons, par exemple, deux vers du poème "A Visit" : "better to watch the fireplace / which is now a beach" ; la voix poétique, absorbée dans ses pensées, regarde fixement la cheminée. Au-delà de ce qu'elle *voit*, les souvenirs surgissent et une plage s'étend devant ses yeux. En quelques mots seulement, Atwood parvient à communiquer un sentiment à la fois de désarroi et de nostalgie en évoquant le besoin impérieux de substituer à la réalité des souvenirs plus lumineux. D'autres expressions du recueil mettent en scène le souvenir par l'intermédiaire d'un élément qui appartient au passé. Ce sont par exemple les cassettes de valses apportées aux malades pour les égayer ("A woman came on wednesdays / with tapes of waltzes", 90) : les cassettes sont censées aider le père de la narratrice à se remémorer le passé mais ce dernier s'est déjà défait de tous ses liens passés et ne réagit plus à la musique de sa jeunesse ; seul son entourage est affecté par les souvenirs qui surgissent au son de la musique. Le décalage entre les réactions du père et de son entourage est significatif : l'impact de la valse est un indicateur de la volonté de vivre, une sorte de baromètre qui révèle le degré de rattachement au monde des vivants.

Les multiples jeux de mots du poème "Wave" (83) contribuent également à rapprocher passé et présent et faire surgir l'expression d'une douleur. C'est par vagues que le passé revient, tout comme il est détruit par ce même mouvement. En effet, l'image marine prédomine à l'effacement de la mémoire :

He was sitting in a chair at dinner
and a wave washed over him.
Suddenly, whole beaches were simply gone.
1947. Lake Superior. Last year. (83)

³⁵¹ Ce procédé évoque une technique cinématographique ("the dissolve") que Barry Lewis met en lumière chez Ishiguro : "...the dissolve, a cinematic equivalent of a comma... superimposes a fade-out over a fade-in momentarily fusing two images." Barry Lewis, *Kazuo Ishiguro* (Manchester: MUP, 2000) pp. 63-64. Atwood a également souvent recours à ce procédé dans son écriture romanesque.

Le caractère irréversible de la destruction de la mémoire est appuyé par la mention de la date : cette dernière a marqué les esprits des proches, gravée comme sur une pierre tombale. L'importance de la date est soulignée par sa position à la fin de la strophe, qu'elle ponctue de son rythme ternaire.

Le spectacle même de la déchéance du père fait surgir des images passées. Ces images s'imposent parfois par le délire du père qui s' imagine être un jeune homme vigoureux, comme nous l'avons vu lors de notre commentaire de la dernière strophe de "Wave" : "No we need more wood, he said. / The winter's on its way. / It will be bad" (84). Les paroles prononcées dans la sénilité présente évoquent un souvenir qui contraste cruellement avec la vieillesse du père.

Cependant l'évocation du passé est parfois un acte délibéré qui permet de lutter contre la fatalité. Dans le poème "A Visit", la voix poétique est d'abord prise de panique face au délire de son père : "That is not a train. / There is no cricket. / Let's not panic" (88).

Ses réponses anxieuses ne sont que des affirmations autoritaires pour tenter de rétablir un ordre auquel la voix poétique ne croit plus elle-même. Cependant, cette dernière prend l'initiative d'évoquer le souvenir pour vaincre sa propre panique :

Let's talk about axes,
which kinds are good,
the many names of wood.

This is how to build
a house, a boat, a tent.
No use; the toolbox

refuses to reveal its verbs;
the rasp, the plane, the awl
revert to sullen metal. (89)

La forme du poème est particulièrement structurée (ce qui est inhabituel chez Atwood) comme pour souligner le caractère méthodique et ordonné de l'initiative de la voix poétique :

12 strophes de 3 vers chacune ; 6 strophes consacrées au regret et au diagnostic de la déchéance physique paternelle ; 6 strophes qui mettent en scène la volonté de puiser dans les souvenirs pour rétablir le présent dans une dimension rationnelle. Les 6^e et 7^e strophes sont à l'image de l'effort consenti par la voix poétique : la syntaxe est simple, le rythme régulier. Cependant, l'énumération des sujets passés en revue se solde par un échec : "No use; the toolbox / refuses to reveal its verbs". Atwood joue sur la coupure strophique pour souligner la double valence du mot "toolbox". En effet, la boîte à outil se rapporte aussi bien à l'énumération qui précède qu'au domaine métaphorique de la 8^e strophe : les outils sont ceux qui servent à construire "une maison, un bateau, une tente" mais également ceux qui permettent de construire des phrases et de communiquer. Selon le commentaire de Fiamengo :

As in much elegiac poetry and fiction, representation is at issue. Language always fails before the excess of grief and worse, the loved one cannot hear our attempts to speak. In "Flowers", the speaker sits silently beside her father, who is already beyond the reach of her words, incapable of hearing or responding. Words come from him – but not spoken to her or anyone else: they are words of goodbye that cannot be answered. Recognizing the futility of language, the speaker admires the "large and capable" hands of nurses, which communicate with her father in the only good way left: lifting and turning him with the minimum of pain while the family are "helpless amateurs" (94)³⁵²

De même que le poème "Flowers" conclut que l'unique langage à même d'atteindre son père est celui des gestes des infirmières, la voix poétique de "A Visit" renonce à la boîte à outils langagière ; l'inutilité de la parole conduit à l'isolement dans les souvenirs : "Better to watch the stream / that flows across the floor / and is made of sunlight" (89). Le désarroi sur lequel finit le poème rappelle celui de "Waves", "Flowers" ou de "Dancing". Malgré l'impression d'infinie tendresse et de sollicitude qui se dégage des poèmes de *Morning in the Burned House*, la voix poétique n'envisage pas de consolation possible. C'est en vain qu'elle cherche à retrouver un moyen de communication avec son père mourant. Ainsi surgit la question de l'identité de la personne diminuée : la voix poétique du poème "Flowers" tente d'affirmer la permanence de la personne, au-delà de ses infirmités. Cependant, affirmer qu'une personne est

³⁵² Fiamengo *op. cit.* p. 155.

identique à ce qu'elle était, c'est déjà suggérer la possibilité d'un changement ; le doute est souligné par l'expression de "But somewhere" qui reflète l'incertitude de la voix :

But somewhere in there, at the far end of the tunnel
of pain and forgetting he's trapped in
is the same father I knew before (95)

La reconnaissance de l'être aimé qui cependant change de forme, revêt une signification ambivalente. Nous avons vu dans *The Circle Game* que l'imagerie qui repose sur un tourbillon de métamorphoses s'inscrit contre toute donnée figée ; si les changements d'état impliquent l'absence de permanence et de repères fixes, ils sont également synonymes d'expression identitaire, de relations authentiques, de liberté et de vie. L'interrogation face à la mort dans *Morning in the Burned House* renvoie la voix poétique à ses incertitudes quant à toutes ses relations d'amour. Ces dernières subissent des transformations incessantes. En effet, l'amour durable n'est-il pas soumis au temps, altéré par lui ? Dans la symbolique atwoodienne, les transformations individuelles et l'histoire personnelle rejoignent les mouvements cosmiques. Cette imagerie qui prend sa source dans *The Circle Game* se développe dans la production poétique et romanesque atwoodienne. La description des peintures d'Elaine dans *Cat's Eye* juxtapose également la dimension personnelle et cosmique. Dans son tableau "Unified Field Theory", c'est un souvenir d'enfance qui occupe le devant de la scène (l'épisode du pont et de la vision de la vierge sont représentés de manière symbolique : la vierge tient entre ses mains la bille de verre emblématique de l'enfance d'Elaine) ; à l'arrière-plan cependant, se trouve un condensé de l'imagerie cosmique et biologique d'Atwood :

Between [the Virgin's] hands, at the level of her heart, she holds a glass object: an oversized cat's eye marble, with a blue centre.
Underneath the bridge is the night sky, as seen through a telescope. Star upon star, red, blue, yellow, and white, swirling nebulae, galaxy upon galaxy: the universe, in its incandescence and darkness. Or so you think. But there are also stones down there, beetles and small roots, because this is the underside of the ground. (408)

Dans ce tableau, le personnel est relié au cosmos, l'infiniment grand à l'infiniment petit, les étoiles nébuleuses aux matières organiques.

A cette description typiquement atwoodienne fait écho une séquence de trois poèmes intitulée "Shapechangers in Winter" (MBH 121-125) de *Morning in the Burned House* : la voix poétique est prise dans un même mouvement où se mêlent relation amoureuse et images cosmiques : la tempête de neige devient blancheur indifférente ou bien pardon, la maison qui abrite les amants est marquée tant par les objets personnels qu'elle contient que par la géographie qui constitue son assise. Cette géographie est présentée dans sa réalité géologique ("bedrock, then molten / stone", "island, oceans" etc.) et biologique ("biomass of nematodes", "woodlands" etc.). A l'instar du tableau "Unified Field Theory" de *Cat's Eye*, l'histoire individuelle fusionne avec le cosmos et la matière organique :

mists
of story drifting
on the tide like seaweed, animal
species crushed and blinking out,
and births and illnesses, hatred and love infra-
red, compassion fleshstone, prayer ultra-
violet; then rumours, alternate waves of sad peace and sad war,
and then the air, and then the scintillating ions,
and then the stars. That's where
we are. (121)

Malgré l'affirmation "That's where / we are", la dernière strophe du premier poème de la séquence fait écho à la première caractérisée par une indétermination de lieu : les deux amants sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de leur maison, portés par le vent, les vagues, les émotions et le scintillement des étoiles. L'obsession cartographique atwoodienne débouche inévitablement sur un constat : les repères sont inexistants, variables ou relatifs, les oppositions binaires (dedans/dehors, infiniment petit/infiniment grand, personnel/cosmique, etc.) sont invalidées. Cependant, dans le 3^e poème de la séquence "Shapechangers in Winter", les mouvements incessants balayant l'espace de la maison et celui de l'univers entier font place à un processus de sédimentation ; ce processus est signifié par une métaphore géologique :

We're footprints

becoming limestone, or think of it
as coal becoming diamond. Less
flexible, but more condensed (123)

Ce processus de condensation rassemble toute l'expérience des amants ("Though we've accumulated, / despite ourselves, other disguises) et pose la question de la reconnaissance mutuelle : "I used to say I'd know you anywhere, / but it's getting harder" (124). La reconnaissance exprimée ici rejoint une réalité biologique dont le poème fait état : chaque cellule du corps est renouvelée si bien que l'identité ne peut se définir par la permanence biologique :

Every cell
in our bodies has renewed itself
so many times since then, there's
not much left, my love,
of the originals. (123)

Ainsi, l'amour durable comprend une part de deuil car l'individu est confronté à son propre vieillissement et celui de son conjoint. Cette question donne au poème une dimension élégiaque qui l'intègre dans le recueil. Comme face à son père métamorphosé sur son lit d'hôpital, la voix poétique cherche à exprimer la permanence de la relation au-delà des changements de forme : "*Yes. / It's still you. It's still you*" (125).

Si la voix poétique du poème "Flowers", nous l'avons vu, cherche vainement, au bout du tunnel, l'image de son père d'antan, celle de "Shapechangers in Winter" fait acte de volonté en décidant de croire à la durabilité de la relation : "But the trick is just to hold on, through all appearances". Il s'agit de ne pas laisser les apparences décevantes détruire l'idée d'une reconnaissance possible. La voix poétique refuse d'établir une équivalence entre matière biologique dégradée et une relation qui s'achemine vers la mort. Comme pour souligner l'importance de ce secret, la voix poétique atteste, par trois fois, l'efficacité de sa décision : "and so we do, / and yes, I know it's you". Le rythme ternaire sur deux vers permet d'appuyer cette affirmation que le lecteur peut également interpréter comme le besoin de la *persona* de

se convaincre elle-même. Et malgré le tournant plus sombre des derniers vers qui mettent en scène la vieillesse et l'inévitable déclin des amants, le poème conclut sur une reconnaissance également affirmée par trois fois dans les deux derniers vers du poème :

and that is what we will come to, sooner
or later, when it's even darker
than it is now, when the snow is colder,
when it's darkest and coldest and candles are no longer any use to us
and the visibility is zero: *Yes.*
It's still you. It's still you. (125)

Ainsi, par cette reconnaissance appuyée, la voix poétique refuse de couper le lien qui la rattache à son compagnon. Le temps poursuit son travail de dégradation biologique mais la volonté de permanence de la relation s'inscrit contre ses effets dévastateurs.

Dans cette dernière partie, nous avons proposé un profil psychologique et philosophique de la voix atwoodienne en prenant pour point de départ la constatation d'une "différence" que la Persona identifie de manière complexe et que nous avons rapprochée de la différence du "surdoué". Le principal enjeu pour le "surdoué" est de pouvoir vivre une intensité dont la force même tend à le marginaliser, et de trouver un mode de réconciliation avec lui-même et avec le monde. Pour cela, il a recours aux différentes stratégies que lui offre le langage – notamment l'humour et la poésie. De même, pour la Persona atwoodienne qui fait partie d'une race à part symbolisée par la caravane des poètes ("The Words Continue Their Journey" I 82-3), l'affirmation d'une singularité passe par l'exploration multiforme de son expérience et l'accueil de l'accroissement de vie que cette dernière suscite.

La Persona atwoodienne qui sonde sa vérité s'éprouve d'abord comme volonté de puissance dont la force dyonisiaque est illustrée par "Speeches for Dr Frankenstein" ou "The reincarnation of Captain Cook". Volonté de puissance va également de pair avec émancipation – mise en scène par exemple dans la séquence "Snake Poems" ou dans la deuxième partie de *Morning in the Burned House*. Cependant, l'orgueil de la Persona lui paraît parfois suspect ("The Healer") : alors se manifeste une capacité à lâcher prise qui la conduit vers une expérience nouvelle. Loin de nier les composantes qui constituent son identité et qui font son expérience propre, la Persona est caractérisée par une acuité sensorielle et une "surréflexion" merleau-pontienne qui lui permettent d'avoir accès à l'intelligibilité de son expérience. Ces qualités sont révélées dans un éventail très large d'expériences humaines, sources de bonheur comme de douleur. Amour et sensualité sont rapprochées par l'écriture d'un sujet désirant ; libérations et émancipations revêtent des formes provocatrices et espiègles. Enfin la douleur se manifeste dans des épreuves qui comprennent celles de la dépression (*Two-Headed Poems*) et du deuil (3^{ème} et 4^{ème} séquences *Morning in the Burned*

House). Ces deux derniers contextes illustrent l'affirmation de Pinson selon laquelle c'est, paradoxalement, "dans le moment même où elle suggère avec le plus de force le néant qui est le fond de toute chose et de toute existence, que la poésie réveille, dans l'âme de l'auteur puis du lecteur, la flamme de la vitalité." (33). En effet, si le sentiment du néant est le sentiment d'une chose morte ou mortelle (au sens propre ou métaphorique), l'expérience de ce sentiment est une expérience "vivante". C'est la vivacité qui prévaut (dans l'âme de l'auteur comme dans celle du lecteur) – vivacité qui se construit sur l'expérience même du néant. Les poèmes élégiaques de *Morning in the Burned House* en sont l'illustration. De plus, les poèmes "Burned House" (I 93-94) et "Morning in the Burned House" (MBH 126-127) mettent en scène une expérience d'ubiquité temporelle qui permet au sujet d'apprécier une double réalité en habitant à la fois les temps présent et passé. Le corps lui-même est double ("including the body I had then, / including the body I have now" MBH 127) : cette dualité temporelle vécue dans sa dimension corporelle dit à la fois la permanence, le changement et le passage du temps alors que les titres mêmes des poèmes portent la marque de la destruction radicale du temps (il en est de même pour certaines images des poèmes caractérisées par l'anéantissement : "this house has long been over", MBH 127) ; les *personae* clament ainsi la destruction, tout en faisant état de leur aptitude à perdurer. L'expérience d'ubiquité devient source de bonheur intense et le sujet ne cherche plus de justification à son existence ; il ne s'agit plus de dire "j'existe pour...", mais tout simplement "j'existe". Ainsi, dans une épiphanie éphémère, la Persona reçoit la vie au travers de la violence même avec laquelle elle ressent le deuil d'un passé, présent uniquement par la l'intensité du souvenir.

Conclusion

Polyphonie, mise en scène de la voix, clairvoyance intime et intensité sont les principales qualités de l'écriture atwoodienne que nous avons souhaité mettre en valeur. Le jeu de voix s'appuie sur des *personae* qui sont souvent des sortes de personnages, ainsi que sur l'exploitation multiforme du décor et des jeux de masques. Nous avons montré comment Atwood part d'un travail exploratoire sur les différentes orientations symboliques possibles des composantes du jeu vocal, pour élaborer des métaphores originales. Ces dernières bouleversent un système de pensée reposant sur une culture idiomatique mise en évidence par Lakoff. C'est ainsi, par exemple, que l'esprit, loin d'être cette machine plus ou moins bien huilée dont fait état le postulat lakoffien, devient un organe sensoriel, en perpétuelle métamorphose. L'activité langagière ne répond pas non plus à l'image lakoffienne d'une mise en récipient, mais s'apparente, par exemple, au travail d'érosion, ou de polissage accompli par le temps.

Par ailleurs, nous avons pu constater que la boîte à outil atwoodienne grâce à laquelle s'élabore l'œuvre de poésie, contient non seulement des techniques poétiques qui s'apparentent à un jeu de voix, mais également un appareil métapoétique qui en réfléchit le fonctionnement. Plusieurs poèmes parmi les recueils de poésie traditionnelle et de poésie en prose, témoignent de la réflexion que la Persona porte sur son propre art. Certaines de ces réflexions s'effectuent sur le mode ludique et visent à se moquer du lecteur ou de l'auteur lui-même.

Au-delà de cette dimension ludique, notre étude s'attache à distinguer le timbre particulier de la voix atwoodienne. Cette dernière fait entendre l'arrogance et l'espièglerie du surhomme nietzschéen : elle porte la trace par exemple de puissances singulières – celle de l'esprit fortifié par l'intégration d'une vision double qui caractérise Moodie à la fin des *Journals*, celle de l'émancipation qui conduit les *personae* de la séquence "Snake Poems" à

rejeter des systèmes de valeurs préétablis ; ou bien encore celle des figures transartistiques féminines de *Morning in the Burned House* qui affirment leur double identité corps et tête.

Enfin, la voix atwoodienne a également ceci de particulier qu'elle recueille l'héritage philosophique de la pensée merleau-pontienne qui prône la primauté de l'expérience sur la raison (le "féminin" l'emporte sur le "masculin"). Cette primauté n'exclut pas pour autant un rapport complexe de fondation entre les deux termes. "Manet's Olympia" en est l'exemple-type : la primauté du "corps propre" ou "vécu" n'enlève rien à la capacité de raisonner de l'Olympe. Cependant, c'est l'expérience "effective" qui amorce le mouvement et non pas la raison. Chez Atwood, (héritière de la pensée merleau-pontienne), c'est le "contact naïf avec le monde" qui parvient à "réveiller" ce dernier, en deçà des modèles scientifiques. En réactivant sa relation au monde sensible, la Persona atwoodienne rectifie, critique, refonde les significations fondamentales qui régisse la compréhension de son être et même l'accès même à son être. En ce sens, son expérience est l'instance même où se décide toute vérité³⁵³. Mais si cette expérience est l'origine de tout être et de toute vérité, elle n'est pas pour autant immédiate ; elle doit être reconquise par "un travail comparable à celui de l'archéologue"³⁵⁴, car "elle est ensevelie sous les sédiments des connaissances ultérieurs."³⁵⁵

La poésie atwoodienne nous offre ainsi une mise en scène de cette reconquête – mise en scène qui s'appuie sur une archéologie du *vécu* (par le biais de la mémoire et des rêves), ainsi que sur des "étants" merleau-pontiens qui correspondent à un enracinement dans le sensible. La posture réflexive de la Persona n'est pas extérieure à l'expérience – le sujet réfléchirait et donnerait sens au *vécu* – mais intérieure à elle : en effet, le sujet est pleinement au-dedans de l'expérience (il adopte, selon la terminologie merleau-pontienne une position

³⁵³ Selon Merleau-Ponty : "C'est donc à l'expérience qu'appartient le pouvoir ontologique ultime." *Le visible et l'invisible op. cit.* p. 148.

³⁵⁴ Nos entretiens avec Atwood soulignent l'importance du travail archéologique pour l'auteur. Christine Evain, Reena Khandpur, *op. cit.* p. 130.

³⁵⁵ "Lettre à Martial Guérault", *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1962, p.403.

"intra-ontologique") et éprouve comment cette dernière conduit à l'intelligence de son propre sens.

Les poèmes de *Morning in the Burned House* nous offrent, en condensé, ce que l'ensemble de l'œuvre nous propose : un travail du rêve et de la mémoire, une attention particulière à une réalité sensible donnée (intérieure ou extérieure à la Persona), une démarche de "réveil" pour mieux percevoir et donner à tout l'élément sensible son intelligibilité propre, et une expérience du temps qui, loin d'être linéaire, se présente comme ces épaisseurs fluides sur lesquelles s'ouvre le roman *Cat's Eye*.

Le surcroît de vitalité, qui suppose une acuité perceptuelle et un ancrage dans une réalité sensible (interne et externe au sujet) est l'expérience même de la Persona ; elle devient

Index

aussi celle du lecteur. Ainsi le projet atwoodien rejoint celui de la poésie lyrique dont la tâche selon Jean-Claude Pinson est "de tendre les quatre fils qui font le nœud rythmique et sémantique de l'existence : le fil des lieux et des circonstances, le fil de la mort, le fil de l'inconnu et le fil du rapport aux autres." (40) La Persona atwoodienne s'attache à tendre ces quatre fils, en déployant sa chorale, son jeu de masques et de décors. Enfin, elle invite le lecteur lui-même à suivre son exemple de pénétration du sensible et à entrer dans une intensité de vie qui contribue à ouvrir la voie d'une "habitation plus poétique de la terre"³⁵⁶.

³⁵⁶ Cette expression est de Jean-Claude Pinson et constitue le fil rouge de son ouvrage *Habiter en poète* (Seyssel: Champ Vallon, 1995).

Index des Notions

1837 War in Retrospect.....	171
A Boat.....	103, 221, 238
A Bus Along St Clair.....	
December.....	177
A founding.....	100, 112, 116, 118
A Meal.....	34, 35, 102
A night in the Royal Ontario Museum.....	122
A Place.....	
Fragments.....	49, 51, 54, 286
A sybil.....	102, 106, 221
A voice.....	181
about Canada poems.....	17, 48, 49, 224
After the Flood, We.....	37, 49, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 77, 96, 108
Against Still Life.....	178, 373
Agamben.....	257
Alias Grace.....	7, 155, 160, 172, 183, 199, 211, 288, 320, 324, 357, 367, 369, 370
aménagement affectif.....	237
An Attempted Solution for Chess Problems.....	30
analepse.....	320
Anansi.....	6, 8, 10, 155, 210, 290, 358, 359, 360, 361, 374, 377
archétype.....	158, 159, 160
At the tourist centre in Boston.....	122
atemporalité.....	33
Attitudes towards the mainland.....	122, 124, 128, 222
Ava Gardner Reincarnated as a Magnolia.....	102, 152
aventure entrepreneuriale.....	259, 260
Bachelard.....	251, 316
Barthes.....	45, 93, 129, 131, 136, 137, 146, 267, 306, 324, 378
basculement.....	42, 157, 206, 238
Baudrillard.....	206
Bedside.....	287
Before.....	15, 48, 67, 76, 82, 95, 138, 199, 205, 240, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 263, 280, 288, 357, 367
Benveniste.....	140, 141
Bernard.....	30, 79
bestiaire.....	35, 47, 113, 182, 241, 269
Bilan.....	181
Blakely.....	19, 183
Bodily Harm.....	15, 19, 43, 44, 45, 47, 48, 82, 199, 205, 260, 261, 288, 357, 362
Book of Ancestors.....	232
Booker.....	7
Bottle.....	13, 16, 78, 79, 80, 81, 102, 103, 199, 221, 229, 358
bourreau.....	117, 201
Brewster.....	14, 150
Brydon.....	19, 20, 183
Bull Song.....	121
Burke.....	157
Camera.....	34, 306
Campbell.....	12, 187, 192, 197
Can Lit.....	374
Canada.....	6, 8, 9, 17, 24, 48, 49, 57, 109, 111, 113, 115, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 168, 172, 174, 176, 177, 178, 224, 359, 360, 367, 368, 371, 373, 374, 375, 385
carte postale.....	27, 43, 44, 45
Carter.....	181, 360
Cazé.....	10, 379
chaîne biologique.....	27, 43, 61, 65, 222

charge émotionnelle.....	237
Charivari.....	171
Chevrel.....	381
Circe/Mud Poems.....	101, 153, 190, 200
cliché.....	44, 184
communion avec le sensible.....	269
conformisme.....	194
conte de fée.....	86, 154, 182, 184, 185, 186, 195, 196, 198, 199, 305
Conversations.....	359, 360
Cooke.....	210, 213, 214
Cooley.....	141, 143, 148
Corbin.....	270, 271
corps propre.....	292, 336
Corpse Song.....	121, 153, 194, 204, 205, 206, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222
Crow Song.....	121
Dancing Girls.....	6, 357, 371
Daphne and Laura and So Forth.....	102, 152
Davey.....	19, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 53, 62, 66, 94, 183
Davidson.....	360, 364, 365, 368, 372
dédoulement.....	154
Deham.....	173
Departure from the Bush.....	169, 180
descent poems.....	17, 48, 224
dimension scriptible du texte.....	93
Disembarking at Quebec.....	162
dissolution.....	34, 45, 131, 180, 252, 286
Djwa.....	8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 54
double de la voix.....	39
Dream.....	
Bluejay or Archeopteryx.....	36
Dream 2.....	
Brian the Still-hunter.....	171
Durand.....	37, 40
Dvorak.....	205, 214, 368
Eating Fire.....	112, 155, 358
Edwards.....	173, 373, 375
Ehrenberg.....	242, 243, 249, 259, 260, 261
Elegy for the giant tortoises.....	122, 123
Eliot.....	10, 11, 12, 14, 54, 159, 193
émancipation.....	10, 26, 50, 71, 153, 240, 242, 261, 268, 278, 281, 285, 333, 335, 360
énigme.....	62, 211
épitexte.....	14, 102, 108, 110, 128, 173, 190
Eurydice.....	99, 104, 105, 106, 152
Evain.....	6, 7, 11, 64, 97, 101, 154, 155, 158, 279, 320, 336, 360
Evening Trainstation, Before Departure... ..	67, 76, 95
exil.....	68
fantasme.....	146, 149, 175, 204, 206, 212, 246, 255, 256, 263, 305
female-empowered poems.....	17, 48, 224
Fiamengo.....	293, 305, 307, 318, 328
Findley.....	160, 179
First Neighbours.....	166
For Archeologists.....	37
Foucault.....	371
Frame.....	372
Fredman.....	21, 249
Friedrich.....	240, 243, 245, 381, 384
Frye.....	8, 12, 155, 290
Further Arrivals.....	164, 166, 169
Genette.....	84, 98
Giller.....	7

Girl and Horse, 1928.....	287
Glicksohn.....	181
Godard.....	110, 197
Good.....	15, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 153, 183, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 202, 211, 281, 358, 363, 369
Good Bones.....	16, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 153, 183, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 202, 281, 358, 363, 369
gothique.....	128, 181, 185, 193, 250, 251, 263, 319, 370
Grace.....	19, 20, 143, 160, 211, 212, 280, 362, 366, 368
grand public.....	6
Grey Owl.....	109, 110, 121
Grey Owl Syndrome.....	109
Half-hanged Mary.....	152
Hammill.....	160, 179
Hansen.....	22, 383
Harker.....	141
He is a strange biological phenomenon.....	131, 134, 138, 139
He reappears.....	134, 135
Heart Test With An echo Chamber.....	103
Helen of Troy Does Counter Dancing.....	102, 152
Hengen.....	6, 31, 183, 263, 361, 367, 369, 372
Howells.....	19, 128, 161, 183, 191, 317, 318, 367
Hutcheon.....	155
hyperart.....	98, 99
hypotexte.....	84
I am sitting on the.....	149
I was reading a scientific article.....	266
image du double.....	60
imagerie.....	20, 24, 26, 32, 34, 42, 46, 49, 60, 70, 74, 78, 84, 94, 106, 107, 108, 131, 133, 136, 143, 149, 150, 180, 181, 182, 199, 222, 243, 249, 250, 251, 263, 288, 300, 304, 306, 310, 319, 320, 325, 329
In the Secular Night.....	236, 280
Ingersoll.....	108, 183
Instant while waking.....	112, 116, 118, 126
intercorporeité.....	292
Interlunar.....	95, 103, 148, 199, 221, 238, 241, 242, 268, 269, 287, 312, 358, 367
Irigaray.....	30
Is / Not.....	232
isotopie.....	31, 208
Jamieson.....	300, 302, 304, 309
Journey to the Interior.....	74, 76, 95, 105
Kant.....	157
Keefer.....	250
Khandpur.....	6, 11, 64, 97, 101, 154, 155, 158, 279, 320, 336, 360
King.....	7, 160
Kizuk.....	113, 114, 115
Labrador Fiasco.....	33, 288, 357
Lacroix.....	376
Lady Oracle.....	32, 33, 83, 84, 87, 92, 128, 147, 190, 199, 205, 260, 288, 357, 362, 371
Lakoff.....	20, 27, 28, 29, 57, 58, 62, 292, 298, 299, 307, 335
Larkin.....	149, 150
Late August.....	232
Late Night.....	265, 266, 267
Later in Belleville.....	
Career.....	174, 175, 176
Leclaire.....	375
lecteur-confident.....	194
Letters, Towards and Away.....	266
Life Before Man.....	15, 48, 138, 199, 205, 240, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 263, 280, 288, 357, 367
Lucas.....	321
Lying here, everything in me.....	150
Marsh, Hawk.....	235, 252, 256, 258, 259, 264
McClelland.....	7, 9, 156, 157, 159, 358, 359, 375, 376, 377

McCombs 7, 51, 149, 150, 362, 367, 368, 369, 371, 373
 McLuhan..... 366
 Melville..... 121, 126, 257
 Merleau-Ponty 18, 22, 241, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 336, 383
 métafiction..... 90
 metafictional poems..... 17, 48, 224
 métaphore 24, 26, 27, 36, 43, 51, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 74, 95, 106, 209, 219, 224, 225, 267, 269,
 270, 275, 290, 291, 310, 311, 314, 330
 métonymie..... 44, 45
 Midwinter, Presolstice..... 36
 Migration C.P.R..... 69, 70, 71, 73, 74, 76, 95
 mise en abîme..... 83, 128, 190, 198, 201
 Miss July grows older..... 102, 152
 modulation..... 44, 45
 monde souterrain 17, 24, 26, 29, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 68, 78, 101, 103, 104, 105, 191, 225, 238, 239, 240, 287
 Moodie 32, 101, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 200, 291, 335, 365, 366, 370
 More and More..... 266, 267
 Morning in the Burned House 16, 17, 32, 102, 105, 148, 152, 197, 199, 235, 236, 242, 250, 265, 278, 279, 280,
 282, 285, 286, 288, 289, 291, 293, 298, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
 319, 320, 321, 324, 325, 328, 329, 330, 333, 336, 337, 358, 366, 368, 372
 Moss 7, 14, 187, 197, 300, 302, 304, 306, 309, 321, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 371
 Munro..... 233, 367, 372
 Murder in Dark..... 358
 mythe 11, 13, 33, 37, 61, 104, 108, 112, 114, 127, 146, 154, 155, 159, 160, 178, 179, 200, 201, 202, 207, 217,
 228, 271, 275, 278
 Nicholson..... 141, 250, 363, 365, 367, 368, 369
 Nietzsche. 18, 22, 240, 241, 243, 245, 248, 294, 381
 Nischik 187, 189, 306, 359, 362, 363, 364, 366, 369, 370, 371, 372
 Notes from various pasts 70, 73, 112, 116, 119, 120, 127, 128, 222
 Notes Towards a Poem That Can Never Be Written 47, 48, 234
 Nothing..... 259, 262, 319, 324
 Nothing New Here..... 259, 262
 notoriété..... 160
 oblitération..... 163
 On the Streets, Love..... 227
 Ondaatje..... 14, 375
 onirique..... 215, 323, 324
 orientations symboliques 18, 35, 101, 223, 269, 278, 326, 335
 Orpheus..... 104, 152
 Ortemann..... 156, 158, 174, 375
 Owl Song..... 121
 palimpseste..... 60
 parole parlante..... 298
 pathologie du changement..... 261
 péritexte..... 8, 9
 Perloff..... 63
 Pétillon..... 34
 petite poule rousse..... 187, 188, 222
 Pig Song..... 121
 Playing Cards..... 102
 polyphonie..... 17, 106, 207, 224, 227, 264
 post-colonial..... 10, 17, 19, 48, 49, 50, 183, 385
 post-colonial poems..... 17, 48
 Power Politics 17, 30, 52, 90, 101, 103, 129, 132, 133, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 181,
 182, 192, 199, 200, 201, 222, 242, 278, 358, 368, 371
 Pre-Amphibian..... 34, 35, 54, 286
 prix du Gouverneur Général..... 7, 375
 Procedures for Underground 17, 24, 35, 36, 37, 40, 42, 68, 69, 70, 71, 101, 103, 105, 128, 199, 221, 287, 358,
 365

Progressive insanities of a pioneer.....	122, 124, 125
prolepse.....	320, 323
Propp.....	184
Provisions.....	39, 122, 124, 125, 128, 222
Purdy.....	14, 15, 155, 166, 173, 181, 375, 376
Purdy, Al.....	15, 375
Rain.....	265, 267
Rat Song.....	121
réalisme.....	156, 158, 174, 375
reconquête du sensible.....	18, 22, 292
Red Fox.....	100, 152, 244
réflexion charnelle.....	264
régression.....	202
réification.....	130, 131, 256
Relke.....	161
Resurrection.....	177
rétrospective.....	288
Returning from the dead.....	103, 105, 145, 221
réversibilité.....	290, 291, 297
River.....	126, 127, 307, 308, 310, 311, 313, 320
Roominghouse, winter.....	122, 123, 124
Roughing it in the Bush.....	173, 174
Sage.....	83
science fiction.....	100, 274
Sciff-Zamaro.....	371
Second Words.....	110, 359
Sekhmet, The Lion-Headed Goddess of War, Violent Storms, Pestilence, and Recovery From Illness, Contemplates the Desert in the Metropolitan Museum of Art.....	99, 102, 152
sémiotique.....	31, 281
Shields.....	160, 179, 365, 369
Simmons.....	144
Siren Song.....	81, 100, 121, 153, 194, 204, 205, 206, 207, 213, 217, 218, 219, 222
Smith.....	14
Somacarrera.....	150
Some objects of Wood and Stone.....	62, 63, 64, 73, 76, 95
Song of the Fox.....	100, 121
Song of the Hen's Head.....	121
Song of the worms.....	121
Songs of the Transformed.....	101, 107, 121, 152
Speeches for Dr Frankenstein.....	101, 152, 233, 245, 333
Spell for the Director of Protocol.....	239
Staels.....	359
stéréotype.....	187, 189, 193, 194, 195, 198, 263, 273
Strange Things.....	110, 111, 128, 160, 164, 222, 359
subversion.....	31, 154, 198, 201, 276, 278, 285
Sullivan.....	8, 12, 13, 14
surdouance.....	228, 239
Surfacing.....	15, 33, 37, 40, 42, 149, 150, 199, 260, 287, 288, 293, 296, 357, 364, 368, 370, 372
surhomme.....	243, 245, 246, 335
surplus émotionnel.....	237
surréflexion.....	291, 292, 297, 333
Survival.....	6, 9, 26, 49, 55, 59, 108, 110, 147, 156, 157, 159, 160, 172, 188, 194, 244, 359
symbolisme.....	29, 209
technological skin.....	32
The Animals in That Country.....	17, 32, 35, 39, 70, 72, 101, 106, 107, 108, 112, 116, 119, 121, 128, 199, 221, 276, 286, 358
The Backwoods of Canada.....	375
The Blind Assassin.....	6, 7, 33, 199, 211, 288, 357
The Burned House.....	287

The Circle Game 7, 8, 17, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 43, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 66, 69, 70, 74, 76, 94, 95, 108, 110, 112, 141, 161, 199, 200, 201, 222, 234, 265, 266, 277, 278, 286, 288, 295, 298, 299, 302, 306, 319, 329, 358, 368, 370
 The Creatures of the Zodiac..... 36
 The Edible Woman..... 6, 7, 15, 149, 196, 199, 357
 The Explorers..... 34, 35, 49, 54, 286
 The Handmaid's Tale 6, 72, 91, 183, 186, 196, 199, 211, 214, 215, 278, 288, 357, 361, 365, 367
 The Healer..... 231, 233, 246, 247, 333
 The Immigrants..... 165
 The Journals of Susanna Moodie 17, 35, 60, 69, 70, 101, 143, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 181, 199, 222, 266, 358, 362, 363, 367, 368, 370, 372
 The Planters..... 165, 166
 The reincarnation of Captain Cook 101, 152, 245, 333
 The Robber Bride 128, 183, 191, 196, 199, 207, 209, 288, 357, 361, 368
 The Settlers..... 34, 35, 49, 54, 286
 The surveyors..... 112, 116, 117, 122, 124, 128, 222
 The totems..... 122, 128, 222
 The trappers..... 112, 116, 118
 The Woman Makes Peace With Her Faulty Heart 225
 The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart..... 225, 235, 256, 259, 260
 The Words Continue their Journey 62, 232, 233, 234, 333
 théâtralisation..... 16, 99, 101, 106, 224
 There is Only One of Everything..... 232, 287
 They are hostile nations..... 132
 This Is a Photograph of Me 33, 58, 59, 60, 77, 96, 102, 222, 319
 Thomas..... 160, 183, 276, 361, 382
 Thoughts from Underground..... 172, 176, 177
 Todorov..... 79
 Traill..... 155, 156, 158
 True Stories 15, 24, 26, 42, 43, 44, 46, 47, 54, 56, 80, 82, 199, 205, 227, 234, 267, 268, 270, 288, 290, 358, 366
 Two Solicitudes..... 359
 Two-Headed Poems 15, 17, 80, 82, 102, 161, 181, 199, 204, 205, 235, 238, 240, 249, 250, 251, 252, 258, 259, 261, 263, 280, 283, 285, 287, 290, 333, 358
 Variations on the Word Love..... 45
 Ventura..... 91
 victime 35, 42, 47, 48, 91, 100, 115, 116, 117, 118, 121, 171, 187, 188, 194, 221, 250, 263
 volonté de puissance 18, 225, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 263, 333
 Waiting..... 13, 236, 280
 Weir..... 19, 362, 365, 366, 368
 What is it, it does not..... 145, 147
 White Goddess..... 12, 374
 Wilderness Tips..... 6, 263, 357, 365
 Wilson 183, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 302, 364, 367, 369, 372
 Wilson, Sharon..... 302, 372
 Wineapple..... 114, 178
 Wish.....
 Metamorphosis to Heraldic Emblem..... 175
 Wood..... 50, 62, 63, 64, 66, 73, 76, 95, 181, 364
 Woodcock..... 7, 149
 York 6, 8, 10, 12, 19, 20, 83, 141, 158, 183, 210, 250, 361, 362, 363, 366, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 381, 382, 384
 You Are Happy 17, 80, 101, 105, 107, 108, 121, 148, 150, 153, 199, 200, 205, 232, 287, 358, 363, 368
 You are the sun..... 132
 You Begin..... 290
 you fit into me..... 144

Index des Noms

1837 War in Retrospect.....	171
A Boat.....	103, 221, 238
A Bus Along St Clair.....	
December.....	177
A foundling.....	100, 112, 116, 118
A Meal.....	34, 35, 102
A night in the Royal Ontario Museum.....	122
A Place.....	
Fragments.....	49, 51, 54, 286
A sybil.....	102, 106, 221
A voice.....	181
about Canada poems.....	17, 48, 49, 224
After the Flood, We.....	37, 49, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 77, 96, 108
Against Still Life.....	178, 373
Agamben.....	257
Alias Grace.....	7, 155, 160, 172, 183, 199, 211, 288, 320, 324, 357, 367, 369, 370
aménagement affectif.....	237
An Attempted Solution for Chess Problems.....	30
analepse.....	320
Anansi.....	6, 8, 10, 155, 210, 290, 358, 359, 360, 361, 374, 377
archétype.....	158, 159, 160
At the tourist centre in Boston.....	122
atemporalité.....	33
Attitudes towards the mainland.....	122, 124, 128, 222
Ava Gardner Reincarnated as a Magnolia.....	102, 152
aventure entrepreneuriale.....	259, 260
Bachelard.....	251, 316
Barthes.....	45, 93, 129, 131, 136, 137, 146, 267, 306, 324, 378
basculement.....	42, 157, 206, 238
Baudrillard.....	206
Bedside.....	287
Before.....	15, 48, 67, 76, 82, 95, 138, 199, 205, 240, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 263, 280, 288, 357, 367
Benveniste.....	140, 141
Bernard.....	30, 79
bestiaire.....	35, 47, 113, 182, 241, 269
Bilan.....	181
Blakely.....	19, 183
Bodily Harm.....	15, 19, 43, 44, 45, 47, 48, 82, 199, 205, 260, 261, 288, 357, 362
Book of Ancestors.....	232
Booker.....	7
Bottle.....	13, 16, 78, 79, 80, 81, 102, 103, 199, 221, 229, 358
bourreau.....	117, 201
Brewster.....	14, 150
Brydon.....	19, 20, 183
Bull Song.....	121
Burke.....	157
Camera.....	34, 306
Campbell.....	12, 187, 192, 197
Can Lit.....	374
Canada.....	6, 8, 9, 17, 24, 48, 49, 57, 109, 111, 113, 115, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 168, 172, 174, 176, 177, 178, 224, 359, 360, 367, 368, 371, 373, 374, 375, 385
carte postale.....	27, 43, 44, 45
Carter.....	181, 360
Cazé.....	10, 379
chaîne biologique.....	27, 43, 61, 65, 222
charge émotionnelle.....	237
Charivari.....	171

Chevrel.....	381
Circe/Mud Poems.....	101, 153, 190, 200
cliché.....	44, 184
communion avec le sensible.....	269
conformisme.....	194
conte de fée.....	86, 154, 182, 184, 185, 186, 195, 196, 198, 199, 305
Conversations.....	359, 360
Cooke.....	210, 213, 214
Cooley.....	141, 143, 148
Corbin.....	270, 271
corps propre.....	292, 336
Corpse Song.....	121, 153, 194, 204, 205, 206, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222
Crow Song.....	121
Dancing Girls.....	6, 357, 371
Daphne and Laura and So Forth.....	102, 152
Davey.....	19, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 53, 62, 66, 94, 183
Davidson.....	360, 364, 365, 368, 372
dédoublement.....	154
Deham.....	173
Departure from the Bush.....	169, 180
descent poems.....	17, 48, 224
dimension scriptible du texte.....	93
Disembarking at Quebec.....	162
dissolution.....	34, 45, 131, 180, 252, 286
Djwa.....	8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 54
double de la voix.....	39
Dream.....	
Bluejay or Archeopteryx.....	36
Dream 2.....	
Brian the Still-hunter.....	171
Durand.....	37, 40
Dvorak.....	205, 214, 368
Eating Fire.....	112, 155, 358
Edwards.....	173, 373, 375
Ehrenberg.....	242, 243, 249, 259, 260, 261
Elegy for the giant tortoises.....	122, 123
Eliot.....	10, 11, 12, 14, 54, 159, 193
émancipation.....	10, 26, 50, 71, 153, 240, 242, 261, 268, 278, 281, 285, 333, 335, 360
énigme.....	62, 211
épitexte.....	14, 102, 108, 110, 128, 173, 190
Eurydice.....	99, 104, 105, 106, 152
Evain.....	6, 7, 11, 64, 97, 101, 154, 155, 158, 279, 320, 336, 360
Evening Trainstation, Before Departure... ..	67, 76, 95
exil.....	68
fantasme.....	146, 149, 175, 204, 206, 212, 246, 255, 256, 263, 305
female-empowered poems.....	17, 48, 224
Fiamengo.....	293, 305, 307, 318, 328
Findley.....	160, 179
First Neighbours.....	166
For Archeologists.....	37
Foucault.....	371
Frame.....	372
Fredman.....	21, 249
Friedrich.....	240, 243, 245, 381, 384
Frye.....	8, 12, 155, 290
Further Arrivals.....	164, 166, 169
Genette.....	84, 98
Giller.....	7
Girl and Horse, 1928.....	287
Glicksohn.....	181

Godard..... 110, 197
 Good15, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 153, 183, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 202, 211, 281, 358, 363, 369
 Good Bones16, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 153, 183, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 202, 281, 358, 363, 369
 gothique128, 181, 185, 193, 250, 251, 263, 319, 370
 Grace19, 20, 143, 160, 211, 212, 280, 362, 366, 368
 grand public..... 6
 Grey Owl..... 109, 110, 121
 Grey Owl Syndrome..... 109
 Half-hanged Mary..... 152
 Hammill..... 160, 179
 Hansen..... 22, 383
 Harker..... 141
 He is a strange biological phenomenon131, 134, 138, 139
 He reappears..... 134, 135
 Heart Test With An echo Chamber..... 103
 Helen of Troy Does Counter Dancing..... 102, 152
 Hengen..... 6, 31, 183, 263, 361, 367, 369, 372
 Howells..... 19, 128, 161, 183, 191, 317, 318, 367
 Hutcheon..... 155
 hyperart..... 98, 99
 hypotexte..... 84
 I am sitting on the..... 149
 I was reading a scientific article..... 266
 image du double..... 60
 imagerie20, 24, 26, 32, 34, 42, 46, 49, 60, 70, 74, 78, 84, 94, 106, 107, 108, 131, 133, 136, 143, 149, 150, 180,
 181, 182, 199, 222, 243, 249, 250, 251, 263, 288, 300, 304, 306, 310, 319, 320, 325, 329
 In the Secular Night..... 236, 280
 Ingersoll..... 108, 183
 Instant while waking..... 112, 116, 118, 126
 intercorporeité..... 292
 Interlunar95, 103, 148, 199, 221, 238, 241, 242, 268, 269, 287, 312, 358, 367
 Irigaray..... 30
 Is / Not..... 232
 isotopie..... 31, 208
 Jamieson..... 300, 302, 304, 309
 Journey to the Interior..... 74, 76, 95, 105
 Kant..... 157
 Keefer..... 250
 Khandpur6, 11, 64, 97, 101, 154, 155, 158, 279, 320, 336, 360
 King..... 7, 160
 Kizuk..... 113, 114, 115
 Labrador Fiasco..... 33, 288, 357
 Lacroix..... 376
 Lady Oracle32, 33, 83, 84, 87, 92, 128, 147, 190, 199, 205, 260, 288, 357, 362, 371
 Lakoff20, 27, 28, 29, 57, 58, 62, 292, 298, 299, 307, 335
 Larkin..... 149, 150
 Late August..... 232
 Late Night..... 265, 266, 267
 Later in Belleville.....
 Career..... 174, 175, 176
 Leclaire..... 375
 lecteur-confident..... 194
 Letters, Towards and Away..... 266
 Life Before Man15, 48, 138, 199, 205, 240, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 263, 280, 288, 357, 367
 Lucas..... 321
 Lying here, everything in me..... 150
 Marsh, Hawk..... 235, 252, 256, 258, 259, 264
 McClelland7, 9, 156, 157, 159, 358, 359, 375, 376, 377
 McCombs7, 51, 149, 150, 362, 367, 368, 369, 371, 373
 McLuhan..... 366

Melville..... 121, 126, 257
 Merleau-Ponty 18, 22, 241, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 336, 383
 métafiction.....90
 metafictional poems..... 17, 48, 224
 métaphore 24, 26, 27, 36, 43, 51, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 74, 95, 106, 209, 219, 224, 225, 267, 269, 270, 275, 290, 291, 310, 311, 314, 330
 métonymie.....44, 45
 Midwinter, Presolstice.....36
 Migration C.P.R..... 69, 70, 71, 73, 74, 76, 95
 mise en abîme.....83, 128, 190, 198, 201
 Miss July grows older..... 102, 152
 modulation.....44, 45
 monde souterrain 17, 24, 26, 29, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 68, 78, 101, 103, 104, 105, 191, 225, 238, 239, 240, 287
 Moodie 32, 101, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 200, 291, 335, 365, 366, 370
 More and More.....266, 267
 Morning in the Burned House 16, 17, 32, 102, 105, 148, 152, 197, 199, 235, 236, 242, 250, 265, 278, 279, 280, 282, 285, 286, 288, 289, 291, 293, 298, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 325, 328, 329, 330, 333, 336, 337, 358, 366, 368, 372
 Moss 7, 14, 187, 197, 300, 302, 304, 306, 309, 321, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 371
 Munro.....233, 367, 372
 Murder in Dark.....358
 mythe 11, 13, 33, 37, 61, 104, 108, 112, 114, 127, 146, 154, 155, 159, 160, 178, 179, 200, 201, 202, 207, 217, 228, 271, 275, 278
 Nicholson..... 141, 250, 363, 365, 367, 368, 369
 Nietzsche. 18, 22, 240, 241, 243, 245, 248, 294, 381
 Nischik 187, 189, 306, 359, 362, 363, 364, 366, 369, 370, 371, 372
 Notes from various pasts 70, 73, 112, 116, 119, 120, 127, 128, 222
 Notes Towards a Poem That Can Never Be Written 47, 48, 234
 Nothing.....259, 262, 319, 324
 Nothing New Here..... 259, 262
 notoriété.....160
 oblitération..... 163
 On the Streets, Love.....227
 Ondaatje..... 14, 375
 onirique..... 215, 323, 324
 orientations symboliques 18, 35, 101, 223, 269, 278, 326, 335
 Orpheus..... 104, 152
 Ortemann..... 156, 158, 174, 375
 Owl Song.....121
 palimpseste.....60
 parole parlante.....298
 pathologie du changement.....261
 péritexte.....8, 9
 Perloff.....63
 Pétillon..... 34
 petite poule rousse..... 187, 188, 222
 Pig Song..... 121
 Playing Cards..... 102
 polyphonie..... 17, 106, 207, 224, 227, 264
 post-colonial..... 10, 17, 19, 48, 49, 50, 183, 385
 post-colonial poems.....17, 48
 Power Politics 17, 30, 52, 90, 101, 103, 129, 132, 133, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 181, 182, 192, 199, 200, 201, 222, 242, 278, 358, 368, 371
 Pre-Amphibian..... 34, 35, 54, 286
 prix du Gouverneur Général.....7, 375
 Procedures for Underground 17, 24, 35, 36, 37, 40, 42, 68, 69, 70, 71, 101, 103, 105, 128, 199, 221, 287, 358, 365
 Progressive insanities of a pioneer..... 122, 124, 125
 prolepse..... 320, 323

Propp.....	184
Provisions.....	39, 122, 124, 125, 128, 222
Purdy.....	14, 15, 155, 166, 173, 181, 375, 376
Purdy, Al.....	15, 375
Rain.....	265, 267
Rat Song.....	121
réalisme.....	156, 158, 174, 375
reconquête du sensible.....	18, 22, 292
Red Fox.....	100, 152, 244
réflexion charnelle.....	264
régression.....	202
réification.....	130, 131, 256
Relke.....	161
Resurrection.....	177
rétrospective.....	288
Returning from the dead.....	103, 105, 145, 221
réversibilité.....	290, 291, 297
River.....	126, 127, 307, 308, 310, 311, 313, 320
Roominghouse, winter.....	122, 123, 124
Roughing it in the Bush.....	173, 174
Sage.....	83
science fiction.....	100, 274
Sciff-Zamaro.....	371
Second Words.....	110, 359
Sekhmet, The Lion-Headed Goddess of War, Violent Storms, Pestilence, and Recovery From Illness, Contemplates the Desert in the Metropolitan Museum of Art.....	99, 102, 152
sémiotique.....	31, 281
Shields.....	160, 179, 365, 369
Simmons.....	144
Siren Song.....	81, 100, 121, 153, 194, 204, 205, 206, 207, 213, 217, 218, 219, 222
Smith.....	14
Somacarrera.....	150
Some objects of Wood and Stone.....	62, 63, 64, 73, 76, 95
Song of the Fox.....	100, 121
Song of the Hen's Head.....	121
Song of the worms.....	121
Songs of the Transformed.....	101, 107, 121, 152
Speeches for Dr Frankenstein.....	101, 152, 233, 245, 333
Spell for the Director of Protocol.....	239
Staels.....	359
stéréotype.....	187, 189, 193, 194, 195, 198, 263, 273
Strange Things.....	110, 111, 128, 160, 164, 222, 359
subversion.....	31, 154, 198, 201, 276, 278, 285
Sullivan.....	8, 12, 13, 14
surdouance.....	228, 239
Surfacing.....	15, 33, 37, 40, 42, 149, 150, 199, 260, 287, 288, 293, 296, 357, 364, 368, 370, 372
surhomme.....	243, 245, 246, 335
surplus émotionnel.....	237
surréflexion.....	291, 292, 297, 333
Survival.....	6, 9, 26, 49, 55, 59, 108, 110, 147, 156, 157, 159, 160, 172, 188, 194, 244, 359
symbolisme.....	29, 209
technological skin.....	32
The Animals in That Country.....	17, 32, 35, 39, 70, 72, 101, 106, 107, 108, 112, 116, 119, 121, 128, 199, 221, 276, 286, 358
The Backwoods of Canada.....	375
The Blind Assassin.....	6, 7, 33, 199, 211, 288, 357
The Burned House.....	287
The Circle Game.....	7, 8, 17, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 43, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 66, 69, 70, 74, 76, 94, 95, 108, 110, 112, 141, 161, 199, 200, 201, 222, 234, 265, 266, 277, 278, 286, 288, 295, 298, 299, 302, 306, 319, 329, 358, 368, 370

The Creatures of the Zodiac.....	36
The Edible Woman.....	6, 7, 15, 149, 196, 199, 357
The Explorers.....	34, 35, 49, 54, 286
The Handmaid's Tale.....	6, 72, 91, 183, 186, 196, 199, 211, 214, 215, 278, 288, 357, 361, 365, 367
The Healer.....	231, 233, 246, 247, 333
The Immigrants.....	165
The Journals of Susanna Moodie.....	17, 35, 60, 69, 70, 101, 143, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 181, 199, 222, 266, 358, 362, 363, 367, 368, 370, 372
The Planters.....	165, 166
The reincarnation of Captain Cook.....	101, 152, 245, 333
The Robber Bride.....	128, 183, 191, 196, 199, 207, 209, 288, 357, 361, 368
The Settlers.....	34, 35, 49, 54, 286
The surveyors.....	112, 116, 117, 122, 124, 128, 222
The totems.....	122, 128, 222
The trappers.....	112, 116, 118
The Woman Makes Peace With Her Faulty Heart.....	225
The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart.....	225, 235, 256, 259, 260
The Words Continue their Journey.....	62, 232, 233, 234, 333
théâtralisation.....	16, 99, 101, 106, 224
There is Only One of Everything.....	232, 287
They are hostile nations.....	132
This Is a Photograph of Me.....	33, 58, 59, 60, 77, 96, 102, 222, 319
Thomas.....	160, 183, 276, 361, 382
Thoughts from Underground.....	172, 176, 177
Todorov.....	79
Traill.....	155, 156, 158
True Stories.....	15, 24, 26, 42, 43, 44, 46, 47, 54, 56, 80, 82, 199, 205, 227, 234, 267, 268, 270, 288, 290, 358, 366
Two Solicitudes.....	359
Two-Headed Poems.....	15, 17, 80, 82, 102, 161, 181, 199, 204, 205, 235, 238, 240, 249, 250, 251, 252, 258, 259, 261, 263, 280, 283, 285, 287, 290, 333, 358
Variations on the Word Love.....	45
Ventura.....	91
victim.....	35, 42, 47, 48, 91, 100, 115, 116, 117, 118, 121, 171, 187, 188, 194, 221, 250, 263
volonté de puissance.....	18, 225, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 263, 333
Waiting.....	13, 236, 280
Weir.....	19, 362, 365, 366, 368
What is it, it does not.....	145, 147
White Goddess.....	12, 374
Wilderness Tips.....	6, 263, 357, 365
Wilson.....	183, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 302, 364, 367, 369, 372
Wilson, Sharon.....	302, 372
Wineapple.....	114, 178
Wish.....	
Metamorphosis to Heraldic Emblem.....	175
Wood.....	50, 62, 63, 64, 66, 73, 76, 95, 181, 364
Woodcock.....	7, 149
York.....	6, 8, 10, 12, 19, 20, 83, 141, 158, 183, 210, 250, 361, 362, 363, 366, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 381, 382, 384
You Are Happy.....	17, 80, 101, 105, 107, 108, 121, 148, 150, 153, 199, 200, 205, 232, 287, 358, 363, 368
You are the sun.....	132
You Begin.....	290
you fit into me.....	144

Index des poèmes, recueils, nouvelles, romans et ouvrages critiques d'Atwood³⁵⁷

³⁵⁷ Les romans, recueils et ouvrages critiques sont notés en italique.

1837 War in Retrospect.....	171
A Boat.....	103, 221, 238
A Bus Along St Clair.....	
December.....	177
A foundling.....	100, 112, 116, 118
A Meal.....	34, 35, 102
A night in the Royal Ontario Museum.....	122
A Place.....	
Fragments.....	49, 51, 54, 286
A sybil.....	102, 106, 221
A voice.....	181
about Canada poems.....	17, 48, 49, 224
After the Flood, We.....	37, 49, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 77, 96, 108
Against Still Life.....	178, 373
Agamben.....	257
Alias Grace.....	7, 155, 160, 172, 183, 199, 211, 288, 320, 324, 357, 367, 370
aménagement affectif.....	237
An Attempted Solution for Chess Problems.....	30
analepse.....	320
Anansi.....	6, 8, 10, 155, 210, 290, 358, 359, 360, 361, 374, 377
archétype.....	158, 159, 160
At the tourist centre in Boston.....	122
atemporalité.....	33
Attitudes towards the mainland.....	122, 124, 128, 222
Ava Gardner Reincarnated as a Magnolia.....	102, 152
aventure entrepreneuriale.....	259, 260
Bachelard.....	251, 316
Barthes.....	45, 93, 129, 131, 136, 137, 146, 267, 306, 324, 378
basculement.....	42, 157, 206, 238
Baudrillard.....	206
Bedside.....	287
Before.....	15, 48, 67, 76, 82, 95, 138, 199, 205, 240, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 263, 280, 288, 357, 367
Benveniste.....	140, 141
Bernard.....	30, 79
bestiaire.....	35, 47, 113, 182, 241, 269
Bilan.....	181
Blakely.....	19, 183
Bodily Harm.....	15, 19, 43, 44, 45, 47, 48, 82, 199, 205, 260, 261, 288, 357, 362
Book of Ancestors.....	232
Booker.....	7
Bottle.....	13, 16, 78, 79, 80, 81, 102, 103, 199, 221, 229, 358
bourreau.....	117, 201
Brewster.....	14, 150
Brydon.....	19, 20, 183
Bull Song.....	121
Burke.....	157
Camera.....	34, 306
Campbell.....	12, 187, 192, 197
Can Lit.....	374
Canada.....	6, 8, 9, 17, 24, 48, 49, 57, 109, 111, 113, 115, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 168, 172, 174, 176, 177, 178, 224, 359, 360, 367, 368, 371, 373, 374, 375, 385
carte postale.....	27, 43, 44, 45
Carter.....	181, 360
Cazé.....	10, 379
chaîne biologique.....	27, 43, 61, 65, 222
charge émotionnelle.....	237
Charivari.....	171
Chevrel.....	381
Circe/Mud Poems.....	101, 153, 190, 200

cliché.....	44, 184
communion avec le sensible.....	269
conformisme.....	194
conte de fée.....	86, 154, 182, 184, 185, 186, 195, 196, 198, 199, 305
Conversations.....	359, 360
Cooke.....	210, 213, 214
Cooley.....	141, 143, 148
Corbin.....	270, 271
corps propre.....	292, 336
Corpse Song.....	121, 153, 194, 204, 205, 206, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 222
Crow Song.....	121
Dancing Girls.....	6, 357, 371
Daphne and Laura and So Forth.....	102, 152
Davey.....	19, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 53, 62, 66, 94, 183
Davidson.....	360, 364, 365, 368, 372
dédoublement.....	154
Deham.....	173
Departure from the Bush.....	169, 180
descent poems.....	17, 48, 224
dimension scriptible du texte.....	93
Disembarking at Quebec.....	162
dissolution.....	34, 45, 131, 180, 252, 286
Djwa.....	8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 54
double de la voix.....	39
Dream.....	
Bluejay or Archeopteryx.....	36
Dream 2.....	
Brian the Still-hunter.....	171
Durand.....	37, 40
Dvorak.....	205, 214, 368
Eating Fire.....	112, 155, 358
Edwards.....	173, 373, 375
Ehrenberg.....	242, 243, 249, 259, 260, 261
Elegy for the giant tortoises.....	122, 123
Eliot.....	10, 11, 12, 14, 54, 159, 193
émancipation.....	10, 26, 50, 71, 153, 240, 242, 261, 268, 278, 281, 285, 333, 335, 360
énigme.....	62, 211
épitexte.....	14, 102, 108, 110, 128, 173, 190
Eurydice.....	99, 104, 105, 106, 152
Evain.....	6, 7, 11, 64, 97, 101, 154, 155, 158, 279, 320, 336, 360
Evening Trainstation, Before Departure... ..	67, 76, 95
exil.....	68
fantasme.....	146, 149, 175, 204, 206, 212, 246, 255, 256, 263, 305
female-empowered poems.....	17, 48, 224
Fiamengo.....	293, 305, 307, 318, 328
Findley.....	160, 179
First Neighbours.....	166
For Archeologists.....	37
Foucault.....	371
Frame.....	372
Fredman.....	21, 249
Friedrich.....	240, 243, 245, 381, 384
Frye.....	8, 12, 155, 290
Further Arrivals.....	164, 166, 169
Genette.....	84, 98
Giller.....	7
Girl and Horse, 1928.....	287
Glicksohn.....	181
Godard.....	110, 197
Good.....	15, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 153, 183, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 202, 211, 281, 358, 363, 369

Good Bones 16, 78, 79, 80, 81, 83, 99, 153, 183, 186, 187, 196, 197, 198, 199, 202, 281, 358, 363, 369
 gothique 128, 181, 185, 193, 250, 251, 263, 319, 370
 Grace 19, 20, 143, 160, 211, 212, 280, 362, 366, 368
 grand public..... 6
 Grey Owl..... 109, 110, 121
 Grey Owl Syndrome..... 109
 Half-hanged Mary..... 152
 Hammill..... 160, 179
 Hansen..... 22, 383
 Harker..... 141
 He is a strange biological phenomenon 131, 134, 138, 139
 He reappears..... 134, 135
 Heart Test With An echo Chamber..... 103
 Helen of Troy Does Counter Dancing..... 102, 152
 Hengen..... 6, 31, 183, 263, 361, 367, 369, 372
 Howells..... 19, 128, 161, 183, 191, 317, 318, 367
 Hutcheon..... 155
 hyperart..... 98, 99
 hypotexte..... 84
 I am sitting on the..... 149
 I was reading a scientific article..... 266
 image du double..... 60
 imagerie 20, 24, 26, 32, 34, 42, 46, 49, 60, 70, 74, 78, 84, 94, 106, 107, 108, 131, 133, 136, 143, 149, 150, 180, 181, 182, 199, 222, 243, 249, 250, 251, 263, 288, 300, 304, 306, 310, 319, 320, 325, 329
 In the Secular Night..... 236, 280
 Ingersoll..... 108, 183
 Instant while waking..... 112, 116, 118, 126
 intercorporeité..... 292
 Interlunar 95, 103, 148, 199, 221, 238, 241, 242, 268, 269, 287, 312, 358, 367
 Irigaray..... 30
 Is / Not..... 232
 isotopie..... 31, 208
 Jamieson..... 300, 302, 304, 309
 Journey to the Interior..... 74, 76, 95, 105
 Kant..... 157
 Keefer..... 250
 Khandpur 6, 11, 64, 97, 101, 154, 155, 158, 279, 320, 336, 360
 King..... 7, 160
 Kizuk..... 113, 114, 115
 Labrador Fiasco..... 33, 288, 357
 Lacroix..... 376
 Lady Oracle 32, 33, 83, 84, 87, 92, 128, 147, 190, 199, 205, 260, 288, 357, 362, 371
 Lakoff 20, 27, 28, 29, 57, 58, 62, 292, 298, 299, 307, 335
 Larkin..... 149, 150
 Late August..... 232
 Late Night..... 265, 266, 267
 Later in Belleville.....
 Career..... 174, 175, 176
 Leclaire..... 375
 lecteur-confident..... 194
 Letters, Towards and Away..... 266
 Life Before Man 15, 48, 138, 199, 205, 240, 249, 250, 252, 256, 258, 259, 260, 263, 280, 288, 357, 367
 Lucas..... 321
 Lying here, everything in me..... 150
 Marsh, Hawk..... 235, 252, 256, 258, 259, 264
 McClelland 7, 9, 156, 157, 159, 358, 359, 375, 376, 377
 McCombs 7, 51, 149, 150, 362, 367, 368, 369, 371, 373
 McLuhan..... 366
 Melville..... 121, 126, 257
 Merleau-Ponty 18, 22, 241, 289, 290, 291, 292, 293, 298, 336, 383

métafiction.....	90
metafictional poems.....	17, 48, 224
métaphore.....	24, 26, 27, 36, 43, 51, 54, 56, 57, 60, 62, 63, 66, 67, 69, 70, 74, 95, 106, 209, 219, 224, 225, 267, 269, 270, 275, 290, 291, 310, 311, 314, 330
métonymie.....	44, 45
Midwinter, Presolstice.....	36
Migration C.P.R.....	69, 70, 71, 73, 74, 76, 95
mise en abîme.....	83, 128, 190, 198, 201
Miss July grows older.....	102, 152
modulation.....	44, 45
monde souterrain.....	17, 24, 26, 29, 35, 36, 38, 39, 40, 43, 68, 78, 101, 103, 104, 105, 191, 225, 238, 239, 240, 287
Moodie.....	32, 101, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 200, 291, 335, 365, 366, 370
More and More.....	266, 267
Morning in the Burned House.....	16, 17, 32, 102, 105, 148, 152, 197, 199, 235, 236, 242, 250, 265, 278, 279, 280, 282, 285, 286, 288, 289, 291, 293, 298, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 325, 328, 329, 330, 333, 336, 337, 358, 366, 368, 372
Moss.....	7, 14, 187, 197, 300, 302, 304, 306, 309, 321, 361, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 371
Munro.....	233, 367, 372
Murder in Dark.....	358
mythe.....	11, 13, 33, 37, 61, 104, 108, 112, 114, 127, 146, 154, 155, 159, 160, 178, 179, 200, 201, 202, 207, 217, 228, 271, 275, 278
Nicholson.....	141, 250, 363, 365, 367, 368, 369
Nietzsche.....	18, 22, 240, 241, 243, 245, 248, 294, 381
Nischik.....	187, 189, 306, 359, 362, 363, 364, 366, 369, 370, 371, 372
Notes from various pasts.....	70, 73, 112, 116, 119, 120, 127, 128, 222
Notes Towards a Poem That Can Never Be Written.....	47, 48, 234
Nothing.....	259, 262, 319, 324
Nothing New Here.....	259, 262
notoriété.....	160
oblitération.....	163
On the Streets, Love.....	227
Ondaatje.....	14, 375
onirique.....	215, 323, 324
orientations symboliques.....	18, 35, 101, 223, 269, 278, 326, 335
Orpheus.....	104, 152
Ortemann.....	156, 158, 174, 375
Owl Song.....	121
palimpseste.....	60
parole parlante.....	298
pathologie du changement.....	261
péritexte.....	8, 9
Perloff.....	63
Pétillon.....	34
petite poule rousse.....	187, 188, 222
Pig Song.....	121
Playing Cards.....	102
polyphonie.....	17, 106, 207, 224, 227, 264
post-colonial.....	10, 17, 19, 48, 49, 50, 183, 385
post-colonial poems.....	17, 48
Power Politics.....	17, 30, 52, 90, 101, 103, 129, 132, 133, 139, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 181, 182, 192, 199, 200, 201, 222, 242, 278, 358, 368, 371
Pre-Amphibian.....	34, 35, 54, 286
prix du Gouverneur Général.....	7, 375
Procedures for Underground.....	17, 24, 35, 36, 37, 40, 42, 68, 69, 70, 71, 101, 103, 105, 128, 199, 221, 287, 358, 365
Progressive insanities of a pioneer.....	122, 124, 125
prolepse.....	320, 323
Propp.....	184
Provisions.....	39, 122, 124, 125, 128, 222

Purdy.....	14, 15, 155, 166, 173, 181, 375, 376
Purdy, Al.....	15, 375
Rain.....	265, 267
Rat Song.....	121
réalisme.....	156, 158, 174, 375
reconquête du sensible.....	18, 22, 292
Red Fox.....	100, 152, 244
réflexion charnelle.....	264
régression.....	202
réification.....	130, 131, 256
Relke.....	161
Resurrection.....	177
rétrospective.....	288
Returning from the dead.....	103, 105, 145, 221
réversibilité.....	290, 291, 297
River.....	126, 127, 307, 308, 310, 311, 313, 320
Roominghouse, winter.....	122, 123, 124
Roughing it in the Bush.....	173, 174
Sage.....	83
science fiction.....	100, 274
Sciff-Zamaro.....	371
Second Words.....	110, 359
Sekhmet, The Lion-Headed Goddess of War, Violent Storms, Pestilence, and Recovery From Illness, Contemplates the Desert in the Metropolitan Museum of Art.....	99, 102, 152
sémiotique.....	31, 281
Shields.....	160, 179, 365, 369
Simmons.....	144
Siren Song.....	81, 100, 121, 153, 194, 204, 205, 206, 207, 213, 217, 218, 219, 222
Smith.....	14
Somacarrera.....	150
Some objects of Wood and Stone.....	62, 63, 64, 73, 76, 95
Song of the Fox.....	100, 121
Song of the Hen's Head.....	121
Song of the worms.....	121
Songs of the Transformed.....	101, 107, 121, 152
Speeches for Dr Frankenstein.....	101, 152, 233, 245, 333
Spell for the Director of Protocol.....	239
Staels.....	359
stéréotype.....	187, 189, 193, 194, 195, 198, 263, 273
Strange Things.....	110, 111, 128, 160, 164, 222, 359
subversion.....	31, 154, 198, 201, 276, 278, 285
Sullivan.....	8, 12, 13, 14
surdouance.....	228, 239
Surfacing.....	15, 33, 37, 40, 42, 149, 150, 199, 260, 287, 288, 293, 296, 357, 364, 368, 370, 372
surhomme.....	243, 245, 246, 335
surplus émotionnel.....	237
surréflexion.....	291, 292, 297, 333
Survival.....	6, 9, 26, 49, 55, 59, 108, 110, 147, 156, 157, 159, 160, 172, 188, 194, 244, 359
symbolisme.....	29, 209
technological skin.....	32
The Animals in That Country.....	17, 32, 35, 39, 70, 72, 101, 106, 107, 108, 112, 116, 119, 121, 128, 199, 221, 276, 286, 358
The Backwoods of Canada.....	375
The Blind Assassin.....	6, 7, 33, 199, 211, 288, 357
The Burned House.....	287
The Circle Game.....	7, 8, 17, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 37, 43, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 66, 69, 70, 74, 76, 94, 95, 108, 110, 112, 141, 161, 199, 200, 201, 222, 234, 265, 266, 277, 278, 286, 288, 295, 298, 299, 302, 306, 319, 329, 358, 368, 370
The Creatures of the Zodiac.....	36
The Edible Woman.....	6, 7, 15, 149, 196, 199, 357

The Explorers.....	34, 35, 49, 54, 286
The Handmaid's Tale.....	6, 72, 91, 183, 186, 196, 199, 211, 214, 215, 278, 288, 357, 361, 365, 367
The Healer.....	231, 233, 246, 247, 333
The Immigrants.....	165
The Journals of Susanna Moodie.....	17, 35, 60, 69, 70, 101, 143, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 181, 199, 222, 266, 358, 362, 363, 367, 368, 370, 372
The Planters.....	165, 166
The reincarnation of Captain Cook.....	101, 152, 245, 333
The Robber Bride.....	128, 183, 191, 196, 199, 207, 209, 288, 357, 361, 368
The Settlers.....	34, 35, 49, 54, 286
The surveyors.....	112, 116, 117, 122, 124, 128, 222
The totems.....	122, 128, 222
The trappers.....	112, 116, 118
The Woman Makes Peace With Her Faulty Heart.....	225
The Woman Who Could Not Live With Her Faulty Heart.....	225, 235, 256, 259, 260
The Words Continue their Journey.....	62, 232, 233, 234, 333
théâtralisation.....	16, 99, 101, 106, 224
There is Only One of Everything.....	232, 287
They are hostile nations.....	132
This Is a Photograph of Me.....	33, 58, 59, 60, 77, 96, 102, 222, 319
Thomas.....	160, 183, 276, 361, 382
Thoughts from Underground.....	172, 176, 177
Todorov.....	79
Traill.....	155, 156, 158
True Stories.....	15, 24, 26, 42, 43, 44, 46, 47, 54, 56, 80, 82, 199, 205, 227, 234, 267, 268, 270, 288, 290, 358, 366
Two Solicitudes.....	359
Two-Headed Poems.....	15, 17, 80, 82, 102, 161, 181, 199, 204, 205, 235, 238, 240, 249, 250, 251, 252, 258, 259,

Bibliographie

261, 263, 280, 283, 285, 287, 290, 333, 358	
Variations on the Word Love.....	45
Ventura.....	91
victim.....	35, 42, 47, 48, 91, 100, 115, 116, 117, 118, 121, 171, 187, 188, 194, 221, 250, 263
volonté de puissance.....	18, 225, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 263, 333
Waiting.....	13, 236, 280
Weir.....	19, 362, 365, 366, 368
What is it, it does not.....	145, 147
White Goddess.....	12, 374
Wilderness Tips.....	6, 263, 357, 365
Wilson.....	183, 185, 186, 187, 188, 189, 195, 196, 302, 364, 367, 369, 372
Wilson, Sharon.....	302, 372
Wineapple.....	114, 178
Wish.....	
Metamorphosis to Heraldic Emblem.....	175
Wood.....	50, 62, 63, 64, 66, 73, 76, 95, 181, 364
Woodcock.....	7, 149
York.....	6, 8, 10, 12, 19, 20, 83, 141, 158, 183, 210, 250, 361, 362, 363, 366, 369, 370, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 381, 382, 384
You Are Happy.....	17, 80, 101, 105, 107, 108, 121, 148, 150, 153, 199, 200, 205, 232, 287, 358, 363, 368
You are the sun.....	132
You Begin.....	290
you fit into me.....	144

Plan de la bibliographie

I. Sources primaires

A. Œuvre

1. Romans
2. Recueils de nouvelles
3. Poèmes en prose ou courtes nouvelles
4. Poésie

B. Epitexte

1. Essais
2. Entretiens
3. Biographies

II. Sources secondaires

- A. Thèses sur l'œuvre romanesque de Margaret Atwood
- B. Ouvrages sur l'œuvre de Margaret Atwood
- C. Articles sur l'œuvre de Margaret Atwood
- D. Articles et ouvrages sur la culture et civilisation canadiennes
- E. Articles et ouvrages sur l'édition et l'industrie du livre

III. Entretiens

IV. Ouvrages théoriques

- A. Articles et ouvrages de critiques littéraires
- B. Articles et ouvrages de psychanalystes
- C. Articles et ouvrages de philosophes et sociologues

V. Ouvrages d'intérêt général

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires

A. Œuvre

1. Romans

ATWOOD, Margaret. *The Edible Woman*. 1969. London: Virago Press, 1980.

---. *Surfacing*. 1972. London: Virago Press, 1979.

---. *Lady Oracle*. 1976. London: Virago Press, 1982.

---. *Life Before Man*. 1979. London: Vintage, 1996.

---. *Bodily Harm*. 1981. London: Vintage, 1996.

---. *The Handmaid's Tale*. 1985. London: Vintage, 1996.

---. *Cat's Eye*. 1988. London: Virago Press, 1990.

---. *The Robber Bride*. 1993. London: Virago Press, 1994.

---. *Alias Grace*. 1996. London: Virago Press, 1997.

---. *The Blind Assassin*. London: Bloomsbury, 2000.

---. *Oryx and Crake*. London: Bloomsbury, 2003.

2. Recueils de nouvelles

ATWOOD, Margaret. *Dancing Girls*. 1977. London: Virago Press, 1996.

---. *Bluebeard's Egg*. 1986. London: Vintage, 1996.

---. *Wilderness Tips*. 1991. London: Virago Press, 1992.

---. *Labrador Fiasco*. London: Bloomsbury, 1996.

3. Poèmes en prose, courtes nouvelles ou récits

ATWOOD, Margaret. *Murder in Dark*. 1983. London: Virago Press, 1994.

---. *Good Bones*. 1992. London: Virago Press, 1993.

---. *Bottle*. Hay: Hay Festival Press, 2004.

---. *The Penelopiad*. Edinburgh: Canongate, 2005.

---. *The Tent*. London: Doubleday, 2006.

---. *Moral Disorder*. London: Doubleday, 2006.

4. Poésie

ATWOOD, Margaret. *The Circle Game*. 1966. Toronto: Anansi, 1998.

---. *The Animals in That Country*. Toronto: Oxford UP, 1968.

---. *Procedures for Underground*. Toronto: Oxford UP, 1970.

---. *Power Politics*. 1971. Toronto: Anansi, 1996.

---. *You Are Happy*. Toronto: Oxford UP, 1974.

---. *Two-Headed Poems*. Toronto: Oxford UP, 1978.

---. *True Stories*. Toronto: Oxford UP, 1981.

---. *Interlunar*. Toronto: Oxford UP, 1984.

---. *Selected Poems I: Poems Selected and New*. 1966-1976. Toronto: Oxford UP, 1976.

---. *Selected Poems II: Poems Selected and New*. 1976-1986. Toronto: Oxford UP, 1986.

---. *Morning in the Burned House*. Toronto: McClelland and Stewart, 1995.

---. *Eating Fire, Selected Poetry 1965-1995*. London: Virago Press, 1998.

ATWOOD, Margaret, and Charles Pachter. *The Journals of Susanna Moodie*. 1970. London: Bloomsbury, 1997.

B. Epitexte

1. Essais

ATWOOD, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: Anansi, 1972.

---. "Canadian Monsters: Some Aspects of the Supernatural in Canadian Fiction." *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture* ed. David Staines. Cambridge, MA and London: Harvard UP, 1977. 97-122.

---. *Days of the Rebels, 1815-1840*. Canada's Illustrated Heritage Series. Toronto: Natural Science of Canada.

---. *Second Words: Selected Critical Prose*. Toronto: Anansi. 1982.

---. *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1995. (A collection of Atwood's 1991 Clarendon Lectures delivered at Oxford University), 1977.

---. *Negotiating with the Dead*. Toronto: Cambridge UP, 2002.

---. *Moving Targets*. Toronto: Anansi. 2004

---. *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970-2005*. London: Virago. 2005

---. *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose--1983-2005*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2005.

2. Entretiens

ATWOOD, Margaret, and Victor-Lévy Beaulieu. *Two Solicitudes: Conversations*, Toronto: McClelland & Stewart, 1998.

COOK, Eleanor. "Interview with Margaret Atwood." *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics. Athens* 1.1 (Spring 1999): 156-69.

INGERSOLL, Earl G. *Margaret Atwood: Conversations*. Princeton: Ontario Review Press, 1990.

METZLER, Gabrielle. "Creativity: An Interview with Margaret Atwood." *Nischik* 277-86.

STAELS, Hilde. "You Can't Do Without Your Shadow." 28 March 1994. *Staels* 207-14.

TWIGG, Alan. "What to Write." *For Openers: Conversations with 24 Canadian Writers*. Madiera Park: Harbour, 1981. 219-30.

3. Biographies

COOKE, Nathalie. *Margaret Atwood: A Biography*. Toronto: ECW Press, 1998.

SULLIVAN, Rosemary. *Red Shoes: Margaret Atwood Starting Out*. Toronto: Harper Collins Canada, 1998.

II. Sources secondaires

A. Thèses sur l'œuvre romanesque de Margaret Atwood

BRUNET-ARVANITAKIS, Emmanuelle. *Les Eléments visuels dans les romans de Margaret Atwood de 1969 à 1993*. Paris III : Sorbonne Nouvelle, 2001.

COUTURIER-STOREY, Françoise. *L'Allégorie dans l'œuvre de Margaret Atwood et Angela Carter*. Lille: PUL, 1997.

OLTARZEWSKA, Jagna. *Témoignage, Identité, Survie : Stratégies féminines de lutte et d'émancipation dans l'œuvre romanesque de Margaret Atwood*. Paris X, 1999.

B. Ouvrages sur l'œuvre de Margaret Atwood

DAVIDSON, Arnold E., and Cathy N. Davidson, eds. *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Toronto: Anansi, 1981.

Evain Christine, Khandpur Reena, eds. *Atwood on her Work: "Poems open the doors. Novels are the corridors"*. CRINI/CEC Canadensis series, Université de Nantes, 2006.

HOWELLS, Coral Ann. *Margaret Atwood*. Basingstoke: Macmillan, 1996.

---. *Margaret Atwood*. Basingstoke: Macmillan, 2005.

KAPPELER, Susanne. *The Pornography of Representation*. Oxford: Polity Press, Blackwell, 1988.

McCOMBS, Judith, ed. *Critical Essays on Margaret Atwood*. Boston: Hall, 1988.

Moss, John, Kozakewich, Tobi, eds. *Margaret Atwood: The Open Eye*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2006.

MYCAK, Sonia. *In Search of the Split Subject: Psychoanalysis, Phenomenology, and the novels of Margaret Atwood*. Toronto: ECW, 1996.

NISCHIK, Reingard, ed. *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000.

STAELS, Hilde. *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*. Transatlantic Perspectives. Tübingen: Francke Verlag, 1995.

VENTURA, Héliane. *Margaret Atwood, The Handmaid's Tale*. Paris: Messene, 1998.

WILSON, Sharon R. *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*. Jackson: U of Mississippi P, 1993.

---. ed. *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent poetry and Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

WILSON, Sharon R., Thomas B. Friedman and Shannon Hengen, eds. *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works*. New York: Modern Language Association of America, 1996.

YORK, Lorraine M., ed. *Various Atwoods: Essays on the Later Poems, Short Fiction and Novels*. Concord, Ont.: Anansi, 1995.

C. Articles sur l'œuvre de Margaret Atwood

AMANO, Kyoko. "The Robber Bride: The Power and the Powerless." *Notes on Contemporary Literature* 29: 5. Carrollton, GA (Nov 1999): 7-9.

BECKER, Susanne. "Celebrity, or a Disneyland of the Soul: Margaret Atwood and the Media." Nischik 28-40.

BEYER, Charlotte. "Feminist Revisionist Mythology and Female Identity in Margaret Atwood's Recent Poetry." *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture* 14 (Sept 2000): 276-98.

BILAN, R.P. "Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*." *Canadian Poetry* 2 (1978): 1-12.

BLOTT, Anne. "Journey to Light." McCombs 275-79.

BLAKELY, Barbara. "The Pronunciation of Flesh: A Feminist Reading of Atwood's Poetry." Grace and Weir 33-52.

BOUSON, J. Brooks. *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*. Amherst: U of Massachussetts P, 1993.

BOWERING, George. "Margaret Atwood's Hands." *Studies in Canadian Literature* 6,1 (1981): 39-52.

BREWSTER, Elizabeth. "Powerful Poetry." McCombs 35-6.

BROWNLEY, Martine Watson. "'The Muse as Fluffball': Margaret Atwood and the Poetry of the Intelligent Woman." *Women Poets of the Americas: Toward a Pan American Gathering*. Notre Dame xvii, Eds. Brogan Jacqueline Vaught and Candelaria Cordelia Chavez. U of Notre Dame P (1999): 34-50.

BRYDON, Diana. "Atwood's Postcolonial Imagination: Rereading *Bodily Harm*." York 89-116.

BUSCHINI, Marie Pascale. "Chenilles et Papillons : la Métamorphose dans *Lady Oracle* (1976) de Margaret Atwood." *Imaginaires: Revue du Centre de Recherche sur l'Imaginaire dans les Littératures de Langue Anglaise* 4 (1999): 187-99.

CAMERON, Elspeth. "In Darkest Atwood." McCombs 254-5.

CAMPBELL, Wanda. "Funny Bones Are Good Bones: Atwood and Humour" Kozakewich and Moss. 243-256.

COOKE, Nathalie. "Lions, Tigers, and Pussycats: Margaret Atwood (Auto-) Biographically." Nischik 17-27.

COOLEY, Dennis. "Nearer by Far: The Upset 'I' in Margaret Atwood's Poetry." Nicholson Colin 68-93.

DAVEY, Frank. "Atwood's Gorgon Touch." *Studies in Canadian Literature* 2, 2 (1977): 146-63.

---. *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*. Vancouver: Talonbooks, 1984.

---. "What's in a Genre: Margaret Atwood's 'Notes Towards a Poem'." *Inside the Poem: Essays and Poems in Honour of Donald Stephens*. Ed. New W. H. Toronto: Oxford UP, 1992. 48-54.

DAVIDSON, Arnold E. "The Different Voices in Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*." *The CEA Critic* 43, 1 (1980): 14-20.

---. *Seeing in the Dark: Margaret Atwood's Cat's Eye*. Toronto: Canadian Fiction Studies No. 35, ECW Press, 1997.

---. "Science for Feminists: Margaret Atwood's Body of Knowledge." *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 43.4 (Winter 1997): 440-86.

DILLIOT, Maureen. "Emerging from the Cold: Margaret Atwood's *You Are Happy*." *Modern Poetry Studies* 8, 1 (1977): 73-90.

DIVASSON, Lourdes. "The Short Stories of Margaret Atwood: A Visible Link between Her Poetry and Longer Fiction." *Short Fiction in the New Literatures in English*. Ed. Bardolph J. Nice: Fac. des Lettres & Sciences Humaines, 1989. 153-7.

DJWA, Sandra. "Back to the Primal: The Apprenticeship of Margaret Atwood". York 13-46.

---. "The Where of Here: Margaret Atwood and a Canadian Tradition." Davidson and Davidson 15-34.

DJWA, Sandra. "P.K.Page and Margaret Atwood: Continuity in Canadian Writing"

Kozakewich and Moss. 81-93.

DVORAK, Marta. "What is Real/Reel? Margaret Atwood's 'Rearrangement of Shapes on a Flat Surface' or Narration as Collage." *Etudes Anglaises* 51.4 (Oct-Dec 1998): 448-59.

---. "Writing beyond the Beginning; Or, Margaret Atwood's Art of Storytelling." *Commonwealth Essays and Studies*, 22.1 (Autumn 1999): 29-35.

DVORAK, Marta, ed. *La Création Biographique*. Rennes: PUR, 1997.

EVAIN Christine. "The Two-Headed Opus" Kozakewich and Moss. 305-318.

FIAMENGO, Janice. "'A Last Time for This Also': Margaret Atwood's Texts of Mourning." *Canadian Literature* 166 (Autumn 2000): 145-64.

---. "'It looked at me with its mashed eye': Animal and Human Suffering in Surfacing" Kozakewich and Moss. 171-184.

FOSTER, John Wilson. "The Poetry of Margaret Atwood." *Canadian Literature* 74 (1977): 5-20.

GLICKSOHN, Susan Wood. "The Martian Point of View." *Extrapolation* 15, 2 (1974): 161-73.

GODARD, Barbara. "Telling it over again: Atwood's Art of Parody." *Canadian Poetry* 21 (Fall/Winter 1987): 1-30.

GOESTSCH, Paul. "Margaret Atwood: A Canadian Nationalist." Nischik 166-179.

GOLDBLATT, Patricia F. "Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists." *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 73, 2 (Spring 1999): 275-82.

- GOLDMAN, Marlene. "Margaret Atwood's Wilderness Tips: Apocalyptic Cannibal Fiction." *Etudes Canadiennes / Canadian Studies: Revue Interdisciplinaire des Etudes Canadiennes en France* 46 (1999): 93-110.
- GRACE, Dominick M. "The Handmaid's Tale: 'Historical Notes' and Documentary Subversion." *Science Fiction Studies* (Nov 1998): 481-94.
- GRACE, Sherrill E., and Lorraine Weir, eds. *Margaret Atwood: Language, Text, and System*. Vancouver: U of British Columbia P, 1983.
- . "Margaret Atwood and the Poetics of Duplicity." Davidson and Davidson 55-68.
- . "Gender as Genre: Atwood's Autobiographical 'I'." Nicholson 51-67.
- . *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Montreal: Véhicule, 1980.
- GREGORY, Eileen. "Dark Persephone and Margaret Atwood's Procedures for Underground." Ed. Hayes Elizabeth T. *Images of Persephone: Feminist Readings in Western Literature*. Gainesville: UP of Florida, 1994. 136-52.
- HAMMILL, Faye. "Margaret Atwood, Carol Shields, and 'That Moodie Bitch'." *American Review of Canadian Studies*, 29.1 (Spring 1999): 67-92.
- HARKER, John W. "'Plain Sense' and 'Poetic Significance': Tenth Grade Readers Reading Two Poems." *Poetics: Journal for Empirical Research on Literature, the Media and the Arts*, Amsterdam 22.3 (Apr 1994): 199-218.
- HENGGEN, Shannon. *Margaret Atwood's Power: Mirror, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*. Toronto: Second Story, 1993.
- HENNENBERG, Sandra. "Strange and Playful Paradigms in Margaret Atwood's Poetry." *Women's Studies* 17 (1990): 277-88.
- HOGSETTE, David S. "Margaret Atwood's Rhetorical Epilogue in *The Handmaid's Tale*: The Reader's Role in Empowering Offred's Speech Act." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 38.4 (Summer 1997): 262-78.

HOLLIS, Hilda. "Between the Scylla of Essentialism and the Charybdis of Deconstruction: Margaret Atwood's True Stories." York 117-45.

HONNIGHAUSEN, Lothar. "Margaret Atwood's Poetry." Nischik 97-119.

HOWELLS, Coral Ann. "Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels." Nischik 139-56.

---. "Morning in the Burned House: At Home in the Wilderness." *The Contact and the Culmination*. Eds. Delrez Marc and Benedicte Ledent. Liege, Belgium: L3 Liege Language and Literature, 1997. 69-78.

HUFNAGEL, Jill. "Atwood's Variation on the Word Sleep." *Explicator* 54 (1996): 188-91.

HUTCHEON, Linda. "From Poetic to Narrative Structures: The Novels of Margaret Atwood." Grace and Weir 17-31.

IRVINE, Lorna. "The Red and Silver Heroes Have Collapsed." *Canadian Poetry* 21 (Fall Winter 1987): 1-30.

---. "Recycling Culture: Kitsch, Camp, and Trash in Margaret Atwood's Fiction." Nischik 202-14.

JAMIESON, Sara. " 'It's still you': Aging and Identity in Atwood's Poetry" Kozakewich and Moss. 269-277.

JARRAWAY, David R. "'Com[ing] Through Darkness': Margaret Atwood's 'I'-Opening Lyricism" Kozakewich and Moss. 279-290.

JOHNSON, Susan. "Reconstructing the Wilderness: Margaret Atwood's Reading of *Susanna Moodie*." *Canadian Poetry: Studies* 13 (Fall/Winter 1992): 28-54.

JOHNSTON, George. "Diction in Poetry." *Canadian Literature* 97 (1983): 39-44.

JONES, D.G. "Cold Eye and Optic Heart: Marshall McLuhan and Some Canadian Poets." *Modern Poetry Studies* 5 (1974): 170-87.

- JOSHI, Dhruvakumar. "Country Backdrop Addresses; Detachment and Involvement: A.D. Hope, Nissim Ezekiel, Margaret Atwood." *ACLALS Bulletin* 7 (1985): 1-10.
- KADAR, Marlene. "The Journals of Susanna Moodie as Life Writing." Wilson, Friedman and Hengen, eds. 146-52.
- KIZUK, R. Alexander. "A Rhetoric of Indeterminacy: The Poetry of Margaret Atwood and Robert Bly." *English Studies in Canada* 23 (June 1997): 141-58.
- KLAPPERT, Peter. "I want, I don't want: The Poetry of Margaret Atwood." *The Gettysberg Review* (1990): 217-30.
- KLOSS, Robert J. "The Problem of Who One Really Is: The Functions of Sexual Fantasy in Stories of Atwood, Lispector, and Munro." *Journal of Evolutionary Psychology* 20 (Aug 1999): 227-35.
- KNELMAN, Judith. "Can We Believe What the Newspapers Tell Us? Missing Links in *Alias Grace*." *University of Toronto Quarterly* 68.2 (1999): 677-86.
- KOZAKEWICH, Tobi. "Open Eyes: An Introduction" Kozakewich and Moss. 9-15.
- KULYK KEEFER, Janice. "Hope against Hopelessness: Margaret Atwood's *Life Before Man*." Nicholson 153-76.
- LACEY, Lauren. "Unmaking Myth in the Penelopiad" *Newsletter of the Margaret Atwood Society*, n°36, November 2006. p. 5.
- LANE, Patrick. "The Unyielding Phrase." *Canadian Literature* 122/123 (Autumn/Winter 1989): 57-64.
- LARKIN, Joan. "Soul Survivor." McCombs 48-52.
- LEBIHAN, Jill. "The Handmaid's Tale, Cat's Eye and Interlunar: Margaret Atwood's Feminist(?) Futures(?)." *Narrative Strategies in Canadian Literature: Feminism and Postcolonialism*. Howells Coral Ann, Lynette Hunter, Armando Jannetta, eds. Milton Keynes: Open UP, 1991. 93-107.

LECLAIRE, Jacques. "Enclosure and Disclosure in *Surfacing*." *Commonwealth Essays and Studies* 11.2 (Spring 1989): 18-23.

---. "La Déconstruction de la biographie dans *The Robber Bride* de Margaret Atwood." *Dvorak* 143-50.

LILIENFELD, Jane. "Circe's Emergence: Transforming Traditional Love in Margaret Atwood's *You Are Happy*." *Worcester Review* 5 (1982): 29-37.

LJUNGBERG, Christina. "Iconic Dimensions in Margaret Atwood's Poetry and Prose." *The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature II*. Eds. Fischer Olga and Max Nanny. Amsterdam: Benjamins, 2000. 351-66.

LUCAS, Rose. "Incandescence: 'the power of what is not there' in Margaret Atwood's *Morning in the Burned House*." Kozakewich and Moss. 319-330.

MACKEY, Eva. "'Death by Landscape': Race, Nature, and Gender in Canadian Nationalist Mythology." *Canadian Woman Studies / Les Cahiers de la Femme* 20.2 (Summer 2000): 125-30.

MANDEL, Eli. "Atwood Gothic." McCombs 114-22.

---. "Atwood's Poetic Politic." *Grace and Weir* 53-66.

McCOMBS, Judith. "Atwood's fictive portraits of the artist: From victim to surfacer, from oracle to birth." *Women's Studies* 12 (1986): 69-88.

---. "From 'Places, Migrations' to *The Circle Game*: Atwood's Canadian and Female Metamorphoses." *Nicholson* 51-67.

---. "Atwood's Haunted Sequences: *The Circle Game*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Power Politics*." *Davidson and Davidson* 35-54.

---. "Country, Politics, and Gender in Canadian Studies: A report from Twenty Years of Atwood Criticism." *Literatures in Canada*. Ed. Deborah C. Poff. Montreal: Association for Canadian Studies, 1989. 27-47.

McCOMBS, Judith, and Carol L. Palmer. *Margaret Atwood: A Reference Guide*. Boston: Hall, 1991.

McLEAN, Barbara. "Women Writing, Women Teaching: Speculating on Domestic Space." *Canadian Woman Studies / Les Cahiers de la Femme* 17.4 (Winter 1998): 94-7.

MERIVALE, Patricia. "'Hypocrite Lecteuse! Ma Semblable! Ma Soeur!' On Teaching Murder in the Dark." Wilson, Friedman and Hengen 99-106.

---. "From 'Bad News' to 'Good Bones': Margaret Atwood's Gendering of Art and Elegy." York 253-70.

MOSS, John. "Haunting Ourselves in Her Words." Kozakewich and Moss. 1-7.

NICHOLSON, Colin. "Living on the Edges: Constructions of Post Colonial Subjectivity in Atwood's Early Poetry." Nicholson 11-50.

NICHOLSON, Colin, ed. *Margaret Atwood: Writing Subjectivity. New Critical Essays*. Basingstoke: Macmillan; New York: St. Martin's, 1994.

NIEDERHOFF, Burkhard. "How to Do Things with History: Researching Lives in Carol Shields' Swann and Margaret Atwood's *Alias Grace*." *Journal of Commonwealth Literature* 35-2 (2000): 71-85.

NISCHIK, Reingard. "'Flagpoles and Entrance Doors': Introduction." Nischik 1-12.

NISCHIK, Reingard, and Julia Breitbac. "Eye-Openers: Photography in Margaret Atwood's Poetry." Kozakewich and Moss. 331-345.

OATES, Joyce Carol. "Margaret Atwood: Poems and Poet." *The New York Times Book Review* (21 May 1978): 43-5.

PACHE, Walter. "'A Certain Frivolity': Margaret Atwood's Literary Criticism." York 120-35.

PIERCY, Marge. "Margaret Atwood: Beyond Victimhood." McCombs 53-65.

PORTER LADOUSSE, Gillian. "Gender and Language in Margaret Atwood's Poetry." *Commonwealth Essays and Studies* 20.1 (Autumn 1997): 10-6.

- PURDY, Al W. "Atwood's Moodie." *Canadian Literature* 47 (Winter 1971): 80-4.
- QUINN, Antoinette. "Atwood and Autobiography: The Opening Sequence of *Murder in the Dark*." *Recherches Anglaises et Nord Américaines* 22 (1989): 17-25.
- RAMASWAMY, S. "Time, Space and Place in Two Canadian Poems: An Indian View." *International Journal of Canadian Studies / Revue Internationale d'Etudes Canadiennes* 15 (Spring 1997): 121-33.
- RAO, Eleonora. "Immigrants and Other Aliens: Encounters in the 'Wild Zone' in Margaret Atwood's Recent Fiction." *Intersections: La narrativa canadese tra storia e geografia*. Eds. Nissim Liana and Carlo Pagetti. Milan : Cisalpino, 1999. 171-82.
- . *Strategies for Identity: The Fiction of Margaret Atwood*. New York: Peter Lang, 1993.
- REICHENBACHER, Helmut. "Challenging the Reader: An Analysis of Margaret Atwood's Creative Technique in her First Published Novel." *Nischik* 261-76.
- RELKE, Diana. "Double Voice, Single Vision: A Feminist Reading of Margaret Atwood's *The Journals of Susanna Moodie*." *Atlantis* 9.1 (Automne 1983): 35-48.
- RIDOUT, Alice. "Temporality and Margaret Atwood." *University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities* 69.4 (Fall 2000): 849-70.
- RIGNEY, Barbara Hill. *Margaret Atwood*. Basingstoke: Macmillan, 1987.
- . "Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics." *Nischik* 157-65.
- ROCARD, Marcienne. "Approche gothique du paysage canadien: 'Death by Landscape' de Margaret Atwood." *Caliban* 33 (1996): 147-56.
- ROGERSON, Margaret. "Reading the Patchworks in *Alias Grace*." *Journal of Commonwealth Literature* 33.1 (1998): 5-22.
- ROSS, Catherine Sheldrick. "Nancy Drew as Shaman: Atwood's *Surfacing*." *Canadian Literature* 84 (1980): 7-17.
- ROSS, Gary. "The Circle Game." *Canadian Literature* 60 (1974): 51-63.

---. "The Divided Self." *Canadian Literature* 71 (1976): 39-47.

Sciff-Zamaro, Roberta. "The Re/membering of the Female Power in *Lady Oracle*." *Canadian Literature* 112 (1987): 32-38.

SEEBER, Hans Ulrich. "Cultural Differences and Problems of Understanding in the Short Fiction of Margaret Atwood" *Intercultural Encounters-Studies in English Literatures*. Ed. Heinz Antor and Kevin L. Cope. Heidelberg: Carl Winter Universitatverlag, 1999. 533-46.

SIMMONS, Jes. "Atwood's '(You Fit into Me)'." *Explicator* 51.4 Washington (Summer 1993): 259-60.

SOMACARRERA, Pilar. "'Barometer Couple': Balance and Parallelism in Margaret Atwood's *Power Politics*." *Language and Literature: Journal of the Poetics and Linguistics Association* 9-2 (May 2000): 135-49.

SOMACARRERA, Pilar. "*Power Politics/ Power Politics: Atwood and Foucault*" Kozakewich and Moss. 291-303.

SPRIET, Pierre. "Margaret Atwood's Postmodernism in *Murder in the Dark*." *Commonwealth* 11.2 (Spring 1989): 24-30.

---. "Margaret Atwood et la condition de l'écrivain au Canada." *Séminaires*. Ed. Béranger Jean. Talence: Université de Bordeaux III, 1979. 131-40.

STURGESS, Charlotte. "Margaret Atwood's Short Fiction." Nischik 87-96.

---. "Manipulating Cliches, Margaret Atwood's Romance Narrative 'Bluebeard's Egg'." *GRAAT: Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours* 16 (1997): 143-8.

---. "Subtexts of Displacement in Margaret Atwood's 'Dancing Girls' and Other Stories." *Recherches Anglaises et Nord-Américaines* 22 (1989): 27-32.

SULLIVAN, Rosemary. "Breaking the Circle." McCombs 104-13.

VAN SPANCKEREN, Kathryn. "'The Trickster Text': Teaching Atwood's Works in Creative Classes." Wilson, Friedman and Hengen 77-84.

---. "Humanizing the Fox: Atwood's Poetic Tricksters and *Morning in the Burned House*."

Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent poetry and Fiction. Wilson, Sharon Rose ed. Columbus: Ohio State University Press, 2003.

VINER, Katharine. "Double Bluff". *The Guardian* (September 16, 2000): 22-33.

WAELETI, Walters, J. R. "Lorsque des femmes nous violent." *Canadian Woman / Studies Les Cahiers de la Femme* 4:4 (Summer 1983): 90-2.

WAGNER-MARTIN, Linda. "Giving Way to Bedrock." York 71-88.

---. "The Making of Selected Poems, the Process of Surfacing." Davidson and Davidson 81-94.

WALL, Kathleen. "Representing the Other Body: Frame Narratives in Margaret Atwood's 'Giving Birth' and Alice Munro's 'Meneseteung'." *Canadian Literature* 154 (Autumn 1997): 74-90.

WEINER, Deborah. "'Difference that Kills'/Difference that Heals: Representing Latin America in the Poetry of Elizabeth Bishop and Margaret Atwood." *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Eds. Moore, Cornelia and Moody, Raymond. Honolulu: University of Hawaii, 1989. 208-19.

WEIR, Lorraine. "Meridians of Perception: A Reading of *The Journals of Susanna Moodie*." Davidson and Davidson 69-80.

WILSON, Jean. "Identity Politics in Atwood, Kogawa, and Wolf." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal (CLCWeb)* 1.3 (Sept 1999) (no pagination) URL: <http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/>.

WILSON, Sharon. "Mythological Intertexts in Margaret Atwood's Works." Nischik 215-28.

WINEAPPLE, Brenda. "Margaret Atwood's Poetry: Against Still Life." *Dalhousie Review* 62.2 (1982): 212-22.

WOODCOCK, George. "Margaret Atwood: Poet as Novelist." *McCombs* 90-103.

YORK, Lorraine M. "'Over All I Place a Glass Bell': The Meta-Iconography of Margaret Atwood." *York* 229-52.

D. Articles et ouvrages sur la culture et civilisation canadiennes

EVERY, Donald and Hall, Roger. *Coming of Age: Readings in Canadian History since World War II*. Toronto: Harcourt Brace Canada, 1996.

BOTHWELL, Robert, Ian Drummond, and John English. *Canada since 1945: Power, Politics, and Provincialism*. Toronto: University of Toronto Press, 1981.

BUSH, Douglas. *The Canadian Imagination*. London: Harvard University Press, 1977.

CAMPBELL, William Wilfred. "At the Mermaid Inn." *Toronto Globe*, 12 March, 1892.

DEHAM Paul. *The Evolution of Canadian Literature in English: 1945-1970*. Mary Jane Edwards ed. Ottawa: Carleton University, 1973.

DVORAK, Marta. "Les écrivains venus d'ailleurs." *Études Canadiennes/Canadian Studies* 46, (1999): 161-71.

---. "Yes, but is it literature?" *Commonwealth*, 18.1 (1995): 22-30.

---. "Fiction". *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Kröller, Eva-Marie, ed. Cambridge University Press, 2004.

EDWARDS, Mary Jane, ed. *The Evolution of Canadian Literature in English: 1867-1914*. Ottawa: Carleton University, 1973.

EVAIN, Christine. "Compromising With the Market Economy." *Newsletter of the Margaret Atwood Society*, n°29, Winter 2002. pp.3-19.

---. "When the border becomes permeable: a new challenge for Canada's book industry."

Le Canada : nouveaux défis / Canada Revisited Toulouse: Editions Universitaires du Sud, 2005, 45-56.

---. " 'Can Lit' : Littérature nationaliste ou produit fabriqué ? " *Nationalismes et régionalismes*, Feith, Michel, ed. Nantes : CRINI, Université de Nantes, 2005, 281-293.

Publications à paraître suite à des colloques :

---. "Relations éditeurs / auteurs : évolution et perspectives dans le contexte de l'industrie du livre canadienne." *Itinéraires du livre avant et après sa publication*. 18-19 Mars 2005. Université de la Sorbonne.

---. "Whatever the trick is, you have it: International marketing of Canadian-authored books in relation to Commonwealth literary prizes" *Itinéraires du livre avant et après sa publication*. 18-19 Mars 2005. Université de la Sorbonne.

FRYE, Northrop. *The Bush Garden*. 1971. Toronto: Anansi, 1995.

---. "Haunted by Lack of Ghosts." *Bush* 22-3.

FULFORD, Robert, and Weaver, Robert. "A Cultural Flirtation: Two Views of the Conference of the Arts." *Canadian Literature* 9 (1961).

GOOD, Cynthia, ed. *If you love this Country, 15 Voices for a Unified Canada*. Toronto: Penguin Books Canada, 1995.

GRAVES, Robert. *The White Goddess*, London: Faber & Faber, 1961.

HIGGINS, Iain, ed. "Contemporary Poetics," special issue of *Canadian Literature* 155 (Winter 1997).

JONES, D.G. "The Sleeping Giant." *Canadian Literature* 26 (Vancouver Autumn, 1965).

KRÖLLER, Eva-Marie, ed. *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge University Press, 2004.

LACROIX, Jean-Michel, ed. *Canada et Canadiens*. Talence: PU de Bordeaux, 1994.

LECLAIRE, Jacques. "A propos du prix du Gouverneur Général de 1995." *Études Canadiennes/Canadian Studies*, 40 (1996): 7-16.

---. "Le Défi dans les Prix du Gouverneur Général de la dernière décennie." Leclaire 35-50.

LECLAIRE Jacques, ed. *Défi/Challenge dans le roman canadien de langue française et de langue anglaise*. Mont-Saint-Aignan: Publications de l'Université de Rouen [Collection de l'A.F.E.C.; Cahiers de l'I.P.E.C.], 1994.

LE JEUNE, Françoise. "Les Avatars du réalisme dans les premiers écrits des émigrantes britanniques au Canada au 19^e siècle." Ortemann 85-104.

LESPERANCE, Jean Talon. "Parting Words." *Canadian Illustrated News*, 28, n°26, 29 decembre, 1883.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

---. *The Global Village*. New York: Oxford University Press, 1989.

---. "Canada: The Borderline Case." Bush 226-48.

MOSS, John. *Patterns of Isolation*. Toronto: McClelland & Stewart, 1974.

---. *Being Fiction* Ottawa: Tecumseh Press, 2001.

Ondaatje, Michael, foreword. *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy*.

Purdy, Al and Sam Solecki, ed. Madeira Park: Harbour, 2000.

ORTEMANN, Marie-Jeanne, ed. *Les Avatars du réalisme*. Nantes: Ouest Editions, 1999.

PARKER, George L. *The Evolution of Canadian Literature in English: 1914-1945*. Mary Jane Edwards, ed. Kingston, Ontario: Royal Military College of Canada, 1973.

PARR TRAILL, Catharine. *The Backwoods of Canada*. London: Charles Knight, 1836.

Purdy, Al and Sam Solecki, eds. *Beyond Remembering: The Collected Poems of Al Purdy*. Madeira Park: Harbour, 2000.

SCHILLER, Bill. "Our Latest Export to Britain." *Toronto Star*, culture sec. 29 Sept, 1996.

SMITH, A.J.M. "Eclectic Detachment." *Canadian Literature* 9, University of British Columbia, [Vancouver] (Summer 1961): 6-14.

SMITH, A.J.M., Editor. *The Book of Canadian Poetry*. W.J. Gage & Co. University of Chicago Press : 1943.

SPRIET, Pierre. "Une Littérature canadienne d'expression anglaise en gestation." *Lacroix* 363-432.

Solecki, Sam ed. */Yours, Al: the Collected Letters of Al Purdy/*. Madeira Park, BC: Harbour:2004.

STEPHEN, Donald. "A Maritime myth" *Canadian Literature* 9, Vancouver: University of British Columbia, (Summer 1961): 38-48.

THOMAS, Clara. *Our Nature – Our Voices*. Toronto: New Press, 1972.

WEBB, Richard. "CanLit ventures out into world." *The Globe and Mail* [Toronto], 18 Aug, 1997.

E. Articles et ouvrages sur l'édition et l'industrie du livre

ARONSON, Marc. "The Evolution of the American Editor." *Gross*, 3-21.

BATES, Jem. *The Canadian Writer's Market*. Toronto: McClelland & Stewart, 1998.

BERG, A. Scott. *Max Perkins Editor of Genius*. New York: Riverhead Books, 1978.

BRUCCOLI, Matthew J. *The Only Thing That Counts, The Enerst Hemingway-Maxwell Perkins Correspondance*. Columbia: University of South Carolina Press, 1996.

BURBANK, Toni. "Editing Popular Psychology and Self-Help Books." *Gross* 338-346.

CHIAPELLO, Eve. *Artistes versus managers*. Paris: Métailié, 1998.

FINE, Richard. "Authorship Cross-Examined by Critical Legal Studies." *L'édition américaine en mouvement Revue / Française d'études américaines* 78, Paris: Belin (octobre 1998).

GRECO, Albert. *The Book Publishing Industry*. Boston: Allyn and Bacon, 1997.

GROSS, Gerald, ed. *Editors on Editing*. New York: Grove Press, 1993.

HOWARD, Gerald. "Mistah Perkins – He Dead." *Gross* 56-73.

HYDE, Lewis. *The Gift*. London: Random House, 1999.

KING, James. *The Story of Jack McClelland*. Toronto: Alfred A. Knopf. 1999.

LEWIS, Robert. "Editorial." *Maclean's* vol 113, n°36 (4 Sept 2000) 3.

MAREK, Richard. "How Books Are Chosen." Gross 83-92.

MOGEL, Leonard. *Making it in Book Publishing*. New York: Macmillan, 1996.

PIAULT, Fabrice. *Le livre : la fin d'un règne*. Paris: Stock, 1995.

SCHUSTER, Lincoln. "An Open letter to a Would-be Editor." Gross 22-9.

WOLF, Wendy. "Editing Nonfiction." Gross 229-42.

III Entretiens personnels (non publiés)

ATWOOD, Margaret.

Toronto. 26/10/1999 et 10/08/2001, 05/2005, 05/2006.

Ottawa 05/2004

Versailles. 19/04/1999 et Paris. 29/01/2002.

DAVIES, Sarah. Randomhouse. Toronto. 26/10/1999.

DENNYS Louise 05/2005

GIBSON, Douglas. McClelland. Toronto. 25/10/1999, 05/2005 ; 05/2006.

GRIFFIN, Scott. House of Anansi. 05/2005

HENGEN, Shannon. Toronto. 23/10/1999.

KING, James au Harbourfront Festival. Toronto. 24/10/1999.

IV Ouvrages théoriques

A. Articles et ouvrages de critiques littéraires

AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Carole Walter. Paris: Christian Bourgeois, 1988.

---. *Bartleby ou la Création*. Traduit de l'italien par Carole Walter. Paris: Circé, 1995.

- AMOSSY, Ruth, Herschenberg-Pierrot, Anne. *Stéréotypes et Clichés*. Paris: Nathan, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. 1957. Paris: PUF, 1998
- BARTHES, Roland. "Histoire et sociologie du vêtement". *Annales*, n°3, juillet-septembre 1957. *Œuvres Complètes*, tome I. Paris: Seuil, 1993. 802-804.
- . "Tables Rondes." *Lettres Nouvelles*, n°4, mars 1959. *Œuvres Complètes*, tome I. Paris: Seuil, 1993. 802-4.
- . "Le 'Système de la Mode': France Forum." 5 juin 1965. *Œuvres Complètes*, tome II. Paris: Seuil, 1995. 465-469.
- . *Système de la mode*. Paris: Seuil, 1967.
- . "L'effet de réel." 1968. *Œuvres Complètes*, tome II. Paris: Seuil, 1995. 479-484.
- . *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- . *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- . *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- . "La Chambre Claire. Note sur la Photographie." 1980. *Œuvres Complètes*, tome III. Paris: Seuil, 1995. 1105-1202.
- . *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. London: Routledge, 1987.
- BERCOFF, Brigitte. *La Poésie*. Paris: Hachette, 1999.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- . *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1962.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford, New York: Oxford UP, 1973.
- BRADFORD, Richard. *A Linguistic History of English Poetry*. London, New York: Routledge, 1993.

- . *The Look of It: A Theory of Visual Form in English Poetry*. Cork: Cork UP, 1993.
- CAZE Antoine "Polyphony in Robert Lowell's Poetry ", *Journal of American Studies* 28, 3, December 1994, 385-401.
- . "Penser la syntaxe de la nouvelle poésie américaine", *Etudes littéraires* 28, 2, automne 1995, 9-19.
- . "Douleur de la mémoire : Emily Dickinson", *Les Cahiers de Fontenay* 53/54, 37-44.
- . "Le style oral d'Emily Dickinson", *Revue Française d'Etudes Américaines* 42, 1989, 385-394.
- . "Emily Dickinson : la langue illuminée ", *Poésie* 91 38, 1991, 53-56.
- . "Figuralité comme cognition", *TLE* 9, (Théorie, Littérature, Enseignement) 1991, 9-22.
- . *John Ashbery. "L'incontournable marginalité"*, Coll. Voix Américaines, Paris, Belin, 2000.
- CHEVREL, Yves, et Camille Dumoulé, eds. *Le Mythe en littérature*. Paris: PUF, 2000.
- CLEMENT, Bruno. *Le Lecteur et son modèle*. Paris: PUF, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- DUCROT, Oswald. *Le Dire et le Dit*. Paris: Minuit, 1984.
- DURIX, Jean-Pierre. "Synchrétisme ? Acculturation ? Multiculturel ? Interculturel ? Une simple question de terminologie ?" *Durix* 1-12.
- DURIX, Jean-Pierre, ed. *Synchrétisme et Interculturel*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon, 1997.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 1979. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1985.
- . *L'œuvre ouverte*. 1962. Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris: Seuil, 1996.
- . *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*. 1994. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1996.

- . *De Superman au Surhomme*. 1978. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Seuil, 1965.
- . *Les Limites de l'interprétation*. 1990. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1992.
- . *Comment voyager avec un saumon*. 1992. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset, 1997.
- EVARD, Franck. *Fait Divers et Littérature*. Paris: Nathan Université, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1996.
- FREDMAN, Stephen. *Poet's Prose: The Crisis In American Verse*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- . *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le Livre de Poche, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figure I*. 1966. Paris: Seuil, 1976.
- . *Figure II*. 1969. Paris: Seuil, 1976.
- . *Figure III*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- . *Le nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- . *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- . *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 1991.
- GROUPE U. *Rhétorique de la Poésie: Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*. 1977. Paris: Seuil, 1990.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1976.
- JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- JENNY, Laurent. *La Stratégie de la Forme Poétique*. Paris: Seuil, 1976.
- JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- LAKOFF, George. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: Chicago UP, 1987.

- LAKOFF, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago UP, 1981.
- LAKOFF, George and Mark Turner. *More than Cool Reason*. Chicago: Chicago UP, 1989.
- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LODGE, David. *The Practice of Writing*. London: Penguin, 1997.
- . *The Art of Fiction*. London: Penguin, 1992.
- MACLEAN, Marie. *Narrative as Performance: The Baudelarian Experiment*. New York: Routledge, 1988.
- MADELENAT, Daniel. "Biographie et Mythographie aujourd'hui." Chevrel 69-80.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour*. Paris: Mercure de France, 1998.
- MILL, John Stuart. "What is Poetry" *Subject and Structure*. John M. Wasson ed., Boston: Little, Brown and Company, 1972. 356-365.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996.
- . *Le personnage de roman*. Paris: Nathan, 1997.
- MONTANDON, Alain. *Les Formes Brèves*. Paris: Hachette, 1992.
- NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris: Galilée, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *Contribution à la généalogie de la morale*, Paris : Union Générale d'Editions, collection 10/18, 1974.
- PERLOFF, Marjorie. *21st-Century Modernism*. Malden, Massachusetts : Blackwell Publishers, 2002.
- . *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, Gallimard, 1971.
- PINSON, Jean-Claude. *A quoi bon la poésie aujourd'hui ?* Nantes : Editions Pleins Feux, 1999.
- . *Habiter en poète*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1965.
- QUIGNARD, Pascal. *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Cognac: fata morgana, 1986.

- RABATE, Dominique, ed. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la Poésie*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas. Paris: Seuil, 1983.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction*. London: Routledge, 1983.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1956.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1978.
- . *Genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
- . *Critique de la critique*. Paris: Seuil, 1984.
- . *La notion de littérature*. Paris: Seuil, 1987.

B. Articles et ouvrages de psychanalystes et psychologues

- IRIGARAY, Luce. *Être Deux*. Paris: Grasset, 1997.
- JUNG, C.-G. *L'homme à la découverte de son âme : Structure et fonctionnement de l'inconscient*. 1946. Paris: Gallimard, 1978.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil Noir*. Paris: Gallimard, 1987.
- . *Les Nouvelles Maladies de l'âme*. Paris: Fayard, 1993.
- . *La révolte intime*. Paris: Fayard, 1997.
- LAPLANCHE, J., et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: PUF, 1998.
- PINKOLA, Clarissa. *Women Who Run With the Wolves*. New York: Ballantine Books, 1992.
- SIAUD-FACCHIN, Jeanne. *L'enfant surdoué*. Paris: Odile Jacob, 2002.

C. Articles et ouvrages de philosophes, linguistes et sociologues

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1998.
- . *L'eau et les rêves*. 1942. Paris: Livre de Poche, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*. Paris: Denoël, 1970.

- . *De la séduction*. Paris: Folio, 1979.
- . *Simulacres et Simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- . *L'Amérique*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1986.
- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful 1757*. Oxford: Oxford UP, 1990.
- CABAU, Jacques. *La Prairie Perdue*. Paris: Seuil, 1966.
- CORBIN, Henry. *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*. 1958. Paris: Aubier, "Idées et recherches", 1993.
- DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris: Seuil, 1967.
- DURAND, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. 1969. Paris: Dunod, 1992.
- EHRENBERG, Alain. *La Fatigue d'être soi*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- . *Le Culte de la performance*. Paris: Calmann-Lévy, 1990.
- FERRY, Luc. *L'Homme-Dieu ou le Sens de la vie*. Paris: Grasset, 1996.
- FINKIELKRAUT, Alain. *L'ingratitude*. Paris: Gallimard, 1999.
- HANSEN, Mark B. N. "The Embryology of the (In)visible", Carman, Taylor and Mark B.N.
- Hansen, ed. *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge University Press, 2005, 231-264.
- KANT, Emmanuel. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*. Berkeley: California UP, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La Structure du Comportement*. 1942. Paris: PUF, 1990.
- . *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- . "Le philosophe et la sociologie" dans *Signes*, Paris: Gallimard, 1960.
- . "Lettre à Marial Guérout", *Revue de métaphysique et de morale*, n°4, 1962, p.401-9.

---. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

---. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. 1883. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Gallimard, 1968.

---. *Par delà bien et mal*. 1886. Traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis. Paris: Aubier, 1968.

---. *Contribution à la généalogie de la morale*. 1887. Traduit de l'allemand par Angèle Kremer-Marietti. Paris: 10/18, 1974.

PETILLON, Pierre-Yves. *La grand-route*. Paris: Seuil, 1979.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* 1948. Paris: Gallimard, 2000.

TOCQUEVILLE, Alexis. *De la Démocratie en Amérique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1981.

V. Ouvrages d'intérêt général

AGEE, James *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*. 1941. New York: Mariner Books, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris*. 1864. Paris: Flammarion, 1987.

BLIXEN, Karen. *Le dîner de Babette*. Paris: Gallimard, 1999.

BRUNEL, Pierre, ed. *Rimbaud: Œuvres Complètes*. Paris: La Pochothèque, 1999.

CARTER, Angela. "The Bloody Chamber." *Burning your Boats, Collected Short Stories*. London: Vintage, 1995.

GRANT John E., and Mary Lynn Johnson, eds. *Blake's Poetry and Design*. London: Norton, 1979.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. 1850. Ware: Wordsworth, 1993.

MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. 1851. Ware: Wordsworth, 1992.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. 1928. London: Penguin, 1945.

Pluralité des voix et chant de soliste dans la poésie de Margaret Atwood

Pour qualifier la poésie de Margaret Atwood, la critique a souvent recours aux termes suivants "about Canada" ou "post-colonial", "female-empowered", "descent" et "metafictional". L'œuvre poétique peut en effet se lire sur plusieurs portées simultanément qui seraient les sphères personnelle, sociale, culturelle, nationale et universelle.

Pour construire la polyphonie, la stratégie poétique passe par la mise en scène de décors et de *personae* distincts. Cependant, au-delà de cette pluralité de voix, le lecteur perçoit une voix de soliste qui chante *sa* vérité. Notre thèse s'attachera à mettre en lumière cette voix singulière qui témoigne d'une capacité à cultiver deux modes de fonctionnement également nécessaires : l'intégration et l'indépendance. Les outils critiques nous permettant de montrer l'originalité de la voix atwoodienne seront les outils philosophiques rendant compte d'une certaine perception du monde et les outils d'analyse textuelle mettant en valeur la qualité poétique des recueils.

Plurality of Voice and Song of the Solist in Margaret Atwood's poetry

When dealing with Atwood's poetry, critics often use the following terms: poems "about Canada" or "post-colonial"; "female-empowered"; "descent"; and "metafictional". Atwood's poetry can indeed be read on different staves simultaneously – the personal, social, cultural and universal layers.

In order to achieve this polyphony, Atwood's poetry resorts to the staging of a wide range of personae. However, beyond this game of vocal plurality, the reader distinctly hears the voice of a persona-soloist who sings out *her* particular truth. This dissertation highlights the singularity of this voice which bears the mark of a rich experience and which is capable of cultivating two modes of functioning related to integration and independence. The critical tools which I resort to in order to show the originality of the Atwoodian voice are either philosophical tools focusing on vision, perception and reflection, or textual analysis tools which highlight the poetic quality of Atwood's work.

Mots clés: Atwood, poésie, post-colonialisme, Canada, féminisme, métafiction, polyphonie, mise en scène de *personae*.