

Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ



10 et 11 avril 2014, Montréal

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2014-montreal-10-11-avril/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2014/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal les 10 et 11 avril 2014.

Pour citer ce document :

Chloé Savoie-Bernard, « “Les chemins pâles de Marie Uguay” : la reprise de Marie Uguay dans la littérature québécoise contemporaine », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Pavillon Lionel-Groulx, Université de Montréal, 10 et 11 avril 2014, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2014/Savoie-Bernard_Chloe.pdf

« Les chemins pâles de Marie Uguay » :
la reprise de Marie Uguay
dans la littérature québécoise
contemporaine

Chloé Savoie-Bernard

Université de Montréal

L'une des observations récurrentes de la critique à propos de l'œuvre de la poète et diariste Marie Uguay est la difficulté de la situer parmi les courants qui ont précédé ou suivi sa production. « Inclassable » est ainsi un qualificatif qui revient fréquemment lorsqu'il s'agit de décrire sa situation dans l'historiographie de la littérature québécoise. Hélène Dorion, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, dont l'objectif est pourtant de constituer un ouvrage de référence exhaustif du corpus littéraire québécois, indique par exemple que « le travail de Uguay se situait nettement en marge [des] courants » (2000 : 743). Ne statuant pas elle-même quant à la place qu'il occupe, elle remarque seulement qu'« à la fin des années 1980, le contexte de l'écriture poétique était encore rattaché à ce qu'on appelle d'une part "l'avant-garde" (expériences formalistes et subversions rhétoriques) et d'autre part la "contre-culture" » (2000 : 743), le travail de Uguay ne s'as-

sociant ni à l'un ni à l'autre. Pour remédier à cette « situation critique », Ariane Bessette a tenté dans son mémoire d'établir une filiation entre des textes métaféministes et l'œuvre de Uguay et, du même coup, de sortir celle-ci d'une ambivalence générique.

Or, en marge de la critique, plusieurs écrivains qui ont succédé à la poète, morte en 1981, reprennent sa figure pour l'incorporer à leurs écrits. Ces appropriations fictionnelles ne rendent pas moins compte, me semble-t-il, d'un discours qui se crée sur Uguay. En ce sens, il m'apparaît possible de retracer cette présence et de réfléchir à la filiation intellectuelle à partir du thème de l'espace, en postulant qu'il est nodal dans les livres qui m'intéresseront ici, tout comme il l'était dans la poétique de l'écrivaine. Uguay a en effet écrit une œuvre qui dénote une sensibilité à l'égard des lieux, tant ceux du quotidien que ceux rêvés, à partir du confinement auquel l'astreint un corps handicapé. Alors qu'il recense la publication posthume de son *Journal* et de ses *Poèmes*, en 2005, Pierre Nepveu considère par exemple qu'ils

ne cessent de manifester ce qui constitue l'une des grandes forces de Marie Uguay : une sensibilité spatiale exacerbée, une imagination qui ne cesse d'investir les lieux : chambres, maisons, rues, édifices, paysages naturels, ciels lumineux ou orageux (2008 : 250).

Il est à noter que par « filiation intellectuelle » j'entends, pour le dire avec Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, « un mouvement, la structuration d'un sens où s'élisent ascendants et héritiers, où s'opèrent à la fois la trans-

mission et la réécriture, la notion soul[evant] aussi les questions d'influence, d'association, de reconnaissance» (2007). Je m'attarderai donc à la manière dont Uguay devient un personnage dans quelques écrits : plusieurs liens peuvent ainsi être mis au jour concernant la présence de Uguay et une sensibilité spatiale particulière dans *Au bras des ombres*, de Jacques Brault, *Ce qui est là derrière*, de Geneviève Gravel-Renaud et dans *Testament*, de Vickie Gendreau.

FAIRE OMBRAGE : JACQUES BRAULT

On connaît l'intérêt de Brault pour Uguay : il a signé la préface de l'édition complète de ses poésies. Une autre forme de reconnaissance du travail de l'écrivaine se situe à même son travail poétique. Dans *Au bras des ombres*, et plus particulièrement dans la partie du livre qui donne son titre au recueil, la voix énonciative effectue un retour sur plusieurs événements de sa propre existence. Dès le poème d'ouverture de cette suite, le sujet est conscient de la proximité de la mort : « Quand le temps sera venu / je ne sais par quelle aventure / enfermez-moi dans un livre » (Brault, 1997 : 29). Plusieurs indices incitent le lecteur à penser que ces quelques vers constituent un testament : la forme impérative, d'abord, marque l'adresse à un référent extérieur, et du même coup, apostrophe le lecteur, le rendant responsable du sort du sujet poétique après sa mort ; il devient, selon cette logique, son exécuteur testamentaire. Mais ici, un auteur mort ne l'est pas tout à fait puisqu'il continue à vivre dans les textes des autres avec ses « ailes / de libellule mélancolique » (1997 : 30), avec

une mobilité, donc, qui appartiendrait au vivant, ces ailes lui permettant de papillonner, pouvons-nous penser, d'une page à l'autre.

L'enchâssement entre acte de lecture, mort et spectralité dans ce poème d'ouverture est central lorsqu'on se penche sur ceux qui le suivent; surtout, il met en lumière le fait qu'un lien important, presque intime, se crée entre un auteur et la personne qui le lit, ce lecteur devenant garant de la survie d'un écrivain après sa mort. Les références à des écrivains sont multiples: tour à tour, Pablo Neruda, Arthur Rimbaud, Friedrich Hölderlin et Søren Kierkegaard sont nommés. Ces allusions ne sont pas de l'ordre de la simple démonstration savante, elles sont plutôt insérées dans des descriptions de certains passages charnières de la vie du sujet énonciateur. En effet, si Brault souhaite continuer à vivre dans un livre au moment de sa mort, les poètes morts qu'il évoque continuent également de vivre en lui. Ceux-ci s'infiltrèrent dans des bribes de sa vie où ils deviennent des points de comparaison ou de relance à certains souvenirs, comme ici où Friedrich Nietzsche vient mettre en relief la pauvreté intellectuelle de la figure maternelle: «Ma mère ne connaissait pas Nietzsche / ni les autres zarathoustras / qui prédisent d'importance / ma mère ne savait pas lire» (1997: 30). Les «ombres» auxquelles renvoie le titre prennent tout leur sens lorsqu'on considère qu'elles sont personnifiées par ces écrivains qui, effectivement, font *ombrage* sur les poèmes, en les traversant sans jamais en être les principaux sujets. Loin de diminuer ces écrivains majeurs, ces références dénotent plutôt une intégration de leurs carac-

téristiques, qui sont en effet tellement assimilées par la voix de l'énonciation qu'elles permettent de lier sa réalité à la leur par le truchement du détail biographique. De Kierkegaard, par exemple, on ne retient que le nez, qui devient un élément comparatif: « Quand s'annonce le tournant / de novembre l'instant n'a plus / de repos où l'âme ancienne / est encreuse et toute tordue / à l'image du nez de Kierkegaard » (1997: 35).

Uguay occupe néanmoins dans ce recueil une place plus importante que Nietzsche ou Kierkegaard, puisqu'un poème complet lui est consacré. Selon Tiphaine Samoyault, « la citation moderne fonctionne sur le mode de l'interaction » (2013: 104), interaction qui se lit ici dès l'adresse directement à « Marie ». Contrairement à Nietzsche et à Kierkegaard qui sont facilement reconnaissables dans le texte grâce à leurs noms célèbres, Marie Uguay apparaît sans son patronyme, seulement par son prénom, ce qui engage à une forme de familiarité, d'« interaction », pour reprendre le terme de Samoyault, entre la voix de l'énonciation et Uguay. Plus encore, on s'adresse directement à cette « Marie », la vouvoyant, ce qui renforce une certaine impression d'intimité respectueuse :

Le jour est si lucide sur une orange
de Cézanne et vous Marie vous êtes
tellement morte ai-je jamais su
sans vous connaître pourquoi je rôdaille
nostalgique où vous gisez
pelée jusqu'au noyau de l'être
avec de la poudre d'os tout autour
et votre poème fragile se promène
maintenant corps de personne

confié comme une orange à la main
d'une écolière et qui s'appelle Marie
Marie-les-ombres répètent les échos
de l'en bas qui vous tient dans ses bras
et vous ajourant à la nuit furtive
ombre grisée qui se marie translucide
à nos ombres avancées (1997 : 39)

Nous nous situons au-delà de la simple allusion à l'écrivaine puisqu'au début du poème Brault reprend, en le détournant, l'un des textes les plus connus de Uguay, dont les premiers vers se lisent ainsi : « Il existe pourtant des pommes et des oranges / Cézanne tenant d'une seule main / toute l'amplitude féconde de la terre » (Uguay, 2005 : 129). Dans ce poème, la poète décrit aussi plusieurs types de souffrances humaines, où « les antichambres n'en finissent plus / les tortures les cancers n'en finissent plus » (2005 : 130). Le poème tend à signifier que, malgré ces infamies, il est toujours possible de capter une beauté dans des éléments banals du quotidien, tel Paul Cézanne qui, à partir d'une orange, arrive à peindre une forme de grâce ; à partir de petits éléments, il est possible, non de faire abstraction de la souffrance, mais de s'en éloigner grâce à un regard subjectivant qui arrive à détourner des éléments du réel pour les recréer. Voilà des thèmes qui correspondent à l'esthétique qui se déploie, de manière plus englobante, dans toute l'œuvre de Uguay.

Pourquoi Brault a-t-il choisi de travailler précisément à partir de ce poème de Uguay ? On ne peut évidemment pas répondre à cette interrogation avec certitude. Peut-être l'a-t-il sélectionné parce qu'il est l'un des plus commentés de la

poète et peut s'avérer assez facile à reconnaître pour un lecteur de poésie québécoise. Mais surtout, dans une mise en abyme significative, Brault paraphrase Uguay qui elle-même évoque Cézanne. Du même coup, il s'agit d'un acte de connivence par lequel plusieurs poètes, comme lui, reconnaissent l'influence qu'a sur leur travail celui d'autres écrivains – ou comme ici avec Cézanne, d'autres artistes – et choisissent délibérément de leur rendre hommage dans leurs œuvres.

Brault n'utilise pas de citation exacte ni de guillemets; il reprend plutôt certains mots-clés, soit « orange » et « Cézanne ». De la sorte, pour le dire avec Samoyault, « des brèches sont creusées dans l'original, phagocyté par des reprises ou des “copies non conformes” » (2013: 130); un travail de modification du poème original s'effectue. Cette façon de procéder correspond au palimpseste, puisqu'au travers du poème de Brault se lit le poème de Uguay. Ainsi, le motif de l'orange fonctionne comme point de repère pour relier le poème initial à celui qui le reprend. Il agit comme levier à la réécriture qu'effectue Brault qui utilise cette image à trois reprises. La première occurrence permet, comme on l'a vu, de débusquer son travail de citation. La seconde détourne l'image du fruit dans une métaphore: faisant référence à Uguay, le poète la dit « pelée jusqu'au noyau de l'être », évoquant sa mort, le verbe *peler* connotant un extrême dépouillement. Finalement, la dernière allusion à l'orange illustre le travail de la poète, qui, morte, n'appartient plus à personne et qui peut désormais circuler entre les mains de tout un chacun, comme une orange dans les paumes d'une écolière.

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

L'utilisation de «Marie» et d'«orange» agit, on l'a vu, d'abord comme une trace, une «preuve» de l'intertextualité qui s'établit entre les textes de Brault et de Uguay, ces termes étant ensuite revisités par l'écrivain. Du même coup, on subvertit la notion d'auteur, puisque Brault récrit à même ces mots pour les intégrer à son propre projet poétique. Des termes que l'on associe de prime abord à Uguay peuvent désormais se mouvoir d'une manière différente dans les

poèmes de Brault. Le sens, ainsi, circule, il n'est pas fixe ou immanent. Cette circulation se lit aussi dans ce poème alors que se dégage un champ lexical du mouvement. En effet, la voix lyrique « rôdaille », le poème « se promène », les ombres sont « avancées ». Si le corps de Uguay apparaît dans la mort comme immobile, gisant, son œuvre, elle, continue de se mouvoir dans l'étendue des possibles. Cette oscillation constante rappelle les ombres du titre, qui, n'étant issues ni totalement de la nuit ni totalement du jour, se balancent entre lumière et noirceur ; le poème évoque aussi des spectres, à la fois morts et vivants, condamnés à un entre-deux.

Le fantomatique mis en œuvre est intrinsèquement lié à la capacité de la littérature à porter les œuvres des écrivains morts. Si ces derniers deviennent en mourant ces « ombres » que dessine le titre du recueil, c'est parce qu'ils sont remémorés par d'autres dans leurs écrits. Être « au bras des ombres » serait, entre autres, se retrouver dans la relation étroite avec ces écrivains dont on capte la rémanence dans des écrits ; ce serait ainsi se tenir au plus près de ces corps dont le caractère diffus empêche pourtant de les étreindre complètement. Une autre question se pose : dans cette étreinte, qui porte l'autre ? Est-ce le fantôme, ou celui qui le conserve à l'intérieur de soi, ou les deux en même temps ? Ce poème de Brault, en effet, semble défaire une certaine hiérarchie entre les figures tutélaires et leurs héritiers- : il se conclut par un amalgame entre l'ombre de Uguay et celle qui l'évoque. Désormais, elles avancent *ensemble*, devenant un « nous ».

Le corps fantasmatique, composé de voiles, se découvre tout en transparence. Cette matérialité trouble permet à la fois d'y inscrire sa propre subjectivité et de se laisser influencer par celle que l'on frôle, Uguay devenant cette « ombre grisée qui se marie translucide / à nos ombres avancées ». Tenir ainsi au plus près de soi ces écrivains aimés qu'on ne veut pas enterrer pour de bon, qu'on ne souhaite pas laisser derrière soi, devient une façon de porter leur deuil sans tout à fait l'accepter puisqu'ils continuent à vivre dans l'espace du texte. Brault poursuit ainsi la tradition du tombeau poétique, un genre qui existe depuis la Renaissance, où un ou plusieurs écrivains commémorent la disparition d'une personnalité. En ce sens, la manière dont se déploient les morts chez Brault fait partie d'un certain cérémonial, « car si la littérature a, plus intimement qu'aucun art, partie liée à l'absence, si elle porte témoignage de la persistance dans notre présent d'une ombre impossible à résorber, elle doit cependant inventer des formes inédites de ritualisation » (Demanze, 2009 : 14).

GENEVIÈVE GRAVEL-RENAUD :
« LES CHEMINS PÂLES DE MARIE UGUAY »

On trouve également dans *Ce qui est là derrière*, de Gravel-Renaud, la présence d'une bibliothèque d'écrivains. Ces poèmes en prose, très narratifs, où une voix féminine cherche à se guérir du départ de l'être aimé, comportent des allusions à plusieurs poètes, critiques et romanciers. Roland Barthes ou Jacques Poulin, par exemple, sont nommés et permettent au sujet poétique de revisiter certains souvenirs de

sa rupture. La poète Denise Desautels compte au nombre de ces écrivains qui permettent d'effectuer, par le biais d'autrui, un retour sur soi. S'adressant à l'homme qui l'a quittée, Gravel-Renaud écrit :

Le jour où tu es parti, je lisais Denise Desautels, assise face à la porte dans le fauteuil violet. Aujourd'hui, j'ai l'impression d'être cette femme dont la mère brûle les lettres, cette femme qui regarde et qui maintient ouverte une question, une distance, sur laquelle tu ne cesses de fermer la porte (2012: 33).

Le texte de Desautels que reprend Gravel-Renaud est « L'autodafé », paru dans le recueil *L'œil au ralenti*. Une voix féminine y relate également le tournant d'une relation majeure dans son existence ; du point de vue de la fille, elle raconte comment une mère décide de brûler toute leur correspondance, afin que la fille, écrivaine, ne réutilise pas leurs confidences dans ses livres. Elle le fera cependant puisque l'événement lui-même devient matière à écriture. Plusieurs concordances s'établissent entre les deux textes : ils mettent tous deux en scène un manquement grave de l'être aimé et une voix d'énonciation qui, par un travail d'écriture¹, vient révéler une trahison.

1. Dès le premier poème de *Ce qui est là derrière*, la voix lyrique « écri[t] » (Gravel-Renaud, 2012: 11). Un discours métadiscursif sur la littérature est présent tout au long du recueil, et il ne se restreint pas uniquement aux allusions à d'autres écrivains. La présence de l'objet livre est récurrente comme celle des bibliothèques, constituant un décor où l'importance de la littérature est réitérée.

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

L'œuvre de Viger, qui possède un espace fermé sur lui-même dans lequel peut aller se glisser le spectateur, rappelle également l'un des thèmes les plus présents dans *Ce qui est là derrière* – et dans le travail de Uguay –, celui de la claustration. En effet, l'énonciatrice constate que, depuis sa rupture, l'appartement est devenu étranger, hostile, « les murs [ne la] reconnaiss[ent plus] » (Gravel-Renaud, 2012 : 12). Là où, chez Uguay, c'est l'arrivée de la maladie et l'amputation qui créent une scissure dans sa manière d'appréhender le réel, ici, c'est la perte de l'autre; si dans un cas la blessure est physique et dans l'autre elle tient davantage de l'intime, du psychologique, il en

résulte des conséquences similaires : les deux poètes doivent s'adapter au quotidien en y trouvant de nouveaux repères. Dans *Ce qui est là derrière*, il s'agit de redéfinir un lieu qui appartenait au couple pour arriver à créer un espace qui soit désormais personnel, effaçant les rémanences de l'autre. « Il a fallu que tu partes pour que je découvre la résistance de notre espace, bien ancrée au creux de mes épaules » (2012 : 18) ; c'est cette résistance qui est au cœur de ces poèmes, qu'il faudra polir au point de l'atténuer complètement.

Si certains thèmes se recoupent dans l'œuvre de Uguay et dans le recueil de Gravel-Renaud, la présence de la première dans le texte de la seconde se fait plus évidente encore parce qu'elle est explicitement nommée à deux reprises. La première fois, elle fait signe par la mention d'un exemplaire de l'un de ses livres, dont le titre n'est pas nommé : « Sur la table, le livre de Marie Uguay me regarde me débattre dans mon insuffisance, et je soupçonne ma sœur d'en avoir chiffonné la couverture, pour la rendre plus indulgente à mon égard » (2012 : 43). La figure de la poète s'inscrit dans un rapport hiérarchique, alors que, même réduite à un objet matériel, le livre qu'elle a écrit, elle n'en réussit pas moins à provoquer, chez l'énonciatrice, le sentiment d'être jaugée ; en effet, elle lui prête l'intention de la trouver « insuffisante ». L'énonciatrice évolue donc dans une certaine crainte de ne pas être à la hauteur de ce qu'exigerait le regard de la poétesse, dont l'ascendant est si puissant qu'il peut se personnifier dans la présence d'un simple livre. Un renversement s'effectue pourtant aussitôt, puisqu'on atténue l'importance de cette présence en chiffonnant la couverture

du livre de Uguay, en l'abîmant un peu, sans doute dans un effort d'instituer un rapport d'égalité avec l'énonciatrice, également abîmée, on le sait, par sa rupture.

La deuxième occurrence du nom de Marie Uguay se situe vers la fin du livre, alors que le couple désormais séparé se rencontre dans un bar. Cette fois, c'est le personnage masculin qui paraît plus hésitant face à la rupture que l'énonciatrice, mentionnant qu'il « ne veut plus partir » (2012 : 59), qu'il « traîne » (2012 : 59) : beaucoup plus que le lieu dans lequel ils se trouvent tous les deux, c'est leur relation qu'il a du mal à quitter. Elle ajoute : « C'est moi qui pars finalement. Sous mes pas, les chemins pâles de Marie Uguay se déroulent en un long tapis doré » (2012 : 59). Alors qu'elle se sentait immobilisée dans son appartement qui l'étouffe, ce mouvement, qui vient conclure les retrouvailles entre les anciens amants, s'annonce comme le geste qui amorce sa guérison. Quittant une situation où elle n'est pas à l'aise, elle ne la subit plus, pour un moment du moins, à l'instar de Uguay qui a beaucoup tenté, on le sait grâce au *Journal*, d'apparaître comme sujet dans ses relations amoureuses pour ne plus en être la victime. Durant ce moment où l'énonciatrice de *Ce qui est là derrière* fait preuve d'agentivité, ce sont les « chemins pâles de Marie Uguay » qui guident ses pas, instituant cette poète en mentor, figure qui l'aide à se diriger vers un nouvel équilibre.

On peut associer plusieurs sens à la pâleur de ces chemins tracés par Marie Uguay dans lesquels marche le personnage. S'ils ne sont pas marqués profondément, leur présence

est suffisamment visible pour qu'ils puissent tout de même être suivis ; or, malgré son caractère hasardeux, la protagoniste choisit tout de même de suivre cette route, ce qui marque l'importance accordée à Uguay comme figure tutélaire. Ce vers est surtout une citation directe tirée d'un poème de *Signe et rumeur*: «profondeur sombre des forêts / avec ces sapins enchâlés de neige / ravins aux blanchâtres finitudes / et ces rivières gelées semblables / à des grands *chemins pâles*» (Uguay, 2005 : 45. Je souligne). Marcher dans les pas de Uguay prend ainsi une autre forme, celle d'un intertexte. L'écrivaine repasse sur d'autres mots, plus anciens, leur appliquant un nouveau mouvement, le sien, sans que jamais la force de son élan n'efface celui qui lui préexistait, laissant plutôt entrevoir les deux pas qui, ensemble, portent la narratrice du poème hors d'un lieu qui l'étouffe.

«MARIE UGUAY EN TUTU» :
DANSER AVEC LA MORT

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

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

Le tutu apparaît dès le début du livre. Il est porté par Vickie, la protagoniste – alter ego de l'auteure –, dans un passage où elle se trouve, comme souvent, à l'hôpital. Le personnage de Vickie est, comme l'a été Uguay, jeune, malade et écrivaine, atteinte d'un cancer qui, les médecins le lui ont dit, sera fatal. Ce livre s'annonce donc, dès le titre, comme son legs, à la fois drôle et tragique, à l'image d'une jupe de gaze normalement revêtue par les danseuses qu'elle s'entête à porter lors d'un rendez-vous médical : « C'est une nouvelle jaquette [d'hôpital]. Il y a des étoiles chinoises dessus. C'est full cute avec mon tutu [...]. Une chance que le tutu est là pour tout tenir. L'outfit dépend du tutu » (2012 : 17), écrit-elle. Ce tutu pourrait être comparé à un talisman contre le *fatum*, une façon de théâtraliser cette vie qui est « vulgaire, mais [qui] continue » (2012 : 31), et surtout, il semble être une façon de danser quand même, malgré et contre la maladie. En s'affublant d'une chemise d'hôpital d'un tel style, elle se l'approprié ; il s'agit pour elle de « créer un outfit », un assemblage personnel de vêtements.

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

« Marie Uguay en tutu » apparaît dans deux cas de figure distincts. C'est par la voix de la mère que vient pour la première fois cette appellation : « Hubert Aquin se fait un thé. Marie Uguay enfile son tutu. François Villon, son smoking. J'ignore qui sont ces gens, mais ma fille dit qu'ils sont importants. Je les habille. Ils m'accompagnent, je m'en vais me faire bronzer » (2012: 106). Un romancier québécois emblématique qui s'est suicidé, un poète médiéval dont on perd toute trace à partir de l'âge de 30 ans et la poète que l'on connaît, voilà une communauté pour le moins éclectique. Comment s'est-elle constituée ? Qu'est-ce donc qui regroupe ses membres, au-delà du fait qu'ils écrivent ? Ce qui les rassemble, me semble-t-il, est la même chose qui créait « l'outfit », soit la signature de l'écrivaine. Si, plus haut, cette signature prenait la forme d'un tutu qui désamorçait le sordide anonymat d'une visite à l'hôpital, ici, elle se lit au travers des actions des écrivains. Le thé que prend Aquin, les vêtements qu'enfilent les personnages de Villon et de Uguay apparaissent comme des manières de déguiser, voire de travestir ces auteurs, qui ainsi perdent une certaine auréole de sacralisation qui les orne

dans d'autres circonstances. Désormais costumés, ils performent dans le théâtre orchestré par Gendreau, et non plus dans celui de leurs vies, ou de leurs œuvres. Dans l'espace littéraire, elle crée ainsi *son* espace.

La mère est le témoin de cette sorte de mascarade à laquelle elle participe aussi, en agissant, à l'instar du personnage de Vickie Gendreau, comme maître d'œuvre de cette communauté d'écrivains. « [T]elle mère, telle fille » (2012 : 108), lit-on. La mère agit avec eux comme s'il s'agissait de pantins, de marionnettes malléables, les « habillant », puis les promenant avec elle selon sa volonté. L'« habillage » qu'on fait revêtir à ces écrivains me semble être significatif de la désacralisation des figures d'Aquin, de Villon et de Uguay qui s'opère dans *Testament*; ce « costume » serait celui de la fiction, de la poétique de Gendreau qui permet de recouvrir un instant, telle une seconde peau de sens, ces écrivains qui, pour le temps que durera la fiction, lui appartiendront – pour la paraphraser, Gendreau conçoit pour eux « un outfit ».

L'expression « Marie Uguay en tutu » revient, la deuxième fois, dans le chapitre porté par la voix du personnage de Mathieu, le meilleur ami de la protagoniste, dont l'importance est réitérée tout au long du roman : c'est lui qui est chargé du testament que reprend le titre, lui qui distribue à la mort de l'écrivaine les textes qui forment les chapitres. « Marie Uguay en tutu, ma grande amie, la plus grande, avait le cancer du cerveau » (2012 : 123), écrirait-il, en ajoutant plus loin que « Marie Uguay en tutu, c'était grandement, indéniablement mon

amie la plus importante» (2012 : 123). Un rapport d'équivalence se dessine donc entre Uguay et Gendreau, tandis que la différence entre les deux personnalités se creuse au travers de cet accessoire de danse. Nous apprenons en effet dans le roman que Vickie était danseuse. Pas une danseuse classique, comme pourrait inviter à le penser ce tutu, mais plutôt une danseuse nue, une effeuilleuse. Or, Vickie ne se préoccupe pas des catégorisations étanches et elle subvertit les codes ; elle porte non seulement cette jupette, mais l'enfile aussi à Marie Uguay. Ce geste, qui pourrait sembler maladroit en raison du handicap de la poète², apparaît donc comme une antonomase qui caractérise Gendreau, tout en associant le sort de deux écrivaines aux prises avec un cancer. Gendreau fait ainsi des entrechats au travers de l'histoire de la littérature afin d'y glaner les figures qui l'inspirent pour les accoutrer ensuite des vêtements de son choix ; elle danse, valse comme elle l'entend avec ces écrivains du passé, qui, réactualisés dans l'espace de la fiction, deviennent, dans son roman, ses contemporains³.

2. Atteinte du cancer des os, la poète a été amputée de la jambe droite afin de limiter la propagation de la maladie.

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

En considérant la reprise actuelle de la figure de Uguay dans *Au bras des ombres*, de Brault, *Ce qui est là derrière*, de Gravel-Renaud et, dans une moindre mesure, *Testament*, de Gendreau, j'ai observé que le rapport à l'espace constituait un fil conducteur dans ces œuvres par ailleurs hétérogènes. Les successeurs de la poète et diariste semblent ainsi partager une sensibilité aux lieux que l'on a également discernée dans ses poèmes et son journal personnel. Ces détours chez plusieurs écrivains réaffirment l'importance du mouvement chez Uguay; non seulement ce thème est présent de manière récurrente dans le *Journal* où il prend plusieurs significations, mais aussi il permet de penser cette œuvre en relation avec d'autres, ce qui a été peu fait jusqu'à présent, du point de vue de la poétique, du moins. On peut ainsi entrevoir sous un nouvel angle la position isolée de Uguay au sein de l'histoire de la littérature québécoise. Au travers de ces réappropriations de la figure de Uguay se crée un récit de son œuvre, fait de mouvements qui à la fois voilent et dévoilent une thématique de l'espace, alors que « la question de la filiation nous renvoie donc toujours aux figures de l'histoire dont nous sommes les destinataires et les passeurs, héritiers d'un texte à déchiffrer ou à récrire avec des mots inédits » (Cliche, 2005 : 6).

BIBLIOGRAPHIE

- BESSETTE, Ariane (2010), « Interactions du corps et de l'espace dans le *Journal de Marie Uguay* », mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia.
- BRAULT, Jacques (1997), *Au bras des ombres*, Saint-Hyppolyte, Le Noroît.
- CAUMARTIN, Annie, et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (2007), « Présentation » dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @analyse : revue de critique et de théorie littéraire*, [En ligne], [<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/505/407>], (7 août 2016).
- CLICHE, Anne Éline (2005), « Présentation », *Protée*, vol. 33, n° 3 (hiver), p. 5-8.
- DEMANZE, Laurent (2009), « Les possédés et les dépossédés », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, p. 11-23.
- DESAUTELS, Denise (2007), « L'autodafé », dans *L'œil au ralenti*, Montréal, Le Noroît, p. 197-205.
- DORION, Hélène (2000), « *Signes et rumeurs et L'outre-vie*. Recueils de poèmes de Marie Uguay », dans Gilles DORION (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1979-1980*, Montréal, Fides, p. 742-745.
- GENDREAU, Vickie (2012), *Testament*, Montréal, Le Quartanier.
- GENDREAU, Vickie (2014), *Drama Queens*, Montréal, Le Quartanier.
- GRAVEL-RENAUD, Geneviève (2012), *Ce qui est là derrière*, Saguenay, La Peuplade.
- NEPVEU, Pierre (2008), « Écrire et aimer dans le désastre », dans *La poésie immédiate. Lectures critiques 1985-2005*, Québec, Éditions Nota bene, p. 243-253.
- SAMOYAU, Tiphaine (2013), *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin. (Coll. « Littérature ».)

UGUAY, Marie (2005), *Poèmes*, Montréal, Boréal.

VIGER, Louise (2005), *Dépaysements des sens*, cintres de bois, fil de métal,
fil de bois, accessoires audio, 2,80 m × 2,20 m.