

UQAR

Université du Québec
à Rimouski

**LA SENSORIALITÉ DANS *AUTO*PORTRAITS
DE MARIE UGUAY**

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts

PAR

© ALICE BERGERON

[2017]

Composition du jury :

Claude La Charité, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Louis Hébert, directeur de recherche, Université du Québec à Rimouski

Jacques Paquin, examinateur externe, Université du Québec à Trois-Rivières

Dépôt initial le 27 juin 2017

Dépôt final le 18 décembre 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

À l'Âme-Ours, aux âmes
frères et sœurs, à mes fils Gustave
et Xavier, au vieil homme aux
corneilles, à la beauté des gestes et
des choses, au fleuve Saint-Laurent

REMERCIEMENTS

Je remercie Louis Hébert pour sa direction éclairée et éclairante, sa confiance et son ouverture, Kateri Lemmens, Nadine Côté et le département de Lettres pour leur soutien ainsi que Stéphan Kovacs pour l'autorisation de citer intégralement *Autoportraits*. Ce mémoire n'aurait pas pu être mené à terme sans l'amitié de Francis Bastien, Julien Chauffour, Guillaume Dufour-Morin, Eugène Dufresne, René Fillion, Pénélope Mallard, Behdad Ostowan et de nombreuses autres personnes. Votre présence, vos encouragements et vos enseignements ont contribué à nourrir mes réflexions et mes actions. Vous avez toute ma gratitude.

AVANT-PROPOS

« Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre. »

(Anzieu, 1981 : 44)

Le travail des mots est depuis très longtemps associé chez moi au travail corporel. Celui-ci a été marqué par des actes performatifs réalisés en danse, en théâtre physique et en lecture poétique et par des collaborations avec des peintres, des photographes et d'autres artistes, en tant qu'interprète, modèle, mais aussi « modèle qui réfléchit ». Les relations d'inspiration mutuelle qui se sont instaurées à l'occasion de ces activités ont nourri la démarche de création de ces artistes autant que la mienne. Grâce à de telles relations, où le corps et la sensorialité sont mis à contribution de façon marquée dans le processus créatif, j'ai pu renouveler périodiquement mon rapport aux êtres, aux choses, au corps, à la poésie, au mouvement et au désir d'entrer en relation avec le corps vibrant de l'autre afin d'y éprouver les traces des mots dans le corps et les traces du corps dans les mots.

Mon mémoire est marqué par le désir de comprendre comment le poète inscrit la chair dans son texte poétique et de quelle manière les renvois au corps servent de liant pour que le poème s'incarne en vue d'être ensuite offert et partagé. Ma quête porte sur la difficulté que j'éprouve, malgré une expérience significative associée au travail corporel, à donner chair à la voix dans le texte poétique, à saisir le fil ténu de l'inspiration et à le tenir jusque dans les ruptures de sens. Je cherche à témoigner du désir, à le rendre perceptible, à le faire voir, à en exprimer les mouvements, qui vont bien au-delà de l'enveloppe matérielle du corps. Comme l'exprime Christine Leroy :

« [la] chair est toute entière “mouvement” orienté ; mais ce mouvement n’est pas celui d’un corps matériel, pour ainsi dire mécanique : il s’agit du mouvement d’une conscience en désirance vers l’objet de son appétit, mouvement qui s’incarne en un corps sans pour autant se confondre avec lui ; car le mouvement de la vie, dans sa nature pulsionnelle, va au-delà des limites tangibles du corps et d’une peau qui la circonscrit : la “chair” est élan libidinal moteur. »
(Leroy, 2011 : 46)

Je m’intéresse à la poésie, car elle est pour moi à la fois état de corps, état de langue et état d’esprit, outil de réflexion et outil d’action. La poésie est non seulement le visible du monde, mais aussi le retour du visible sur le corps qui perçoit et se perçoit touché. La poésie traverse le corps de (ce) qui est mis en sa présence : « Il n’y a pas d’un côté “expérience visuelle” et de l’autre “expérience tactile”, mais un seul rapport avec le monde où les apports sensoriels ne peuvent se concevoir les uns sans les autres. »
(Leconte, 2009 : 2) Je souhaite, par ce mémoire, travailler sur l’ambivalence qui m’habite en tant que personne engagée – chair et sang – dans une démarche d’analyse à la fois physique, intellectuelle et poétique. Je pense que les mots nous touchent parce qu’ils font appel à notre sensorialité dans son ensemble et non à quelques modalités sensorielles en particulier.

RÉSUMÉ

Peu d'études ont été conduites sur la poésie de Marie Uguay. La plupart d'entre elles abordent le corps dans sa relation avec l'espace et l'intime en faisant appel à la phénoménologie ou à la psychanalyse. Ce mémoire fait intervenir un appareil issu de la sémiotique pour parvenir à une lecture différente et impressionniste de la poésie de Marie Uguay. Nous complétons la typologie commune des modalités sensorielles par l'ajout d'éléments empruntés à une typologie scientifique afin de pouvoir construire une grille d'analyse plus objective qui nous permettra de mener une étude systématique des signifiants renvoyant aux modalités sensorielles. Par ce mémoire, nous explorons également des moyens d'identifier et de limiter les biais d'interprétation dans l'analyse poétique.

Prenant appui sur le journal intime de la poète, nous nous intéressons aux modalités de présence et d'absence de certains marqueurs de sensorialité pour exposer les liens entre la sensorialité du corps et l'émergence du texte poétique dans *Autoportraits*. Nous montrons aussi que des éléments d'autobiographie viennent insérer dans ce recueil des références à la souffrance physique et morale de la poète par l'identification des modalités thymiques.

Mots clés : Marie Uguay ; sensorialité ; sémiotique ; corps ; typologie des modalités sensorielles ; signifiants ; biais d'interprétation ; analyse poétique ; présence ; absence ; autobiographie ; modalités thymiques

ABSTRACT

Few studies have been made on the poetry of Marie Uguay. Most of them call on phenomenology or psychoanalysis to approach the body in its relationship to space and the intimate. This Master's thesis applies a semiotic apparatus to achieve a different and impressionistic reading of Marie Uguay's poetry. We broaden the common typology of the "senses" by adding elements borrowed from a scientific typology in order to construct a more objective grid that will allow us to carry out a more systematic study of the signifiers referring to sensorial modalities. With this paper, we will also explore ways to identify and limit interpretation biases in poetic analysis.

Taking support on the poet's diary, we will try to uncover the links between the sensorial modalities of the body and the emergence of the poetic text in *Autoportraits* by focusing on the presence or absence of certain sensorial markers. We also show that autobiographical elements in this collection of poems refer to the physical and moral suffering of the poet by identifying its thymic values.

Keywords: Marie Uguay; sensorial modalities; semiotics; body; typology of the "senses"; signifiers; interpretation biases; poetic analysis; presence; absence; autobiography; thymic values

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ix
AVANT-PROPOS.....	xi
RÉSUMÉ.....	xiii
ABSTRACT.....	xv
TABLE DES MATIÈRES.....	xvii
LISTE DES FIGURES.....	xix
LISTE DES TABLEAUX.....	xxi
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE 1 CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE.....	3
1.1 QUESTIONS DE TERMINOLOGIE ET DE TYPOLOGIE.....	3
1.1.1 Définition générale de la sensorialité.....	4
1.1.2 Vers une typologie élargie de la sensorialité.....	4
1.2 TYPOLOGIE DE LA SENSORIALITÉ EN SÉMIOLOGIE.....	5
1.2.1 Définition(s) de la sensorialité.....	5
1.2.2 Sensorialité, polysensorialité et synesthésie.....	6
1.3 ÉTAT DE LA RECHERCHE.....	7
1.3.1 La poésie de Marie Uguay : quelques angles d’approche.....	8
1.3.2 Des liens entre la poésie et le corps.....	12
1.3.3 Approches du corps et de la sensorialité, et écriture.....	13
1.4 PRÉSENTATION DU CORPUS.....	15
1.4.1 Autoportraits, regards sur soi, contrastes et oppositions.....	16

1.5	PROBLÉMATISATION	17
1.5.1	Vers une approche impressionniste systématique.....	17
1.5.2	Sensorialité et pratique sociale.....	19
1.5.3	Sensorialité thématifiée.....	22
1.5.4	Recension des traces de sensorialité, de polysensorialité et de synesthésie	23
CHAPITRE 2 ANALYSE D'AUTO-PORTRAITS DE MARIE UGUAY		27
2.1	RÉFÉRENCES ET AUTRES DOCUMENTS D'APPOINT	27
2.2	ANALYSE DES POÈMES 1 A 30.....	30
2.3	FAIRE ET DÉFAIRE LES LIENS : VERS UNE SYNTHÈSE DE LA MÉTHODE ET DE L'ANALYSE.....	69
2.3.1	Intentions du mémoire	70
2.3.2	Questions d'interprétation.....	70
2.3.3	Sensorialité, polysensorialité, synesthésie et toucher	71
2.3.4	Manque et absence	72
2.3.5	Effet miroir et résonance.....	73
2.3.6	Narcissisme et intercorporéité.....	75
2.3.7	Dérives et biographisme	76
CONCLUSION GÉNÉRALE.....		79
POSTFACE		844
BIBLIOGRAPHIE.....		855
ANNEXE I TABLEAUX		103
ANNEXE II DOCUMENT DE TRAVAIL ET DE RÉFÉRENCE.....		118

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Pratique sociale et sensorialité	20
Figure 2 : Ordonnement des quatre sensorialités et liens qui s'établissent entre elles	21

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Recension des signifiants reliés à la sensorialité dans <i>Autoportraits</i> – extrait	25
Tableau 2 : Exemple de référence aux poèmes.....	28
Tableau 3 : Principales figures d’oppositions.....	45
Tableau 4 : Scores liés aux différentes parties du corps	74
Tableau 5 : Scores liés aux modalités thymiques	82

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Dans les termes de la sémiotique de la présence, la page est un corps ou plutôt une partie du corps (la peau) qui garde les traces d'interactions avec d'autres corps, d'une expérience dont il ne reste qu'une empreinte. »
(Badir et Klinkenberg, 2008 : 211)

De nombreux questionnements sur les liens entre le travail des mots et de la poésie ainsi que le travail corporel ne cessent d'alimenter ma réflexion. Ces questionnements me semblent intimement liés à d'autres, qui sont d'ordre intellectuel : « Comment conduire une analyse appropriée à un corpus de poèmes donné ? », « Quelle est la part de projection dans mes interprétations ? », « Dans quelle mesure et de quelle manière puis-je identifier et éviter mes biais d'interprétation dans l'analyse d'un poème ? », « Comment se fait-il que mon corps réagisse autant que mon esprit à certains écrits de poésie, y compris lorsque je suis moi-même dans l'acte d'écrire un texte poétique ? » Je ne peux évidemment pas répondre à toutes ces questions dans le cadre de ce mémoire. Toutefois, celles-ci mettent en lumière mes préoccupations pour tout ce qui a trait à la résonance, qui est une disposition « sentimentale » et au retentissement, qui n'est pas « un état psychologique mais une expérience d'être » (Bachelard, 1957 : 6), et la difficulté que j'éprouve à départager ce à quoi je résonne de ce sur quoi je tente de raisonner.

Bien que mon mémoire demeure exploratoire, j'aimerais voir comment l'analyse de la sensorialité dans les poèmes d'*Autoportraits* permet de déceler et de comprendre la manière dont le corps s'inscrit dans la poésie de Marie Uguay. Quelques recherches sur la poésie de Marie Uguay ont abordé le corps dans son lien avec l'espace et l'intime. Toutefois, plutôt que d'utiliser une approche phénoménologique ou psychanalytique du

corps et de la sensorialité, je fais intervenir un appareil issu de la sémiotique pour parvenir à une lecture différente et impressionniste de la poésie de Marie Uguay pour, en quelque sorte, appuyer objectivement des éléments subjectifs.

Le chapitre 1 présentera différentes typologies de la sensorialité et expliquera pourquoi il me semble nécessaire de compléter la typologie commune par l'ajout d'éléments empruntés à une typologie scientifique afin de pouvoir construire une grille qui m'éloigne de ma subjectivité pour repérer les différents types de manifestations de la sensorialité du contenu¹ des poèmes d'*Autoportraits* de Marie Uguay. Cette grille, qui prend appui sur une approche sémiotique, m'a permis de décrire les modalités de présence et d'interpréter le sens des signifiants renvoyant à la sensorialité dans le recueil. À ma connaissance, aucune étude n'a été conduite spécifiquement sur le thème de la sensorialité dans ce recueil ou dans l'œuvre de la poète. Après la justification du choix du corpus et des explications sur la manière dont l'analyse de la sensorialité a été menée, je présenterai, le chapitre 2, l'analyse des 30 poèmes de ce recueil ainsi qu'une courte synthèse des résultats obtenus.

¹ Ce terme et d'autres seront définis dans le chapitre 1.

CHAPITRE 1

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Le plaisir des sens, le nombre de sens, le sixième sens... Il est plus souvent question des sens que de sensorialité dans le langage courant. Ces deux termes, très proches l'un de l'autre, ne se recouvrent pas entièrement. Dans ce chapitre, je justifierai pourquoi je les distingue et mon choix de retenir le vocable de sensorialité plutôt que celui de sens dans mon travail d'analyse. Après avoir identifié quelques typologies de la sensorialité, je me pencherai sur une typologie de la sensorialité ayant cours en sémiotique et définirai plus précisément les concepts de sensorialité, de polysensorialité et de synesthésie, qui seront utilisés dans le cadre de mon analyse au chapitre 2. Par la suite, après le résumé de l'état de la recherche, je présenterai et justifierai mon choix de corpus et d'une approche à la fois sémiotique et impressionniste pour aborder la sensorialité dans *Autoportraits* de Marie Uguay.

1.1 QUESTIONS DE TERMINOLOGIE ET DE TYPOLOGIE

Pour faire sens de tous ces « sens² », je fais appel à une terminologie qui permet d'utiliser un ensemble de concepts empruntés à l'approche sémiotique. De même, le choix d'une typologie différente de la typologie naïve me permet de classer méthodiquement un ensemble de données de manière à faciliter l'analyse de la sensorialité dans *Autoportraits* de Marie Uguay.

² J'utiliserai exclusivement le vocable « sensorialité » ou l'expression « modalité sensorielle » plutôt que « sens » (goût, odorat, ouïe, toucher, vision, etc.), sauf dans le cas d'une citation.

1.1.1 Définition générale de la sensorialité

Qu'est-ce que la sensorialité ? La division du monde sensoriel en cinq modalités (goût, odorat, ouïe, toucher, vision) date d'Aristote. Elle est communément admise en Occident³, même si elle ne tient pas compte des données récentes de la physiologie moderne, qui divise le monde sensoriel en deux groupes : 1) les sens généraux⁴, dont les récepteurs sont répartis dans une vaste partie du corps et 2) les sens spéciaux (équilibre, goût, odorat, ouïe, vision), dont les récepteurs sont répartis dans des organes précis. Les sens généraux sont eux-mêmes subdivisés en deux sous-groupes : les sens somatiques, qui comprennent le toucher (pression, vibration), la proprioception, la température, la démangeaison et les sens viscéraux, qui incluent la douleur et la pression.

1.1.2 Vers une typologie élargie de la sensorialité

Dans le cadre de mon travail d'analyse, il m'apparaît essentiel d'aborder la sensorialité en complétant la typologie commune (les cinq sens de la *doxa* occidentale) par une typologie plus scientifique (issue de la neurophysiologie), car cette dernière prend en considération une plus grande étendue de perceptions sensorielles. Je m'inscris ainsi dans la lignée de Fontanille qui ajoute l'intéroceptivité (perception sensorielle liée aux récepteurs situés dans les organes internes, dans les viscères), l'extéroceptivité (perception sensorielle liée aux récepteurs à la surface du corps, sur la peau) et la proprioceptivité (perception sensorielle par les muscles, les ligaments, les os et les articulations ; elle permet d'avoir conscience de notre corps dans l'espace) aux cinq sens (Fontanille, 2003 : 72)⁵. C'est la principale raison pour laquelle je me suis penchée sur

³ Nous verrons plus loin que le monde sensoriel est perçu différemment dans d'autres cultures.

⁴ Voir Mader (2014), Marieb (c2010) et Widmaier (2013) pour une vulgarisation adéquate et récente du monde sensoriel de l'être humain.

⁵ Fontanille reprend en gros la classification de Sherrington (1906). Voir Yves Galifret, « Sensibilité », dans *Universalis éducation*, www.universalis-edu.com/encyclopedie/sensibilite/ (page consultée le

les sens généraux et sur les sens spéciaux, qui correspondent à une exception près (l'équilibre) à la *doxa*.

1.2 TYPOLOGIE DE LA SENSORIALITE EN SÉMIOTIQUE

J'utilise le terme « sensorialité » plutôt que « sens » afin d'éviter les difficultés que pourrait poser l'emploi des homonymes « sens » (*meaning* – au sens de « contenu sémantique ») et « sens » (*senses* – c'est-à-dire ce qui relève de la perception par des canaux « sensoriels »). Comme Hébert, je suis d'avis que le terme « sens » est trop polysémique (Hébert, L., 2016a-13.6 : 226).

1.2.1 Définition(s) de la sensorialité

La sensorialité désigne l'« ensemble des fonctions du système sensoriel⁶ ». En ce qui me concerne, je la définis comme ce qui met en jeu les modalités sensorielles, que ce soit par présence de propriétés perceptibles ou par le processus de perception⁷. Ce choix terminologique me permettra d'opposer la sensorialité (la figure) à l'intelligibilité (le thème, au sens restreint du mot). La division figure/thème/axiologie vient de Greimas et Courtés (Hébert, 2006). L'intelligibilité concerne l'intelligence, qui est la fonction mentale d'organisation du réel en pensées (en d'autres mots, la « vraie réalité »), alors que la sensorialité⁸ a trait à la « réalité changeante ». Ainsi que le mentionne Hébert : « la figure ressemble au signifiant en ce qu'elle relève de la perception ; tandis qu'un contenu

13 février 2017). Cette typologie s'approche de celle que j'ai choisie pour analyser la sensorialité. Bien qu'elle ne soit pas entièrement satisfaisante, ce qui est le cas de toute classification, elle permet d'avoir une compréhension adaptée à mon sujet d'analyse.

⁶ J'utilise la définition du Centre national de ressources textuelles et lexicales, tout en convenant que, selon la discipline, le terme « sensorialité » puisse être investi d'autres significations.

⁷ D'après Louis Hébert (2016), *Commentaires et corrections*, [notes de cours], Rimouski, UQAR, 2016, n.p.

⁸ Tout comme le monde mental, par ailleurs.

thématique est en quelque sorte la quintessence du contenu parce qu'il relève, tout comme le signifié, de l'intelligible et non du perceptible. » (Hébert, L., 2016a-13.9 : 38)

1.2.2 Sensorialité, polysensorialité et synesthésie

Les différentes modalités du système sensoriel ne fonctionnent pas de manière étanche les unes par rapport aux autres. S'il est possible de privilégier certains récepteurs sensoriels ou encore de perdre, pour toutes sortes de raisons, la possibilité d'y faire appel (en raison d'un handicap, par exemple), il est fréquent, voire usuel, de constater la simultanéité de plusieurs sensorialités. Dans le cas de l'analyse des poèmes d'*Autoportraits*, il m'a paru nécessaire d'identifier la sensorialité dominante d'un signifiant de manière à pouvoir ensuite traiter de polysensorialité. Ainsi le vers 10 du poème 3 d'*Autoportraits* : « la pièce sent le bois coupé et l'eau » (Uguay, 2005b : 105) renvoie à la sensorialité (dominante) de l'odorat. Toutefois, dans le contexte de tout le poème, il y a aussi des éléments de proprioception, entre autres.

La polysensorialité se caractérise par la coexistence d'au moins deux sensorialités. Par exemple, dans le vers 15 du poème 26 d'*Autoportraits* : « diffuse brûlure du regard et du ciel » (Uguay, 2005b : 129) il y a coprésence de deux sensorialités (proprioception [chaleur/douleur] et vision). De plus, celles-ci sortent de leurs cadres de référence sensoriels respectifs pour se fusionner. Ainsi, « brûlure du regard » (et, par distribution : « brûlure [...] du ciel ») est aussi une synesthésie.

La synesthésie⁹ se distingue d'avec la polysensorialité en ce que la coprésence des éléments sensoriels est davantage de l'ordre de la fusion ou du remplacement : voir des

⁹ Pour Simon Assoun (2014), la synesthésie fait appel au « mélange des sens ». La synesthésie en tant qu'affection neurologique a été découverte par hasard dans les années 1980 par Richard E. Cytowic (2003), un neurologue américain. Elle suppose une activité simultanée ou une coactivation de deux zones sensorielles ou plus dans le cortex cérébral des synesthètes. Pour une synthèse et une vulgarisation adéquates, voir l'article de Sophie Chartier (2014), « La quatrième dimension des sens », dans *Le Devoir*,

sons, entendre des couleurs, etc. De tout temps, des liens ont été établis entre sensorialités différentes. Ces liens se retrouvent fréquemment en poésie (chez Baudelaire, par exemple), où « la synesthésie réalise la transfiguration poétique de l'objet littéraire banal, stimulant l'émergence d'une imagination intuitive toujours plus créatrice¹⁰. » Pour distinguer la polysensorialité d'avec la synesthésie, retenons que « [toute] synesthésie est nécessairement polysensorielle, mais toute polysensorialité n'est pas nécessairement synesthésique. » (Hébert, L., 2016a-13.6 : 236).

1.3 ÉTAT DE LA RECHERCHE

Au moment d'entreprendre l'analyse d'*Autoportraits*, force a été de constater que peu de travaux avaient été faits sur la poésie de Marie Uguay. Si quelques articles ou analyses font mention de la grande sensibilité de la poète¹¹, la sensorialité et le rapport au corps n'y ont pas été abordés sous l'angle d'une analyse formelle. D'où l'intérêt de me pencher sur cet aspect dans mon analyse, en privilégiant une approche formelle assortie d'une démarche impressionniste prenant en compte le corps sensible.

J'aborderai cette section en me penchant sur les deux axes de réflexion qui ont alimenté et qui vont soutenir ma démarche : 1) les recherches sur la poésie de Marie

<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/415583/la-quatrieme-dimension-des-sens> (page consultée le 29 mars 2016.).

¹⁰ Georges Blin (1948 : 181-183), *Le sadisme de Baudelaire*, Paris, Corti, cité dans Eugène Cosinschi et Micheline Cosinschi (2009), *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Peter Lang, p. 162.

¹¹ Les raisons pour lesquelles j'ai choisi de ne pas faire de lecture féminisante ou féministe de Marie Uguay trouvent écho dans les remarques de Claire-Hélène Lengellé (1998 : 55) à ce sujet : « La critique de *Livres et auteurs québécois* est la seule à faire une lecture à tendance féministe de *L'Outre-vie*, les autres critiques préférant soit avouer ouvertement que le recueil a quelque chose d'inclassable, soit éviter tout bonnement le problème de la classification en ne l'abordant pas. Ce type de critique ouvre la porte à une récupération potentielle de la poète par le discours féministe. » Elle souligne aussi que : « [...] dans *L'anthologie de la poésie des femmes au Québec* que signent Nicole Brossard et Liette Girouard, on prendra soin de présenter Marie Uguay en retrait des autres poètes de sa génération, dans un paragraphe isolé qui clôt la section de l'introduction qui est consacrée à la poésie des années soixante-dix. » Sans nier l'intérêt que pourrait avoir une telle analyse de l'œuvre uguayenne, il n'en sera pas question dans ce mémoire.

Uguay et les angles sous lesquels son œuvre a été étudiée ; 2) les liens entre la poésie et le corps, en restreignant mon analyse à la sensorialité thématifiée, c'est-à-dire la sensorialité du produit (le recueil) – plus précisément, celle intégrée dans les signifiés, les contenus – au moyen d'une approche sémiotique assortie d'une démarche impressionniste.

1.3.1 La poésie de Marie Uguay : quelques angles d'approche

Quelques mémoires et thèses, de même que des articles dans des revues, ont été consacrés à l'œuvre de Marie Uguay. Je passerai rapidement en revue ces mémoires et ces thèses avant de traiter des articles. Ensuite, il sera question de la traduction de ses poèmes et d'autres documents ayant trait à Marie Uguay et à son œuvre.

Si, dans son mémoire déposé en 1989, Lucie Michaud¹² fait une lecture approfondie du recueil *L'Outre-vie*, c'est à Claire-Hélène Lengellé¹³ (1998) que revient le mérite d'avoir fait la première étude approfondie de l'œuvre de Marie Uguay, en se penchant sur son contexte de réception. Pour sa part, Isabelle Duval se penche, dans son mémoire en création littéraire déposé en 2001, sur l'étude du « Je » lyrique dans l'œuvre de Marie Uguay pour faire ressortir qu'il s'agit d'un « Je » altéré. Dans la thèse d'Évelyne Gagnon (2011) et dans le mémoire de Rachel Anne Hamelin (2010), il est fait mention de la poésie de Marie Uguay, sans que celle-ci soit le sujet principal des recherches. La question du rapport au corps dans le *Journal* de Marie Uguay est pour sa

¹² À partir d'un poème-cible de *L'Outre-vie*, Lucie Michaud étend sa microlecture à tout le recueil pour exposer les thèmes du voyage et de l'écriture, qui constituent, selon elle, les « deux dynamiques fondamentales de l'imaginaire uguayien » (Michaud, 1989 : 4).

¹³ Claire-Hélène Lengellé montre que la poésie de Marie Uguay, qui s'intéressait aux questions « de la quotidienneté, de l'intime, de l'exploration d'un lyrisme » et dont elle était l'une des figures de proue, a reçu un accueil plutôt tiède de la part des éditeurs et du milieu de la poésie, car elle ne s'inscrivait pas dans le courant dominant des écrivains « herberougistes » de cette époque. Du coup, Lengellé met en lumière les enjeux théoriques, idéologiques et institutionnels de la poésie québécoise contemporaine de la fin des années 1970 et du début des années 1980 (Lengellé, 1998 : 5). Elle soutient que la mort prématurée de Marie Uguay a fait en sorte que son œuvre poétique « est passée d'une relative occultation à une célébration certaine » (Lengellé, 1998 : 4).

part abordée par Ariane Bessette (2010)¹⁴. Dans son mémoire, elle utilise une approche phénoménologique merleau-pontienne pour étudier « le corps et la relation symbiotique qu'il entretient avec l'espace » (Bessette, 2010 : iii), mais c'est surtout l'étude du journal intime qui l'intéresse. Selon elle, le travail diaristique, qui « multiplie les longues descriptions et les annotations », offre à Marie Uguay une plus grande liberté que celui « des contraintes de la poésie, qui demande de la concision » (Bessette, 2010 : 4). Nous dirons que chaque genre a ses avantages et ses désavantages. Ainsi, la poésie a évidemment des avantages par rapport au journal.

Plus récemment, Chloé Savoie-Bernard (2015) a étudié les marques spatiales de déplacement – réel ou imaginaire – dans le *Journal* de Marie Uguay afin de montrer que la thématique du mouvement y engendre un rapport sensible aux lieux. Selon Savoie-Bernard :

« La diariste pallie ainsi à [*sic*] une réalité difficile en écrivant des carnets où se lit un désir puissant de vaincre la stagnation ; en résulte une quête ontologique d'habitation du monde. [...] Les lieux qu'elle souhaite atteindre prennent ainsi tour à tour la forme de villes, des hommes qu'elle désire, de paysages ruraux, ou même de formes d'écriture auxquelles elle aspire. Profondément polysémique, l'idée du lieu oriente la pratique d'écriture de Uguay [...]. » (Savoie-Bernard, 2015 : 107)

Amélie Hébert (2017) traite elle aussi de l'intimisme en se penchant sur la logique du seuil et sur les rapports problématiques à l'altérité dans les recueils *Autoportraits* de Marie Uguay et *Nombreux seront nos ennemis* de Geneviève Desrosiers. Selon elle, chez Marie Uguay :

« les éléments du quotidien pivotent autour du corps. En effet, le corps les perçoit, tandis que la sensibilité les filtre. Ainsi, le *Je* se trouve sur un seuil : à partir de son intériorité, il observe l'extérieur et tente d'entrer en contact avec

¹⁴ Dans le chapitre 1 de son mémoire, Ariane Bessette aborde, entre autres, l'écriture diaristique d'un point de vue générique et d'un point de vue métaféministe : « Le journal intime, un genre où la subjectivité prime, constitue donc un lieu de réflexion que plusieurs écrivaines métaféministes investissent pour s'interroger sur le processus créateur, la condition féminine, le désir et le corps. » (Bessette, 2010 : 17).

un *Tu* inaccessible ou encore d'accéder à un ailleurs lointain [...]. » (Hébert, A., 2016 : 93)

Bien qu'on fasse référence à Marie Uguay dans d'autres thèses ou mémoires portant sur la poésie québécoise, c'est souvent de manière fugitive : elle est brièvement citée ou donnée en exemple. C'est le cas, notamment, dans *L'école du regard : Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, d'Antoine Papillon-Boisclair (2007) qui fait part du désir de la poète « d'écrire comme un peintre¹⁵ » dans son intéressante recherche portant sur le dialogue avec la peinture de quelques poètes québécois¹⁶.

Outre les mémoires et les thèses, plusieurs articles traitant de la poésie de Marie Uguay ont été publiés depuis la parution de *Signe et rumeur* en 1976. Si l'on excepte les articles hommages parus au moment de son décès ou de la parution, en 2005, du *Journal et des Poèmes*, et qui traitent en grande partie de son destin tragique, plusieurs articles recensés soulignaient déjà l'importance du corps dans la poésie de Marie Uguay. Par exemple, à la parution d'*Autoportraits* (éd. 1982), Suzanne Paradis (1982 : 145) souligne l'importance du corps dans la vie et l'œuvre de la poète, relevant qu'« il constitue l'essence de sa parole, le réseau de signes que chacun de ses gestes débrouille ».

Nous pouvons constater l'importance qu'a eue la parution simultanée chez Boréal des *Poèmes* (ouvrage qui réunit *Signe et rumeur*, *L'Outre-vie*, *Autoportraits*, *Poèmes en marge*, *Poèmes en prose*¹⁷ et dont la présentation est assurée par Jacques Brault) et du *Journal* qui a suscité un regain d'intérêt pour l'œuvre de Marie Uguay¹⁸. Ainsi, dans un

¹⁵ Antoine Papillon-Boisclair (2007) montre la force des liens entre poésie et arts visuels chez Marie Uguay. Il n'y a qu'à voir comment elle agrémentait ses poèmes de photos, de dessins, etc. À ce sujet, voir Marie Uguay (1976-1977), « Poétique de l'hiver », dans *Vie des Arts*, vol. 21, n° 85, p. 12-15.

¹⁶ L'œuvre de Marie Uguay continue d'intéresser et d'alimenter les démarches créatives d'autres artistes. Ainsi, en 2011, Marie-Andrée Bergeron (Université Laval) a offert une performance, « *L'Outre-vie*. Mise en musique de 8 poèmes de Marie Uguay », au cours de la Nuit de la création, au Musée national des beaux-arts du Québec.

¹⁷ Ces deux groupes de textes ont été écrits à la même époque qu'*Autoportraits* et assemblés par Stéphan Kovacs. Ils n'ont pas été retenus dans mon analyse.

¹⁸ Je ne mentionne ici que les articles qui m'ont semblé les plus pertinents.

colloque portant sur « L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980 », Isabelle Miron (2007) a présenté « Faire partie : corps et monde dans *Autoportraits* et *Poèmes inédits* de Marie Uguay ». Dans cette communication, elle se penche sur la « relation entre le soi et le monde » où le corps « semble refléter, tel un microcosme, l'image de la maison » et sur l'abolition des frontières entre le corps et le monde extérieur que permet l'amour (Miron, 2007 : 151-152) : « Le corps est Amour et quand il est amour, quand il est *ému*, au sens étymologique¹⁹ de “se mettre en mouvement” [...] il efface les frontières. »

De nombreux articles universitaires ou non universitaires abordent la poésie de Marie Uguay sous l'angle de l'intime et du rapport au corps, « ce territoire privé qui semble avoir remplacé le pays comme lieu de luttes et de recherches identitaires dans la poésie québécoise », et qui se traduit par une « fusion de l'amant(e)-enfant avec l'Autre » (Bélanger et Desroches, 2009 : 102). Dans de nombreux cas, l'œuvre de la poète est mise en relation avec celle d'autres poètes comme Saint-Denys Garneau (Nepveu, 2005 :13), par exemple.

Les œuvres de Marie Uguay sont souvent mises à l'étude auprès des lectorats adolescents, car c'est « une poétesse qui sait toucher l'âme des adolescents, non seulement à cause de son écriture lumineuse et des thèmes exploités dans ses poèmes, mais aussi à cause de son destin particulier qui en fait une auteure mythique, au même titre que Saint-Denys Garneau et Nelligan » (Pilote, 2009 : 27). Ainsi, en 2006, dans la foulée des parutions du *Journal* et des *Poèmes*, l'Association québécoise des professeurs de français (AQPF) a proposé aux élèves du secondaire de s'inspirer de l'œuvre de Marie Uguay dans le cadre du concours de poésie « Rêver d'un autre monde »²⁰. Quelque

¹⁹ Les raisonnements étymologiques, s'ils peuvent favoriser l'inspiration, la création et la réflexion, sont souvent discutables d'un point de vue logique dans l'analyse. Ils peuvent introduire des biais d'interprétation, par exemple.

²⁰ Le concours de poésie *En hommage à la poésie québécoise* a été créé par l'AQPF pour faire connaître aux élèves des écoles secondaires du Québec le patrimoine poétique du Québec <http://www.aqpf.qc.ca/index.cfm?p=intro&id=35> (page consultée le 8 mars 2016).

350 poèmes ont été écrits (Pilote, 2006 : 22-23). Marie Uguay fait partie du patrimoine poétique du Québec. Ses poèmes sont à l'étude dans des écoles secondaires du Québec, mais aussi dans les programmes de français langue seconde ou d'immersion ailleurs au Canada. C'est le cas, notamment, d'*Autoportraits*, qui fait partie des lectures suggérées du programme manitobain de français langue seconde²¹. Selon Lengellé (1998 : 96), de nombreux textes de Marie Uguay ont été traduits en anglais dans les années suivant son décès et publiés dans *Ellipse* (1983) et *Canadian Forum* (1984). Enfin, au fil de recherches plus intuitives, j'ai constaté que quelques blogueurs avaient créé des pages hommages à la vie et à l'œuvre de Marie Uguay. C'est le cas, par exemple, des blogues de Patrick Simon²² et de Mylène Durand²³.

1.3.2 Des liens entre la poésie et le corps

Il ressort de cette brève incursion dans l'état de la recherche sur l'œuvre et la vie de Marie Uguay, que mon analyse des poèmes du recueil *Autoportraits*²⁴ de Marie Uguay pourrait contribuer à la connaissance de son œuvre, même si ce sera à une petite échelle. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire, voire possible, d'entreprendre, dans le cadre d'un mémoire, une étude aussi vaste et complexe que celle du corps en poésie. Toutefois, en me limitant au seul aspect de l'étude de la sensorialité (l'analyse de la sensorialité n'a pas été poussée) dans *Autoportraits* de Marie Uguay, je pourrai explorer les liens entre le corps et la poésie, voire dégager des pistes de réflexion pertinentes qui pourraient être utilisées par d'autres pour l'étude de la sensorialité dans des œuvres poétiques ou non

²¹ Éducation, Citoyenneté et Jeunesse Manitoba, Division du Bureau de l'éducation française – immersion, Secondaire 4, Littératures francophones, Communication médiatique, p. 235. http://www.edu.gov.mb.ca/m12/frpub/ped/fl2/dmo_s4/docs/document_complet.pdf (page consultée le 7 mars 2016).

²² http://www.patricksimon.com/poesie/marie_uguay.htm (page consultée le 26 mars 2016).

²³ <http://unversdemarieuguay.blogspot.ca/> (page consultée le 26 mars 2016).

²⁴ *Autoportraits* est le recueil sur lequel Marie Uguay travaillait au moment de sa mort. Il a été publié à titre posthume (dans mon mémoire, il y a aura quelques références tirées du *Journal* pour contextualiser le tout).

poétiques. À ma connaissance, mon objet d'étude et l'angle sous lequel il sera abordé (une approche sémiotique assortie d'une démarche impressionniste) n'ont pas fait l'objet de mémoires ou de thèses. Ce sont surtout les liens entre corps et espace, et entre corps et monde qui ont été abordés. Par exemple, Krystel Bertrand (UQAM), prépare un mémoire portant sur l'*Étude du portrait chez Marie Uguay* sous la direction de Denise Brassard²⁵.

1.3.3 Approches du corps et de la sensorialité, et écriture

Les études sur le corps et l'écriture sont souvent conduites au moyen d'approches phénoménologiques ou psychanalytiques ou encore de manière intuitive ou traditionnelle (analyse thématique)²⁶. Pour traiter de la sensorialité, il est possible de faire appel à trois perspectives : 1) la sensorialité de l'auteur (qui se penche sur les conditions de production du texte) ; 2) la sensorialité comme thème dans un texte (qui porte sur le produit lui-même) ; et 3) la sensorialité du lecteur (qui est liée à la réception du texte) (Hébert, L., 2016a-13.9 : 78, 108, 226). Les recherches²⁷ sur la question du corps et de la sensorialité se multiplient, car les nouvelles modalités de l'intime connaissent un essor sans précédent du fait de l'utilisation des réseaux sociaux et d'autres outils technologiques, qui redéfinissent la place du corps et la dimension sensorielle de l'intime : « La surexposition du corps et l'inflation des préoccupations qui le concernent expriment et dévient tout à

²⁵ Madame Bertrand a présenté en mars 2016 une communication intitulée : « La polysensorialité du texte poétique. Le vidéo poème, du recueil à l'écran (présentation d'une étude sur la vidéopoésie) » dans le cadre de la 4^e édition du colloque *Littérature et résonances médiatiques*, à l'université Concordia.

²⁶ Voir Ève Berger et Pierre Paillé (2011) « Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l'im-plication à l'ex-plication », dans *Recherches qualitatives. Les défis de l'écriture en recherche*, n° 11, p. 68-90, www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v11/RQ-HS11-berger_Paille.pdf (page consultée le 7 avril 2016).

²⁷ Plusieurs communications du colloque *Écritures de soi, écritures du corps* (Colloque du Centre culturel international de Cerisy, 22 au 29 juillet 2015) se penchent en effet sur les liens entre corps, sensorialité et poésie. Voir, entre autres, Bernard Chouvier, « Pessoa : les autres en soi, le corps en trop » et Claire Nioche, « Liaisons et déliaisons du corps de l'écriture (une lecture de Pascal Quignard) ».

la fois la dimension sensorielle de l'intime et sa valeur énigmatique²⁸. » (Chiantaretto et Matha, 2015). Toutefois, cet aspect ne sera pas abordé dans mon mémoire, car il introduirait un biais temporel, par anachronisme et anaculturalisme, entre autres, parce que les réseaux sociaux n'ont connu leur essor qu'à partir de 1991 environ²⁹. En effet, selon Louis Hébert³⁰, deux postures permettent de décrire un objet culturel (dans le cas présent, la poésie de Marie Uguay, 1955-1981) : la posture etic et la posture emic. La posture etic consiste à plaquer (de l'extérieur) une catégorie d'une culture donnée sur une autre, avec les risques de biais que cela comporte³¹. Pour ce qui est de la posture emic, elle consiste à dégager une ou des catégories propres à la culture analysée : « The [etic] (or external) approach applies the categories of culture A, which is doing the describing, to culture B, which is being described. The [emic] (or internal) approach employs the categories inherent in the analyzed culture. » (Hébert, L., 2016b : 289). Ces deux postures sont présentes dans mon mémoire, car j'utilise une typologie scientifique pour élargir la typologie naïve afin de mieux rendre compte de certains aspects de la sensorialité que je souhaite observer dans mon objet d'étude.

La sémiotique permet d'analyser de nombreux produits culturels (textes de différents genres, images, films, etc.) au moyen d'approches qui permettent une analyse rigoureuse, méthodique et soutenue de certains aspects. Plusieurs recherches et réflexions ont été menées sur l'étude de la poésie en sémiotique (Bougault, c2005 ; Dame, 1981 ; Greimas, 1972 ; Rastier, 1987, 1991, 2001 ; Riffaterre, 1983). C'est donc en m'inspirant

²⁸ Voir l'argument du colloque à l'adresse <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/ecritures15.html> (page consultée le 3 avril 2016).

²⁹ Bien que le premier courriel ait été envoyé en 1979, ce n'est qu'en 1991 que le WWW prend son essor comme mode de distribution de l'information. Par la suite, plusieurs réseaux tels que *Justin's Links from the Underground* (1994), *Classmates* (1994) *Open Diary* (1998), *Meetup.com* (2001), *Friendsters* (2002), *MySpace*, *WordPress*, *LindkedIn* (2003), *Facebook* (2004), *Twitter* (2006), *Tumblr* (2007), etc., font leur apparition.

³⁰ Voir à ce sujet son article « Semiotics and Buddhism. Around Fabio Rambelli's *A Buddhist Theory of Semiotics* », dans *The American Journal of Semiotics*, vol. 21, n^{os} 3-4, p. 285-294.

³¹ « Obviously, the risks of the [etic] approach are anachronism and anaculturalism (anaculturalism is not necessarily anachronistic). » (Hébert, L., 2016b : 89).

de ces bases solides que je mènerai ma propre analyse de la sensorialité³² dans le recueil *Autoportraits*, tout en l'assortissant d'une démarche impressionniste.

1.4 PRÉSENTATION DU CORPUS

Dans l'œuvre de Marie Uguay, le recueil *Autoportraits* m'a semblé parmi les plus pertinents pour déceler des traces de l'importance du corps, plus précisément de la sensorialité, en création poétique. Le deuxième recueil de cette poète, *L'Outre-vie* (1979), rassemble des poèmes écrits avant sa maladie et au moment où celle-ci se manifeste. L'amputation de sa jambe droite en 1977, correspond à la « brisure de tout son être », à la perte de « l'intégrité de son corps » ; son corps est dorénavant « constamment menacé » (Uguay, 2005a : 8)³³. Marie Uguay entreprend le travail sur *Autoportraits* au moment où son cancer revient (au début de l'année 1980).

Pour aborder la singularité de l'expérience sensorielle dans la poésie de Marie Uguay, je me suis penchée exclusivement sur les poèmes formant son dernier recueil.³⁴ J'ai choisi de conduire mon analyse vers par vers, en respectant l'ordre des poèmes de l'édition 2005. Je fais référence ponctuellement au *Journal* (2005, même équipe éditoriale que pour *Poèmes*) à titre de corpus de référence en cours d'analyse, car certains éléments qui y figurent m'ont semblé contribuer à étayer, circonscrire ou rejeter certaines

³² Je pourrais mentionner, par exemple, l'article de Paul Perron (1979) « Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et Images*, vol. 4, n° 3, 1979, p. 479-491, comme exemple possible pour l'analyse sémiotique en poésie, son intérêt et ses limites.

³³ Stéphan Kovacs, « Introduction », dans Marie Uguay, *Poèmes*.

³⁴ Marie Uguay avait prévu 26 poèmes pour le recueil *Autoportraits*. Elle publie en 1981 des poèmes inédits d'*Autoportraits* dans les revues *Estuaire* et *Possibles*. Dans la version de 2005 (dans *Poèmes*), Stéphan Kovacs a ajouté les quatre poèmes parus dans la revue *Possibles : la chaleur fera cercle autour de nous, il fallait bien parfois, des papillons de nuit se collaient aux lampes, les jours suivaient les contrastes dessinés sur le mur*.

interprétations. Le *Journal* a donc agi comme un réservoir d'interprétants³⁵ que j'ai utilisé pour appuyer certains aspects de mon analyse, qui s'apparente à une analyse linéaire thématique traditionnelle en passant d'un poème au suivant, avec parfois des renvois à des éléments d'analyse biographique. J'ai négligé les recueils publiés du vivant de la poète, soit *Signe et rumeur* et *L'Outre-vie*³⁶, tout en étant consciente qu'il pourrait être intéressant de poursuivre mes recherches sur les manifestations de la sensorialité dans tous les recueils de Marie Uguay.

1.4.1 Autoportraits, regards sur soi, contrastes et oppositions

Le titre *Autoportrait(s)* revient à plusieurs reprises dans les projets d'écriture de Marie Uguay. Ainsi, le titre initial du huitième cahier, « *Rides* », a été remplacé par *Autoportrait* – au singulier. Voici l'énoncé du projet d'écriture d'*Autoportrait* (anciennement *Rides*) : « Description d'un réel quotidien. / Sortes de photographies de mon vécu. Anecdotes dont je veux garder la trace. / Rides du cœur et du corps, plis de l'instant. » (Uguay, 2005a : 232), mais aussi :

« Les rides sont peut-être aussi des sillons, et de chaque déchirure naît la lumière, de chaque faille naît l'idée, et toi tu me suis dans ce profond quotidien. Chaque instant nous use, comment oublier tout ce qui se ride, nos corps et nos passions, nos demeures et nos voyages. Je repasse par toi comme au début d'un cycle. Sur ton visage s'inscrivent mes illusions, la mémoire et d'autres signes dont je ne connais pas encore la saveur. [...] Rides : les signes d'une écriture dramatique. » (Uguay, 2005a : 233-234)

³⁵ Les interprétants sont des éléments du texte ou du contexte externe qui permettent d'établir une relation sémique et servent à actualiser ou à virtualiser « au moins un sème ou du moins modifient l'intensité de présence d'un sème » (Hébert, 2016a-13.6 : 43, 47).

³⁶ *Signe et rumeur* a été publié avant l'apparition de la maladie de Marie Uguay. L'écriture de *L'Outre-vie* commence à l'été 1976 et coïncide avec l'apparition de douleurs à la jambe droite. La poète reçoit un premier diagnostic de cancer en 1977. Très rapidement, les médecins procéderont à l'amputation de sa jambe, qui sera suivie de traitements oncologiques éprouvants interrompus par de brèves rémissions.

Il convient de mentionner qu'à l'origine, le titre du neuvième cahier, c'est-à-dire l'avant-dernier cahier auquel travaillait Marie Uguay avant son décès, était pour sa part intitulé *Autoportraits* suivi de « ~~ou Portraits clairs obscurs~~ », rayé (Uguay, 2005a : 320-321). J'ai été à même de constater que, bien que la deuxième partie du titre premier du neuvième cahier ait été rayée, de nombreux éléments de contrastes et d'oppositions (principalement des antithèses ou parfois des oxymores comme dans le titre), restaient présents et accentués dans le recueil. Ces éléments seront traités dans le chapitre 2, au moment de l'analyse du recueil.

1.5 PROBLÉMATISATION

Pour réaliser mon analyse, j'ai focalisé mon attention sur la sensorialité³⁷ telle que l'auteure l'exprime dans les poèmes d'*Autoportraits* en l'approchant systématiquement et de manière à utiliser une typologie, une terminologie et une méthode qui permettent d'en dégager les thématiques, afin notamment de déterminer s'il y a des parties du corps ou des modalités de la sensorialité qui en sont absentes. Le *Journal* a servi de point d'appui pour mettre en relation l'autobiographie³⁸ et la fiction poétique. Si les renvois à la mutilation et à la souffrance physique ou morale sont plus évidents dans le *Journal*, il me semble qu'il devrait être possible d'en retrouver des traces (de l'hospitalisation, de l'amputation, voire du « membre fantôme », par exemple) dans le recueil *Autoportraits*. Pour conduire une telle analyse en évitant le plus possible des biais d'interprétation, j'ai tenté de conjuguer objectivité et subjectivité.

³⁷ De fait, il existe deux sensorialités (Hébert, 2016-13.9 : 67-69). Les sensorialités réelles, qui sont factuelles ou produites pour « rien » et les sensorialités thématiques, qui sont produites pour l'autre (par exemple, en thématiquant la sensorialité auditive, la poète suscite chez la lectrice que je suis des représentations mentales auditives. C'est sur les sensorialités mentalisées que je me pencherai dans l'analyse d'*Autoportraits*).

³⁸ Marie Uguay écrit, dans la deuxième entrée du *Journal* établi par Stéphan Kovacs : « Nul ne doit lire ces lignes, elles serviront peut-être plus tard à un roman. » (Uguay, 2005a : 19)

1.5.1 Vers une approche impressionniste systématique

Ainsi, pour mon analyse, j'ai fait appel à une approche sémiotique, l'analyse sémique, comme outil pour une interprétation plus « impressionniste » qui relève la fois de l'analyse tabulaire et de l'analyse linéaire. L'analyse sémique est un dispositif d'analyse sémantique basé sur la sémantique interprétative développée par Rastier (1987) Elle vise, selon Hébert « à en dégager les sèmes, c'est-à-dire les éléments de sens, à définir leurs regroupements [...] et à stipuler les relations entre ces regroupements [...]. » (2017-13.11 : 45) Selon Hébert (2017-13.11 : 128), une interprétation linéaire « consiste à tenir uniquement ou principalement compte des interprétations accumulées, produites ou anticipées dans une position donnée ». L'analyse tabulaire, quant à elle, « ne tient pas compte de la position dans la série et ne tente généralement pas de restituer une interprétation initiale (celle de la première lecture du texte). » J'ai construit mes tableaux en dressant l'inventaire des signifiants qui renvoyaient aux modalités de la sensorialité, et ce, pour tous les vers des trente poèmes énumérés ligne par ligne (voir le tableau 1, « Recension des signifiants reliés à la sensorialité dans *Autoportraits* » – extrait à la page 25). C'est ainsi que j'ai pu centrer mon travail sur les modalités sensorielles du corps pour tendre, par approches successives et par touches impressionnistes, vers une analyse plus interprétative de la sensorialité dans les poèmes d'*Autoportraits* de Marie Uguay.

Je ne peux d'aucune manière présumer que Marie Uguay ait eu, au moment de la rédaction d'*Autoportraits*, une connaissance approfondie des modalités sensorielles humaines, encore moins une approche de la sensorialité qui s'apparente à celle de la sémiotique ou à la démarche que j'ai utilisée dans le cadre de mon mémoire. Toutefois, les conditions particulières du contexte de création de la poète, de même que quelques indications du *Journal*, tendent à montrer que son état de santé est une variable importante dans le processus d'écriture et la manière dont sont évoquées les perceptions sensorielles dans ce recueil. L'analyse vers par vers des manifestations des signifiants de

la sensorialité dans chacun des poèmes visait à faire une analyse rigoureuse et systématique.

1.5.2 Sensorialité et pratique sociale

En complétant la typologie commune de la sensorialité (les cinq modalités sensorielles occidentales³⁹ de la *doxa* : goût, odorat, ouïe, toucher, vision) par une typologie scientifique (qui relève de la neurophysiologie et prend en considération d'autres récepteurs sensoriels), il devient possible de rendre compte de certains aspects de la sensorialité, ceux liés aux récepteurs internes (par exemple, la chaleur, la douleur, l'équilibre, etc.), ce que la seule typologie naïve ne permettait pas de traiter, et qui sont présents dans les poèmes de Marie Uguay. J'ai mentionné précédemment que cette typologie s'approche de celle proposée par Fontanille et ses collègues, qui reprennent eux aussi les cinq « sens » en y ajoutant « les perceptions intéroceptives liées aux mouvements du corps » (Fontanille et Fissette, 2000 : 102-103), à laquelle j'ajouterai, dans mon analyse, d'autres perceptions intéroceptives, la nociception, par exemple, qui est la perception de la douleur.

Outre les raisons évoquées précédemment dans la section 1.2, d'autres précisions s'imposent afin d'expliquer pourquoi j'utilise le terme « sensorialité » plutôt que le terme « sens ». Il s'agit de distinguer ce qui a trait à la perception par les canaux sensoriels (les sens, les choses sensibles) d'avec l'intelligibilité (le sens – *meaning* – ce qui est saisi et identifié par l'intelligence⁴⁰), c'est-à-dire la perception des formes par l'intelligence. Ainsi, pour aborder la poésie, il me semble nécessaire de distinguer la sensorialité réelle,

³⁹ Les perceptions sensorielles et esthétiques sont des construits culturels : « In many nonwestern traditions, [...] the essence of the aesthetic experience lies in the union and/or transposition of sensations, rather than their separation. » (Howes, 2013 : 15). Nous restreignons notre analyse des modalités sensorielles à la manière dont elles s'expriment dans la culture occidentale, voire nord-américaine.

⁴⁰ C'est la définition qu'en donne le Centre national des ressources textuelles et lexicales <http://www.cnrtl.fr/definition/intelligible> (page consultée le 26 mars 2016). L'intelligence est la fonction mentale d'organisation du réel en pensées. Ainsi, le « sens » (contenu) se distingue de la « sensorialité », et la « sensorialité » (figure) se distingue de l'« intelligibilité » (thème).

proche du corps, d'avec la sensorialité « mentalisée ». La sensorialité s'inscrit dans la pratique sociale, et bien que les êtres humains partagent une même structure physiologique, c'est-à-dire les mêmes récepteurs sensoriels, leur interprétation des perceptions sensorielles varie selon les cultures. Comme le mentionne Le Breton :

« Face à une même réalité, des corps traversés par [des] cultures différentes ne décryptent pas les mêmes stimuli et n'éprouvent pas les mêmes sensations : ils sont chacun sensibles aux informations qu'ils reconnaissent et qui renvoient à leur système de références propre. Leurs perceptions sensorielles, ainsi que leur façon de les transmettre à d'autres, sont tributaires des symbolismes qu'ils ont intériorisés. » (Le Breton, 1985 : 75)

La sensorialité est de ce fait intimement liée à la culture et plus encore à la pratique sociale. D'après Rastier, la pratique sociale peut être divisée en trois niveaux : le niveau phénophysique, qui renvoie à la sensorialité réelle et concerne les stimuli et les référents physiques ; le niveau sémiotique, qui comprend les signifiants et les signifiés ; le niveau des (re)présentations, qui est celui des images et des référents non physiques (voir la fig. 1).

1 NIVEAU PHÉNO- PHYSIQUE	2 et 3 NIVEAU SÉMIOTIQUE		4 NIVEAU DES (RE)PRÉSENTATIONS
Sensorialité réelle sensorialité proche du corps	Sensorialité mentalisée sensorialité relevant des (re)présentations mentales		
sensorialité phénophysique ou des stimuli (traits et cas perceptifs) réfèrents physiques (traits et cas référentiels)	sensorialité des signifiants (phèmes et cas phémiques)	sensorialité des signifiés (sèmes et cas sémantiques)	sensorialités (re)présentées simulacres multimodaux ou images mentales (traits et cas cognitifs) réfèrents non physiques (traits et cas référentiels)

D'après Hébert (2016a-13.6 : 229).

Légende

 « s'oppose à »
 « peuvent entretenir des relations »

Figure 1 : Pratique sociale et sensorialité

Le tableau de la figure 1 ajoute au schéma des trois niveaux de la pratique sociale, leurs traits et cas (Hébert, 2016a-13.6 : 224) en précisant les sensorialités qui s’opposent (sensorialité réelle et sensorialité mentalisée) et celles susceptibles d’entrer en relation (sensorialité phénophysique ou des stimuli et référents physique ; sensorialité des signifiés, sensorialités (re)présentées et simulacres multimodaux ou images mentales). J’ai adapté le tableau des trois niveaux de la pratique sociale, leurs traits et leurs cas en y intégrant des éléments qui me permettent de synthétiser différents aspects pour les rendre plus « visibles » et compréhensibles. Les nombres 1 à 4 renvoient aux quatre types de sensorialités (phénophysique, du signifiant, du signifié, (re)présentée), dans lesquels on les quatre états suivants : asensorialité, monosensorialité, polysensorialité, pansensorialité (voir la fig. 2) et qui se divisent en deux catégories : 1) celle qui a trait à des produits monosensoriels (une sculpture dans un musée destinée à être vue sans être touchée) ; 2) celle qui concerne des produits polysensoriels (une sculpture dans le contexte d’une installation interactive et qui peut être modifiée ou investie par les personnes en présence) (Hébert, 2016a-13.6 : 226).

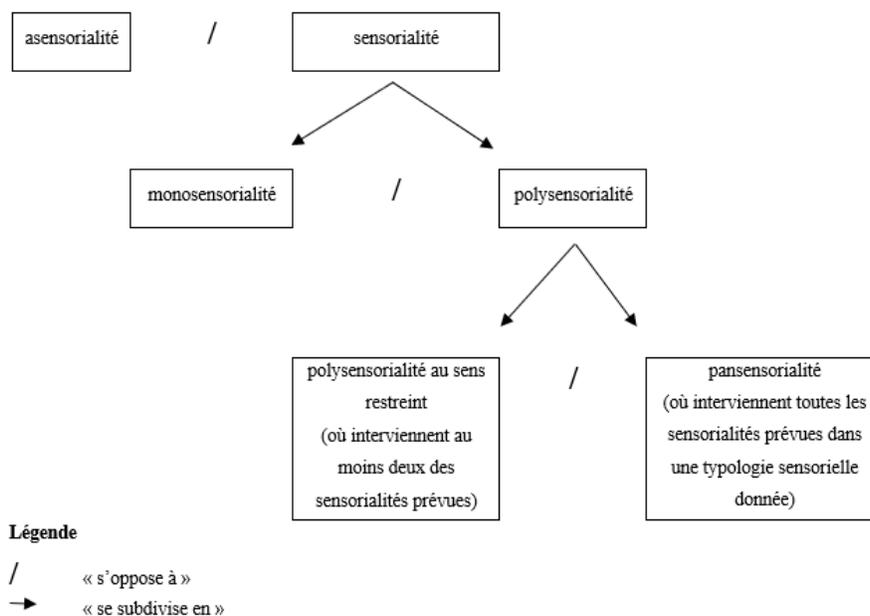


Figure 2 : Ordonnancement des quatre sensorialités et liens qui s’établissent entre elles

La flèche relationnelle entre « sensorialité réelle » et « sensorialité mentalisée » renvoie à l'opposition que Rastier (2002 : 247) établit entre ce qu'il nomme l'arrière-monde (*Welt*), dont fait partie le niveau phénoménique, et l'entour (*Umwelt*), qui comprend le niveau sémiotique et le niveau des (re)présentations. L'arrière-monde est le substrat physique de l'entour ; autrement dit, il montre que, bien qu'elle en soit la base, la sensorialité réelle se distingue de la sensorialité mentalisée. Cette bipartition renvoie à la séparation entre corps (charnel/sensible) et esprit (mental/intelligible), bien connue dans la culture occidentale. Pour leur part, les flèches pointillées entre les nombres 1 et 2, et 3 et 4, renvoient à une précision qu'apporte Hébert, qui souligne que bien qu'ils soient distincts et autonomes, les niveaux phénoménique, sémiotique et des (re)présentations « ne sont pas pour autant indépendants, entretenant de nombreuses et complexes relations de détermination, de rétrodétermination ou autres. » (Hébert, 2016a-13.7 : 240)

1.5.3 Sensorialité thématifiée

Pour les besoins de mon analyse de la sensorialité dans *Autoportraits*, je me concentrerai donc sur la sensorialité thématifiée dans les poèmes, soit celle dont parle le texte. La sensorialité thématifiée se distingue de la sensorialité réelle, qui est celle que j'éprouve dans et par mon corps notamment à la lecture du texte et de la sensorialité (re)présentée, qui est associée aux représentations mentales et qui peut « indépendamment du contenu [des] signifiés, induire un effet sensoriel » (Hébert, 2016a-13.6 : 230, 232).

Je me suis penchée sur les indicateurs du corps seulement, en négligeant le reste. Plus précisément, j'ai répertorié les signifiants « évidents », c'est-à-dire les signifiants qui font explicitement référence aux modalités sensorielles du toucher (pression, gravité, friction, vibration), de la proprioception (température, démangeaison, douleur, perceptions viscérales, sentiments), du goût, de l'odorat, de la vision de l'ouïe et de

l'équilibre, puis à ceux qui y font implicitement référence. Prenons, par exemple, le vers 3 du poème 3 d'*Autoportraits* : « le vent est gris et sans effusion » (Uguay, 2005b : 105). Selon Hébert (2016a-13.6 : 38, 217-218), le signifiant est la partie « perceptible » (en réalité, seul le stimulus associé au signifiant est perceptible) du signe « gris » (les lettres g-r-i-s se perçoivent visuellement). Le signifié est le contenu, la partie intelligible du signe (le signifié 'gris' renvoie à la perception sensorielle d'une couleur). Dans ce vers, « gris » est une « couleur thématifiée », c'est-à-dire une couleur « sémantique », et non de la couleur du signifiant *gris* ou du stimulus {gris} « produit » par un mélange de pigments blancs et noirs (couleur matière) ou de longueurs d'ondes (couleur lumière)⁴¹. Le sème est la plus petite unité de signification définie par l'analyse. Dans ce vers, le sème /gris/ évoque l'idée de la /tristesse/, de la /fadeur/, de la /solitude/, et vient appuyer et renforcer la fin du vers : « et sans effusion ».

1.5.4 Recension des traces de sensorialité, de polysensorialité et de synesthésie

Les tableaux que j'ai construits pour conduire mon analyse constituent un élément important de la méthodologie. Ils m'ont permis de recenser et de classifier les signifiants.

⁴¹ La couleur matière renvoie à la combinaison de pigments ; elle est d'ordre chimique. La couleur lumière est d'ordre physique et renvoie à des longueurs d'ondes. D'un point de vue physiologique, la perception de la couleur est assurée par des récepteurs dans l'œil, les cônes (pour la vision diurne, car ils perçoivent les couleurs) ; les bâtonnets ne perçoivent pas la couleur et sont associés à la vision nocturne. Enfin, la perception de la couleur est à la fois psychophysique (une réponse à des stimuli lumineux) et cognitive (l'association des sensations colorées à des catégories est un apprentissage qui permet l'usage conscient des couleurs dans des signes, et implique leur participation inconsciente à des symboles) (Mader, 2014 :186). Cette perception m'a semblé s'approcher de la notion de seuillage, dont il est question dans Hébert (2016-13.6 : 118) qui cite Klinkenberg (2012) : « Seuiller, c'est en effet assigner à une portion du continuum des stimuli une limite inférieure et une limite supérieure (limites floues, évidemment), de façon à créer un espace où pourront venir s'inscrire une infinité de manifestations sensorielles, qui seront toutes décrétées équivalentes. On passe ainsi de la notion de stimulus à celle de signifiant. »

La perception sensorielle habituellement associée au vent est le toucher (qui est de l'ordre de la sensorialité somatique, de l'extéroceptivité, par exemple). Aussi, associer une couleur au vent (un vent n'a pas de couleur visible) s'approche d'une synesthésie. L'absence d'effusion du vent est près de la négation même du vent.

Le tableau 1 (voir la page 26) est un extrait en version simplifiée et en noir et blanc du tableau complet, auquel nous renvoyons dans l'annexe II⁴². Cet extrait a été simplifié afin de pouvoir être présenté dans un format adapté au mémoire (format lettre, c'est-à-dire 21,6 cm sur 27,9 cm), le tableau de recension complet, en format .xlsx, étant trop volumineux pour pouvoir être joint. Les deux premières colonnes comprennent respectivement la référence au recueil (r), au poème (p) et au vers (v). Les colonnes suivantes (ici au nombre de huit) correspondent aux signifiants des modalités sensorielles analysées. Les quatre dernières colonnes renvoient aux modalités thymiques. Le terme thymique « est un terme d'origine psychologique relatif à ce qui concerne l'humeur en général » (Hébert, 2016a-13.11 : 54). En fait, il s'agissait pour moi d'interpréter globalement la « charge » thymique de chaque vers pour voir s'il y avait des dominantes par poème, puis, éventuellement pour tout le recueil. Pour les besoins de l'analyse, j'ai limité ma recension aux principales modalités qui sont, d'après Courtés (1991 : 160) : « l'euphorie (positif), la dysphorie (négatif), la phorie (positif et négatif : l'ambivalence) et l'aphorie (ni positif ni négatif : l'indifférence), excluant les modalités non-dysphorie et non-euphorie. D'autres colonnes (masquées dans le tableau 1) ont été utilisées pour explorer d'autres pistes (entre autres, les parties spécifiques du corps dont il est question dans un vers – voir à ce sujet le tableau 4, qui montre les occurrences totales des renvois aux différentes parties du corps dans le recueil). Dans mon exploration et mon analyse, j'ai fait appel à d'autres tableaux⁴³, sur lesquels je reviendrai dans le chapitre 2.

⁴² Cette recension systématique des signifiants reliés à la sensorialité m'a permis de conduire l'analyse et l'interprétation des poèmes de Marie Uguay en collant de très près au texte, vers après vers. Elle est présentée dans le prochain chapitre. Il n'était pas possible d'utiliser des codes de couleurs dans le mémoire. Par exemple, dans le tableau complet, des fonds de couleur sont utilisés pour refléter à la fois la *doxa* – par l'utilisation d'un fond bleu dans le titre de colonne – et la typologie scientifique actuelle – par l'emploi d'un fond rose dans le titre de colonne. D'autres couleurs de fond ont été ajoutées en cours d'analyse pour rendre compte d'autres signifiants (par exemple, le mouvement, en vert) ou pour identifier les modalités thymiques de chaque vers du poème (en violet), puis de l'ensemble du recueil *Autoportraits*. De plus, le chiffrier Excel du tableau Recension des signifiants reliés à la sensorialité dans *Autoportraits* – complet était trop volumineux pour être reproduit intégralement. C'est la raison pour laquelle l'annexe II a été dématérialisée (une clé usb a été rendue disponible pour les évaluateurs).

⁴³ Il s'agit des tableaux A à F, qui ont été renvoyés dans l'annexe I.

Tableau 1 : Recension des signifiants liés à la sensorialité dans *Autoportraits* – extrait

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, sens viscéraux, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/	Dysphorie	Aphorie (indifférence)	Phorie (ambivalence)	Euphorie
r3-p001-v001	mais seulement la lampe					1			1	1			
r3-p001-v002	reflétée au plafond		1			1							
r3-p001-v003	le contour flou des pièces		1			1							
r3-p001-v004	le ruissellement du dehors						1				1		
r3-p001-v005	le corps entend son ouverture		1										
r3-p001-v006	tu bouges à peine maintenant		1						1		1		
r3-p001-v007	le regard est fixe et doux	1				1					1		1
r3-p001-v008	ta voix me réunit de toutes parts		1				1						1
r3-p001-v009	ici lentement chaque chose								1		1		
r3-p001-v010	glacée à la surface		1							1		1	
r3-p001-v011	laisse sous-paraître					1						1	
r3-p001-v012	l'idée d'une maison		1										
r3-p001-v013	opale brûlante		1								1		1
r3-p001-v014	dans l'ignorance de toute frayeur		1								1		1
r3-p001-v015	de toute altération du temps										1		
Sous-total		1	9	0	0	5	2	0	3	2	7	2	4

Légende

r recueil
p poème
v vers

CHAPITRE 2

ANALYSE DES D'AUTO PORTRAITS DE MARIE UGUAY

« [...] faire naître une sensation en quelques touches. »
(Uguay, 2005a : 68)

Pour conduire mon analyse, j'ai procédé en plusieurs étapes. Une première lecture a permis de dégager quelques pistes. Pour les besoins de l'analyse, celles qui étaient en lien avec la sensorialité ont été retenues. Les lectures subséquentes ont ajouté d'autres éléments, couche après couche. Elles ont permis de valider certains arguments, de rejeter des affirmations non fondées ou indéfendables, et de dégager quelques interprétations qui, je l'espère, soutiendront une lecture différente et inédite de ce recueil.

Comme il s'agit d'une analyse surtout linéaire qui passe d'un poème au suivant et, au sein d'un même poème, d'un vers au suivant, j'ai construit un système de référencement qui se veut à la fois léger et efficace. Ainsi, il a été possible de mettre en relation des poèmes ou des vers d'un même ou d'autres poèmes lorsque c'était pertinent. Enfin, des documents d'appoint, comme des tableaux, m'ont permis d'étayer certaines observations en cours d'analyse. Ils sont présentés dans la section suivante.

2.1 RÉFÉRENCES ET AUTRES DOCUMENTS D'APPOINT

Comme je l'ai précisé précédemment j'ai utilisé un système de renvois (voir le tableau 2 à la page suivante) pour alléger les références. Ainsi, (p001-v008) renvoie au 8^e vers du 1^{er} poème. Le renvoi au recueil a été omis dans le mémoire par souci

d'économie. Toutefois, dans le tableau « Recension des signifiants reliés à la sensorialité dans *Autoportraits* », r3 renvoie au troisième recueil de Marie Uguay (voir l'annexe II).

Tableau 2 : Exemple de référence aux poèmes

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, sens viscéraux, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/
r3-p001-v008	ta voix me réunit de toutes parts		1				1	

Légende

r recueil
p poème
v vers

L'annexe I comprend les tableaux dont il est fait mention dans l'analyse des poèmes. La même méthode de référencement est utilisée pour identifier les vers et les poèmes. Ces tableaux viennent soutenir l'analyse.

Le tableau A recense tous les endroits dans le *Journal* où il est fait mention de vers et de poèmes d'*Autoportraits*⁴⁴. Une comparaison avec la section « Chronologie » du *Journal* (Uguay, 2005a : 323 à 326) s'imposait, ne serait-ce que pour éviter de prendre des raccourcis, de faire des interprétations non fondées ou d'accorder une importance induite à des éléments anecdotiques. Ainsi, les poèmes du début du recueil semblent avoir été rédigés dans les mois de traitements ou de douleurs (physiques et psychiques) intenses. Nous verrons dans l'analyse que « des fleurs sur la table d'une terrasse » (p015) est mentionné en novembre 1979 dans le *Journal*, soit deux ans après que la poète eut été amputée et qu'elle connut une première récurrence en février 1980, suivie de traitements préventifs qui n'empêcheront pas la découverte de métastases en octobre 1980. Aussi, la référence au poème « mais seulement la lampe... » (p001) apparaît aux alentours du

⁴⁴ Toutefois, pour les besoins du mémoire, j'ai exclu tout ce qui ne faisait pas référence à *Autoportraits*. Il pourrait être intéressant de reprendre le travail pour tous les poèmes et recueils, dans une perspective d'histoire littéraire, par exemple.

24 janvier 1981. Le tableau A permet d'observer que les poèmes de la fin sont aussi ceux que Marie Uguay a rédigés en fin de vie. Ce pourrait être simplement un choix éditorial, en cohérence avec le fait que ce recueil, inachevé, était celui auquel elle travaillait à sa mort⁴⁵. Comme le mentionne Stéphan Kovacs, il y a eu sélection de sa part (il ne s'agit pas du texte intégral du *Journal*). Pour toutes ces raisons, je pense que les mentions chronologiques ont leur importance, et ce, peu importe qui s'est occupé de l'agencement des poèmes dans *Autoportraits*.

Le tableau B fait état de vers ou de portions de vers qui sont répétés dans certains poèmes. Par leur caractère marqué, les répétitions (ou anaphores rhétoriques) témoignent d'une insistante urgence. Dans *Autoportraits*, elles s'apparentent souvent à l'invocation, à la supplication ou à la litanie.

Le tableau C porte sur le travail de la parenthèse dans certains poèmes. Les mises entre parenthèses m'intriguent ; elles surviennent dans quelques poèmes seulement. Quel rôle jouent-elles ? Est-ce toujours en lien avec le registre de la confiance ? Quelles sont les particularités des poèmes où les parenthèses sont présentes par rapport aux autres qui ont été mentionnés dans le journal de la poète ? Est-ce d'importance ? Je suis portée, avec Abdelhak (2005), à penser que c'est le cas et qu'il aurait été possible de privilégier cet aspect dans une analyse de la poésie de Marie Uguay⁴⁶.

D'autres tableaux figurent également dans l'annexe I (les tableaux D, E, et F). Ils servent principalement à appuyer et à valider certaines interprétations dans l'analyse de la section 2.2.

Tel que mentionné précédemment, le tableau « Recension des signifiants reliés à la sensorialité dans *Autoportraits* » – complet, qui comprend tous les vers du recueil et qui a servi de base pour la collecte de données, est disponible sous la forme d'un fichier Excel (voir l'annexe II).

⁴⁵ Il est à noter que les éditions 1982 et 2005 d'*Autoportraits* sont légèrement différentes.

⁴⁶ Entre autres, je pourrais suivre la piste du lien entre parenthèse et blessure (Abdelhak, 2005 : 66).

2.2 ANALYSE DES POÈMES 1 À 30

Poème 1 – mais seulement la lampe

Le premier poème d'*Autoportraits* s'ouvre sur « mais », suivi de « seulement », comme si l'on entrait en plein milieu de quelque chose en voulant y apporter une précision ou une réserve sur ce qui aurait été énoncé précédemment, et qui manque : « mais seulement la lampe » (v001).

Dans ce poème, de nombreux éléments sont liés à la proprioception, à la perception de soi dans l'espace. Au début, les contours sont flous, les contrastes, incertains. Lentement, la présence s'installe. Elle prend forme et réalité par la sensorialité (vision, toucher, ouïe).

Malgré l'acuité des perceptions et leurs contrastes [« glacée » (v010) et « brûlante » (v013)], la réalité demeure presque intangible : « ici lentement chaque chose / ... / laisse sous-paraître » (v009 et v011). Que signifie « sous-paraître » ? Comment le rattacher à « apparaître », « transparaître » ? Est-ce qu'il s'agit de « paraître dessous » ou d'« à peine paraître » ? Pourquoi pas « disparaître » ? Il ressort de ce flou une impression de sédation⁴⁷, ce que renforcent les vers 9 à 13 : « ici lentement chaque chose / glacée à la surface / laisse sous-paraître / l'idée d'une maison / opale brûlante ». Et voilà que « l'idée d'une maison » (v012) introduit la possibilité de réintégrer un corps habitable, un corps sensible ardent et vivant – malgré la douleur, la peur et l'espoir de perdurer : « opale brûlante / dans l'ignorance de toute frayeur / de toute altération du temps » (v013-v015).

⁴⁷ La sédation consiste à administrer un médicament à un patient pour le calmer (physiquement et psychiquement), notamment pour faciliter les soins. Voir le tableau A « Mentions des dates du *Journal* » dans l'annexe I. Il semblerait que Marie Uguay ait eu à subir de nombreux traitements en janvier 1981, comme nous le verrons plus loin dans l'analyse de certains poèmes.

Ainsi, le recueil *Autoportraits* (2005) commence sur un indice de manque. C'est l'irruption d'un « autre », jusque là absent, qui fait exister, qui donne un sens à la présence du « je » : « ta voix me réunit de toutes parts » (v008).

Poème 2 – maintenant nous sommes assis à la grande terrasse

Le poème débute par « maintenant » ; il se présente comme une suite du précédent. Dans la chronologie du *Journal*, ces poèmes sont nommés à la même date (voir le tableau A dans l'annexe I). La perception de soi dans le temps et dans l'espace est donnée par la perception de l'autre, « tu », qui, par sa jonction avec « je » devient un « nous » (v001).

Pourtant, les éléments sensoriels font état d'une incommunicabilité : « [...] et les voix parlent un langage inconnu » (v002), et ce, même s'il y a parfois le contact physique : « ton visage a la douceur de qui pense à autre chose / ton front se pose sur mon front / ... / tu ne finis pas tes phrases / ... / la solitude du verbe » (v008-v017).

Dès ce deuxième poème, il y a quelque chose de l'ordre d'un effacement d'un lien, d'une « déliaison » (dans le sens de commencement de séparation ou de désunion) qui s'instaure. De : « ta voix me réunit de toutes parts » (p001-v008), nous passons à « [...] les voix parlent un langage inconnu » (p002-v002).

Les éléments de « sous-partitions » (voir « sous-paraître » dans l'analyse du poème 1) sont présents. C'est un peu comme si « paraître » n'arrivait pas à trouver un préfixe qui lui convienne. Ainsi, le soir « paraît » (v002) (au lieu d'apparaître ?). Cette indécision quant à la réalité crée une atmosphère d'étrangeté : « [...] et les voix parlent un langage inconnu » (v002), suivi de : « de plus en plus s'efface la limite entre le ciel et la terre » (v003), qui vient appuyer l'effet d'effacement.

Il y a irruption des étoiles à travers un miroir : « et surgissent du miroir de vigoureuses étoiles / calmes et filantes » (v004-v005), en écho à : « l'idée d'une maison

/ opale brûlante » (p001-v011, v012). La réalité essaie de s'incarner dans les corps et les mots. Encore une fois, c'est la perception de l'autre : « ton front se pose sur mon front », qui en esquisse la possibilité, avant d'échouer : « tu ne finis pas tes phrases » (v015).

Dans un premier temps, l'impression que les contrastes peuvent s'effacer : « de plus en plus s'efface la limite entre le ciel et la terre / et surgissent du miroir de vigoureuses étoiles / calmes et filantes » (v003-v005), alimente une impression d'ambivalence qui est amplifiée par la mise en contraste très forte des vers : « plus loin un long mur blanc / et sa corolle de fenêtres noires » (v006, v007). Il y a confusion entre linéarité (longueur du mur) et circularité (corolle) – à moins qu'il s'agisse d'un aplatissement.

Nous notons par ailleurs quelques renversements et détournements, en particulier lorsqu'il est question de légèreté. Ainsi, l'impression de vitesse et de liberté d'« un sable léger court sur l'asphalte » (v011) est rapidement étouffée, au vers suivant, quand cette légèreté devient « suffocante » : « comme une légère fontaine suffocante » (v012). Comme s'il devenait impossible de se fier aux sensations éprouvées (contraste amené par légèreté/course et légèreté/suffocation), d'où les repères dysphoriques associés à l'intéroception, c'est-à-dire aux perceptions sensorielles viscérales et auxquelles sont associées la respiration, le péristaltisme, la douleur, la tension musculaire, les variations de la température corporelle, par exemple. La respiration, la sensation d'entrée, puis de sortie d'air, lorsqu'elle est entravée, conduit à une sensation d'étouffement. Or, l'asphyxie peut rapidement mener à la mort.

Il y a une lumière subite : « et parfois un grand éclair de chaleur⁴⁸ / découvre les toits et ton corps » (v019-v020), mais cette illumination n'est pas garante d'un contact dans les vers précédents. Bref, malgré les renvois au toucher, il persiste une impression de non-contact. Cela est particulièrement fort dans : « ton visage a la douceur de qui

⁴⁸ L'expression « éclairs de chaleur » est souvent utilisée pour désigner, à tort, des éclairs non accompagnés de tonnerre, des éclairs « silencieux », qui surviendraient en période de canicule, par exemple. Or, il s'agit de réels éclairs d'orage, qui sont toutefois trop éloignés pour qu'on en entende l'onde de choc (le tonnerre).

pense à autre chose / ton front se pose sur mon front » (v008-v009), d'où l'impression de bienveillante indifférence, sitôt suivie d'une rupture : « des portes claquent des pas surgissent dans l'écho » (v010). Et si l'on pressent un désir qui couve, celui-ci ne semble pas partagé : « tu ne finis pas tes phrases » (v015), où la voix est interrompue, puis immédiatement suivie de : « comme s'il fallait comprendre de l'œil / la solitude du verbe / tu es assis au bord du lit » (v016-v018).

Face à l'échec de la communication, il devient nécessaire de faire appel à d'autres voies pour qu'elle puisse s'établir. D'où le recours à des éléments de synesthésie : « comme s'il fallait comprendre de l'œil / la solitude du verbe » (v016-v017) : les yeux entendent, mais la parole semble non entendue. Il y a une fatigue, un accablement par la chaleur, mais aussi par l'immobilité des corps : « tu es assis au bord du lit » (v018), qui évoque le silence et la distance.

Poème 3 – le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air

L'irruption d'un son fait émerger une réalité fragile, à peine fiable : « le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air / divise les rues en espaces incertains » (v001-v002). D'où l'ambivalence qui transpire de ces vers. Avant le cri de la mouette, comment était l'air ? S'agit-il d'un espace intérieur ou d'un espace extérieur ? La présence dans l'espace est floue, comme s'il fallait que l'extérieur dessine les contours de l'existence des corps et des êtres. Ce n'est qu'au 9^e vers que nous nous découvrons à l'intérieur : « la pièce sent le bois coupé et l'eau » (v009), et l'état d'attente du début du poème : « et nous sommes assis à la table » (v004) s'installe de nouveau : « dehors nous savons que tout se prépare / lentement à paraître » (v010-v012).

Dans ce troisième poème, il y a des effets de contraste entre ce qui se passe à l'extérieur et à l'intérieur, mais aussi entre différentes perceptions sensorielles. Il y a des éléments de polysensorialité : « le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air / divise les rues en espaces incertains / le vent est gris et sans effusion », l'ouïe se joint au regard

et permet de ressentir des éléments proprioceptifs : l'incertitude de la position dans l'espace évoque un vertige, sensation du vent qui n'est pas agréable (gris, sans effusion).

Poème 4 – des branches se sont fracassées dans le ciel

Ici, des sons – fracas des branches, clair-obscur des voix – éveillent le regard et le toucher : « la ville avec ses tresses de vitres éblouies / glissait sur la sueur des pierres / ... / le clair-obscur des voix » (v001-v005).

L'oxymore stéréotypé « clair-obscur » accentue la série de mises en contrastes et de jeux d'oppositions amorcés dès le poème 1. Puis, il y a ce vers, placé entre parenthèses : « (quel lieu pour résoudre un tel amour) » (v006). S'agit-il d'une confiance – le lieu cherché est-il celui qui renvoie à colimaçons : « les colimaçons de cet immeuble / ses étoiles beiges / des murs pareils à des laines usées » (v007-v009), celui qui tourne en rond, qui ménage des cachettes, le secret : « tandis que tout se scellait sous les lustres » (v011) ? Est-ce l'orage (voir les éclairs de chaleur de p002-v019) qui, peut-être, s'est rapproché : « la ville avec ses tresses de vitres éblouies / glissait sur la sueur des pierres » (v002-v003) ?

Le travail des parenthèses dans *Autoportraits* mériterait à lui seul une analyse (voir le tableau C dans l'annexe I), car celles-ci viennent ajouter une couche de lecture supplémentaire qui instaure à la fois une « proximité » (confiance) et une « distance » (rupture qui permet à la poète de se détacher de la scène qu'elle décrit – en voix hors champ), qui témoigne une fois encore des éléments de contraste et d'incommunicabilité relevés précédemment⁴⁹.

Par ailleurs, il y a cette référence à Paris où l'auteure a séjourné d'août à novembre 1978. Dans le *Journal*, il y a l'avant et l'après, mais entre les deux (juin 1978 et décembre

⁴⁹ À ce sujet, Rym Abdelhak (2006 : 76) cite Jacques Drillon (1991 : 264) : « D'une certaine manière, l'on pourrait dire que la parenthèse, parce qu'elle met de la distance entre l'auteur et son texte, rétrécit celle qui existe naturellement entre texte et lecteur. »

1978), aucune entrée *in situ*. Ses attentes par rapport à Paris ne semblent pas avoir été comblées : « J’attends mon départ [pour Paris ?] comme une résurrection » (Uguay, 2005a : 78) est suivi de : « Point fixe, presque religieux (culturel), sacralisation de la poésie autour duquel se fondait le monde : Paris. [...] Déception vis-à-vis de Paris : lieu désacralisé, c’est-à-dire aucun “signe” ne s’est révélé à moi. Brusque sensation de sacralité face à la mer la première fois et New York. [...] Montréal, ville sacrée par le souvenir » (Uguay, 2005a : 83). De nombreux éléments de ce quatrième poème renvoient à de la déception : « ses étoiles beiges » (v008), les voici maintenant beige (le beige étant associé à une couleur terne, « drabe », par rapport à état précédent, où les étoiles étaient filantes et vigoureuses (p002-v004). Il y a aussi « des murs pareils à des laines usées » (v009), vers qui insère une impression de manque de vigueur, d’usure du temps et des forces, jusque dans les contrastes où coexistent l’ombre et la lumière : « à paris l’ombre magnanime enfin / tandis que tout se scellait sous les lustres » (v010, v011).

Le toucher et des éléments de proprioception sont très présents dans le poème 4 : « des murs pareils à des laines usées /... / et les vents pareils à des linges mouillés » (v009, v015). Il est difficile de déterminer si cela renvoie à des éléments dysphoriques ou euphoriques. Le vent sur la peau, la bruine – le soulagement qu’apporte la fraîcheur à la fin du jour ou l’ombre ? Le réconfort d’écrire après le fracas des branches dans le ciel, après l’orage : « la nuit est une encre avec le tracé des feuillages » (v014) et son caractère sacré : « mes rêves se sont donné tous les visages / penchés dans les portiques dorés » (v012-v013), où « dorés » évoque des enluminures ?

Poème 5 – un arbre effeuillé

Après l’orage du poème précédent, une forte impression de stase se concrétise dans tout le cinquième poème, suscitant l’image de l’épuisement, de l’abattement, voire d’une personne couchée dans des draps blancs d’hôpital. Dans le *Journal*, ce premier vers : « un arbre effeuillé » est cité le 2 janvier 1981 (voir le tableau A dans l’annexe I). Autour de cette mention, il est question de l’affaiblissement de son corps, du tarissement de son énergie, d’une conscience de l’approche de la fin, du caractère ténu de l’espoir : « Je ne

ris plus. Je ne ris jamais, moi qui savais rire. [...] Il ne m'arrive rien. Je ne suis rien. J'écris si peu. Et pourtant un poème attend sans cesse, qui donnerait signification, vitalité, résoudrait l'attente. [...] L'imaginaire me dévore. Je ne vis plus qu'en rêve. » (Uguay, 2005a : 281) et : « Ma solitude est immense. Son ampleur m'effraie, me remplit d'effroi. Grands espaces désolés. Pourtant je suis en partie heureuse, car ma santé s'est améliorée et je veux me dépêcher de vivre. Mais je crains. » (Uguay, 2005a : 283)

Le corps est dénudé (effeuillé) et souffrant (v001-v005) : « un arbre effeuillé / et le dur soleil y geint / le hangar miroite / sous l'absence étale du livide / au-dessus ne plane aucun oiseau », car l'inspiration fait défaut : « aucun souffle ne secoue la chevelure / ni ne caresse les joues / les lèvres remuent à peine » (v006-v008).

Les renvois au corps et à la sensorialité sont importants et l'ensemble est dysphorique. Par exemple, la nudité : « effeuillé », c'est-à-dire qui a perdu ses feuilles ; la confusion du jour et de la nuit : « et le dur soleil y geint / le hangar miroite / sous l'absence étale du livide » (v002-v004) et aussi le caractère artificiel de la lumière dans laquelle geindre et gésir parce que la vie et la vitalité viennent à manquer : « dans le blanc désagrégé de l'ombre / la veilleuse fut oubliée en plein midi / le cœur ne bouge plus qu'en rêve » (v009 à v011). Ces éléments pourraient, me semble-t-il, évoquer la stase d'une personne couchée dans un lit d'hôpital.

Poème 6 – pour la porte légère

Le poème 6 introduit une rupture avec le poème 5, où la stase était très présente. Nous passons au mouvement, si subtil soit-il. Malgré la ruine du corps, qui pourrait être réduit à l'immobilité et au repli sur soi, il y a un désir d'avancer qui se manifeste par une surreprésentation des signifiés « ouverture » (voir aussi le tableau D dans l'annexe I) :

r3-p006-v008 les yeux **plus grands** que la faim

r3-p006-v009 les bras **plus ouverts**

r3-p006-v011 cela **ouvrant** les galeries de glaces

r3-p006-v014 les petites **places** avec auvents⁵⁰
 r3-p006-v016 pour **accueillir** immobile
 r3-p006-v018 et l'amour **avance en nudité**

Une porte, passage entre l'intérieur l'extérieur ; ouverture du corps qui le rend disponible à la légèreté et à la lumière : « pour la porte légère / qui s'ouvre sur le balcon / mené comme une barque au soleil » (v001-v003) ainsi qu'à la fluidité et la douceur... jusqu'à ce qu'un contraste violent intervienne avec la fin : « intense délabrement » : « le visage mené comme une palme / sur la surface de la rivière / et doucement reposé dans l'intense délabrement » (v005-v007).

De fait, les contrastes et la simultanéité des contraires (oxymores) appuient ce sentiment d'ambivalence (phorie). Par extension (sans trop extrapoler), le vertige représente aussi cette ambivalence : « le corps de son vertige » (v017), l'ambivalence est le seuil d'où l'on peut basculer du côté obscur comme du côté lumineux. Le corps est offert comme espace de lutte entre la vie et la mort. Le délabrement, c'est aussi l'altération et la dégradation de la santé. Le délabrement, c'est la ruine : un membre délabré est souvent amputé, car il n'y a pas de réparation possible... Se pourrait-il que la poète fasse ici un renvoi subtil à son corps mutilé par l'amputation de sa jambe droite ?

Poème 7 – villas semblables

Comme nous l'avons vu précédemment, et comme il en sera question dans l'analyse des poèmes suivants, la dynamique des contrastes est très présente dans *Autoportraits* où l'abattement est souvent suivi d'un sursaut de volonté de vivre, avant de voir ce mouvement interrompu dans son élan. Or, le poème 7 déroge à cette

⁵⁰ Les trois derniers vers cités évoquent la position centrale et offerte d'une personne placée dans un espace dégagé, ouvert.

dynamique. Il est fait mention du premier vers de ce poème à l'entrée du 24 janvier 1981 dans le *Journal* (voir le tableau A dans l'annexe I).

Les éléments de proprioception dominant. L'espace est dé/limité. L'accent est mis sur la perception de soi dans l'espace vide, sur la perception de l'autre dans le vide également. La présence est à l'aune de l'absence. Le « pareil à l'identique », la répétition du même, crée une sensation d'ennui, une impression de ne pas avancer : « villas semblables / ... / ton visage j'erre / les bras immobiles / le long du corps debout » (v001, v006-v008). L'immobilité est d'autant plus « implacable », qu'elle contraste avec des éléments marquant le mouvement : « ton visage j'erre » (v006), « il monte des tourbillons de poussière » (v009) « le souffle court / de se souvenir ou d'attendre / de soupçonner la rivière / qui se terre » (v012-v015).

Ici encore, le corps est donné souffrant, vide ou entravé : « trop difficile matin / ... / la route vide / ... / il monte des tourbillons de poussière / contre la vitre / ou la clôture et sa paille / ... / le baiser blessé ne s'achève plus » (v002, v004, v009-v011, v016). Il en ressort une charge fortement dysphorique.

Poème 8 – qui descendait la route

D'entrée de jeu, l'amorce du poème crée une incertitude : « qui », qui ? Y a-t-il un lien avec le poème qui précède ? Sinon, nous sommes en présence d'une entrée directe dans quelque chose de commencé – un peu comme dans le premier vers de p001, p006, p020, p022, par exemple, qui présentent eux aussi un début *in medias res*.

Nous retrouvons l'alternance avec ce qui est donné à lire dans le poème précédent, où le mouvement se raréfiait. Après l'immobilité du corps (p007-v007, v008) et la rivière qui se terre (p007-v015), il y a retour du mouvement. C'est un mouvement d'enroulement, suivi d'un mouvement de déroulement : « dans la torsade de chaleur fixe / ... / l'arc de la colline se déroule » (v004, v008), mais aussi mouvements de descente, de montée : « qui descendait la route / sous un embryon de soleil » (v001-v002) et « les

corps heureux disent les mêmes choses / qui affleurent » (v006-v007), suivies de mouvements de descente : « l'arc de la colline se déroule / ... / vers les marais et les nuages étroits / le rivage ensable gris » (v008, v009-v010)

Il est difficile de déterminer si « l'arc de la colline se déroule » (v008) renvoie à l'idée d'un répit, d'un aplanissement des difficultés ou s'il n'est pas plutôt l'annonce d'une lente chute vers la stagnation et le rétrécissement : « vers les marais et les nuages étroits » (v009). Je penche vers le dysphorique, le soleil n'ayant été qu'embryon alors que : « le rivage ensable gris » (v010) des morceaux échoués sur la grève : « ses larges troncs, ses broussailles » (v011).

L'idée d'équilibre me vient par la bande de la torsade fixe, du pivot qui est donnée par : « qu'il n'est plus trop tôt ni trop tard » (v005), mais cet équilibre est précaire. Alternance entre euphorie et dysphorie, rythmée par les contrastes.

Poème 9 – un tremble indique le toit ensoleillé

Le neuvième poème marque un retour vers la lumière avec une forte impression d'euphorie, mais cette impression ne tient pas vraiment, car le fleuve s'écoule vers le vide : « masse audible qui circule vers sa vacuité / constante et azurée » (v004-v005). À moins que, dans ce cas-ci, un élément qui pourrait être perçu comme dysphorique s'éloigne de cette caractéristique. Ainsi, le vide est ouverture sur le ciel. Le motif des élans interrompus se poursuit ; même le vent et les exaltantes odeurs frappent un mur, se heurtent à un obstacle : « le vent en transporte l'exaltante odeur / jusqu'aux falaises d'aiguilles et de roc » (v007-v008).

Presque toutes les modalités de la sensorialité sont représentées dans ce poème : vision, ouïe, odorat, toucher et mouvement. L'effet de stagnation qui semblait caractériser le poème 7 est peu à peu atténué par le mouvement présent dans le poème 8, pour enfin se dissiper dans le poème 9 : « tout inaugure l'espace du fleuve / ... / le bois se consume » (v003-v006). Ce poème me semble renvoyer à un désir de vivre.

Poème 10 – cette musique intense je ne l’oublie pas

Le dixième poème marque le début de la répétition de portions de vers ou de vers entiers (voir le tableau B dans l’annexe I) : « cette musique intense je ne l’oublie pas » (v001) et « cette conversation comme une ultime rivière je ne l’oublie pas » (v005). Deux vers plus loin dans le même poème, une seconde série de répétitions survient : « voici le châssis de briques avec le soir violet » (v003) et « voici le châssis de briques avec l’horizon disséminé » (v006).

Quel est l’enjeu de ces répétitions ? Servent-elles à faire écho au rythme de la vie ou à l’intensifier ? Font-elles de la vie une partition musicale où refrains et couplets alternent ? Permettent-elles à la poète de s’inscrire dans la conviction d’être en vie par le souvenir : « je ne l’oublie pas » et par la monstration affirmée et réaffirmée d’être témoin de cette vie : « voici le châssis de briques avec » ? Outre leur caractère litanique, ces répétitions témoignent d’une insistante urgence (celle de ne pas oublier) et de conserver le pouvoir de nommer, d’être poète, de faire exister (voici le châssis) à travers un cadre solide. Il ne faut pas négliger qu’en langage populaire québécois, « châssis » désigne aussi une fenêtre, et non seulement le support entourant la vitre ou le grillage qui délimite l’intérieur et l’extérieur.

Le vers : « voici le châssis de briques avec *le soir violet* » (v003) amène une mise à distance, une mise à l’écart, un sentiment d’étrangeté, alors que : « voici le châssis de briques avec *l’horizon disséminé* » (v006), est marqué par le contraste entre un élément massif, solide (briques) et un élément diffus, immatériel (disséminé).

Il est difficile de déterminer si « musique intense » est favorable dans le premier vers, raison pour laquelle, il me semble y avoir ambivalence : « et les passants qui murmurent entre eux des choses incompréhensibles / cette conversation comme une ultime rivière je ne l’oublie pas » (v004-v005). Dans les premières lectures, je n’avais pas relevé le caractère « ultime » (v005) et l’intensité que cela suppose. Il n’en demeure pas moins qu’ici encore, il y a une mise en évidence des failles de la communication entre les êtres, du sentiment qu’a la poète d’être étrangère. La voix, le « je », est à l’écart

- r3-p011-v010 un avion très haut signale rouge
(vision, mouvement)
- r3-p011-v011 et la pluie redouble de vigueur
(proprioception)

Nous notons une forte présence de marqueurs d'antagonismes, par le contraste établi entre la suspension intérieure et la lourdeur des visages, par exemple. Il y a aussi l'étrangeté de la coexistence de la pluie (et des nuages qui la portent – grisaille) avec un possible coucher de soleil : « les lointains dégagent leurs braises » (v009) et un avion bien visible dans le ciel : « un avion très haut signale rouge » (v010). Ce qui pourrait être presque agréable : « pluie du soir » au tout début (v001), devient plus accablant à la fin : « et la pluie redouble de vigueur » (v011).

Et qu'en est-il de ce « nous », couple où chacun est séparé de l'autre⁵¹, car « suspendus intérieurement » (v006) ? Cette suspension est immédiatement suivie par la chute et la lourdeur : « dans la vision de visages lourds » (v007). Séparation répétée qui introduit la possibilité de problèmes relationnels (y a-t-il vraiment un « nous » ?) ; d'où une charge d'ambivalence.

L'ambivalence pourrait tenir aussi au fait que la sensorialité peut s'entendre au sens littéral dans certains cas, au sens figuré dans d'autres, voire les deux en même temps. Autrement dit, les signifiants de la sensorialité peuvent avoir plusieurs sens... Or, cette « dualité » possible de sens fait état, à la base, d'un contraste, d'une opposition et renvoie aux oppositions binaires de type dénotation/connotation, contenu manifeste/contenu

⁵¹ Cette séparation est marquée dans le vers par l'insertion d'un blanc entre « nous » et « suspendus intérieurement ». Or, c'est la seule et unique occurrence d'un blanc typographique dans le recueil *Autoportraits*. Le blanc typographique est considéré comme un équivalent visuel du silence (Ildiko, 2009 : 105).

latent, ce qui vient mettre en évidence les dangers de l'interprétation, mais plus encore, la difficulté de se prémunir contre la mésinterprétation⁵². Effectivement, selon Hébert :

« La mésinterprétation est une interprétation qui n'est pas adéquate selon un observateur donné. Elle peut prendre notamment la forme d'une sous-interprétation (en voir moins que ce qu'il faudrait) ou d'une surinterprétation (en voir plus que ce qu'il faudrait). Dans tous les cas, elle est une résistance à ce qui est, à ce qui devrait être (du moins selon ce qu'en pense un observateur donné) ». (Hébert, L., 2017-13.11 : 119)

Ce pourrait être le cas dans certains vers de ce onzième poème : « dans la vision de visages lourds » (v007), où « lourd » peut avoir aussi un sens figuré, non perceptif et où : « et la pluie redouble de vigueur » (v011) engage le toucher, si l'on est à l'extérieur, sous la pluie. De même, dans « suspendus intérieurement » (v006), le mot « suspendus » a plusieurs sens. Dans des vers comme : « qui s'embrassent se connaissent s'ignorent et se reconnaissent » (v008), il y a un élément d'ambivalence ; « s'ignorent » pourrait peut-être aussi renvoyer à des jeux de séduction (jeu du chat et de la souris), à des amours à sens unique ou encore, plus simplement, au fait qu'on ne connaît jamais vraiment quelqu'un, même si on en est très proche ou si on forme un couple. Dans le même ordre d'idées, dans quelle mesure se connaît-on soi-même ?

Poème 12 – ne me laisse pas ici

L'aspect « supplique » de ce poème est renforcé par la répétition de « ne me laisse pas [...] » (v001 et v005), de « devant » (v005, v006, v007) et de « où il n'y a personne d'autre que moi » (v002 et v007-v008) (voir aussi le tableau B dans l'annexe I), une peur de l'abandon. Le dernier vers, qui apparaît entre parenthèses : « (n'as-tu pas parlé d'aller à sherbrooke) » (v009) exprimant le désir du « je » d'aller elle aussi à Sherbrooke. Cette

⁵² Il est à se demander si toute interprétation n'est pas fondamentalement une mésinterprétation. Ainsi, malgré la création d'un outil se voulant « solide » (voir l'annexe II) et « systématique », je dois admettre que le choix de considérer un élément ou une occurrence comme faisant appel à l'une des modalités de la sensorialité était parfois à la limite de l'arbitraire.

parenthèse (voir le tableau C dans l'annexe I) est de l'ordre d'un aparté, elle introduit une rupture dans le poème. Selon Abdelhak (2005 : 54), la parenthèse offre une nouvelle couche de récit, voire des mini-récits : « la parenthèse fait télescoper son mini-récit avec le “grand” récit, récit qui, lui, ne peut être supprimé. »

De même, Marie Uguay situe le contexte, c'est-à-dire les lieux, de manière précise dans quelques poèmes seulement :

- r3-p004-v010 à paris l'ombre magnanime enfin
- r3-p012-v009 (n'as-tu pas parlé d'aller à sherbrooke)
- r3-p016-v001 lac mégantic juillet tranché dans le fruit
- r3-p017-v002 pine beach (rêve d'un lieu idéal)
- r3-p022-v008 au milieu perdu de new york

Alors que la plupart des poèmes pourraient se passer n'importe où dans le monde, il arrive qu'il y ait des références précises comme souligné précédemment. Cet élément vient encore une fois accentuer les contrastes présents dans la plupart des poèmes d'*Autoportraits*. Dans le cas présent, il y a des ancrages spatiotemporels opposés (vagues et précis). L'impression dominante qui se dégage de ce poème et, par extension, du recueil *Autoportraits*, est celle de la solitude du corps dans le temps et dans l'espace – et même dans la mort – par l'évocation possible d'un cimetière où se tient une vivante parmi les morts : « ne me laisse pas devant ce seuil / devant cette floraison de pierres / devant cette campagne fugitive où il n'y a personne / d'autre que moi » (v005 à v008).

Poème 13 – tout ce qui va suivre

Difficile de décider si le poème s'ouvre sur une offrande, sur un détachement ou sur une colère : « tout ce qui va suivre / maintenant t'appartient » (v001-v002). Notons la force accordée à ce que recèlera le futur par « ce qui va suivre » et à ce que représente l'immédiat par « maintenant ». L'injonction « tout ce qui va suivre » pourrait aussi simplement renvoyer à la suite du texte, voire à un legs. Ainsi, les vers se poursuivent en

énumération : « des traces du rideau / et de la surface du sol / des plis du clair-obscur / à l'étang parfait de la nuit / et le mouvement très pur des respirations / le destin imaginaire des mains » (v003-v008). Par extension, ou par intuition, j'y vois là un reflet du corps à la fois présent et vibrant et absent et vibrant : « c'est pour toi qu'il tremble » (v009), « pour toi ce tremblement » (v013), mais c'est une hypothèse insoutenable, car il est difficile de retracer avec certitude à qui ou à quoi renvoie ce « il ».

Les contrastes et les oppositions viennent, ici encore, brouiller les certitudes, ce qui nous engage sur le chemin de l'ambivalence : « des plis du clair-obscur » (oxymore) (v005), « ce passage furtif et dérisoire / de clartés aux profondes strates / et l'ombre s'agrandit » (antithèse) (v010-v012) (voir le tableau 3, qui rassemble les principales figures d'opposition).

Tableau 3 : Principales figures d'oppositions

Antithèse	L'antithèse consiste à rapprocher deux mots, deux expressions, deux idées de sens opposés afin de créer un contraste fort.
Oxymore	L'oxymore réunit deux termes contraires ; il se distingue de l'antithèse du fait que les éléments opposés sont réunis dans le même syntagme (mot ou groupe de mots qui peut être verbal, nominal, etc.) ; il sert à créer un effet de surprise.
Chiasme	Le chiasme est une forme d'antithèse où des contraires s'opposent en symétrie dans une forme AB-BA.
Paradoxe	Le paradoxe est un énoncé qui va à l'encontre de l'opinion générale, qui peut surprendre, susciter la réflexion, voire choquer.
Antiphrase	Lorsqu'on dit le contraire de ce que l'on pense.
Ironie	L'ironie est une forme d'antiphrase où l'on fait sentir qu'on ne pense pas ce que l'on dit.

Ce reflet me semble rappeler la déception spéculaire (voir p012) : « ne me laisse pas ici / où il n'y a personne d'autre que moi / et sous quelques plages minérales / l'émerveillement factice de la terre » (p012, v001-v004). Ce que le miroir nous renvoie n'est pas charnel, ni tangible. C'est une présence factice, une apparition, presque un

fantôme de soi. Un « vivremourir » où la présence sensorielle coexiste intimement avec l'absence sensorielle (présente, à venir).

Dans le poème 13, il y a présence de polysensorialité, voire synesthésie dans les vers : « (les saveurs semblent si frêles / qu'un seul corps les tient toutes) » (v027-v028) Nous avons des modalités sensorielles qui renvoient au goût, au toucher, à la proprioception. Les sens propre et figuré se fusionnent et foisonnent. Le corps, même s'il contient toutes les saveurs, est fragile lui aussi.

Poème 14 – l'ovale blond du visage

Après les 37 vers du poème précédent, il y a un retour à une plus grande brièveté (le plus long poème, « l'œil esquisse sa peine » (p026), compte 68 vers). « l'ovale blond du visage / sur la vitre forestière » (v001-v002) : regard porté hors de soi, limité par ce qui sépare l'intérieur de l'extérieur : la vitre qui retient et contient en même temps qu'elle ouvre « vers », cette proximité distante qu'elle établit. Mais aussi, l'image d'un « toucher », car il y a l'évocation d'un contact, d'un toucher de la vitre (verre), qui traduit peut-être le désir de toucher l'autre. Ce toucher, ce désir qui n'est pas (ne peut pas être) comblé – est porteur d'une irrémédiable solitude : autant la vitre sépare en rapprochant l'intérieur de l'extérieur, autant les corps, malgré leurs rapprochements, demeurent étrangers l'un à l'autre, séparés : « tu te surprends à trembler de hâte / à vouloir toujours vouloir / ce tendre accompagnement / du corps vers sa nuit indivisible / si lourdement retombée aveugle / d'un dos qui s'allonge vers toi » (v006-v011)

Il ressort de ce poème une impression générale d'ambivalence contemplative avec ici et là de petits moments d'euphorie. Alors, qu'un sentiment d'ouverture s'amorce : « comme à la page le livre s'ouvre / livrant son lourd parfum » (v003-v004), celui-ci est rapidement suivi d'une déception : « tu te surprends à trembler de hâte / à vouloir toujours vouloir » (v006-v007), puis d'une chute : « si lourdement retombée aveugle » (v010). Des éléments de synesthésie, par exemple « lourd parfum », quand il est pris au sens

littéral (proprioception, odorat – et ce, bien que l’association, entre lourdeur et parfum soit, somme toute, courante), et de nombreuses reprises : livre/livrant, lourd/lourdement, vouloir/vouloir.

Ce pourrait être un rêve aussi, rêve dans lequel on échappe à sa propre enveloppe charnelle pour errer libre dans l’ailleurs, sans le poids du corps et de la vie. Un peu comme un voyage méditatif subitement interrompu par le retour dans la réalité de l’enveloppe corporelle, enveloppe et corps souffrants, par la réintégration des limites : « si lourdement retombée aveugle / d’un dos qui s’allonge vers toi » (v010-v011).

Le thème du rêve est d’ailleurs présent de manière explicite ailleurs... (et il engage presque toujours le corps) et des modalités sensorielles (souvent liées à la proprioception) : « mes rêves se sont donné tous les visages » (p004, v012), « le cœur ne bouge plus qu’en rêve » (p005, v011), « un visage paraît au coin du portique / respire l’herbe répandue / les feuilles brûlées / contemple les signaux familiers qui s’irisent / se laisse à son rêve / le temps qu’il le sent / si proche et si volatil à la fois » (p013, v031 à v037), « t’écrire de mémoire / pine beach (rêve d’un lieu idéal) » (p0017-v001-v002), « où nous nous enfoncerions dans le rêve éveillé de nos corps » (p028-v009), par exemple.

En quelques vers, une journée passe (matin, visage éclairé par le soleil à travers une fenêtre ; soir qui vient trop vite, par la flamme vite éteinte et nuit, privée de lumière). En quelques années, la vie passe, si courte. Le caractère éphémère de toutes choses est rendu par la métaphore bien connue jour / vie.

Dans le *Journal*, ce poème est mentionné le 6 septembre 1980 (voir le tableau A dans l’annexe I). Après une rémission de son cancer, Marie Uguay a connu une première récurrence en février 1980. La découverte d’une tumeur au poumon marque le début d’une série de traitements et une intervention (en avril) qui se révèlent inefficaces.

Marie Uguay écrit qu’elle a passé l’été dans Charlevoix : « Vingt jours d’angoisse terrible » (Uguay, 2005a : 266), car les traitements entrepris en avril se révèlent

inefficaces (Uguay, 2005a : 325). Alors, un rêve ou un état second ? Sans tomber dans l'anecdotique, ni sombrer dans l'extrapolation, il y a dans ce poème des indices d'un abattement, d'une crainte de la fin de la durée de vie, et du désir (les tremblements, la hâte) de calmer craintes et douleurs par la prise d'antalgiques, d'analgésiques et d'anxiolytiques⁵³.

Poème 15 – des fleurs sur la table d'une terrasse

Ce poème est mentionné dans le *Journal* (voir le tableau A dans l'annexe I) en novembre 1979. Je pense que les mentions chronologiques ont leur place, et ce, peu importe qui s'est occupé de l'agencement des poèmes dans *Autoportraits*. Pour une personne qui n'a pas à vivre avec une épée de Damoclès au-dessus de la tête comme Marie Uguay, l'éventualité de la mort n'a pas la même portée. Il est à noter que deux ans se sont écoulés depuis l'amputation. La poète est en rémission, mais celle-ci tire à la fin (une première récurrence surviendra en février 1980) et nous avons vu dans l'analyse du poème 14 que des rechutes, suivies de traitements, surviendront à intervalles assez rapprochés par la suite.

Malgré ce qui pourrait renvoyer à quelque chose de statique (des fleurs sur une table), il y a beaucoup de mouvement dans ce poème. Un mouvement porté sur et par la mémoire et les souvenirs : « mais où est-elle donc cette ancienne histoire » (v003) et sur la rêverie : « où se tressent tant de propos et de songeries / ... / ou parfois une maison que l'on aurait connue en été » (v005, v007). L'ouverture est l'un des lieux du désir (érotisation) (voir le tableau D dans l'annexe I pour les occurrences d'ouverture). À cet effet, la sexualité n'est nulle part traitée de manière explicite dans le recueil. C'est la mention du désir (de manière explicite ou implicite) qui permet de renvoyer à l'érotisme :

⁵³ Par la suite, début octobre 1980, l'apparition d'une autre métastase nécessitera d'autres traitements fréquents et douloureux. Marie Uguay entrera en rémission à la fin janvier 1981. Celle-ci sera de courte durée, car il y aura récurrence de la maladie fin avril, suivie de traitements jusqu'en juin. Dès juillet 1981, Marie Uguay fait une rechute et reprend d'intenses séries de traitements, avant d'être hospitalisée en août, pour subir une intervention chirurgicale et d'autres traitements (Uguay, 2005a : 325-326).

« sous le grand feu horizontal mon désir est une épaule fermée » (p021, v007), « et ce visage est tellement venu longtemps et souvent / et à peine pourtant regardé mais toujours désiré pareillement » (p022, v009-v010), « il y a ce désert acharnement de couleurs / et puis l'incommode magnificence des désirs » (p024, v001-v002), « le roc se morcelle en clartés / tous les éléments épars / s'installent dans son désir / vagues succédant aux vagues / songe bariolé » (p026, v054-v058).

Le contraste entre extérieur et intérieur se poursuit : « des fleurs sur la table d'une terrasse / ... / [...] cette pièce taillée dans le jour / ... / ou parfois une maison que l'on aurait connue en été / passant d'une chambre blanche à une chambre plus blanche encore / l'esprit s'ouvre / quand nous longions les vagues / l'air avait des lèvres » (v001, v004, v007-v011). Mais il y a aussi une impression de vide et d'absence : « ou parfois une maison que l'on aurait connue en été / passant d'une chambre blanche à une chambre plus blanche » (v007-v008). Je ne peux pas me résoudre à percevoir quelque chose d'euphorique dans la blancheur associée à ces pièces – à moins que ce soit un état d'analgésie⁵⁴ ?

Dans ce contexte, « longer » rappelle une caresse : « l'esprit s'ouvre / quand nous longions les vagues / l'air avait des lèvres » (v009-v011). D'où, semble-t-il, la charge érotique de ce poème.

Il m'arrive de me demander si « Paul », amour impossible, n'a pas tenu lieu de prothèse, s'il n'a pas rendu plus « acceptable » la perte du soi. Un peu comme si le vide laissé par le membre absent/amputé avait été remplacé par un amour imaginaire ; non, il s'agit davantage d'un amour souhaité, imaginé : presque tout le neuvième cahier du *Journal* est un appel à « Paul » (voir Uguay, 2005a : 255-257, par exemple).

Poème 16 – lac mégantic juillet tranché dans le fruit

⁵⁴ J'aimerais échapper à cette image de morphine qui pourrait biaiser mon analyse, mais c'est difficile.

Juillet, ce n'est pas le temps de la récolte ni celui de la fleur de l'âge ; c'est le mois des grandes fertilités, celui de la pollinisation des fleurs afin qu'elles donnent des fruits. Si « juillet » renvoie à Marie Uguay, se pourrait-il alors que « tranché » fasse référence à l'amputation ? Il est difficile de situer ce poème dans le temps. Toutefois, la référence à « lac Mégantic » pourrait le situer en 1981, en août, comme l'indique cette entrée du *Journal* : « En juin [1981], vacances au bord de la mer, dans le Maine, et au lac Mégantic. En juillet, nouvelle rechute et traitements intenses. Repos au lac Mégantic au début d'août, mais retour précipité à l'hôpital pour une intervention chirurgicale et d'autres traitements » (Uguay, 2005a : 326)

Même la succession des mots de ce vers nous propulse dans le cœur d'une urgence : « lac mégantic juillet tranché dans le fruit » (v001), où il faut apprivoiser la lecture des vers, particulièrement : « puis regarde la nature le soir courante comme un paysage / japonais » (v002), qui semble surgir de nulle part ou, à tout le moins, arrive en plein milieu de quelque chose – ce mouvement de quelque chose qui est davantage perçu comme immobile : le paysage.

Pourquoi un paysage japonais ? Traditionnellement, l'une des principales caractéristiques d'un paysage japonais est l'harmonie et la simplicité sophistiquée (ce pourrait être un reflet de la poésie de Marie Uguay). C'est aussi un espace de quiétude : « le vert fumeux s'évadant vers quelque abandon de l'horizontal / les montagnes piquantes ne nous brisent plus l'échine / elles aiment mieux glisser en nous » (v004-v006) évoque quelque chose de l'ordre d'un détachement morphinique (même si l'opium provient de Chine) ? Le vers suivant : « maintenant tant de bontés nous regardent sans nous reconnaître » (v007), vient appuyer cette interprétation, un peu comme si la poète était une patiente parmi d'autres dans l'anonymat de la douleur, douleur soulagée par la bienveillance des personnes administrant le médicament qui plonge dans l'engourdissement de la sédation.

Le vers suivant : « été corps toujours recommencé » (v008), me renvoie à l'interruption de la vie par la maladie – on pense être guéri, mais il y a récurrence, d'où le

retour douloureux des traitements préventifs, curatifs, mélioratifs ; ces rémissions insuffisamment longues pour reprendre le cours de la vie.

Poème 17 – t’écrire de mémoire

Dans ce poème, il est beaucoup question de la friabilité de la mémoire, de son évanescence, de l’oubli qui s’y rattache : « t’écrire de mémoire / ... / (les paysages estompés remuent de perfection imaginaire) / tant d’absence distincte dans la simultanéité des nuits / l’autoroute s’efface sans fin / t’écrire de mémoire / mais n’être bien nulle part » (v001, v006-v010).

Des effets de répétition : (« t’écrire de mémoire ») lient ce poème au précédent : « [...] toujours recommencé » (p018, v008). Le mouvement y est omniprésent, malgré une position inconfortable dans l’espace : « [...] remuent de perfection imaginaire » (v006), « mais n’être bien nulle part » (v010). C’est un poème de l’errance, d’une difficulté de direction, de l’engagement sur une route dont on ignore la destination ou pis encore, qui semble ne mener nulle part, car de manière souterraine, il y a cette intuition que bientôt, tout – destination, route, mouvement de déplacement – sera interrompu. C’est peut-être là que la mémoire entre en jeu, pour signifier l’existence, pour se convaincre de se savoir en vie, encore, ou pour retrouver un point de départ. Devant l’horizon incertain, retourner son regard, se convaincre que nous avons vécu, que nous sommes parce que nous avons été en mouvement. C’est là où l’acte d’écrire devient un espoir pour dire « je serai même si je ne suis plus ». Ou encore, que la vie est mise en mouvement sur une autoroute sur laquelle il est hasardeux de se tenir ou de se déplacer : « les phares de voitures neigent / nous roulons vers des lacs souterrains / ... / l’autoroute s’efface sans fin » (v004-v005, v008).

Il y a plusieurs répétitions dans ce poème : « autoroute » (v003, v008) et « t’écrire de mémoire » (v001 et v009). Ces répétitions, notamment, soulignent le rôle de l’écriture dans le souvenir, la trace, la pérennité (voir le tableau B dans l’annexe I). Écrire. Pour

faire vivre la mémoire. Le travail de la mémoire, c'est aussi toujours recommencer, sans autre issue que la fin. Il sera aussi question de la mémoire dans les poèmes suivants : « décuple la mémoire » (p019-v005) et « les flots raclent nos mémoires / en toi une destination inconnue » (p020- v009).

Poème 18 – je t’inscris en tout ce qui n’est pas moi

Après l'écriture de la mémoire dans le poème précédent, survient l'inscription, annoncée elle aussi – voir : « inscrit sur l'autoroute » (p017-v003). Les poèmes 17 et 18 sont les seuls où il est nommément question d'écrire et d'inscrire. Seul le poème 18 est mentionné dans le *Journal*, au tout début du projet d'écriture de la poète, soit le 2 septembre 1979. Pourtant, la référence à la neige est encore là. Elle l'était dans p017 : « les phares de voitures neigent » (v004) et le sera dans p019 : « une branche de conifère froisse lourdement la neige » (v007). C'est plus « doux » que : « des branches se sont fracassées dans le ciel » (p004-v001), « jusqu'aux falaises d'aiguilles et de roc » (p009-v008), « et les conifères toujours au bord de l'éclatement définitif » (p016-v009).

Il y a quelque chose qui s'amalgame ici – « je t'inscris [...] » (v001), « tu as soif » (v003), et la ressemblance « les moindres jours nous ressemblent désormais » (v003)... amalgame ou absorption de l'autre ? Une introjection en quelque sorte... De la fatigue : « les vents vieillissent » (v004), un mouvement d'essoufflement, une sensation d'épuisement. Une atmosphère fatidique : « tu es debout sur les bois sauvages des ans / et tu t'en viens vers tant de blancheurs recueillies » (v005-v006).

Il arrive à plusieurs reprises que la blancheur ne supporte pas la pureté, la splendeur, le contraire de la noirceur. La blancheur n'est pas rassurante dans les poèmes d'*Autoportraits*... Pour cette raison, j'ai eu tendance à l'associer à l'ambivalence. Dans certains vers de ce poème, le rouge et le blanc se heurtent violemment. Les vers : « les moindres jours nous ressemblent désormais / ... / tu es debout sur les bois sauvages des ans / et tu t'en viens vers tant de blancheurs recueillies / tableaux du corps / l'amour

écorché vif passe sur la ville / comme sur un miroir » (v003, v005-v009) annoncent des déchirures à venir (suspension, suivie de coulées de sang sur un miroir – déchirement partagé face à l'impossibilité d'un amour ?)... Tous ces éléments me semblent établir un lien entre le membre fantôme⁵⁵ (qui est une autre façon de désigner ce qui a été amputé et qui, pourtant, est investi de « sensations » hallucinées, souvent douloureuses) et l'amant fantôme (Paul) : « l'amour écorché vif passe sur la ville / comme sur un miroir » (v008-v009). Tout semble passer sur les, ou toucher aux surfaces de traversée (fenêtres, miroirs) qui sont essentielles à l'autoportrait.

Poème 19 – dehors est blanc

Pour poursuivre dans la lignée de l'autoportrait, la vie hors de soi est présentée comme une page blanche : « mais il y baigne une clarté dense et courte / qui régit l'espace / décuple la mémoire » (v003-v005). C'est un état altéré, qui est aussi celui du rêve et du travail d'écriture, propice à la mémoire, à l'inspiration, à la création.

Une autre lecture du poème 19 est possible. En effet, l'état altéré pourrait aussi renvoyer à quelque chose de l'ordre de l'hôpital, de la chambre blanche (silence imparfait, clarté), des douleurs diffusées, du cocon morphinique : « dehors est blanc / le silence à l'intérieur n'est pas parfait / mais il y baigne une clarté dense et courte / qui régit l'espace / décuple la mémoire / le corps s'assoupit » (v001-v006).

Le vers « le corps s'assoupit » (v006) évoque un apaisement (quel qu'il soit : douleur, chagrin, etc.). Cet apaisement est de courte durée : « une branche de conifère froisse lourdement la neige / le soir connaît la pulsation du sang » (v008-v009), comme l'est le soulagement médical de la douleur (par exemple, en règle générale, les doses sont administrées aux quatre heures). En l'absence du soulagement, de la sédation, ce qui suit

⁵⁵ Voir à ce sujet l'article de Jérémie Rollot (2006), qui rappelle que : « Le membre fantôme est un phénomène courant à la suite d'une amputation. Il correspond à l'illusion de la persistance de la présence du membre amputé [...]. L'expression « membre fantôme » est due à S. Weir-Mitchell (Weir-Mitchell, 1874).

a des allures de mauvais rêve. Ainsi, la pulsation du sang pourrait renvoyer à la douleur, lorsque celle-ci envahit une partie du corps, par exemple. Nociception, quand « ça élance » ? Elle est en continuité avec p018. Les confrontations entre le rouge et le blanc, amorcées dans p018, s'amplifient ici : « dehors est blanc /... / une branche de conifère froisse lourdement la neige / le soir connaît la pulsation du sang / ... / déjà le soir installe ses baies de surface » (v001, v008-v009, v016). Ici, les baies (vitrées) évoquent les baies (petits fruits souvent rouges comme du sang) et s'ajoutent aux surfaces de traversée (fenêtres, miroirs), qui peuvent être aussi des surfaces brisées et coupantes (vitres, vaisseaux : encore le sang).

Il y a un hiatus avec l'irruption de : « elle met lentement la table / allume la première lampe » (v009-v010). J'ai dû relire pour m'assurer que « elle » ne renvoyait pas à « pulsation du sang » et je me suis demandé à quoi faisait référence « met lentement la table » dans le contexte. Nous disons « mettre la table » pour « préparer le terrain », comme le soir progresse vers la nuit.

Tout produit sémiotique est structuré par opposition. À titre de produits sémiotiques, les poèmes en fournissent de nombreux exemples, et ce poème-ci est haut en contrastes. Ainsi, l'intérieur et l'extérieur : « dehors est blanc / le silence à l'intérieur [...] » (v001 et v002), « dehors le ramage gerce / et dedans le pas soyeux » (v011 et v012). Ou encore, la lenteur et la rapidité : « le soir connaît la pulsation du sang / elle met lentement la table » (v008 et v009).

L'intérieur, le cocon, les lampes, le livre qui protègent du froid, de la douleur, de la solitude, du soir... Les contrastes traitent aussi de la distorsion que le regard de l'intérieur (où des lampes sont allumées) entraîne sur ce qu'il y a à observer à l'extérieur (dans la noirceur du soir) par l'entremise d'une baie vitrée déformante. Le poème 19, qui est mentionné à l'entrée décembre 1980 du *Journal* (voir le tableau A dans l'annexe I), se termine sur « et ses palmeraies bleu sombre », ce qui accentue l'impression de distorsion qui a été abordée précédemment.

Poème 20 – recueil

Le poème 20 s’ouvre sur un mot seul. Il pourrait être la suite de : « elle tourne les pages » du poème précédent (p019-v014), mais celui-ci est mentionné en décembre 1980, alors que p020 apparaît dans le *Journal* à l’entrée du 2 septembre 1979 (voir le tableau A dans l’annexe I). Je rappelle qu’il me semble aller de soi que la chronologie du *Journal* n’a rien à voir avec l’ordonnement final des poèmes d’*Autoportraits* (comme je l’ai mentionné précédemment). Toutefois, je ne pense pas que cela invalide toutes les hypothèses que les indications de dates et de vers m’ont amenée à poser. C’est effectivement ce qui me permet de penser qu’il s’agit fort probablement d’un renvoi à la difficulté que suppose la rédaction d’un recueil plutôt que l’évocation d’une position de recueillement. En outre, bien que les dates de rédaction des deux poèmes soient éloignées, rien n’empêche une proximité hors du temps. Surtout s’il y a une réécriture des deux poèmes en même temps, ce qui arrive fréquemment au moment de les rassembler et de les ordonner pour former un recueil.

Il est à se demander si le lien entre membre fantôme et amour fantôme-amour impossible n’est pas indiqué ici par : « cette faim cette fatigue / comme cet attrait et tout autour / les heures germent / aveugles et flammes / nous imaginent nous épargnent nous dévorent » (v002-v006). S’agit-il d’un désir imaginaire et dévorant pour faire face à un cancer inimaginable et dévorant lui aussi ? Si oui, ce pourrait être une stratégie, un mécanisme de défense pour continuer de vivre. Pour Marie Uguay, il y a tant de deuils à faire (jambe, amour, vie), et ce, dans la solitude et l’abandon. D’où la forte impression de noirceur dans ce poème : « (au bord des larmes l’ordre du monde) / les flots raclent nos mémoires / en toi une destination inconnue / (tu connais des éclairages successifs) / s’exclame » (v008-v012). Ici encore, des parenthèses (voir le tableau C dans l’annexe I) insèrent une voix *off*, un autre récit. On reste dans le registre de la confidence :

« La parenthèse peut justement laisser accéder au langage ces “simultanés” qu’entrelace la matière psychique. Elle dérange la linéarité de la phrase-type.

Elle vient la couper, s'y superposer. Elle permet ainsi de formuler deux énoncés en un seul, le sien et celui de la phrase-cadre, de les rendre concomitants ; elle en formule le simultané. » (Abdelhak, 2005 : 102).

Une image vient à moi – je ne peux pas dire que je la cherche activement, mais des vers tels que : « en toi une destination inconnue / (tu connais des éclairages successifs) » (v010-v011) me renvoient aux couloirs menant en salle d'opération, alors qu'en position couchée dans une civière et sous sédation, il est possible de percevoir le flash de néons qui se suivent à intervalles réguliers à travers les paupières fermées. Le vers suivant : « s'exclame » (v012), fait entendre la clameur sexuelle, qui me ramène à « Paul » et fait de ce poème, un poème de l'amour refusé, non reçu. Pourtant, tout semble indiquer qu'il y a eu « passage à l'acte »⁵⁶. Aujourd'hui, une telle conduite (rapports intimes entre un médecin et sa patiente) serait réprimandée. Les codes de déontologie des médecins, des professionnels (psychologues, avocats, ...) ou d'autres thérapeutes (massothérapeutes, ostéopathes, ...) sont très précis et sévères à ce sujet, en raison du rapport de force inégal entre les partenaires et de la vulnérabilité d'une des parties. Qui est ce « Paul » ? S'est-il reconnu dans les quelques passages du *Journal* où il est fait mention de lui ?

Poème 21 – ici des stores aux filtres liquides

Le premier vers : « ici des stores aux filtres liquides » (v001) pourrait renvoyer à des paupières et à des larmes. Il a été question précédemment de l'importance des vitres, comme séparateurs entre l'intérieur et l'extérieur, comme espaces de traversée, etc. Sur le plan de la sensorialité, de la polysensorialité, il y a effectivement rencontre entre la proprioception (l'émotion, la douleur, et tout ce qui suscite la production lacrymale), le toucher (caresse des larmes sur la joue et le goût – celui, salé, des larmes).

⁵⁶ Et il semble effectivement que cela ait été le cas, à partir de 1978 : « Rendez-vous avec Paul. Baisers. Attitude changée, plus émotive. Surprise. » (Uguay, 2005a : 83).

Les poèmes 20 et 21 me semblent intimement liés (il y est question d'épaules et de feux). Pourtant, environ huit mois séparent leur mention dans le *Journal*. De fait, le poème 21 est lié à d'autres poèmes : par exemple, la lampe, allumée dans p019-v010 est éteinte dans p021-v006 (ce qui correspond à un horizon d'environ sept mois – voir le tableau A dans l'annexe I). Ici encore, je constate qu'il est impossible, avec les documents dont je dispose, de me prononcer sur l'ordonnancement final des poèmes, publiés à titre posthume. Comment savoir s'il correspond à ce que Marie Uguay aurait souhaité ou si l'ordre des poèmes a été établi par Stéphan Kovacs ou les Éditions du Boréal⁵⁷ ?

Tant de feu : « qui n'a pas rompu sa fuite pour vouloir vivre / puis avec quel manque parcourir le chemin brûlé » (v004-v005). Le désir est un sens viscéral et ce désir ne semble pas partagé : « tes épaules infranchissable nuit » (p020-v007), « sous le grand feu horizontal mon désir est une épaule fermée » (p020-v007). Ces vers annoncent les derniers vers d'*Autoportraits* : « le monde nous était fermé / il faisait nuit pour deux » (p030, v013-v014). D'où le sentiment de séparation et d'incommunicabilité, qui est ici fortement marqué.

Poème 22 – et ce visage est tellement venu longtemps et tellement souvent

S'accrocher à l'espoir d'être vue, d'exister dans le regard de l'autre. Le lien avec le poème précédent : « (s'il se penche quand il se penche / il voit naître le crépuscule) (p021, v002-v001) est là⁵⁸. S'agit-il du crépuscule de la vie ? Ici, un sentiment de fatalité (« crépuscule ») se trouve étroitement tissé avec un sentiment d'espoir (« naître »), d'où

⁵⁷ Une telle question est-elle importante ? Est-ce que la recherche d'une cohésion permet de transcender ce qui, si la chronologie avait été respectée, demeurerait anecdotique ? Ces questions ont leur importance. Pour obtenir des pistes de réponses, il faudrait vérifier auprès des éditeurs, et il est fort probable que je dépasserais le cadre du mémoire. Toutefois, il est possible de conduire une analyse cohérente, sous réserves, ce que j'ai tenté de faire.

⁵⁸ À noter également, la profusion de phonèmes |ã| (« an ») dans ce poème marqué de ahans : « qui attendent un éblouissement définitif / quelque espace s'ouvrant / vers quelque paysage parfaitement accessible / et parfaitement beau » (v012-v015). Qu'en est-il de cet « éblouissement définitif » ?

l'ambivalence. D'autres éléments, par exemple les « quelque » : « quelque espace s'ouvrant / vers quelque paysage parfaitement accessible » (v013-v014) sont si « génériques » qu'ils introduisent un élément de détachement, tout en étant tendus vers un espoir, quasi inatteignable, que l'on souhaiterait : « parfaitement accessible / et parfaitement beau » (v014-v015).

La relecture des poèmes 14 et 22 me ramène sur la piste de l'analgésie et de la sédation, qui atténuent la douleur (physique et psychologique). Il pourrait être intéressant de voir à quel point tout ce qui est dysphorique en vient à s'estomper dans les poèmes, si cela est effectivement le cas. Le soulagement qu'apporte l'analgésie est davantage de l'ordre de l'ambivalence que de l'euphorie⁵⁹. L'atteinte portée au corps, même sous anesthésie (locale ou générale), est perçue. Il en va de même pour la douleur qui est simplement engourdie, séparée des sentiments de souffrance, de peur, etc.⁶⁰ Mais peut-être ai-je tout faux. Ce poème renvoie aussi à l'ovale blond du visage (p013, v001). Le Soleil qui poursuit sa course avec une prodigieuse indifférence pour la vie humaine renvoie au topos littéraire bien connu de l'indifférence de la nature pour la condition humaine. Et peut-être que la répétition « et ce visage est tellement venu longtemps et tellement souvent » (v001, v009) n'est qu'un renvoi à cette succession des jours et des nuits qui nous échappe, que l'on oublie, qui se produit, que l'on désire, qui (nous) fuit : « comme un très lointain et très précaire sentiment / comme une très lente fatigue / du jaune s'en allant derrière le soir d'un coffee shop » (v002-v004) (voir aussi le tableau B dans l'annexe I).

⁵⁹ L'analgésie devrait-elle entrer dans la catégorie non-dysphorie, car étant « induite » artificiellement, elle n'est pas à proprement parler de l'ordre de l'aphorie ou de la phorie... Toutefois, comme je n'arrive pas à « consolider » ces deux catégories « non-quelque chose », je vais pencher pour l'ambivalence. Cette préoccupation de la source naturelle ou artificielle est peut-être illusoire. Comme le souligne Hébert (2017) : « La thymie ne tient pas compte à priori du caractère artificiel ou naturel de l'émotion thymique. », n.d., n.p.

⁶⁰ Comme il peut arriver qu'on en fasse l'expérience lorsque, pour toutes sortes de raison, il y a sortie de l'état d'inconscience en plein milieu d'une intervention chirurgicale sous anesthésie générale ou lorsque, malgré une anesthésie locale, il peut être possible de décrire au chirurgien les étapes de l'exérèse d'une tumeur, le parcours du scalpel, la pose de pinces, la saisie de la masse et son extraction, la coulée du sang – tout cela sans avoir « mal », c'est-à-dire sans percevoir la « douleur ».

Poème 23 – nous avons vu défiler des forêts sans nom

Le poème 23 est d'une grande grisaille : « il faisait gris c'était à peine l'automne » (v003), où les perceptions sont mises en doute ou en déroute sitôt exprimées : « nous avons vu défiler des forêts sans nom / nous n'avons rien vu » (v001-v002). L'ambivalence et la dysphorie sont très près l'une de l'autre – par la contradiction entre ces deux premiers vers (voir/ne rien voir). Ce type de contradiction (de dénégation ?) revient plus loin : « nous nous sommes sentis renaître puis nous en aller / nous n'avons rien senti » (v006-v007) – se sentir /ne rien avoir senti.

Le temps des verbes est au passé comme un début de la fin où l'on voit défiler sa vie, ce qui a compté dans sa vie, avec une présence très forte du « nous ». Dans ce poème, la surabondance de « nous » agit un peu comme si le « je » imaginait que le « tu » suffirait à former un « nous ».

Les poèmes 23 et 24 sont mentionnés à la même date de l'entrée du *Journal* (2 septembre 1979). Plus on approche la fin du recueil, de cet « autoportrait », plus une lourde fatigue semble s'y exprimer⁶¹ : « nous n'avons rien vu » (v002) et « nous n'avons rien senti » (v007). Dans ce poème, les mises en opposition abondent : « nous avons vu venir les miasmes de nos tendresses » (v005) – même les tendresses sont malsaines, infectes ; renaître/s'en aller : revivre et « mourir » de nouveau comme allégorie d'une récurrence du cancer (?), par exemple. Or, ces mises en opposition sont le terrain de l'ambivalence. D'où l'importance de faire preuve de prudence dans mon interprétation. Ce que j'ai associé ailleurs à la maladie pourrait aussi être associé à l'amour, à la séparation qui suit une rencontre amoureuse. Tout en concevant que l'amour à sens

⁶¹ Dure et implacable injustice de la maladie qui la frappe de plein fouet, qu'elle n'a pas vu venir, même si elle était déjà là : les premières douleurs ont été ressenties au cours de l'été 1977 aux Îles-de-la-Madeleine (Uguay, 2005a : 324). Durant son hospitalisation, Marie Uguay écrit des poèmes de *L'Outre-vie*. La rédaction du premier cahier de son journal, qui porte le nom de *L'Outre-vie* est amorcée en novembre 1977 : « 15 novembre 1977 / Première neige ce matin sur mon corps mutilé, parcelles silencieuses de la mort. » (Uguay, 2005a : 17) Je rappelle que le texte du *Journal*, a été établi par Stéphan Kovacs.

unique puisse gruger comme un cancer. Même s'il est impossible de se soustraire entièrement aux risques d'extrapolation inhérents à toute tentative d'analyse, des éléments du texte, par exemple, le vers : « nous nous sommes sentis renaître puis nous en aller » (v006) pourrait, selon le moment où il a été écrit (voir le tableau A dans l'annexe I ; mention du 2 septembre 1979 dans le *Journal*), faire référence à un traitement inefficace. Mais qu'en est-il ? Il ne semble pas que ce soit le cas : la chronologie de septembre 1979 du *Journal* (p. 324) met l'accent sur la publication de *L'Outre-vie*. La poète mentionne une douleur dans une note, mais il ne s'agit pas d'une douleur physique ; c'est une douleur amoureuse :

« Je ne peux rien faire d'autre qu'attendre que cette douleur passe. Ni lire, ni écrire. *Aujourd'hui, 2 septembre 1979, quel temps fait-il donc ?* Pourquoi sa promesse de m'aimer me tient-elle autant à cœur, si bien qu'elle annule tout en moi ? Où irai-je, à qui parlerai-je, si je ne peux parler de ce qui m'habite et me déchire, me ridiculiser à mes propres yeux ? Je n'ai plus de pensées, plus de larmes ou de rire. Je suis déposée dans mon désir comme dans une tombe. Les autres sont des passants hagards. Les choses désincarnées s'effritent d'elles-mêmes. L'amour n'est pas bon. Il n'est la révélation de rien, sinon de ses propres limites, sinon du goût de l'absolu que nous avons tous en nous et qui n'est que la forme métaphysique du sexe, du plaisir. Le corps cherche sa plénitude, il répond à sa destinée, et nous croyons partir à la découverte du monde. Mais c'est une illusion terrible qui nous blesse dans l'âme. Il n'y a pas d'absolu, d'éternité, d'infini, il n'y a que l'attrait, seulement l'attrait increvable qui nous terrasse comme la faim ou la mort. » (Uguay, 2005a : 168, *je souligne*)

Le vers « quel temps fait-il maintenant » (v010) renoue avec la vision contemplative, mais il y a aussi des éléments d'indifférence, de non-présence qui pourraient y être associés, car ce vers est précédé de : « nous nous tenions déjà au début des chambres / des bureaux des ruelles des restaurants » (v008-v009). Qu'est-ce qu'un témoin objectif ? Une observation sans affect est impossible, car même l'indifférence est sous-tendue par un affect (neutre), qui entre dans la catégorie thymique de l'aphorie (ni positif ni négatif). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'aphorie m'a semblé dominante dans les derniers vers de ce poème.

Poème 24 – il y a ce désert acharnement de couleurs

Le poème débute avec des effets de contraste/contradiction : « il y a ce désert acharnement de couleurs / et puis l'incommode magnificence des désirs » (v001-v002).

Les premiers vers sont suivis de ce qui s'apparente à de la résignation, à un retour à la réalité d'un quotidien ordinaire : « il faut se restreindre à dormir à attendre à dormir encore / j'ai fermé la fenêtre et rentré les chaises / desservi la table et téléphoné il n'y avait personne / fait le lit et bu l'eau qui restait au fond du verre » (v003-v006) et dans lequel des attentes sont déçues⁶² : « nos ombres se sont tenues immobiles » (v008).

L'automne est perçu comme le début d'une fin ou d'une fin dont les débuts n'ont pas eu lieu. En cela, il ne se distingue pas des autres saisons : « toutes les saisons ont été froissées comme de mauvaises copies » (v007), qui vient relancer le début du poème : « il y a ce désert acharnement de couleurs » (v001) et appuyer ce qu'il y a de répétitif dans les gestes du quotidien, les tourments de l'attente, mais aussi les difficultés de l'écriture... Pour cette raison, c'est l'un des poèmes où je ressens très fort la présence des *Autoportraits*.

Et, au dernier vers, la conviction que la fin approche : « c'était le commencement des destructions » (v009). Après vérification du tableau A dans l'annexe I, il s'agit d'un des tout premiers poèmes retranscrits dans le *Journal* (entrée 2 septembre 1979). C'est plus probablement d'amour déçu qu'il est question ici (voir les notes sur p023). D'ailleurs, ces deux poèmes se suivent (chronologie du *Journal* et du recueil).

Poème 25 – ma lubie mon hôte

D'entrée de jeu, il y a évocation de la folie, du parasitisme de la folle du logis. Encore très forte ici, l'impression de reconnaître les caractéristiques d'un hôpital : « et

⁶² À noter également la constellation : désert/désir/desservi (allitération).

l'effroi des demeures blanches / le jour multiplie ses lampes / nul ne dort » (v006-v008). Il y règne toujours une lumière artificielle et il est difficile d'y trouver le sommeil. Quand le jour multiplie les lampes, c'est qu'il y fait sombre (effet de contraste) ou que c'est dans le jour que des éclairages surviennent qui allègent le poids de la nuit. Encore une fois, il y aurait tant de lectures possibles pour ce vers, et ce, malgré et avec ce qui précède et ce qui suit. Je vais souligner l'ambivalence.

Inévitablement, donc, je pense au cancer (hôte⁶³), aux traitements anticancéreux qui sont souvent accompagnés de nausées, de fatigue, d'angoisse et de renoncement : « à l'est nous n'avons plus besoin de rien / nous avons pleuré de lassitude » (v008-v009), et qui détruisent le tissu malsain comme le tissu sain comme m'y a fait penser ce renvoi à la stratégie de la terre brûlée⁶⁴ : « quand les vastes terres brûlées sont devenues nos terres » (v002), qui renvoient à « chemin brûlé » (p021-v005).

Mais, une fois cette dérive de l'analyse constatée, quelques vérifications (entrées, date, etc.) n'ont pas permis de situer ce poème parmi les autres. La récurrence de certains éléments (lampes, brûlé, etc.) pourrait établir des liens de proximité avec d'autres poèmes, mais encore une fois, cela ne se vérifie pas, exception faite pour la présence accrue de « lampe » vers la fin du recueil (voir le tableau D dans l'annexe I).

Poème 26 – l'œil esquisse sa peine

Il y a le sentier des larmes, la sensation de leur coulée sur les joues, leur goût laissé sur les lèvres. Sans qu'il en soit mention, j'imagine la blancheur de la page (ou des draps), mais aussi le manque d'inspiration. La blancheur est effectivement présente : « ombrages sur la pierre blanche » (v014). Voir plus loin : « tu approches toujours d'une indélébile blancheur » (v032). L'image me semble très forte « indélébile blancheur » : s'agit-il

⁶³ Hôte : qui peut renvoyer à la personne qui est reçue ou à un organisme qui héberge un parasite.

⁶⁴ Effectivement, les traitements anticancéreux (chirurgie, chimiothérapie, radiothérapie) détruisent les cellules malignes, mais affectent aussi des cellules saines qui se reproduisent rapidement. Cette destruction de tissus sains est généralement temporaire. Toutefois, il arrive qu'elle soit permanente.

d'une évocation de la mort qui efface tout, jusqu'aux traces d'ombrages sur la pierre blanche (ou des mots sur une page). Ici, la voix, le « tu », ce pourrait aussi être la poète qui se parle à elle-même.

Je pourrais y voir la description d'un rendez-vous secret, clandestin, dans l'anonymat « lieu anonyme et secret » (v013)... Cet amour n'aura pas (de) lieu, pas même dans le corps ou de manière si fugace. Que dit le corps de tout cela ? Comment est-ce que ça se traduit du point de vue de la sensorialité ? D'un point de vue statistique, c'est peut-être le poème qui obtient le plus haut score en relation avec /toucher/ (voir le tableau E dans l'annexe I).

Le poème 26 est aussi l'un des poèmes les plus longs (il compte 68 vers, alors que les autres poèmes ont en moyenne d'environ 13 vers/poème, voir le tableau F dans l'annexe I). Il me semble construit comme les deux rangées d'une fermeture-éclair (ce serait à vérifier), où la vie (Éros) s'imbrique imparfaitement dans la mort (Thanatos). C'est l'un des poèmes où la liaison de l'auteure avec Paul, amour impossible et adultère, semble le plus explicite. Il ne la choisira pas, elle, femme-poète-patiente-amante, lui préférant la sécurité de sa famille : « briser la symétrie palpitante / les familles en cercle autour du repas » (v008-v009).

Que dire de : « un arbre luit dans sa poussière / baigneur imprévisible / chargé d'illusions vers midi » (v016-v018) – qui est criant de solitude et de résignation : « quand survient l'épée du bleu / son désarroi s'éloigne et meurt / il entend au loin la fraîcheur / accourir sous l'eau vers lui / le vent a tout arrêté » (v019-v023). Il y a aussi synesthésie, quand l'ouïe perçoit des éléments liés à la sensorialité de la proprioception (température) : « il entend au loin la fraîcheur » (v021). De fait, le toucher et la proprioception sont très souvent en jeu dans les vers où des éléments de synesthésie apparaissent (voir aussi le tableau E, en annexe).

Comment choisir lorsque les choix ne se peuvent pas, lorsqu'on n'a plus d'emprise sur la vie ou la mort : « le ciel se durcit le corps implore sa fin / inutile de descendre

parmi les joncs / de rester debout sur les quais / à guetter la barque incendiaire / ou le refuge du cou » (v027-v031) ? La barque incendiaire renvoie-t-elle au brûlot⁶⁵ ? À la sensation de brûlure du corps ? Et ce questionnement lancinant : ce que j'y décèle, n'est-ce pas moi qui l'y mets ?

Avec : « tu approches toujours d'une indélébile blancheur » (v032), il devient difficile de situer les « il » et les « elle » des vers précédents : « il songe à tout sauf à elle / et s'esquive avant d'atteindre le sable obscur de la voix / il l'aime à se souvenir de tout / sa nudité l'étonne » (v003-v006), « il la défait un peu plus tendrement / mais n'admet pas le portrait d'elle seule » (v010-v011), « son désarroi s'éloigne et meurt / il entend au loin la fraîcheur / accourir sous l'eau vers lui » (v021-v023) par rapport au « tu ». Cela crée une impression de dissociation. Comme si les voix se confondaient ou parlaient les unes à la place des autres.

Le désir semble se réaliser dans le plaisir douloureux de l'attente : « un grand éclat de voix fomenté sous les pins / très tard la chambre se concentre autour d'un abat-jour / un homme range ses papiers ses livres / une brise draine en elle le limon la fleur le fruit putréfié / deux bouches se soudent immanquablement dans sa mémoire » (v033-v037). Ici encore, l'impression que cet amour n'est pas bon (voir notes autour du poème 23 et le renvoi au *Journal*, p. 168).

Il y a la nuit : « et voici que se lève la face cachée de la lune » (v039). De fait, ce poème se déploie peut-être sur quelques jours. Quelque chose est donné à voir, quelque chose qui n'est habituellement pas visible (puisque c'est la face cachée, voire inconsciente). D'où l'ambivalence.

Ce poème est plus difficile à analyser. Certains vers me semblent obscurs, par exemple : « vieillir travaille la terre » (v043). Je ne sais comment les relier à ce qui les suit immédiatement : « il se retourne pour guetter l'aspect du soir / il a si peur / elle

⁶⁵ La chimiothérapie et la radiothérapie sont des machines de guerre lancées sur les cellules cancéreuses, et qui font souvent des « dommages collatéraux », en tuant également des cellules saines.

perpétue l'écho » (v044-v046). Si j'analyse ce poème à l'aune du *Journal* et de la vie de la poète, il est possible d'y retrouver une piste non négligeable du projet d'écriture de la poète :

« J'ai commencé un long poème sur la possession [*l'œil esquisse sa peine*]. L'amour et la mort mangent à la même table. J'ai décidé que mon troisième recueil s'intitulerait *Autoportrait*. [...] Ce poème relate des choses banales, si la lecture en est confuse ce n'est pas par souci formel, mais pour libérer les forces convulsives de l'inconscient. Il se prête à deux mouvements : respiration à la surface (description d'un réel concret) et plongée au fond des eaux (monologue à double voix). L'inconscient est l'Autre qui parle en soi, de l'autre ou à l'autre. » (Uguay, 2005a : 241).

Ainsi, il serait tout aussi juste d'écrire que la poète écrit sur l'acte d'écrire de la poésie, que le sujet premier de la poésie est la poésie elle-même (l'autotélisme de la poésie est fréquent ; dans le cas d'*Autoportraits*, difficile de ne pas parler de littérature réflexive ou d'effet miroir). Les vers : « il se retourne pour guetter l'aspect du soir » (v044) au risque de perdre, par ce regard tourné vers l'arrière, l'inspiration, le vers, voire Eurydice : « il a si peur / elle perpétue l'écho » (v045-v046) trouvent résonance dans :

« Mon histoire d'amour : un peu Eurydice et Orphée : Vie et mort, jour et nuit, intimement liés dans un seul concept, un seul vécu. Mais retourné à l'envers : le mythe vu d'Eurydice où Orphée est à la fois sa vie et sa mort. Car c'est lui qui viendra la chercher aux enfers et c'est lui qui par son regard la rejettera à la mort pour toujours [...] Orphée est sa parole, ce qui attire sa conscience vers la lumière, et en même temps, quand le texte la regarde, il la rejette dans l'oubli, l'obscur. » (Uguay, 2005a : 236-237).

Ce poème m'apparaît comme le manifeste du processus créateur de l'auteure. Tous les poèmes seraient à relire et à analyser en suivant les traces, laissées dans le *Journal* et ailleurs, des endroits où la poète énonce son projet d'écriture.

Je reviens à l'importance de la blancheur, que Marie Uguay associe à la mort, mais aussi au poème (dans son projet, comme dans son écriture du poème, dans sa nature d'acte en devenir) :

« Qu'est-ce qu'ils savent de la passion, les autres, avec leurs sages conseils et leurs cris d'exclamation raisonnés ? Que savent-ils, ces Cassandre⁶⁶ de la mort, de ce que cet amour contient de vitalité excessive, de force combative, d'inespéré ? Que savent-ils du tremblement du désir, de l'affirmation du désir, de son exaltante certitude, de son inutilité créatrice, de son matérialisme, de son pragmatisme, de son pouvoir tellurique ? Que savent-ils de la blancheur du poème que ne peut rompre qu'un seul visage, un seul corps, un seul regard ? » (Uguay, 2005a : 235)

Alors, je redemande, ai-je tout faux ? La poète se fait le choc de sa poésie : « le roc se morcelle en clartés / tous les éléments épars / s'installent dans son désir / vagues succédant aux vagues / songe bariolé / une seule peine s'allonge / bonheur inédit tenu » (v054-v060). Le roc, comme matrice de la pierre blanche entrevue précédemment : « ombrages sur la pierre blanche » (v014). Il suffit de quelques recherches dans le recueil pour percevoir le caractère inscriptible de la pierre. Une pierre chair où se gravent les sillons-rides (voir le tableau D dans l'annexe I).

Pour permettre à l'ordinaire, au quotidien, aux « choses banales » d'accéder à un extraordinaire sans cesse renouvelé, la poète doit se mouiller et surfer en eaux troubles, au risque de se noyer : « les corps coulent à pic / le gris lance ses voiles / le ressac privilégie l'intense / enchantements pareils aux rides » (v050-v051).

Poème 27 – la chaleur fera cercle autour de nous

Il est possible d'établir un lien entre le cercle du premier vers du poème 27 et celui qui est mentionné précédemment dans p026-v009 : « les familles en cercle autour du repas ». Et ce n'est pas la seule ressemblance avec p026 (un an sépare la mention de p027 de celle de p026 dans le *Journal*, voir le tableau A dans l'annexe I). Il y a des éléments semblables : « et s'esquive avant d'atteindre le sable obscur de la voix » (p026-v004) et « dans nos murs de sable » (p027-v017) ; « il la défait un peu plus tendrement » (p026,

⁶⁶ Cassandre, dont les prédictions – pessimistes – n'étaient jamais crues, même si elles s'avéraient toutes.

v010) et « avec les objets quotidiens dans leur signification de tendresse » (p027-v006) ; « village déserté par la chaleur » (p026-v012), « son visage découpe les chaleurs » (p026-v047), « la chaleur fera cercle autour de nous » (p027-v001) ; « son visage découpe les chaleurs » (p026-v047) et « il y aura ton visage découpé sur le bleu vacant de l'aube » (p027-v005), pour ne donner que quelques exemples.

À partir d'un départ réconfortant : « la chaleur fera cercle autour de nous » (v001), les vers s'acheminent peu à peu vers quelque chose de moins agréable : le « feuillage pauvre » (v003), l'« encoignure fraîche peinte » (v004 – où l'on risque de se frapper et de se tacher ou qui est faiblement froide ?), le « bleu vacant de l'aube » (v005), avant de retrouver des éléments de réconfort : « avec les objets quotidiens dans leur signification de tendresse / le miel que l'on tire de son bol ocre / le lait qui s'épanouit dans le noir du café / le rideau qui se soulève et n'achève pas sa retombée » (v006-v009).

Encore une fois, des liens se tissent avec d'autres poèmes. Ici, par la présence d'un rideau, qui se lève et retombe : « et nous allons vers l'or la source et le rideau qui se lève (p015-v006) et : « le rideau passe par la fenêtre et retombe » (p026-v026). Ce que je retiens, c'est la fluidité des écrans, qu'ils soient rideaux, fenêtres, miroirs, paupières. Et le visage, si souvent cet autre soleil (voir le tableau D dans l'annexe I). Peut-être est-il aussi question de l'acte de devenir soleil soi-même : « la chaleur fera cercle autour de nous » (v001). Il y a ici un souhait, le rêve d'un amour plus simple, de l'ordre du quotidien (voir le poème 26, où il était davantage imaginaire et inatteignable). La suspension du temps : « le rideau qui se soulève et n'achève pas sa retombée » (v009), et la légèreté et la clarté des pensées : « toute lente contraction aura abandonné tes pensées / et tes muscles » (v010-v011) – qui pourraient renvoyer à un possible état de sédation...

Toutefois, il persiste une forme d'incommunication, d'incommunicabilité, malgré la charge érotique possible de l'ensemble : « je serai couchée au milieu de la lisse métamorphose / glissée sous la palme froide d'un ciel de pierre / vide pour percevoir la traversée de tes paroles / et le monde serait un gong initial / dont on percevrait encore les longs anneaux de vibration / dans nos murs de sable » (v012-v017).

Poème 28 – il fallait bien parfois

Il y a une résignation devant une fatalité et la nécessité de cacher la douleur que l'on éprouve : « il fallait bien parfois / que le soleil monte un peu de rougeur aux vitres / pour que nous nous sentions moins seuls » (v001-v003). Aussi, quelque chose de la cruelle indifférence de la beauté devant les malheurs que l'on vit : « il y venait alors quelque souvenir factice de la beauté des choses » (v004), qui renvoie au topos de l'indifférence de la nature dont il a été question plus tôt (p022)... Mais c'est peut-être aussi un détachement salutaire face à la souffrance comme celui que procure la morphine : « et puis tout s'installait dans la blancheur crue du réel / qui nous astreignait à baisser les paupières / pourtant nous étions aux aguets sous notre éblouissement / espérant un nuit humble et légère et sans limite / où nous nous enfoncerions dans le rêve éveillé de nos corps » (v005-v009). Or, ce poème est le dernier mentionné dans le *Journal* : 18 septembre 1981 (Uguay, 2005a : 314). Ce semble aussi être parmi les dernières entrées où le temps sera consigné (26 octobre 1981) :

« Aujourd'hui 18 septembre 1981. Je ne tiens plus le carnet des dates, comme si ma vie n'était plus qu'un long flot sans importance et sans repères, je laisse ma mémoire tenter de s'y retrouver si elle en manifeste même la possibilité ou le simple besoin. J'ai perdu beaucoup contact avec le réel et me sens entraînée vers la mort. Les traitements me sont de plus en plus insupportables, inacceptables. Paul est complètement sorti de mon existence, et toute lumière avec lui. » (Uguay, 2005a : 313)

Poème 29 – des papillons de nuit se collaient aux lampes

Il y a une tentative de retrouver la lumière dans la nuit : « des papillons de nuit se collaient aux lampes » (v001), de se laisser porter par la beauté florissante des flots : « et des pommiers fleurissaient sur la crête des vagues » (v002) mais la vie s'échappe, dans la solitude que l'on voit venir : « lorsque tu dors tu te tiens si loin / du déversement de ma contemplation » (v003-v004).

Dans ce poème, le plus court du recueil avec quatre vers seulement, le constat implacable de la brièveté de la vie que nous traversons et qui nous traverse.

Poème 30 – les jours suivaient les contrastes dessinés sur le mur

Dès le premier vers, il y a cette impression de chambre d'hôpital, de corps immobilisé où la succession des jours et des nuits est donnée à voir sur le mur : « les jours suivaient les contrastes dessinés sur le mur » (v001) ou d'une fenêtre : « midi froissait la fenêtre et les toits » (v006). Le fait de devoir donner des nouvelles, alors qu'il ne reste presque rien à dire : « il tombait de simples fardeaux de mémoires et d'appels » et les vers « le monde nous était fermé » (v004, v009, v013).

La répétition des vers : « le monde nous était fermé » par trois fois fait figure d'invocation⁶⁷ et vient sceller le destin. La fin de toutes choses, de l'amour comme de la vie (voir le tableau B dans l'annexe I). Il me semble qu'il est question d'une relation morte ou, à tout le moins, en voie d'extinction. Relation par habitude, qui se poursuit par la répétition et la succession du temps, dans une stabilité morne : « chacun avait les coudes posés sur la table » (v008). Il n'y a que la constatation de l'inéluctabilité d'une séparation déjà amorcée : « et nous étions séparés dans le même sommeil » (v005) dont la seule issue est une rupture : « il faisait noir pour deux » (v014) ou la mort.

2.3 FAIRE ET DÉFAIRE LES LIENS : VERS UNE SYNTHÈSE DE LA MÉTHODE ET DE L'ANALYSE

« Le très ailleurs est souvent tellement près, à fleur de peau et d'intelligence. »
(Uguay, 2005a : 183)

⁶⁷ La triple répétition survient une seule fois dans *Autoportraits*. Elle renvoie à la litanie, que l'on retrouve dans de nombreuses prières (ex. : *Agnus Dei*), dans la musique, dans la magie, en pédagogie (règle des trois répétitions pour assurer la compréhension).

Tout au long du processus d'analyse, je me suis efforcée de respecter les intentions du projet de mémoire. Je n'ai pas toujours réussi, car d'autres liens se sont tissés en cours de route entre l'autoportrait et la poésie. Même si mon questionnement et ma collecte de données portaient sur la sensorialité, j'ai constaté qu'il serait difficile de faire abstraction d'autres éléments pour en traiter. Comment incorporer tous ces éléments en une vision cohérente, en une analyse qui, malgré une tendance au désordre, puisse se déposer ?

2.3.1 Intentions du mémoire

Le jugement, c'est souvent la seule bouée qu'il nous reste quand on s'enfonce dans l'océan des incertitudes. Il me semble que la seule manière d'être intègre dans une analyse, c'est d'accepter qu'elle soit un parcours où le texte et moi essayons de marcher côte à côte en entamant une conversation à bâtons rompus qui s'oriente progressivement vers un échange et une plus grande compréhension. Or, plus mon travail d'accumulation de données avançait, plus il devenait évident que je ne savais plus en quoi consistait l'analyse d'un poème, d'un recueil, d'*Autoportraits*, de Marie Uguay. N'ayant aucune idée des intentions de l'auteure, je n'ai pu que tenter d'interpréter les signifiants, vers par vers, poème par poème, etc., à l'aune de ma propre subjectivité par des processus comme l'identification, l'opposition, et ce, malgré tous mes efforts d'objectivité ou mes outils concrets d'analyse.

2.3.2 Questions d'interprétation

Louis Hébert distingue cinq types d'interprétations. Celles-ci peuvent : 1) reposer sur des relations causales (cause et intention, effet) ; 2) s'appuyer sur des relations comparatives (identité, similarité, opposition, altérité, etc.) ; 3) se baser sur des relations présencielles (tel élément présuppose tel autre ou tels éléments s'excluent mutuellement) ; 4) faire intervenir une seconde approche pour interpréter les données

obtenues par la première approche ; et 5) se porter sur l'approche utilisée pour l'analyse plutôt que sur ce qui a été analysé (Hébert, 2014 : 135).

En ce qui me concerne, j'ai fait appel à plus d'un type d'interprétation. Ainsi, l'analyse de base du recueil a été conduite en prenant appui sur des éléments de sémiotique qui ont, par la suite, bénéficié de l'intervention de la phénoménologie. La recherche de relations comparatives (examen des éléments semblables et des oppositions, par exemple). Par ailleurs, une importance soutenue a été accordée à une forme d'analyse « impressionniste », qui me semblait convenir à l'approche par touches successives liée au projet d'écriture de Marie Uguay : « [...] faire naître une sensation en quelques touches. » (Uguay, 2005a : 68).

Par ce mémoire, j'ai voulu me pencher sur la sensorialité dans *Autoportraits*. L'analyse vers par vers et poème par poème des pages précédentes me semble avoir clairement montré la présence de la sensorialité et de la sensualité dans la poésie de Marie Uguay. Par ailleurs, d'autres éléments sont venus éclairer la singularité de l'expérience sensorielle dans *Autoportraits*, rattachant celle-ci à l'expérience des modalités de la sensorialité, de la polysensorialité, de la synesthésie et du toucher, aux représentations du manque et de l'absence, à l'effet miroir et à la résonance, au narcissisme et à l'intercorporéité. Enfin, étant donné les renvois au *Journal*, la question des dérives possibles du biographisme a dû être abordée, nous y reviendrons plus loin.

2.3.3 Sensorialité, polysensorialité, synesthésie et toucher

L'exploration de la sensorialité dans *Autoportraits* de Marie Uguay m'a semblé intéressante pour comprendre sa poésie dans une perspective d'analyse de l'atteinte au corps propre, qui est « le centre d'orientation de l'*ego*, le *point zéro* de toutes ses orientations. Le corps propre est également le support du libre mouvement et l'organe du vouloir. » (Parret, 2002 : 47-48)

La synesthésie, par définition, est liée à la polysensorialité, car elle suppose la coprésence de deux ou plusieurs éléments sensoriels. Nous avons vu précédemment que la synesthésie se distingue de la polysensorialité en ce qu'elle tend à « mélanger les sens » et que de tels liens entre sensorialités sont fréquents en poésie. Dans *Autoportraits*, les occurrences les plus significatives de polysensorialité sont celles où la proprioception était présente (c'est le cas, notamment, dans p003 et p013). Il en va de même pour les occurrences de synesthésie, où le toucher et la proprioception sont marqués (voir p002, p015, p013, p026, entre autres).

La présence marquée de tels renvois à la proprioception vient appuyer la pertinence d'avoir élargi la typologie commune de la sensorialité en y intégrant la proprioception.

2.3.4 Manque et absence

Compte tenu du contexte de rédaction des *Poèmes* et du *Journal*, j'avais formulé plus ou moins clairement, plus ou moins consciemment, l'hypothèse qu'il y aurait des traces de la maladie, de l'amputation dans *Autoportraits*. Contrairement à ce à quoi je m'attendais, il n'est pas question du membre absent dans ce recueil. Il s'agit même d'une omission significative, c'est-à-dire lourde de sens par son absence même :

« De même que le producteur (volontairement ou involontairement), la production, le récepteur attendu (et donc celui non attendu), la réception attendue (et donc celle non attendue) se reflètent toujours dans le produit ; le contexte lui aussi se reflète toujours dans le produit (par exemple, même une utopie de science-fiction « parle » de l'époque contemporaine, fût-ce par la négative ou par l'omission significative). » (Hébert, 2017-13.11 : 87)

Dans *Autoportraits*, si le « bas du corps » (et, plus particulièrement, le membre inférieur, c'est-à-dire les jambes) est effectivement sous-représenté (voir le tableau 4 à la page 73), les renvois à la douleur sont fréquents (voir p001, p002, p007, p014, p016, p019, p021, p022, p023, p026, p028 dans la section analyse des 30 poèmes). Peut-être

est-ce insuffisant pour justifier mes renvois à l'hôpital, au cocon morphinique, par exemple. Analyser le recueil *Autoportraits*, revenait pour moi à avancer à tâtons et à suivre des pistes sans lâcher la grille d'analyse et accepter mon biais de témoin qui tente de reconstituer une scène dont je suis exclue. Un peu comme si, dans ma tentative d'analyser de la poésie, j'avais dû la déconstruire, la réduire en fines particules, la mettre en solution et agiter le tout sans savoir s'il y aurait dissolution complète, saturation ou précipité.

2.3.5 Effet miroir et résonance

Le miroir permet de voir derrière soi sans se retourner. Et si je touche le reflet, je ne ressens pas pour autant ce toucher, quoique... c'est dans ce « quoique » que je peux situer une partie de la résonance et que j'imagine la traversée possible du poème jusqu'au corps, par les renvois, justement, à la sensorialité. Le miroir permet ce regard de biais :

« [...] de la même manière qu'Orphée ne doit pas se retourner et faire face à Eurydice pour la retrouver, au lieu de faire face au réel, au lieu de l'affronter pour l'exaucer, le [regard de] biais est-il vraisemblablement la voie la plus fréquente pour l'advenir du poème. Ce biais, voie ou mode d'accession au réel, est différent selon les poètes et le seul objectif, commun à tous, est bien l'espérance en sa saisie ou en une saisie de quelques-uns de ses éclats, de ses scintillements ou de ses étincellements. » (Lefort, 2014 : 15)

Alors que Merleau-Ponty ramène le toucher au primat de la vision, Herman Parret a une approche qui s'apparente à celle de Husserl, qui ramène toute sensorialité au primat du toucher. Pour Parret, il y a une spécificité sémiotique essentielle de la caresse et de la touche : « Aristote et Husserl encore, dans leurs analyses du toucher, indiquent bien en quoi le toucher transcende, mieux que le regard, le simple registre de la sensorialité : la main a plus d'imagination que l'œil, la main nous mène plus facilement vers des synesthésies que l'œil. » (Parret, 2002 : 38)

Tableau 4 : Scores liés aux différentes parties du corps

Référence	/corps/ (bras)	/corps/ (cheveux)	/corps/ (cœur)	/corps/ (cou)	/corps/ (dos)	/corps/ (épaules)	/corps/ (générique)	/corps/ (yeux)	/corps/ (fesses, bas du dos)	/corps/ (main)	/corps/ (tête)	/corps/ (visage)
r3-p001-v001	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
r3-p002-v001	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1
r3-p003-v001	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1
r3-p004-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p005-v001	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	2
r3-p006-v001	1	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	1
r3-p007-v001	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2
r3-p008-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p010-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p011-v001	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
r3-p012-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p013-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
r3-p014-v001	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
r3-p015-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
r3-p016-v001	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0
r3-p017-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p018-v001	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
r3-p019-v001	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
r3-p020-v001	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0
r3-p021-v001	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
r3-p022-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
r3-p023-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
r3-p024-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p025-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p026-v001	1	0	0	1	0	0	2	1	0	0	0	3
r3-p027-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
r3-p028-v001	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0
r3-p029-v001	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
r3-p030-v001	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
<i>Total recueil</i>	6	1	1	1	3	2	19	5	2	1	2	17

À mon avis, *Autoportraits* de Marie Uguay témoigne d'un regard porté en biais. Cette position rappelle celle d'Husserl, pour qui, selon Merleau-Ponty :

« la chair ne se rejoint que dans la différence à soi-même, ma main droite touchant ma main gauche touchée, et comment c'est l'autre, cet autre corps reconnu charnel lui aussi, qui lui a enseigné cet écart depuis lequel elle peut se retrouver. Les corps de chair se donnent ainsi l'un à l'autre dans un « domaine de proximité », espace de leur « conversation » depuis lequel, ainsi que le soulignera à son tour Patočka, s'ouvre un monde à l'entour⁶⁸. » (Merleau-Ponty, cité dans Leconte, 2009 : 1-2)

Au mouvement de réversibilité s'ajoute celui de la réflexivité, par le miroir : ma chair revient à soi de se voir vue, de se voir dans la vue d'autrui, par elle accomplissant ce narcissisme qui est le mouvement même de la vision (Leconte, 2009 : 8). Il est possible de rattacher tout cela à la poésie du seul fait que la mention des perceptions sensorielles éveille des sensations chez qui la lit. Certes, la lecture surinvestit la vision. Bien sûr, voir, c'est souvent être vu et l'on peut se voir par et dans l'autre. Comme le dit Leconte : « Ma vue a besoin de l'autre vue qui la regarde afin de se faire elle-même regard. [...] La réciprocité des regards, non seulement incarne les voyants dans une chair du visible, mais en eux cette chair se creuse, s'approfondit de toute la visibilité que chaque regard porte en soi. » (Leconte, 2009 : 16)

2.3.6 Narcissisme et intercorporéité

Peut-être davantage qu'un autre genre, l'autoportrait en poésie ne peut éviter la contemplation narcissique de soi. Comme l'exprime Hélène Dorion : « Entretenant avec la vie un rapport biographique, le poème saura toutefois acquérir une autonomie véritable, reconnaître en quelque sorte le silence d'où il provient et se détacher du "je" individuel pour habiter l'universel. » (Dorion, 1994 : 752)

⁶⁸ Leconte cite *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty (1964).

Tous ces narcisses s'interpénètrent, s'enroulent en évoquant la double hélice de l'ADN. Je suis de/dans l'autre comme l'autre et de/dans moi : « tous ensemble sont un sentant en général devant un sensible en général » disait Merleau-Ponty (1964 :184). Le partage des impressions par l'expression permet au(x) corps de communiquer, même sans l'intercession du toucher :

« Les couleurs, les reliefs tactiles d'autrui sont pour moi, dit-on, un mystère absolu, me sont à jamais inaccessibles. Ce n'est pas tout à fait vrai, il suffit pour que j'en aie, non pas une idée, une image, ou une représentation, mais comme l'expérience imminente, que je regarde un paysage, que j'en parle avec quelqu'un : alors, par l'opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui [...]. » (Merleau-Ponty, 1964 : 187)

2.3.7 Dérives et biographisme

Du fait que je cherchais des traces de la maladie et du membre amputé dans le recueil *Autoportraits*, une réflexion sur le biographisme s'est imposée, et ce, d'autant plus que j'ai cherché, par l'élaboration de tableaux (voir le tableau A dans l'annexe I : « Mention des dates ») à établir et soutenir des liens entre les poèmes de Marie Uguay et son journal en analysant le contexte : « L'analyse du contexte peut être considérée soit comme un troisième type d'analyse externe, soit comme une voie éventuellement intégrée dans l'analyse du producteur, du produit ou du récepteur ; en effet, le contexte influe sur ces éléments et s'y reflète, fût-ce par la négative ou l'omission significative. » (Hébert, 2017-13.11 : 32)

Dans *Autoportraits*, nous sommes potentiellement en présence d'un auteur construit, soit l'image que le texte donne de son auteur (Hébert, 2017-13.11 : 74). À la différence de l'auteur empirique (c'est-à-dire l'auteur réel), l'auteur construit est inféré par la lectrice que je suis et qui se fait une image de Marie Uguay, à partir du recueil *Autoportraits*. Du fait de la présence du suffixe « auto » dans le titre, et bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'un texte autobiographique, il me semble possible d'entrevoir quelques éléments en lien avec les circonstances dans lesquelles s'est faite la

rédaction de ces poèmes, comme ceux de *L'Outre-vie* et des autres écrits de Marie Uguay. Dans le cas d'*Autoportraits*, la piste (auto)biographique me semble légitime :

« Le corps prend forme et force dans l'expérience qui le fonde [la quête du quotidien ne se fait plus] à travers ses petites joies et peines, mais dans ce qu'il peut dégager à partir de ses qualités sublimes, dans ce qu'il offre comme objets de prises de conscience pouvant parfois atteindre à une méditation plus large, voire métaphysique, qui embrasse l'univers [...]. [Chez Marie Uguay], on s'en tient [...] aux données immédiates de la réalité dans ce qu'elle offre d'expériences concrètes ; dès lors le ton devient plus autobiographique et témoigne de la singularité de son existence. » (Dorion G., 1994 : xxv)

Ainsi en va-t-il de l'écriture de Marie Uguay : « L'énoncé du poème n'a rien de transcendant, c'est la vie du poète même dans et par la langue, c'est l'autobiographie à l'état vif. Ce lieu où se jouent le corps et la langue me plaît, c'est un théâtre de coïncidences où l'acteur et le spectateur s'échangent sans cesse leurs places. » (Uguay, 2005a : 181)

Dans cet échange, l'autre me fait être, me permet d'exister, de devenir pleinement visible et... palpable. Le visible et le tangible appartiennent au même monde, la vision est palpation par le regard : « il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui, comme, inversement lui-même n'est pas néant de visibilité, n'est pas sans existence visuelle. » (Merleau-Ponty, 1964 :175).

Peut-être l'autoportrait porte-t-il en lui les germes d'une décevante tromperie, comme s'il mettait au jour un plus grand mensonge que l'image (ce double inversé) que renvoie le miroir...

Une analyse ne saurait être définitive – c'est une approche, tout au plus, dans le sens d'acte de s'approcher (à tâtons) d'un texte assez près ou le plus près possible pour en observer la forme, en déceler le contexte de création et lui laisser un espace et un temps de résonance tout en prenant le risque qu'il glisse sur mes plumes. Et assumer cela

complètement. Une autre personne pourrait en arriver à une autre interprétation qui, soutenue par des citations appropriées, se révélerait tout aussi valable. Tout est dans les arguments. C'est le caractère relativement indéterminé de la poésie de Marie Uguay (qui, en cela, s'inscrit dans la poésie moderne en général), qui permet de « supporter » des interprétations différentes, voire contradictoires.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« La “poésie” dit la difficulté de “toucher” le monde (que met à distance le double privilège humain de la vue et de la parole) – et d’être touché sensuellement par lui. Les textes de la poésie sont emblématiques d’une part de cette distance, d’autre part de cette aspiration au “toucher-du-monde”. »

Christian Prigent (2004 : 12)

Compte tenu du caractère exploratoire de ce mémoire sur les plans théorique et méthodologique, mais aussi en ce qui a trait aux deux aspects de son sujet, soit la sensorialité (avec une typologie complétant la *doxa*) et Marie Uguay (dont le recueil *Autoportraits* a été peu analysé), une grande importance a été accordée à l’élaboration de l’approche et des outils d’analyse.

Ainsi, dans le chapitre 1, la notion de sensorialité a été définie en prenant comme point de départ la *doxa* (la typologie naïve des modalités sensorielles, composée du goût, de l’odorat, de l’ouïe, du toucher et de la vision), que j’ai complétée par les apports de la biologie et de la sémiotique. Une fois cette étape accomplie, j’ai pu me pencher sur l’analyse de poèmes de Marie Uguay

Bien que l’œuvre de Marie Uguay semble connaître un regain d’intérêt depuis la parution simultanée en 2005 du *Journal* et des *Poèmes*⁶⁹, l’état de la recherche a permis de constater que peu d’études avaient été menées sur *Autoportraits* et qu’aucune ne s’était penchée jusqu’à présent sur l’analyse de la sensorialité dans ce recueil. Malgré une

⁶⁹ *Poèmes* regroupe, je le rappelle, des poèmes publiés du vivant de Marie Uguay (*Signe et rumeur*, *L’Outre-vie*, mais aussi des poèmes et écrits publiés à titre posthume (*Autoportraits*, *Poèmes en marge*, *Poèmes en prose*)

production plutôt restreinte compte tenu du décès prématuré de la poète, il m'a paru nécessaire de circonscrire mon analyse à *Autoportraits*, tout en prenant appui sur le *Journal*, car il me semblait mieux s'y prêter, du fait que c'était le dernier recueil auquel elle travaillait au moment de son décès, et qu'il semblait lier « autobiographie » et « fiction poétique » à une approche du corps et de la sensorialité.

Le travail systématique d'analyse dont fait état le chapitre 2, où chaque vers de chaque poème a été lu, analysé et relu en concentrant l'attention sur les signifiants renvoyant à la sensorialité et aux modalités thymiques, par exemple, a permis de mettre en lumière plusieurs constellations, qui n'ont pas toutes pu faire l'objet d'une réflexion approfondie. Si mon analyse des manifestations de la sensorialité dans *Autoportraits* de Marie Uguay ne m'a peut-être pas permis de développer de manière solide certains enjeux que j'ai identifiés en cours de travail d'analyse (désir, incommunicabilité, membre fantôme, poésie, démarche de création), je pense avoir néanmoins réussi à montrer que le renvoi à des signifiés ou des thèmes liés au corps entraîne des effets de résonance chez la personne qui lit. Bien qu'il soit fréquent, dans la plupart des textes où l'on parle du corps, que le « bas du corps » soit sous-représenté, l'analyse a permis de faire ressortir que, dans *Autoportraits*, cette absence marquée, entre autres, comme je l'ai mentionné précédemment, des jambes, dans l'ensemble des poèmes m'ont semblé se poser comme allégorie d'un membre absent (de fait, perdu).

Il est encore impossible de ne pas engager le corps et la sensorialité dans un processus créatif, car le contact avec des appareils de virtualisation ou d'augmentation de la réalité entraîne des réactions physiologiques et émotives. De fait, la lecture est une forme de re-crédation virtuelle de ce qu'un.e auteur.e donne à lire. La sensorialité exprimée dans la poésie de Marie Uguay sert de liant entre les mots et le corps – le sien, et aussi celui de la personne qui la lit. En tant qu'aventure du langage, la poésie engage une relation au sujet.

J'ai constaté que le choix d'élargir la typologie de la sensorialité a permis une analyse à la fois plus précise et plus riche d'*Autoportraits*. En effet, en ne me limitant pas

aux cinq sens de la *doxa* (goût, odorat, ouïe, toucher, vision), je pense avoir pu montrer de manière convaincante l'importance des sens somatiques (proprioception, température, par exemple) et des sens viscéraux (douleur, pression, par exemple) dans ce recueil⁷⁰. Bien que le travail systémique et systématique de recension des signifiants reliés à la sensorialité ait été laborieux, il m'a permis de tracer, à travers un nuage d'impressions ponctuelles puisées vers par vers, poème par poème, un fil où objectivité et subjectivité se sont rencontrées. Chez Marie Uguay, la tension se situe entre la présence et l'absence, lesquelles ne forment pas toujours une opposition. À ce sujet, il me semble important de mentionner quelques particularités de ce recueil. Entre autres, l'absence de titre des poèmes, le premier vers de chaque poème en tenant lieu et le choix d'utiliser la minuscule au début de chaque vers, et dans les toponymes, par exemple. Aussi, il se révèle parfois difficile de marquer le début et la fin de chaque poème⁷¹. La ponctuation est visible par la versification et perceptible, quoique de manière presque « invisible » (absence des marques usuelles de pause que sont les virgules, points d'interrogation, etc.), ce qui fait ressortir l'emploi marqué de vers placés entre parenthèses. C'est ce qui m'a amenée à réfléchir sur le travail des parenthèses que je n'ai pas approfondi, mais qui assurément mériterait de l'être.

Toutes ces remarques, réflexions et commentaires, m'amènent à m'interroger : mon analyse est-elle porteuse et la méthode employée pour la conduire peut-elle se révéler utile ? Si c'est le cas, il me faudrait l'explicitier et la développer davantage. Dans l'annexe I, j'ai bien identifié les limites des tableaux utilisés et reproduits et les biais d'interprétation possibles. Pour sa part, l'établissement de l'état de la recherche m'a

⁷⁰ Il pourrait être très intéressant de voir ce qu'il en est dans les autres recueils de la poète (*Signe et rumeur*, *L'Outre-vie*) ou dans *Poèmes en marge*, *Poèmes en prose* qui ont été rédigés parallèlement à *Autoportraits*.

⁷¹ Ce repérage est moins difficile que dans l'édition de 1982 d'*Autoportraits*, où n'eût été des bandes en bas page, il aurait été possible de penser que le recueil était formé d'un seul poème (car il y a absence de pagination marquée). Ces bandes, grises pour marquer la fin d'un poème, mais parfois noires (sans qu'il soit possible de déterminer pourquoi), instaurent une partition qui n'apparaît pas dans l'édition de 2005 (c'est le cas après p007, p016, p023 et p030), ou encore une jonction là où la version 2005 introduit une partition (dans l'édition 2005, p014 fait partie de p013). Ce sont là de subtiles différences observées entre les éditions 1982 et 2005, et sur lesquelles il aurait été intéressant de se pencher.

permis de constater que l'angle sous lequel j'ai abordé *Autoportraits* de Marie Uguay avait sa place et sa pertinence.

Certains éléments n'ont peut-être pas trouvé toute la place qu'ils auraient pu occuper dans ce mémoire. C'est le cas, notamment, de l'étude des modalités thymiques des vers et des poèmes (voir le tableau 5). À moins que les références à l'hôpital et à la maladie que j'ai cru déceler soient suffisantes (à ce sujet, revoir l'analyse de p005).

Tableau 5 : Scores liés aux modalités thymiques

Référence	Dysphorie	Non-dysphorie	Aphorie (indifférence)	Phorie (ambivalence)	Non-euphorie	Euphorie
r3-p001-v001	2	0	7	2	0	4
r3-p002-v001	3	0	7	5	1	4
r3-p003-v001	Sous-total					
r3-p004-v001	3	0	1	6	0	4
r3-p005-v001	10	0	0	0	0	0
r3-p006-v001	5	0	1	4	0	6
r3-p007-v001	10	0	1	4	0	1
r3-p008-v001	0	0	0	2	0	6
r3-p010-v001	1	0	1	2	0	0
r3-p011-v001	3	0	3	6	0	2
r3-p012-v001	5	0	1	2	0	0
r3-p013-v001	8	0	3	9	2	12
r3-p014-v001	2	0	0	3	0	6
r3-p015-v001	0	0	2	3	0	6
r3-p016-v001	5	0	1	1	0	1
r3-p017-v001	3	0	0	6	0	0
r3-p018-v001	3	0	1	5	0	0
r3-p019-v001	3	0	1	4	0	8
r3-p020-v001	7	0	1	4	0	0
r3-p021-v001	4	0	1	2	0	
r3-p022-v001	2	0	2	6	0	5
r3-p023-v001	5	0	4	1	0	0
r3-p024-v001	4	0	2	3	0	0
r3-p025-v001	5	0	0	2	0	2
r3-p026-v001	16	0	14	25	0	13
r3-p027-v001	1	0	1	8	0	6
r3-p028-v001	3	0	1	5	0	0
r3-p029-v001	2	0	0	2	0	0
r3-p030-v001	6	0	4	3	0	1
Total recueil	125	0	62	132	4	96

Retenons que l'ambivalence est dominante, suivie de près par la dysphorie ; l'euphorie, pour sa part, n'est pas très importante. Lorsqu'il y en a des manifestations, elle est souvent battue en brèche (c'est le cas, entre autres, dans p008). D'autres éléments

ont peut-être été imparfaitement développés et démontrés ; je pense, entre autres, à l'allégorie du membre fantôme. Pour compenser, je pense avoir fait un travail satisfaisant sur la sensorialité dans *Autoportraits*, tout en mesurant l'étendue de ce qu'il y aurait à faire (voir remarques de la section Faire et défaire les liens).

La poésie appâte le manque, qui nous titille, nous pique et nous démange. Elle est ce qu'on aimerait tisser à partir de quelque rien, de quelques filaments, de quelques points et lignes virtuels.

« La toile du peintre, la page blanche du poète, les feuillets rayés de lignes régulières du compositeur, la scène ou le terrain dont disposent le danseur ou l'architecte et évidemment la pellicule du film, l'écran du cinématographe, matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière entre deux corps en symbiose comme surface d'inscriptions, avec son caractère paradoxal, qui se retrouve dans l'œuvre d'art, d'être à la fois une surface de séparation et une surface de contacts. » (Anzieu, 1981 : 71-72)

POSTFACE

« De la forme nous pouvons toujours nous croire certains, du sens non, il est multiforme, vacillant, ouvert à tous vents. Ceux qui l'érigent en dogme, qui croient l'avoir définitivement compris, sont toujours à côté, et même très loin. Le sens s'offre et ne s'épuise pas. »

(Uguay, 2005a : 178)

Ablations imprévues

Je n'avais pas prévu me pencher sur la poésie de Marie Uguay. Je m'en suis approchée parce que mon projet de création, auquel j'ai renoncé⁷², était orienté sur la poésie, sur la difficulté que j'éprouve à concentrer mes efforts et mes énergies sur ce travail précis d'écriture, sur la recherche d'une incarnation des mots et des images. Je me sens poète, ce qui exige non seulement un travail sur les mots et les textes, mais un travail sur soi, comme matériau ; un travail qui n'engage pas que la langue, mais le corps, totalement mis en relation avec soi, avec les autres et avec le monde. C'est étrangement banal et difficile. Dans le film de Jean-Claude Labrecque (1982), Marie Uguay parle de son besoin d'immobilité. Cette immobilité de contemplation suppose que l'on puisse plonger « dans les nuits de sources » comme disait Miron (1970 : 59)⁷³, et permet à la poésie d'émerger, si tel est son désir.

⁷² Ce mémoire a été amputé de sa partie création. J'ai voulu étirer les poèmes, les couper, les défaire jusqu'à rompre le fil (absence de verbe, décroche phobique de l'ensemble sujet, verbe, complément), les refaire, les réécrire. Dans certains poèmes, malgré la destruction, il restait possible d'inférer du sens et de la sensorialité (du moins, c'était mon impression – peut-être était-elle erronée). Après bien des brisures, un retour à une forme de lyrisme s'est cristallisé doucement. J'ai alors tendu le fil jusqu'à le rompre presque. Parfois, la rupture m'a surprise et le poème s'est répandu dans le vide. Et j'en ai eu le souffle coupé. Il est devenu impossible d'attacher les ruptures. N'osant plus m'aventurer dans la fragilité des liens et des mots, je me suis tue.

⁷³ « La marche à l'amour », dans *L'homme rapaillé*.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES LITTÉRAIRES

Corpus d'étude et corpus de référence

UGUAY, M. (1976) *Signe et rumeur*, Saint-Lambert, Noroît, 75 p.

UGUAY, M. (1979) *L'Outre-vie*, Saint-Lambert, Noroît, 86 p.

UGUAY, M. (1982) *Autoportraits*, Saint-Lambert, Noroît, 76 p.

UGUAY, M. (1986) *Poèmes*, Saint-Lambert, Noroît, 207 p.

UGUAY, M. (2005a) *Journal*, texte établi, annoté et présenté par Stéphan Kovacs, Montréal, Boréal, 331 p.

UGUAY, M. (2005b) *Poèmes*, Montréal, Boréal, 214 p.

Articles et ouvrages sur Marie Uguay

BÉLANGER, A. et V. DESROCHES (2009) « Les nouvelles voix de la poésie québécoise », dans *Contemporary French & Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, p. 101-108.

BIRON, M. (2005) « L'extrême de la clarté Marie Uguay, *Journal*, texte établi, annoté et présenté par Stéphan Kovacs, Montréal, Boréal, 2005 », dans *Contre-jour*, n° 8, p. 161-166, <http://id.erudit.org/iderudit/2363ac>.

BISSONNETTE, T. (2005) « Les armes vives de Marie Uguay », dans *Le Devoir*, 7 mai 2005, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/81213/les-armes-vives-de-marie-uguay>, (page consultée le 17 mars 2016).

CHABOT, C. (2005) « Marie Uguay. Écrire pour défier la mort », dans *Lettres québécoises*, n° 120, p. 52, <http://id.erudit.org/iderudit/37184ac>, (page consultée le 7 avril 2016).

DORION, H. (2004) « *Signe et rumeur et l'Outre-vie* », dans *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, p. 742-745.

DUFOUR, G. (2010) « Mourir de sa belle mort », dans *Salon double. Observatoire de la littérature contemporaine*, <http://salondouble.contemporain.info/lecture/mourir-de-sa-belle-mort>, (page consultée le 5 février 2016).

DURAND, M. (2010) « Marie Uguay et Saint-Denys Garneau, au bord du vide », dans *Conserveries mémorielles*, <http://cm.revues.org/453>, (page consultée le 7 avril 2016).

DUVAL, I. (2010) « Compte rendu d'une expérience d'enseignement : Pratiquer l'écriture créative pour enrichir la compréhension de la poésie contemporaine », dans *Québec français*, n° 156, p. 54-57, <http://id.erudit.org/iderudit/61413ac>, page consultée le 7 avril 2016).

ISSENHUTH, J.-P. (1987) « Marie Uguay, Mandelstam, Luzi : Noises too old to End », dans *Liberté*, vol. 29, n° 2, p. 86-94, <http://id.erudit.org/iderudit/60456ac>, (page consultée le 7 avril 2016).

LAFLEUR, Annie (2005) « Marie dans les arbres », dans *Le Devoir*, 9 mai 2015, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/439479/marie-dans-les-arbres>, (page consultée le 17 mars 2016).

LAMBERT, V. C. (2004) « Le réveil de Marie Uguay », dans *Liberté*, vol. 46, n° 1, p. 113-117, <http://id.erudit.org/iderudit/33113ac>, (page consultée le 7 avril 2016).

LANDRY, G. (2001) « Habiter l'image », dans *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, p. 406-411, <http://id.erudit.org/iderudit/201549ar>, (page consultée le 7 avril 2016).

LÉVESQUE, G. (1982) « À la découverte de Marie Uguay, poète », dans *Lettres québécoises*, n° 26, p. 18, <http://id.erudit.org/iderudit/39586ac>, (page consultée le 7 avril 2016).

LIONNET, F. (2008) « Ces voix au fil de soi(e) : le détour du poétique », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n° 4, p. 104-116.

LOMBEIDA, E. G. (1987) « Marie Uguay. *Autoportraits* », dans *The French Review*, vol. 57, n° 1, p. 144-145.

MAILHOT, L. (1999) « Événements : de la poésie québécoise », dans *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, p. 247-263, <http://id.erudit.org/iderudit/201425ar>, (page consultée le 7 avril 2016).

MIRON, I. (2007) « Faire partie : corps et monde dans *Autoportraits* et *Poèmes inédits de Marie Uguay* », dans D. Marcheix et N. Watteyne (dir.), *L'Écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, p. 151-158.

MURAT, M. (2005) « Pratiquer la poésie/enseigner la littérature », dans *Études françaises*, vol. 41, n° 3, p. 9-19, <http://id.erudit.org/iderudit/012051ar>, (page consultée le 7 avril 2016).

NEPVEU, P. (2005) « Écrire et aimer dans le désastre. *Poèmes*, de Marie Uguay, préface de Jacques Brault, Boréal, 212 p. », *Spirale*, n° 205, p. 12-13, <http://id.erudit.org/iderudit/18188ac>, (page consultée le 7 avril 2016).

PAQUIN, J. (2005) « Ces chers disparus. Relire Marie Uguay jusqu'à l'inédit », dans *Lettres québécoises*, n° 120, p. 40.

PARADIS, S. (1982) « Marie Uguay, *Autoportraits* », dans *Livres et auteurs québécois*, p. 145.

PILOTE, A. (2006) « Un hommage à Marie Uguay (édition 2006), Textes gagnants de l'édition 2005 », dans *Québec français*, n° 140, 2006, p. 22-23, <https://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1180399/50463ac.pdf>, (page consultée le 1^{er} octobre 2015).

PILOTE, A. (2009) « Le concours de poésie de l'AQPF finit en beauté », dans *Québec français*, n° 140, 2006, p. 22-23, <http://id.erudit.org/iderudit/44180ac>, (page consultée le 8 mars 2016).

QUINN, J. (2006) « Marie Uguay : La mort aura tes yeux », *Nuit blanche*, n° 102, p. 20-23, <http://id.erudit.org/iderudit/20074ac>, (page consultée le 7 avril 2016).

Filmographie

Office national du film du Canada, Société Radio-Canada, Jean-Claude Labrecque, Jacques Bobet, *Marie Uguay*, Montréal, ONF, 1982, 56 min.

Corpus exploratoire

DIDI-HUBERMAN, G. (2005) *Gestes d'air et de pierre*, Paris, Minuit, 96 p.

GERMAIN, S. (1989) *Jours de colère : roman*, Paris, Gallimard, 268 p.

GERMAIN, S. (1985) *Le livre des nuits : roman*, Paris, Gallimard, 292 p.

HUSTON, N. (2009) *Âmes et corps : textes choisis, 1981-2003*, Montréal, Leméac, 301 p.

HUSTON, N. (1993) *Cantique des plaines : roman*, Montréal, Leméac, 270 p.

HUSTON, N. (1996) *Instruments des ténèbres : roman*, Montréal, Leméac, 409 p.

HUSTON, N. (1998) *L'empreinte de l'ange : roman*, 1^{re} éd., Montréal, Leméac, 328 p.

HUSTON, N. (2010) *L'espèce fabulatrice*, Montréal, Leméac, 196 p.

MIRON, G. (1970) *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 262 p.

TURCOTTE, É. (2013) *Autobiographie de l'esprit : écrits sauvages et domestiques*, Montréal, La Mèche, coll. « L'Ouvroir », 229 p.

OUVRAGES THÉORIQUES

Ouvrages et articles théoriques généraux

ABDELHAK, Rym (2005) *Le travail de la parenthèse dans Les chants de Maldoror*, Tunis, Pessac Sud, Éditions Presses universitaires de Bordeaux.

BACHELARD, G. (1970) *La poétique de l'espace*, 6^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 214 p.

BACHELARD, G. (1957) [1961] *La poétique de l'espace*, 3^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 215 p., http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/poetique_de_espace_3e_edition/poetique_de_espace.html, (page consultée le 7 avril 2016).

BAUDRILLARD, J. (1976) *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 347 p.

BAZAC, A. (2008) « Sur l'imagination chez Merleau-Ponty et Bachelard », *Analele Universitatii din Craiova, Seria Filosofie*, vol. 2, n^o 22, p. 19-48, <http://sammel.punkt.philo.at:8080/2187/1/bazac.pdf>, (page consultée le 7 avril 2016).

BERGER, È. et P. PAILLÉ (2011) « Écriture impliquée, écriture du Sensible, écriture analytique : De l'im-plication à l'ex-plication », dans *Recherches qualitatives. Les défis de l'écriture en recherche*, Hors série, n^o 11, p. 68-90, www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v11/RQ-HS11-berger_Paille.pdf, (page consultée le 7 avril 2016).

BERGUEZ, D., V. GÉRARD et J.-J. ROBRIEUX (2001) *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 234 p.

BLANCHOT, M. (1968) *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 382 p.

BLIN, G. (1948) « Le sadisme de Baudelaire », dans Eugène COSINSCHI et Micheline COSINSCHI (2009), *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Peter Lang, p. 162.

BONHOMME, B. (2015) *La poésie comme espace méditatif ?*, Paris, Classiques Garnier, 351 p.

BRASSARD, D. et É. GAGNON (dir.) (2007) « Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle », dans *Cahier Figura*, <http://oic.uqam.ca/fr/publications/aux-frontieres-de-lintime-le-sujet-lyrique-dans-la-poesie-quebecoise-actuelle>, (page consultée le 30 septembre 2015). Publication originale : (2007. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 17, 224 p.).

BROPHY, M. (2007) « L'Année poétique 2006 : jeux de lumière et d'ombres, silence à vif », *The French Review*, vol. 81, n^o 1, p. 26-44.

CUNMING, Z. et D. FERNANDEZ (2000) *La Beauté*, Paris, Desclée de Brouwer/Presses littéraires et artistiques de Shanghai, 137 p.

CYTOWIC, R. E. (2003) *The Man Who Tasted Shapes*, Cambridge, MIT Press, 275 p.

DESSONS, G. (2005) *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*, Paris, Armand Colin, 272 p.

DESSONS, G. (2011) *Le poème*, Paris, Armand Colin, 272 p.

DESSONS, G. et D. BERGEZ (2000) *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Nathan, 158 p.

DORION, G. (dir.) (1994) *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, 1087 p.

DOSNON, O. (1996) « Imaginaire et créativité : éléments pour un bilan critique », dans *Pratiques*, n° 89, p. 5-24.

DOUMET, C. (2004) *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 191 p.

DRILLON, J. (1991) *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, Collection Tel (n° 177), 490 p.

GALLAS, K. R. (1946) « À propos d'un livre sur le mystère poétique », dans *Neophilologus*, vol. 31, n° 1, p. 8-13, <http://link.springer.com/article/10.1007%2FBF01512733>, (page consultée le 7 avril 2016).

GETZ, Y. (2003) « La poésie n'est pas hybride, elle hybride », dans *Sites : The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études françaises*, vol. 7, n° 1, p. 40-51, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1026021031000076786>, (page consultée le 7 avril 2016).

GODI-TKATCHOUK, P. (2010) *Voi(es)x de l'autre. Poètes femmes, XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 610 p.

GUILLAUME, D. (2002) *Poétiques & poésies contemporaines*, Cognac, Le temps qu'il fait, 378 p.

HÉBERT, L. (2014) *L'analyse des textes littéraires. Une méthodologie complète*, Paris, Garnier, 348 p.

HEUVEL, P. (1985) *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, J. Corti, 319 p.

LACOUÉ-LABARTHE, P. (1986) *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 167 p.

LANDRY, G. (2001) « Habiter l'image », dans *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, p. 406-411, <http://id.erudit.org/iderudit/201549ar>, (page consultée le 7 avril 2016).

LE MEUR, C. (2011) « Le silence du texte », dans *Poétique*, n° 1 (2011), p. 73.

LEFORT, R. (2014) *Étude sur la poésie contemporaine : des affleurements du réel à une philosophie du vivre*, Paris, Garnier, 379 p.

LÉVINAS, E. (1990) *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 352 p.

LEUWERS, D. (2001) *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, 2^e éd., Paris, Nathan, 192 p.

LIONNET, F. (2008) « Ces voix au fil de soi(e) : le détour du poétique », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n° 4, p. 104-116.

MAILHOT, L. (1999) « Événements : de la poésie québécoise », dans *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, p. 247-263, <http://id.erudit.org/iderudit/201425ar>, (page consultée le 7 avril 2016).

MAILHOT, L. et P. NEPVEU (2007) *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Typo, 770 p.

MARTIN, S. (2005) *Langage et relation. Poétique de l'amour*, Paris, L'Harmattan, 336 p.

MAULPOIX, J.-M. (1998) *La poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 164 p.

MAULPOIX, J.-M. (2000) *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 448 p.

MELANÇON, R. (2015) *Pour une poésie impure*, Montréal, Boréal, 204 p.

MERLEAU-PONTY, M. (1979) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 531 p.

MERLEAU-PONTY, M. (1960) *Signes*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, <http://dx.doi.org/doi:10.1522/030288117>, (page consultée le 7 avril 2016).

MERLEAU-PONTY, M. et C. LEFORT (1964) *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 360 p.

MONTANDON, A. (1992) *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 176 p.

ORIZET, J. (2010) *Anthologie de la poésie française*, Paris, Larousse, 1086 p.

OUELLET, P. et coll. (2001) « Seul ensemble. Au sujet du poème », dans *Voix et Images*, vol. 27, n° 1, p. 12-20, <https://www.erudit.org/revue/vi/2001/v27/n1/201578ar.html>, (page consultée le 7 avril 2016).

PASSERON, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 264 p.

PATOCKA, J. (1990) *L'art et le temps [essais]*, Paris, P.O.L., 378 p.

PATOCKA, J. (1991) *L'écrivain, son « objet »*, Paris, P.O.L., 290 p.

PAUTROT, J.-L. (2003) « Pascal Quignard et la pensée mythique », dans *The French Review*, vol. 76, n° 4, p. 752-764.

RICHARD, J.-P. (1979) *Microlectures*, Paris, Seuil, 282 p.

RICHARD, J.-P. (1984) *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, 255 p.

RICOEUR, P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 424 p.

ROBRIEUX, J.-J. (1998) *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, 128 p.

SERS, P. et Y. ESCANDE (2003) *Résonance intérieure. Dialogue sur l'expérience artistique et sur l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*, Paris, Klincksieck, 225 p.

STIVALE, C. J. (1987) « Pierre van den Heuval. Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation », dans *The French Review*, vol. 60, p. 855-856.

SUHAMY, H. (1981) *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 128 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS, F. (1997) *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, 1^{re} éd., Paris, Presses universitaires de France, 274 p.

THÉLOT, J. (2013) *Le travail vivant de la poésie*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 160 p.

THÉLOT, J. (2011) *L'immémorial. Études sur la poésie moderne*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », 432 p.

TURIEL, F. (1998) *L'analyse littéraire de la poésie*, Paris, Colin, 95 p.

VION-DURY, J. (2009) *Le retour au principe de la création littéraire*, Paris, Garnier, 319 p.

VIRILIO, P. (1980) *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 141 p.

VYRDA, A. (2012) « L'image et l'affectivité. Le problème du sujet dans la notion bachelardienne d'imagination », dans *Archive of the History of Philosophy and Social Thought*, vol. 57, p. 179-194, http://www.academia.edu/1628555/L_image_et_l_affectivit%C3%A9_le_probl%C3%A8me_du_sujet_dans_la_notion_bachelardienne_d_imagination, (page consultée le 7 avril 2016).

Ouvrages théoriques sur le corps

ANZIEU, D. (1981) *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 382 p.

ANZIEU, D. (2004) *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 291 p.

ASSOUN, S. (2014) « Synesthésie : entendre des couleurs, c'est possible ? », dans *Sciences et Avenir*, 13 mars 2014, <http://www.sciencesetavenir.fr/sante/20140313.OBS9706/synesthesie-entendre-des-couleurs-c-est-possible.html>, (page consultée le 30 mars 2016).

BRASSARD, D. et coll. (2009) « Fenêtre sur corps », dans *Voix et Images*, vol. 34, n° 2, p. 43-58.

CARON, P. et coll. (2006) « L'obsession du corps et la poésie québécoise », dans *Études Littéraires*, vol. 38, n° 1, p. 91-106.

CHALAYE, S. (2008) « Pour une poétique des corps en écritures », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 48, n° 3, p. 3-16.

CHARTIER, S. (2014) « La quatrième dimension des sens », dans *Le Devoir*, <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/415583/la-quatrieme-dimension-des-sens>, (page consultée le 29 mars 2016).

CHIANTARETTO, J.-F. et C. MATHA (2015) (dir.) *Écritures de soi, écritures du corps*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy, 22 au 29 juillet 2015, <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/ecritures15.html>, (page consultée le 3 avril 2016).

CHOUVIER, B. (2015) « Pessoa : les autres en soi, le corps en trop », dans CHIANTARETTO, J.-F. et C. MATHA (2015) (dir.) *Écritures de soi, écritures du corps*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy, 22 au 29 juillet 2015, <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/ecritures15.html>, (page consultée le 3 avril 2016).

DEPRAZ, N. (2001) *Lucidité du corps : De l'empirisme transcendantal en phénoménologie*, Dordrecht, Kluwer, 268 p.

DOGA, M. (2012) « Rematérialisation du corps écrivant dans la poésie de Francis Ponge », dans *Sociologie de l'Art*, n° 2, p. 29.

GRANGER, B. (2010) « Soul disease and body poetry. Interview with Jackie Pigeaud », dans *PSN*, vol. 8, n° 2, p. 61-66, <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs11836-010-0132-4>, (page consultée le 7 avril 2016).

KRAFFT, J. G. (1961) *Poésie : corps et âme : étude sur l'esthétique de la poésie suivie de quelques généralisations*, Paris, J. Vrin, 284 p.

LE GRIX DE LA SALLE, M. (2012) « My Body in Nine Parts : le corps entre vérités et fictions, ou le “ Body-unbuilding ” de Raymond Federman », dans *Revue française d'études américaines*, vol. 132, n° 2, p. 9-21, <http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2012-2-page-9.htm>, (page consultée le 7 avril 2016).

LECONTE, P. (2009) « L'entreexpression charnelle : Pour une lecture du *Visible et l'invisible* », dans *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, Volume 5 (2009), N° 4, <http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/index.php?id=313>, vol. 5, n° 4 (2009), (page consultée le 23 février 2017).

LEROY, C. (2011) « Corps mouvant “ charnel ” et phénoménologie de l'empathie kinesthésique », dans *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, GERFLINT (Groupe d'études et de recherches pour le français langue internationale), n° 8, p. 45-52.

MADER, S. S. (2014) *Biologie humaine*, Montréal, Chenelière Éducation, 502 p.

MARCHEIX, D. et N. WATTEYNE (dir.) (2007) *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Limoges, PULIM, 277 p.

MARIEB, E. N. et coll. (c2010) *Anatomie et physiologie humaines*, 4^e éd., Saint-Laurent, ERPI, 1 v. (pag. multiple).

NIOCHE, C. (2015) « Liaisons et déliaisons du corps de l'écriture (une lecture de Pascal Quignard) », dans CHIANTARETTO, J.-F. et C. MATHA (2015) (dir.) *Écritures de soi, écritures du corps*, Colloque du Centre culturel international de Cerisy, 22 au 29 juillet 2015, <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/ecritures15.html>, (page consultée le 3 avril 2016).

PRIGENT, C. (2004) « L'incontenable », Paris, P.O.L. 272 p.

ROLLOT, J. (2006) « Soigner le membre fantôme ? », *Corps*, 1/2006 (n° 1), p. 107-110, <http://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2006-1-page-107.htm>, (page consultée le 31 mars 2017).

WIDMAIER, E. P. et coll. (2013) *Physiologie humaine : les mécanismes du fonctionnement de l'organisme : Vander*, Montréal, Chenelière Éducation, xviii, 766 p.

Ouvrages théoriques sur la sémiotique

ABLALI, D. (2003) *La sémiotique du texte : du discontinu au continu*, Paris, L'Harmattan, 288 p.

BADIR, S. et J.-M. KLINKENBERG (2008) *Figures de la figure : Sémiotique et rhétorique générale*, Limoges, PULIM, 275 p.

BOUGAULT, L. (c2005) *Poésie et réalité*, Paris, L'Harmattan, 396 p.

COSINSCHI, E. et M. COSINSCHI (2009) *Essai de logique ternaire sémiotique et philosophique*, Bern, Peter Lang, 199 p.

COURTÉS, J. (1991) *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 300 p.

COURTÉS, J. (2007) *Sémiotique du langage*, Paris, Armand Collin, 128 p.

DAME, H. (1981) *Sémiotique de la poésie québécoise*, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, département d'études françaises, 206 p.

ECO, U. (1965) *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 315 p.

FONTANILLE, J (1999) *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges, PULIM, 140 p.

FONTANILLE, J. et J. FISETTE (2000) « Le sensible et les modalités de la sémiosis : pour un métissage théorique », dans *Tangence*, n° 64, p. 78-139, <http://id.erudit.org/iderudit/00892ar>, (page consultée le 8 février 2016).

GREIMAS, A.-J. (1972) *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, 240 p.

HÉBERT, L. (2006), *L'analyse figurative, thématique et axiologique*, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/greimas/analyse-figurative-thematique-axiologique.asp>, (page consultée le 4 décembre 2017).

HÉBERT, L. (2016a) *Dictionnaire de sémiotique générale*, versions 13-6 et 13-11, dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski, (Québec), <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>, (page consultée le 8 février 2017).

HÉBERT, L. (2016b) « Semiotics and Buddhism. Around Fabio Rambelli's *A Buddhist Theory of Semiotics* », dans *The American Journal of Semiotics*, vol. 21, n°s 3-4, p. 285-294.

ILDIKÓ, S. (2009) « Significatif silence : le blanc typographique en écriture poétique », dans *Écritures du silence* 5, p. 105-118, <http://grupoinveshum733.ugr.es/pages/logosphere/numeros/logos5/logosphre-n5/szilagyi-ildiko/>, (page consultée le 7 avril 2016).

KLINKENBERG, J.-M. (1990) *Le sens rhétorique : essais de sémantique littéraire*, Toronto, GREF, 237 p.

KLINKENBERG, J.-M. (2012) [2001] « Pour une sémiotique cognitive », dans *Linx*, paragraphe 44, p. 133-148. <http://linx.revues.org/1056>, (page consultée le 3 mai 2017).

MESCHONNIC, H. (1975) *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 552 p.

PERRON, P. (1979) « Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau », dans *Voix et Images*, vol. 4, n° 3, 1979, p. 479-491.

RASTIER, F. (1987) *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 304 p.

RASTIER, F. (1991) *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 262 p.

RASTIER, F. (2001) *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, 320 p.

RIFFATERRE, M. (1983) *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 253 p.

ZILBERBERG, C. (c1988) *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF, 227 p.

MÉMOIRES ET THÈSES

Mémoires et thèses sur Marie Uguay (ou mentionnant la poète)

BESSETTE, A. (2010) *L'interaction du corps et de l'espace dans le Journal de Marie Uguay*, M.A., Montréal, Université Concordia, 135 p., http://spectrum.library.concordia.ca/7197/1/Besette_MA_S2011.pdf, (page consultée le 7 avril 2016).

DUVAL, I. (2001) *Ce qui nous prolonge*, suivi de *Un lyrisme altéré : Caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay*, M.A., Ann Arbor, Université Laval (Canada), 123 p., <http://search.proquest.com/docview/304752443>, (page consultée le 7 avril 2016).

GAGNON, E. (2011) *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion* [ressource électronique]. Archipel (Montréal, Québec), Montréal, Thèse (D. en études littéraires), Université du Québec à Montréal, <http://www.archipel.uqam.ca/4381/>, (page consultée le 7 avril 2016).

GUIMOND, D. (2011) *La théorie des résonances d'Elkaïm : Repères théoriques et leviers d'intégration pour la pratique clinique*, Trois-Rivières, Thèse (D. en psychologie), Université du Québec à Trois-Rivières, <http://depot-e.uqtr.ca/5191/1/030329271.pdf>, (page consultée le 14 janvier 2016).

HAMELIN, R. A. (2010) *Les enjeux théoriques et pratiques de l'écriture transgénérique dans certaines œuvres métafeministes*, M.A., Ann Arbor, University of Ottawa (Canada), 98 p., <http://proxy.uqar.ca/login?url=http://search.proquest.com/docview/757918270?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

HÉBERT, A. (2016) *Les grandes surfaces suivi de La logique du seuil ou la problématique de l'altérité dans Autoportraits de Marie Uguay et Nombreux seront nos ennemis de Geneviève Desrosiers* », M.A., Université de Montréal, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/16118>, (page consultée le 11 avril 2017).

HOWES, D. (2013), « The Social Life of the Senses », dans *Ars Vivendi Journal*, n° 3, p. 4-23.

LENGELLÉ, C. H. (1988) *Réception critique de L'œuvre de Marie Uguay*, M.A., Ann Arbor, University of Ottawa (Canada), 116 p., <http://search.proquest.com/docview/304487745?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

MICHAUD, L. (1989) *L'ailleurs lu par l'ici : lecture de L'Outre-vie de Marie Uguay*, M.A., Trois-Rivières, Université de Trois-Rivières, 137 p., <http://depot-e.uqtr.ca/5554/1/000574364.pdf>, (page consultée le 7 avril 2016).

PAPILLON-BOISCLAIR, A. (2007) *L'école du regard : Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, Thèse (D. en langue et littérature françaises), Montréal, Université McGill, 300 p., <http://proxy.uqar.ca/login?url=http://search.proquest.com/docview/304762660?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

SAVOIE-BERNARD, C. (2014) *Traverser l'immobile : le déplacement dans le Journal de Marie Uguay*, Mémoire (M.A. en littératures de langue française), Montréal, Université de Montréal, 124 p., https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/11965/Savoie-Bernard_Chloe_2014_memoire.pdf, (page consultée le 7 avril 2016).

Mémoires et thèses sur le corps et la poésie

BRADSHAW, C. (1986) *Thinking through the body phases of feminism in Adrienne Rich's later poetry*, M.A., Ann Arbor, University of Alberta (Canada), <http://search.proquest.com/docview/303444720?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

BUTTRAM, C. A. (1995) *T. S. Eliot and the human body: The corporeal concerns of his life, prose, and poetry*, Ph.D., Ann Arbor, Columbia University, 395 p., <http://search.proquest.com/pagepdf/304193278?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

DALMOLIN, E. F. (1991) *Cutting the body: Poetry, cinema and psychoanalysis*, Ph.D., Ann Arbor, Cornell University, 303 p.,

<http://search.proquest.com/docview/303921277?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

DALY, T. A. (2010) *Restless Bodies, Unquiet Minds : Poetry, Performance, and Power in the Andean Avant-Gardes*, Ph.D., Ann Arbor, University of California, Berkeley, 147 p., <http://search.proquest.com/docview/861495972?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

DESFOSSÉS, F. (2008) *Une tout autre parole au croisement des pensées de Heidegger et de Levinas*, Ph.D., Ann Arbor, Université du Québec à Rimouski (Canada), 615 p., <http://search.proquest.com/docview/304343116?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

GALE, K. (2004) *Women's political poetry in North America: Subversion and the self*, Ph.D., Ann Arbor, The Claremont Graduate University, 215 p., <http://search.proquest.com/pagepdf/305202337?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

GRAVENDYK, H. A. (2009), *Experimental embodiments: Poetry, subjectivity, and the phenomenology of the body*, Ph.D., Ann Arbor, University of California, Berkeley, 214 p., <http://search.proquest.com/docview/506816300?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

GREEN, Y. J. D. (2011) *That terrifying center: Poetry, language, and embodied subjectivities*, Ph.D., Ann Arbor, University of Louisville, 233 p., <http://search.proquest.com/docview/966599659?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

HAMILTON, C. A. (2001) *Opaque enigmas : Mind, body, and metaphor in W. H. Auden's poetry*, Ph.D., Ann Arbor, University of Maryland College Park, 233 p., <http://search.proquest.com/docview/304698961?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

KEPPLE, A. J. (1991) *Imaging the body in contemporary women's poetry : Helga Novak, Ursula Krechel, Carolyn Forché, Nikki Giovanni*, Ph.D., Ann Arbor, The Ohio State University, 259 p., <http://search.proquest.com/docview/303944281?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

LABROSSE, C. (2009) *De la notion d'objet à celle de sujet de l'écriture : Le statut ontologique du corps dans le roman québécois contemporain*, Université d'Ottawa, 291 p., <http://search.proquest.com/docview/230889969/>, (page consultée le 7 avril 2016).

LAKSHMIPATHY, K. (2004) *Body poetics : Modern women's poetry*, Ph.D., Ann Arbor, The University of Toledo , 118 p.,

<http://search.proquest.com/docview/305135779?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

LANDAU, D. (1995) *Pleasures and pains : Contemporary American poetry of the body*, Ph.D., Ann Arbor, Brown University, 215 p., <http://search.proquest.com/docview/304164838?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

MARCHAL, H. (2002) *Corpoèmes, l'inscription textuelle du corps dans la poésie en France au vingtième siècle*, Ph.D, Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 742 p.

NEZIRI, J. M. (2012) *Revising the Sacred : Embodied Spiritual Encounters in the Poetry of Alicia Ostriker, Judy Grahn, Gloria Anzaldua, Audre Lorde and Susan Howe*, Ph.D., Ann Arbor, Fordham University, 263 p., <http://search.proquest.com/docview/1024143219?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

PEYROUSE, A. (1998) *La fiction poétique précédée par « Corps-Floraison » et « En filigrane »*, Ph.D., Ann Arbor, Université Laval (Canada), 249 p., <http://search.proquest.com/docview/304473436?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

QUIMBY, J. (2010) *Narratives of sexuality and embodiment : Performative identities and abject agency in contemporary fiction and poetry by Japanese women writers*, Ph.D., Ann Arbor, Indiana University, 158 p., <http://search.proquest.com/pagepdf/725638394?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

SAFFO, D. (2004) *Charles Olson and ontic immediacy, a phenomenological interpretation of poem-in-the-world, including, " to be tumescent I in this killer-place ", poetry*, Ph.D., Ann Arbor, University of Louisiana at Lafayette, 143 p., <http://search.proquest.com/docview/305043935?accountid=14720>, (page consultée le 7 avril 2016).

ANNEXE I

TABLEAUX

Considérations générales et limites des tableaux qui suivent

- Les poèmes sont de longueurs inégales. Aussi, la surreprésentation d'un élément est peut-être attribuable au nombre de vers d'un poème.
- L'attribution d'une valeur à un vers est subjective.
- Un vers « évalué » hors contexte (en ne tenant pas compte de celui qui le précède ou qui le suit) peut introduire des erreurs (biais d'interprétation).
- Les données recueillies sont vouées à l'inexactitude et n'ont pas un caractère scientifique. Elles servent à appuyer mes perceptions subjectives en tant que lectrice attentive, certes, mais restent impressionnistes, même si je les ai recueillies de bonne foi.

Tableau A : Mention des dates

Référence	Titre du poème	Date (approximative) de l'entrée	Page du <i>Journal</i>
r3-p023-v001	nous avons vu défiler des forêts sans nom	2 septembre 1979	168
r3-p024	il y a ce désert acharnement de couleurs	2 septembre 1979	168
r3-p018-v001	je t'inscris en tout ce qui n'est pas moi	2 septembre 1979	169
r3-p020-v001	recueil	2 septembre 1979	171
r3-p015-v001	des fleurs sur la table d'une terrasse	Novembre 1979	182
r3-p010-v001	cette musique intense je ne l'oublie pas	18 janvier 1980	195
r3-p021-v001	ici des stores aux filtres liquides	30 mai 1980	236
r3-p026-v001	l'œil esquisse sa peine	17 au 27 juin 1980	244
r3-p011-v001	pluie du soir	1 ^{er} septembre 1980	263
r3-p009	un tremble indique le toit ensoleillé	3 septembre 1980	263
r3-p013-v001	tout ce qui va suivre	6 septembre 1980	265
r3-p014-v001	l'ovale blond du visage	6 septembre 1980	266
r3-p008	qui descendait la route	26 octobre 1980	268
r3-p019-v001	dehors est blanc	Décembre 1980	277
r3-p006	pour la porte légère	Décembre 1980	278
r3-p005-v001	un arbre effeuillé	2 janvier 1981	281
r3-p007-v001	villas semblables	24 janvier 1981	284
r3-p001-v001	mais seulement la lampe...	24 janvier 1981	286
r3-p002-v001	maintenant nous sommes assis à la grande terrasse	13 mars 1981	306
r3-p003	le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air	30 mars 1981	309
r3-p027	la chaleur fera cercle autour de nous	Juillet 1981	311
r3-p029-v001	des papillons de nuit se collaient aux lampes	Juillet 1981	312
r3-p030-v001	les jours suivaient les contrastes dessinés sur le mur	Juillet 1981	313
r3-p028-v001	il fallait bien parfois	18 septembre 1981	314

Note : Ce tableau recense les mentions faisant référence aux poèmes d'*Autoportraits* dans le *Journal*. L'absence du suffixe -v000 indique que c'est le poème en entier qui apparaît dans le *Journal*.

Tableau B : Répétitions

Le tableau B fait état de vers ou de portions de vers qui sont répétés dans certains poèmes. Par leur caractère marqué, les répétitions (ou anaphores rhétoriques) témoignent d'une insistante urgence. Dans *Autoportraits*, elles s'apparentent souvent à l'invocation, à la supplication ou à la litanie.

Référence	Texte	Page
r3-p010-v001	cette musique intense je ne l'oublie pas	112
r3-p010-v005	cette conversation comme une ultime rivière je ne l'oublie pas	
r3-p010-v003	voici le châssis de briques avec le soir violet	112
r3-p010-v006	voici le châssis de briques avec l'horizon disséminé	
r3-p012-v001	ne me laisse pas ici	114
r3-p012-v005	ne me laisse pas devant ce seuil	
r3-p017-v001	t'écrire de mémoire	119
r3-p017-v009	t'écrire de mémoire	
r3-p022-v001	et ce visage est tellement venu longtemps et tellement souvent	125
r3-p022-v009	et ce visage est tellement venu longtemps et souvent	
r3-p023-v001	nous avons vu défiler des forêts sans nom	126
r3-p023-v002	nous n'avons rien vu	
r3-p023-v005	nous avons vu venir les miasmes de nos tendresses	
r3-p023-v006	nous nous sommes sentis renaître puis nous en aller	
r3-p023-v007	nous n'avons rien senti	
r3-p030-v004	le monde nous était fermé	
r3-p030-v009	le monde nous était fermé	
r3-p030-v013	le monde nous était fermé	

Tableau C : Parenthèses

Le tableau C porte sur le travail de la parenthèse dans certains poèmes. Les mises entre parenthèses m'intriguent ; elles surviennent dans quelques poèmes seulement. Quel rôle jouent-elles ? Est-ce toujours en lien avec le registre de la confiance ? Quelles sont les particularités des poèmes où les parenthèses sont présentes par rapport aux autres qui ont été mentionnés dans le journal de la poète ? Est-ce d'importance ? Je suis portée, avec Abdelhak (2005), à penser que c'est le cas et qu'il aurait été possible de privilégier cet aspect dans une analyse de la poésie de Marie Uguay.

Référence	Titre	Date
r3-p004-v006	(quel lieu pour résoudre un tel amour)	Décembre 1980
r3-p012-v009	(n'as-tu pas parlé d'aller à sherbrooke)	--
r3-p013-v027	(les saveurs semblent si frêles)	Septembre 1980
r3-p013-v028	qu'un seul corps les tient toutes)	Septembre 1980
r3-p017-v002	pine beach (rêve d'un lieu idéal)	--
r3-p017-v006	(les paysages estompés remuent de perfection imaginaire)	--
r3-p020-v008	(au bord des larmes l'ordre du monde)	Septembre 1979
r3-p020-v011	(tu connais des éclairages successifs)	Septembre 1979
r3-p021-v002	(s'il se penche quand il se penche)	Mai 1980
r3-p021-v003	il voit naître le crépuscule)	Mai 1980
r3-p021-v006	(dans la chambre la lampe s'éteint la musique s'arrête)	Mai 1980

Tableau D : Occurrences (sur deux pages)

Dans le tableau D, quelques signifiés dont la fréquence d'utilisation me semblait marquée sont répertoriés.

Référence	« pareil- »	4 occurrences :
r3-p004-v009		des murs pareils à des laines usées
r3-p004-v015		et les vents pareils à des linges mouillés
r3-p022-v010		et à peine pourtant regardé mais toujours désiré pareillement
r3-p026-v053		enchantelements pareils aux rides
Référence	« comme »	13 occurrences :
r3-p002-v012		comme une légère fontaine suffocante
r3-p002-v016		comme s'il fallait comprendre de l'œil
r3-p006-v003		mené comme une barque au soleil
r3-p006-v005		le visage mené comme une palme
r3-p010-v005		cette conversation comme une ultime rivière je ne l'oublie pas
r3-p014-v003		comme à la page le livre s'ouvre
r3-p016-v002		puis regarde la nature le soir courante comme un paysage japonais
r3-p018-v009		comme sur un miroir
r3-p020-v003		comme cet attrait et tout autour
r3-p022-v002		comme un très lointain et très précaire sentiment
r3-p022-v003		comme une très lente fatigue
r3-p022-v011		comme tous ces gens assis sur les banquettes de cuir
r3-p024-v007		toutes les saisons ont été froissées comme de mauvaises copies
Référence	« lampe »	5 occurrences
r3-p001-v001		mais seulement la lampe
r3-p019-v010		allume la première lampe
r3-p021-v006		(dans la chambre la lampe s'éteint la musique s'arrête)
r3-p025-v006		le jour multiplie ses lampes
r3-p029-v001		des papillons de nuit se collaient aux lampes

Tableau D : Occurrences (suite et fin)

Référence	« ouverture »	12 occurrences
r3-p001-v005		le corps entend son ouverture
r3-p002-v020		découvre les toits et ton corps
r3-p006-v008		les yeux plus grands que la faim
r3-p006-v009		les bras plus ouverts
r3-p006-v011		cela ouvrant les galeries de glaces
r3-p006-v014		les petites places avec auvents
r3-p006-v015		ou encore les cryptes sourdes
r3-p006-v018		et l'amour avance en nudité
r3-p009-v003		tout inaugure l'espace du fleuve
r3-p014-v003		comme à la page le livre s'ouvre
r3-p015-v009		l'esprit s'ouvre
r3-p022-v013		quelque espace s'ouvrant
Référence	« pierre-roc »	4 occurrences
r3-p004-v003		glissait sur la sueur des pierres
r3-p012-v006		devant cette floraison de pierres
r3-p026-v014		ombrages sur la pierre blanche
r3-p026-v054		le roc se morcelle en clartés
Référence	« visage »	11 occurrences
r3-p002-v008		ton visage a la douceur de qui pense à autre chose
r3-p004-v012		mes rêves se sont donné tous les visages
r3-p006-v005		le visage mené comme une palme
r3-p007-v006		ton visage j'erre
r3-p011-v007		dans la vision de visages lourds
r3-p013-v031		un visage paraît au coin du portique
r3-p014-v001		l'ovale blond du visage
r3-p022-v001		et ce visage est tellement venu longtemps et tellement souvent
r3-p022-v009		et ce visage est tellement venu longtemps et souvent
r3-p026-v047		son visage découpe les chaleurs
r3-p027-v005		il y aura ton visage découpé sur le bleu vacant de l'aube

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/ et les autres modalités sensorielles (sur quatre pages)

Le tableau E recense les scores en relation avec le toucher et les autres modalités sensorielles par poème et pour l'ensemble du recueil *Autoportraits*. Plusieurs observations sont possibles. Entre autres, contrairement à une intuition de départ, ce n'est pas le toucher qui obtient le second plus haut score (après la vision, dont le score a lui aussi déjoué mes prévisions) dans l'ensemble des poèmes, mais bien la modalité sensorielle de la proprioception (255), suivie de près par la vision (237). Par ailleurs, le mouvement (193) supplante lui aussi le toucher (120).

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/ (sur quatre pages)

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, viscéralité, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/
r3-p001-v001	mais seulement la lampe					1			1
Sous-total		1	9	0	0	5	2	0	3
r3-p002-v001	maintenant nous sommes assis à la grande terrasse	1	1						
Sous-total		4	4	0	0	8	4	0	7
r3-p003-v001	le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air	1					1		
Sous-total		3	1	2	1	3	3	0	2

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/

(suite)

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, viscéralité, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/
r3-p004-v001	des branches se sont fracassées dans le ciel						1		
Sous-total		6	5	0	1	3	2	1	3
r3-p005-v001	un arbre effeuillé								
Sous-total		2	0	0	0	1	0	0	2
r3-p006-v001	pour la porte légère	1	1						
Sous-total		3	7	0	0	1	1	2	7
r3-p007-v001	villas semblables					1			
Sous-total		2	7	0	0	2	0	1	3
r3-p008-v001	qui descendait la route		1		1			1	1
Sous-total		3	5	0	1	5	3	1	5
r3-p010-v001	cette musique intense je ne l'oublie pas						1		
Sous-total		0	2	0	0	5	2	0	1
r3-p011-v001	pluie du soir	1							
Sous-total		4	8	0	1	4	1	2	3

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/

(suite)

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, viscéralité, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/
r3-p012-v001	ne me laisse pas ici		1						
Sous-total		1	6	0	0	2	0	0	0
r3-p013-v001	tout ce qui va suivre								
Sous-total		10	17	2	4	14	1	4	18
r3-p014-v001	l'ovale blond du visage	1				1			
Sous-total		8	7	0	1	7	0	2	4
r3-p015-v001	des fleurs sur la table d'une terrasse				1	1		1	
Sous-total		2	8	1	1	7	2	1	8
r3-p016-v001	lac mégantic juillet tranché dans le fruit	1	1	1	1	1			1
Sous-total		5	6	1	2	7	0	3	7
r3-p017-v001	t'écrire de mémoire					1			1
Sous-total		0	3	0	0	10	0	0	7

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/

(suite)

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, viscéralité, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/
r3-p018-v001	je t'inscris en tout ce qui n'est pas moi		1						1
Sous-total		2	7	1	0	3	0	2	5
r3-p019-v001	dehors est blanc		1			1			
Sous-total		5	12	2	2	6	5	2	8
r3-p020-v001	recueil	1				1			
Sous-total		6	9	2	0	7	1	1	5
r3-p021-v001	ici des stores aux filtres liquides	1				1			
Sous-total		2	4	0	0	5	1	2	5
r3-p022-v001	et ce visage est tellement venu longtemps et tellement souvent					1			1
Sous-total		2	9	2	1	13	0	2	10
r3-p023-v001	nous avons vu défiler des forêts sans nom					1			1
Sous-total		3	8	0	2	6	0	4	4

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/

(suite)

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, viscéralité, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/
r3-p024-v001	il y a ce désert acharnement de couleurs		1			1			
Sous-total		5	7	1	0	6	2	4	8
r3-p025-v001	ma lubie mon hôte		1						
Sous-total		2	7	0	1	8	0	1	2
r3-p026-v001	l'œil esquisse sa peine	1	1			1			
Sous-total		20	55	4	2	56	11	14	38
r3-p027-v001	la chaleur fera cercle autour de nous	1	1			1		1	1
Sous-total		12	16	2	1	14	3	3	7
r3-p028-v001	il fallait bien parfois								
Sous-total		0	8	0	0	6	0	1	5

Tableau E : Scores en relation avec /toucher/

(suite et fin)

Référence	Vers	/toucher/ (pression, gravité, friction, vibration)	/proprioception/ (température, démangeaison, douleur, viscéralité, sentiments)	/goût/	/odorat/	/vision/	/ouïe/	/équilibre/	/mouvement/
r3-p029-v001	des papillons de nuit se collaient aux lampes	1	1		1	1			1
Sous-total		2	4	0	1	4	0	0	4
r3-p030-v001	les jours suivaient les contrastes dessinés sur le mur					1			1
Sous-total		3	10	0	0	14	0	1	5
<i><u>Total recueil</u></i>		120	255	20	23	234	45	57	193

Tableau F : Nombre de vers par poème (sur trois pages)

Référence	Nombre de vers	Poème
r3-p001-v001		mais seulement la lampe
Sous-total	15	
r3-p002-v001	1	maintenant nous sommes assis à la grande terrasse
Sous-total	20	
r3-p003-v001		le cri d'une mouette crée la profondeur de l'air
Sous-total	12	
r3-p004-v001		des branches se sont fracassées dans le ciel
Sous-total	15	
r3-p005-v001		un arbre effeuillé
Sous-total	11	
r3-p006-v001		pour la porte légère
Sous-total	18	
r3-p007-v001		villas semblables
Sous-total	16	
r3-p008-v001		qui descendait la route
Sous-total	12	
r3-p009-v001		un tremble indique le toit ensoleillé
Sous-total	8	
r3-p010-v001		cette musique intense je ne l'oublie pas
Sous-total	6	
r3-p011-v001		pluie du soir
Sous-total	11	
r3-p012-v001		ne me laisse pas ici
Sous-total	9	
r3-p013-v001		tout ce qui va suivre
Sous-total	37	
r3-p014-v001		l'ovale blond du visage
Sous-total	11	
r3-p015-v001		des fleurs sur la table d'une terrasse
Sous-total	11	

Tableau F : Nombre de vers par poème (*suite*)

Référence	Nombre de vers	Poème
r3-p016-v001		lac mégantic juillet tranché dans le fruit
Sous-total	9	
r3-p017-v001		t'écrire de mémoire
Sous-total	10	
r3-p018-v001		je t'inscris en tout ce qui n'est pas moi
Sous-total	9	
r3-p019-v001		dehors est blanc
Sous-total	17	
r3-p020-v001		recueil
Sous-total	12	
r3-p021-v001		ici des stores aux filtres liquides
Sous-total	7	
r3-p022-v001		et ce visage est tellement venu longtemps et tellement souvent
Sous-total	15	
r3-p023-v001		nous avons vu défiler des forêts sans nom
Sous-total	10	
r3-p024-v001		il y a ce désert acharnement de couleurs
Sous-total	9	
r3-p025-v001		ma lubie mon hôte
Sous-total	9	
r3-p026-v001		l'œil esquisse sa peine
Sous-total	68	
r3-p027-v001		la chaleur fera cercle autour de nous
Sous-total	17	
r3-p028-v001		il fallait bien parfois
Sous-total	9	

Tableau F : Nombre de vers par poème (*suite et fin*)

Référence	Nombre de vers	Poème
r3-p029-v001		des papillons de nuit se collaient aux lampes
Sous-total	4	
r3-p030-v001		les jours suivaient les contrastes dessinés sur le mur
Sous-total	14	
<u>Total recueil</u>	<u>431</u>	

Note :

Valeur supérieure : 68 vers

Valeur inférieure : 4 vers

Moyenne de vers par poème en excluant les valeurs supérieure et inférieure : ≈ 13 vers.

ANNEXE II
DOCUMENT DE TRAVAIL ET DE RÉFÉRENCE

Le tableau « **Recension des signifiants liés à la sensorialité dans *Autoportraits*** » comprend tous les vers du recueil. Il a servi de base pour la collecte de données. Il est disponible dans le fichier Excel fourni avec le mémoire (clé USB).