



HAL
open science

Espaces d'interaction entre figure et lecteur dans la poésie de Margaret Atwood

Pauline Montassine

► **To cite this version:**

Pauline Montassine. Espaces d'interaction entre figure et lecteur dans la poésie de Margaret Atwood. Christine Chollier; Anne-Élisabeth Halpern; Audrey Louyer; Alain Trouvé. De la personne au personnage : traitements génériques différenciés, *Approches interdisciplinaires de la lecture* (16), Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.303-334, 2024, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 978-2-37496-228-3. 10.4000/12p0l . hal-04809379

HAL Id: hal-04809379

<https://hal.univ-reims.fr/hal-04809379v1>

Submitted on 28 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Christine Chollier, Anne-Élisabeth Halpern, Audrey Louyer et Alain Trouvé

De la personne au personnage traitements génériques différenciés

Espaces d'interaction entre figure et lecteur dans la poésie de Margaret Atwood

Pauline Montassine

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Publication sur OpenEdition Books : 15 novembre 2024
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
ISBN numérique : 978-2-37496-228-3



<https://books.openedition.org>

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne



RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Montassine, Pauline. « Espaces d'interaction entre figure et lecteur dans la poésie de Margaret Atwood ». *De la personne au personnage*, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2024, <https://doi.org/10.4000/12p0l>.

Ce document a été généré automatiquement le 28 novembre 2024.



Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0 sauf mention contraire.

Espaces d'interaction entre figure et lecteur dans la poésie de Margaret Atwood

Introduction

Margaret Atwood est née en 1939 à Ottawa au Canada. Elle est l'auteure de plus de cinquante ouvrages de fiction et de non-fiction. Au cours de sa carrière, elle a notamment publié plus de vingt recueils de poésie, grâce auxquels elle explore des thèmes variés tels que les relations humaines et les dynamiques de pouvoir, la nature omniprésente et ceux qui l'habitent, ainsi que la relation du soi à un monde où des oppositions apparemment fondamentales sont constamment mises en tension.

Le corpus choisi parcourt plusieurs décennies et s'articule comme un panorama. Il s'agit d'observer des constantes et des effets d'échos dans la poésie d'Atwood, en se penchant sur les thèmes qu'elle aborde de façon récurrente dans son œuvre. L'analyse proposée vise à appréhender la technique par laquelle le texte et le langage deviennent un espace-surface de mise en scène, où elle pousse le lecteur à questionner son propre rôle dans son interaction avec les poèmes. On observera notamment l'importance d'une aire de jeu entre figure et lecteur sous la surveillance de la poète.

Nous parlerons ici de « figures » puisque leur utilisation vise systématiquement au dépassement symbolique de leur simple existence dans le texte. Pour rappel, la figure vient étymologiquement du terme latin *figura* tiré de *ingere*, désignant l'action de former, de modeler (notamment dans l'argile). Elle nous rappelle une volonté de création mimétique tout en ouvrant des possibilités de représentations dans le texte. Elle est alors par nature modulable, changeante, et malléable au gré des besoins du texte. De cette façon et contrairement à la forme romanesque, où le personnage se pare de caractéristiques et de qualités propres au fil des pages, comblant petit à petit le vide sémantique

ouvert sur sa première rencontre avec le lecteur¹, la figure poétique semble entretenir une plus grande distance et se veut par définition mouvante et inatteignable. C'est lorsqu'on pense s'en rapprocher, pouvoir la toucher ou bien même la comprendre qu'elle nous glisse entre les doigts et nous perd en retour². Dans *Onze études sur la poésie moderne*, Jean-Pierre Richard évoque le pouvoir et la portée de ces figures dans « la mémoire qu'elles touchent en nous³ ». La mémoire que vise Atwood par leur utilisation se veut à la fois particulière et universelle, locale et globale, singulière et plurielle.

Au fil des poèmes, nous étudierons comment Atwood invoque ces figures en créant des impressions démultipliées par des effets de transformation du texte et de la matière. Cette étude permettra d'identifier le processus par lequel Atwood met en place des aires de jeu entre la figure énonciatrice et le lecteur ; il en résulte une tension apportée à l'ensemble des voix s'accordant au fil des vers, si bien que, dans une certaine mesure, le lecteur peut devenir acteur des poèmes en se laissant guider par ces dynamiques.

Nous aborderons d'abord les effets de masques et d'associations de voix dans les poèmes, puis nous analyserons la mise en place d'un jeu entre figure et lecteur par la poète, pour enfin nous pencher sur un cas particulier : celui de l'absence et du vide dans le dernier recueil de poèmes d'Atwood intitulé *Dearly*.

Jeu de masques

La figure comme renversement de l'image

Afin de mieux comprendre les processus par lesquels les poèmes s'incarnent et prennent vie chez Atwood, il semble important de commencer par une identification des principaux axes par lesquels

-
1. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.
 2. Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire – Tome I*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 107-108.
 3. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 223.

celle-ci entreprend l'esquisse de ses figures. La littérature canadienne a pour grande caractéristique de questionner le rapport au territoire et à une nature impressionnante dont les éléments semblent indifférents à l'existence humaine⁴. Les références aux éléments naturels sont nombreuses non seulement dans la poésie mais aussi dans l'œuvre d'Atwood. Les figures relatives à la nature portent une certaine ambivalence chez Atwood tout en semblant dépasser les oppositions classiques qu'elles suscitent : l'espace naturel reste un environnement familier et proche tout en renvoyant à un ordre vivant plus grand et conceptuel, comme un royaume distant. Curieusement, les animaux perdent leurs qualités propres dans les poèmes d'Atwood : dans le recueil *You are Happy*, le taureau du poème « Bull Song⁵ » est impuissant et vaincu ; dans « Pig Song⁶ », le cochon est délicat voire raffiné. Il s'agit alors d'observer les dynamiques d'inversion de la représentation de figures connues dans la poésie atwoodienne.

Il est possible de questionner la place de l'animal comme personnage dans les poèmes d'Atwood, notamment en relation avec une problématique de référence. L'animal peut-il simplement rester animal lorsqu'il est articulé et mis en scène dans une œuvre poétique ? Dans « *The Animals in That Country*⁷ » [Les animaux de ce pays], Atwood décrit deux lieux d'existence distincts ainsi que les animaux qui y vivent :

Dans ce pays là les animaux
ont un visage humain :

Dans ce pays ci les animaux
ont des visages
d'animaux.

-
4. Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* [Essai sur la littérature canadienne] Toronto, Anansi, 1972
 5. Margaret Atwood, *You Are Happy* [Tu es heureuse], Toronto, Oxford U.P., 1974.
 6. *Ibid.*
 7. Margaret Atwood, *The Animals in That Country* [Les animaux de ce pays], Toronto, Oxford U.P., 1968, p. 2-3.

Leurs yeux
s'éclairent une fois dans des phares de voitures
et disparaissent.

Leurs morts ne sont pas élégantes.

Ils n'ont le visage
de personne⁸.

Elle ouvre son poème sur un contre-pied en utilisant l'adjectif démonstratif « *that* » en premier lieu pour ensuite utiliser « *this* » à la fin du poème, inversant l'usage habituel « *this / that* ». Les conventions syntaxiques se trouvent bousculées dès le titre, symbolisant un renversement général dans le poème. En ce sens, l'expression « *that country* » incite à imaginer ce pays comme un pays nécessairement lointain, là où « *this country* » nous rapproche du pays qu'il désigne. Ici, deux mondes sont mis en contact dans l'espace du poème : un lieu lointain, imaginaire, où l'animal est digne, doté d'un nom, d'une image et de caractéristiques humaines, et par contraste, le lieu qui est nôtre, celui où l'animal n'est rien, puisque non-humain. L'animal devient « figure sans visage » et illustre un questionnement de la valeur des figures et motifs littéraires au sein des œuvres en comparaison à leur valeur dans le monde que nous expérimentons. À quoi renvoie réellement une figure dont la portée n'est pas la même dans l'imaginaire et dans le réel ? Quel est le point de contact entre ces deux mondes ?

Or, la mise en scène des animaux permet à Atwood de porter un regard critique sur notre monde. L'articulation et la dégradation progressive de leur statut au sein du poème, passant du monde distant de l'imaginaire à « *this country* » forçant une certaine proximité, permet au lecteur de comprendre un commentaire de la voix poétique qui s'efforce de mettre en relief la tension entre la valeur des

8. *Ibid.* « *In that country the animals / have the faces of people: // [...] // In this country the animals / have the faces of / animals. // Their eyes / flash once in car headlights / and are gone. // Their deaths are not elegant. / They have the faces of / No-one* ».

représentations imaginaires et leur manque de portée dans la sphère réelle. « *That country* » contient des animaux ayant obtenu un statut humain (on observe les références aux contes, fables et tapisseries chevaleresques), alors que « *this country* » ne contient plus que des « animaux ayant des visages d'animaux », la dissimilation syntaxique présentant une réduction du référent à son strict minimum, pour enfin dépeindre dans le dernier vers des animaux qui n'ont plus le visage de personne : l'évidement est total, et le signe ne renvoie plus à aucun signifié.

La figure de l'animal renvoyant par effet de miroir à celle de l'Homme, la modalité de son statut et de son sens se pose aussi au sujet de l'humain. Le corps animal est superposé au corps humain dans la première partie du poème. Or, l'humanité n'est pas présente dans la deuxième partie du poème, qui semble pourtant décrire un monde proche du nôtre (la seule présence humaine étant celle de la machine, la voiture). Par effet de miroir, l'évidement de la figure animale entraîne celui de la figure humaine. Christine Evain développe l'idée d'une utilisation de la figure animale comme symptôme d'une quête générale de sens :

Les mises en scène récurrentes de regards qui cherchent à déchiffrer le langage des animaux et à relever les traces qu'ils laissent derrière eux relie le motif animalier aux questions de la quête du sens et de l'interprétation des signes⁹.

Cette remise en question du système de représentations permet à Atwood de mettre en lumière des basculements. Bien que le motif animalier dénote une dimension prestigieuse dans ses représentations esthétisées et littéraires (par exemple dans les fables), cette caractéristique disparaît lorsque l'animal entre dans la sphère du réel. Il est possible de comprendre l'exploration du motif animalier chez Atwood comme un questionnement du sens général des systèmes

9. Christine Evain, *Pluralité des voix et chant de soliste dans la poésie de Margaret Atwood*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Sellin, 2007, université de Nantes, 2007, p. 112.

sémiotiques. Atwood, par des effets de sur-référence et d'évidement sémantique des figures choisies, crée un vers hybride. La poète associe sa voix tout en donnant corps et voix aux acteurs du poème pour questionner sans cesse leur statut. Ainsi, analyser le fonctionnement et l'association mise en place entre la figure et les autres acteurs des poèmes (la voix poétique, la poète et le lecteur) nous permettra de mieux comprendre la portée de cette association de voix et de figures dans laquelle le poème et le chant se révèlent.

Associer les voix : former l'écho

Chez Atwood, la figure peut également entrer en contact avec une voix poétique portant un rôle bien précis, prêtant sa voix aux protagonistes des poèmes tout en ajoutant son propre chant par le biais d'un effet de chœur. C'est pourquoi il est possible de considérer l'usage de figures et *persona* comme celui d'un masque derrière lequel s'exprime la voix poétique. Au-delà de cette incarnation, chaque personnage est présenté aussi comme le miroir de quelque chose qui le dépasse.

Ainsi, le personnage-figure ne caractérise pas uniquement la voix, mais s'associe à des voix : par un effet de démultiplication et d'écho, celles-ci racontent d'autres histoires, enrichissant d'autres strates de sens et d'interprétations possibles pour le lecteur. Ces « figures-masques » permettent à Atwood de donner des résonances diverses à ses poèmes. L'existence de ces voix multiples entraîne donc des effets de contraste et d'épaisseur.

Atwood s'emploie également à utiliser des figures culturellement chargées et facilement reconnaissables par les lecteurs. Les personnages mythologiques en sont un bon exemple. Nombre de poèmes se chargent de brosser le portrait de ces figures traversant les âges et dont la résonance et la symbolique se réactualisent à chaque nouvelle utilisation. Là où d'autres poètes telles que Louise Glück utilisent ces figures afin de les « ramener » vers elles¹⁰ en soulignant les similitudes

10. Romain Frezzato, « Du mythe au moi : figures de la féminité dans les œuvres de Louise Glück, Sophie Loizeau et Catherine Lalonde », voir ce volume.

entre leur histoire et l'histoire personnelle de la poète, Atwood se joue plutôt du lecteur, notamment en retournant les situations afin de créer des effets de surprise.

Dans le poème « *Siren Song*¹¹ » [Chant de sirène], Atwood piège le lecteur : la voix poétique est celle d'une sirène se lamentant sur son propre sort et promettant à qui veut bien la lire qu'il suffirait de venir la sauver. Celle-ci perd le lecteur dans un chant de plus en plus circulaire, l'entraînant vers la fin de la spirale avant une dernière remarque glaçante. Le charme fait son effet et le chant fatal fonctionne :

Je vais te dire le secret,
à toi, seulement à toi.
Approche-toi. Ce chant

est un appel au secours : aide-moi !
Seul toi, seul toi le peux,
Tu es unique

enfin. Hélas
c'est un chant ennuyeux
mais il fonctionne à chaque fois¹².

Ce piège tendu est si bien ficelé qu'il se met en place dès le premier vers du poème, le chant s'introduisant lui-même (l'expression « *this is...* » qui ouvre le poème crée un certain suspense et devient presque cérémonieux, et le chant se met en scène lui-même par la voix « sirénique »). Tout est fait pour mettre le lecteur dans une sensation d'attente, notamment par l'utilisation d'enjambements : le débordement des groupes syntaxiques entraîne certes un effet de continuité, mais il pousse surtout le lecteur à engloutir vers après vers. Chacun de ces enjambements devient une vague rapprochant de la sirène. Le lecteur, comme le marin, est entraîné à passer symboliquement

11. Margaret Atwood, *You Are Happy* [Tu es heureuse], *op. cit.*, p. 38-39.

12. *Ibid.* « *I will tell the secret to you, / to you, only to you. / Come closer. This song // is a cry for / help: Help me! / Only you, only you can, / you are unique // at last. Alas / it is a boring song /but it works every time* ».

« par-dessus bord » dans le texte. Les effets de suspense (par exemple le manque de point d'interrogation à la suite de « *Shall I tell you the secret* ») contribuent à tisser l'appréhension d'un lecteur pendu aux lèvres de celle qui resserre son piège autour de lui. Les effets de répétition et d'écho finissent de piéger le marin-lecteur (« *to you* » dans la septième strophe et « *only* » dans la huitième strophe) : on retrouve la rythmique d'un chant qui ensorcelle et condamne.

Néanmoins, le piège n'annule pas l'appel au secours. Atwood ajoute une strate au statut tragique de la figure de la sirène : le chant réduit aussi bien les possibilités d'action de la sirène que celles du lecteur-marin :

Devrais-je te dire le secret
et si je le fais, me sortiras-tu
de ce costume d'oiseau ?

Je ne m'amuse pas ici
accroupie sur cette île
l'air pittoresque et mythique¹³

Si, du point de vue du lecteur, le chant semble susciter une certaine curiosité et une attente, d'autres éléments illustrent le chant comme preuve du sort malheureux de la sirène. La ruse de l'interprétation est assumée dans l'expression « *bird suit* », qui rend l'artifice visible. Un sentiment de lassitude est palpable dans la voix de la sirène : Atwood subvertit l'image habituellement attendue de la sirène séductrice, et la décrit comme tout autant victime de son sort celui qui l'écoute.

De cette manière, comme Christine Evain l'explique, on observe « un jeu de déguisements ou de mise en scène des voix, qui se montre lui-même du doigt et qui révèle le talent de ventriloque d'Atwood »¹⁴. Cette mise en scène est possible via l'utilisation de figures faisant

13. Margaret Atwood, *You Are Happy* [Tu es heureuse], *op. cit.*, p. 38-39. « *Shall I tell you the secret / and if I do, will you get me / out of this bird suit? // I don't enjoy it here / squatting on this island / looking picturesque and mythical* »

14. Christine Evain, *op. cit.*, p. 100.

office de marionnettes répondant aux besoins de la voix poétique : elles permettent non seulement à celle-ci d'étoffer différents niveaux d'interprétation, mais aussi au lecteur de comprendre la complexité de cette superposition de voix. Ici, même si la sirène tient son propre chant ensorcelant, la voix poétique y ajoute un commentaire sur son statut tragique, et le chant se dévoile lui-même. Les figures utilisées dans les poèmes deviennent des outils permettant d'orienter non seulement un ensemble de voix superposées à celle de la poète, mais aussi d'ouvrir d'autres champs interprétatifs. La voix poétique peut donc être décrite comme animante : elle invoque les figures et les met en scène dans l'espace du poème dans un effet de théâtralisation générale. La figure est alors un lieu d'écho où plusieurs voix résonnent.

Après avoir exploré les mises en tensions dans le système de représentations ainsi que le pouvoir de mise en voix de la poète, il s'agit de scruter comment cette modulation de la figure peut finalement se comprendre comme une renégociation d'un espace chez Atwood.

Prendre corps à la surface du texte : investir l'espace

Nous avons vu que la portée de l'image référente pouvait être discutée dans certains poèmes (par exemple celle des animaux), mais aussi que la voix pouvait être invoquée par la poète comme dans un tour de ventriloque (notamment par la réappropriation du chant de la sirène). Or, le modelage de figures obéissant à la voix poétique ouvre aussi une troisième possibilité : celle de l'espace. La figure poétique n'a pas nécessairement besoin de sujet stable et donné en soi, et elle se charge simplement d'être en constante modulation : la figure s'effectue¹⁵ dans le texte et par le texte.

Pour illustrer notre propos, nous utiliserons le poème « *Morning in The Burned House* »¹⁶ [Matin dans la maison brûlée]. La locutrice y présente une maison détruite par les flammes et nous propose un état des lieux :

15. Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, Puf, 1996. p. 153.

16. Margaret Atwood, *Morning in the Burned House* [Matin dans la maison brûlée], Toronto, McClelland & Stewart, 1995, p. 126-127.

Dans la maison brûlée je prends le petit déjeuner
Vous comprenez : il n'y a pas de maison, il n'y a pas de petit déjeuner,
pourtant je suis là¹⁷.

Le lecteur est rapidement pris à parti dans le deuxième vers par la locution « *You understand* » assez ambiguë puisque sa présence présuppose une compréhension claire de la situation par le lecteur... qui n'est pourtant pas nécessairement évidente lors de la découverte du poème. La locutrice entame sa réactualisation des souvenirs par le biais d'objets ayant partiellement survécu à l'épreuve des flammes. Le temps présent semble n'être qu'une modulation d'un temps passé, puisqu'il ne sert qu'à décrire une déambulation dans les souvenirs symbolisés par les objets. Ces objets deviennent alors catalyseurs de signifiés qui les dépassent et qui dépassent aussi le lecteur.

La locutrice pilote non seulement la découverte du lieu dévasté, mais guide aussi le lecteur à la découverte de ce qu'il reste d'un corps absorbé par le feu, par le lieu et par le texte. Les éléments de la maison sont décrits avec une telle clarté (omniprésence de la lumière dans « radiant », « incandescent » qui définissent le corps, mais aussi « clear » [clair], « bright » [lumineux], « flares » [les flamboiements], « the sun » [le soleil] qui décrivent les objets et l'environnement proche). L'emplacement de chaque objet est méticuleusement choisi, le regard est analytique, et pourtant, il semble impossible de percevoir le corps.

Le feu est au cœur de cette transformation, aussi bien de l'espace que du temps : il semble cristalliser le passé en présent, et inversement. Dans *La Psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard explique la symbolique de cet élément : « primitivement, seuls les changements par le feu sont des changements profonds, frappants, rapides, merveilleux, définitifs. »¹⁸ Absorbée par le même feu qui dévore le lieu habité, l'énonciatrice se retrouve reléguée au rang d'objet, et se place elle-même au même niveau que la bouilloire, le miroir, la tasse et la

17. *Ibid.* « *In the burned house I am eating breakfast. / You understand: there is no house, there is no breakfast, / yet here I am* ».

18. Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 67.

cuillère. La répétition de « *including* » [y compris] permet d'acter et de renforcer cette absorption du sujet dans l'espace. L'impossibilité de percevoir son propre corps dénote alors une fusion totale de la figure poétique par le lieu. L'espace retracé délimite les contours du personnage et l'absorbe simultanément. La figure devient lieu de ré-actualisation et de modulation d'un espace/temps par le biais de cette absorption et de cette transformation de la matière dans un espace essentiellement symbolique¹⁹ qui abandonne tout désir d'effet de réalité.

Ainsi, nous pouvons conclure cette première partie en considérant que la modulation des figures dans la poésie atwoodienne se veut hybride et en constant changement. Les qualités de départ de ces figures sont sans cesse contraintes et vouées à évoluer dans le texte. Trois pôles de modulation de la figure poétique se dessinent : l'image, l'écho et l'espace. Ces trois pôles d'exploration et de façonnage multiplient les possibilités d'interprétation et créent des dynamiques qui incluent le lecteur. Il s'agit à présent d'établir les caractéristiques d'une mise en scène et d'une aire de jeu où le lecteur est invité à interagir avec les figures.

La figure en je(u)

Qui est ce « je » et comment se dessine-t-il ?

Malgré l'utilisation de nombreuses figures à forte valeur d'identification, Atwood produit également un certain nombre de poèmes dont la voix reste partiellement identifiable. Cette voix, ce « *I* » [je] incarnant certains poèmes, peut se dessiner de plusieurs façons. Sa mise en existence dans le texte semble dépendre de sa relation avec un « *you* » [tu] qui est flou lui aussi.

Néanmoins, c'est par cette absence de point d'ancrage clair qu'Atwood ouvre d'autres perspectives et nous pousse à interroger

19. Dennis Cooley, « Nearer by Far: The Upset 'I' in Margaret Atwood's Poetry » [Plus proche de loin : le 'je' bouleversé dans la poésie de Margaret Atwood], in Colin Nicholson (dir.) *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity* [Margaret Atwood : écriture et subjectivité], Londres, Palgrave Macmillan, 2014, p. 77.

non pas les acteurs ou les figures floues des poèmes, mais bien les mécanismes existant entre eux. On remarque qu'un jeu de miroirs se forme entre le « *I* » et le « *you* », le poème se présentant comme une expression d'un reflet qui commente et transforme celui se perdant dans le miroir.

Dans le poème « *Tricks With Mirrors*²⁰ » [Ruses de miroirs], le lecteur découvre un « je » se décrivant comme un miroir, conditionné par l'image de l'autre et condamné à une existence passive. Toute la description de sa surface relève d'éléments portant le trait sémantique / figé / (« *restraint* » [contrainte], « *withheld* » [retenu], « *the surface of the ice* » [la surface de la glace], « *suspended* » [suspendu], « *beautiful and frozen* » [beau et gelé]). Le miroir est une surface restreinte, délimitée par un cadre en bois, qui souligne sa rigidité malgré son aspect fragile. Ainsi, le « *I* » subit une réification et devient cette figure du miroir, le lieu où se pose le reflet d'un « *you* » qui inclut le lecteur. La relation est fragile mais importante : si le « je » n'est que l'objet permettant la mise en espace du reflet, son existence semble dépendre d'un simple jeu de regards. Ce « je » devient objet permettant la médiation d'un soi au soi parmi ses limites et son cadre : c'est dans celui-ci qu'autrui s'observe lui-même, sans apparente considération pour l'objet lui offrant sa propre image.

Malgré cette relégation au rang d'objet, le « je » parvient à faire entendre sa voix : le miroir conditionne le reflet, et il regarde l'autre en retour ! Ce que voit le miroir dépasse l'image qu'il nous renvoie, qui est elle-même contrainte par les contours du cadre qui limite l'aire de perception. En d'autres termes, le lecteur assiste au façonnage d'une image (rappelant le modelage d'une figure). Ce miroir, bien que passif au premier abord, dirige sa propre découverte (notamment via l'utilisation de l'impératif, orientant le « *you* ») : ici, le cadre du miroir est alors le texte lui-même. Au fil des vers, l'apparente passivité du miroir disparaît : son aspect figé ne relève pas de qualités inhérentes à l'objet mais d'une retenue volontaire et d'un contrôle du « je ».

20. Margaret Atwood, *You Are Happy* [Tu es heureuse], *op. cit.*, p. 26-28.

Ne crois pas qu'elle soit passive
ou facile, cette clarté

avec laquelle je te donne toi-même.
Tiens compte de la maîtrise

nécessaire : la respiration retenue, pas de colère
ou de joie perturbant la surface

de la glace.
Tu es suspendu en moi

beau et gelé, je
te conserve, en moi tu es sauf²¹.

Le miroir, malgré tout, se décrit comme espace plutôt que surface : dès la troisième partie du poème, « *in me you are safe* » [en moi tu es sauf] incite le lecteur à se questionner, notamment avec l'insistance sur la préposition « *in* » qui, certes, peut se rattacher à une surface, mais aussi à un espace clos. Ce je/miroir déploie tous les efforts possibles afin de rendre l'image souhaitée à celui qui le regarde et qui se retrouve donc piégé dans le cadre. En d'autres termes, le je(u) / miroir est un espace de modelage : on y voit sa propre figure formée dans les limites de son aire, rappelant la formation d'une identité conditionnée par l'interaction avec autrui.

Néanmoins, et dans la dernière partie du poème, le je renonce à son incarnation de miroir : les modalités de l'existence de cet objet sont décrites comme essentiellement vides. Le miroir n'a ni dimension propre, ni voix, ni image (dans le texte, on observe respectivement « *flattened* » [plat], indiquant une absence de relief, « *mute* » [muet] une absence de voix, et « *devoid of colour* » [privé de couleur] montrant une absence de coloris et par extension une

21. *Ibid.* « *Don't assume it is passive / or easy, this clarity // with which I give you yourself. / Consider what restraint it // takes: breath withheld, no anger / or joy disturbing the surface // of the ice. / You are suspended in me // beautiful and frozen, I / preserve you, in me you are safe* ».

absence d'image). Une existence conditionnée complètement par une interaction extérieure semble poser le problème d'un « je » n'ayant aucune qualité propre et dont le seul horizon d'action se limite à un pouvoir de modifier le reflet d'un autre. Or, le miroir et le je se veulent multidimensionnels, dotés des mêmes qualités que cet autre dont ils détiennent le reflet.

C'est alors qu'une transformation s'opère au cœur même du poème : le cadre dont il était question dans les premiers vers se révèle être celui d'une porte et non pas d'un miroir.

Je le confesse : ce n'est pas un miroir,
c'est une porte.

Je suis coincée derrière.
Je voulais que tu me voies ici,

Dis le mot magique, peu importe
ce que ça peut être, ouvre le mur²².

Le je prend forme dans une demi-confession, et devient perceptible par l'autre, autrement que par un jeu de regards. Malheureusement, autrui refuse de reconnaître ce je, et demeure tragiquement coincé dans l'admiration de son propre reflet. Le je se transpose donc à nouveau, avec l'image d'une piscine et se réactualise dans l'attente d'une interaction avec le « *you* ».

Peut-être que je ne suis pas un miroir.
Peut-être que je suis une piscine²³.

L'image de la piscine est mise en opposition avec l'image du miroir par un effet de répétition (et donc de reflet). La surface fragile, plane et réfléchissante se transforme en élément qui submerge, matériel et

22. *Ibid.* « *I confess: this is not a mirror, / it is a door // I am trapped behind. / I wanted you to see me here, // say the releasing word, whatever / that may be, open the wall.* ».

23. *Ibid.* « *Perhaps I am not a mirror. / Perhaps I am a pool.* ».

clair : l'objet perd sa passivité par une modulation de la matière, et pourrait très bien absorber celui ou celle qui s'y admire un peu trop. Cette piscine reste une variation du je, dans sa tentative d'interaction non superficielle avec autrui. Les modulations dans sa présentation ne dépendent plus que d'une voix ouvrant des perspectives et métamorphosant sa propre figure au gré des besoins du poème. C'est alors que le lecteur se retrouve à son tour pris dans une aire de jeu, où les figures elles-mêmes tentent d'interagir avec lui. C'est ce que Colin Nicholson décrit comme une « impossibilité de pure présence à soi » dans son analyse du poème « *Tricks with Mirrors* ». Il est possible néanmoins d'aller plus loin et de transposer ce phénomène au texte poétique en tant qu'objet : il ne peut s'effectuer lui-même et dévoiler son image et ses modulations sans interaction de la part du lecteur.

L'aire de jeu entre lecteur et figure

Atwood ouvre ses poèmes comme une porte donnant vers une aire de jeu. La poète elle-même a déclaré lors d'un entretien avec Christine Evain et Rheena Khandpur en 2004²⁴ « *Poems open doors, novels are the corridors.* » [Les poèmes ouvrent des portes, les romans sont les couloirs]. Cette image de la porte est un symbole récurrent dans la poésie atwoodienne, si bien qu'un recueil entier intitulé *The Door* est paru en 2007.

Il faut alors souligner que, dans l'œuvre poétique d'Atwood, contrairement à la forme romanesque qualifiée de « couloir » que le lecteur doit traverser à un certain rythme et sur une certaine distance, les poèmes sont des espaces transitionnels beaucoup plus restreints, des portes dont le franchissement est plus bref, et dont la portée symbolique peut être plus intense ou frappante. La porte sépare certes, mais c'est avant tout un point de contact entre deux espaces clos, un lieu d'hybridité où les oppositions se rejoignent. Le poème est alors

24. Christine Evain et Reena Khandpur, *Atwood on her Work*: « *Poems open the doors. Novels are the corridors* », [Atwood au sujet de son œuvre : « les poèmes ouvrent les portes, les romans sont les couloirs »], Nantes, CRINI, « Canadensis series », 2006, 978-2952175296, p. 107.

le lieu de prédilection pour la mise en place d'une collaboration plus proche avec le lecteur.

C'est alors que les figures interviennent afin de donner à la voix poétique la portée nécessaire à cette interaction plus intime avec son lecteur, auquel il devient possible de s'adresser. Ces portes ouvertes par les sujets lyriques se posent bien souvent entre des oppositions classiques (pour n'en citer que quelques-unes : nature/société, vie/mort, victime/agresseur, féminin/masculin). La mission de ces figures est de maintenir, le temps d'un poème, cette porte ouverte, laissant le lecteur sur son seuil, et, symboliquement, entre ces oppositions, notamment afin de questionner leur portée.

« *Corpse Song*²⁵ » [Chant de cadavre] est un exemple notable de ce procédé. Dès le premier vers, le cadavre envahit l'espace du lecteur auquel il s'adresse :

J'entre dans ta nuit
Comme un navire assombri, un passeur²⁶.

Aucun choix ne nous est laissé, et le cadavre s'introduit dans nos impressions par le vers performatif « *I enter your night* », nous déposant presque de cette nuit (le verbe « *enter* » suggère l'image d'une porte). Le lecteur se fait envahir par cette figure de la mort que l'on observe avec les métaphores du navire conquérant et du contrebandier. Il est important de souligner l'effort de description des attentes du lecteur lui-même par cette figure, si bien que le corps semble en savoir encore plus que le lecteur (ce qui nous rappelle le miroir percevant plus que ce que l'observateur voit dans le reflet) : en effet, le cadavre affirme au présent nous apporter quelque chose dont nous ne voulons pas. La répétition du pronom « *I* » en début de vers permet d'intensifier une impression d'écrasement du lecteur. On dénote un rapprochement rapide entre le « *I* » et le « *you* » : l'interaction des deux acteurs est au cœur du poème, et l'opposition s'efface petit à petit.

25. Margaret Atwood, *You Are Happy* [Tu es heureuse], *op. cit.*, p. 43-44.

26. *Ibid.* « *I enter your night /like a darkened boat, a smuggler* »

L'utilisation de cette figure conduit le lecteur vers plusieurs interprétations : la première intervient rapidement dans le poème, comme une exhortation à profiter des plaisirs terrestres, se voulant universelle ; la seconde peut être comprise d'une façon plus intime et plus glaçante peut-être, et relève du pouvoir de la figure poétique d'invoquer un souvenir particulier chez le lecteur. En effet, un décalage visible aussi bien dans le fond que dans la forme s'opère, et le cadavre révèle les modalités de son statut, illustrant un récit spécifique de la mort. Ainsi, à l'instar du lecteur, la figure du cadavre est investie peu à peu par des images et des impressions d'un « *you* » qui invoque le défunt en retour en continuant sa lecture.

Les renversements se multiplient, et la frontière apparemment hermétique entre la vie et la mort est alors transformée par la figure du défunt : le lecteur est décrit comme pouvant lui aussi modeler la figure. En effet, le spectre nous avertit : les morts n'existent plus que dans les souvenirs, et les modulations dans leurs représentations parmi les vivants ne les concernent pas, voire les éloignent d'eux-mêmes. Le poème se ferme sur le questionnement d'une opposition fondamentale :

J'existe à deux endroits
ici et là où tu es.

Prie pour moi
pas comme je suis mais tel que je suis²⁷.

« *Here* » peut s'interpréter comme l'espace du poème, alors que « *where you are* » renverrait à l'esprit du lecteur, interprétant la figure comme catalyseur d'un souvenir particulier : l'interaction de ces deux lieux est modalisée par la figure, et illustre l'aire de jeu permettant sa mise en contact avec le lecteur. La figure de la mort nous prouve alors que l'opposition absence / présence peut disparaître le temps d'un poème. De cette manière, les figures utilisées par Atwood sont non

27. *Ibid.* « *I exist in two places, / here and where you are // Pray for me / not as I am but as I am* ».

seulement des acteurs des poèmes, mais elles permettent au lecteur de réinvestir l'abstrait : le lecteur devient figure du vivant le temps d'un poème et par effet de contact avec la figure de la mort.

Jeu et interprétation : la lecture comme mise en scène

Atwood utilise la figure comme prétexte au jeu entre lecteur et texte, ouvrant des champs d'interprétation. La figure des poèmes devient actrice dans cette interaction, guidant souvent sa propre découverte. Comme nous l'avons vu, celle-ci permet à la poète de questionner des oppositions classiques en littérature, revisitant sans cesse les codes des motifs qu'elle emprunte afin de les subvertir. De cette façon, la figure rappelle non seulement au lecteur l'image d'un motif littéraire, mais elle modalise également la remise en question de ses propres qualités.

Pour illustrer ce procédé, nous évoquerons le poème « *This is a Photograph of Me* » [Voici une photo de moi]. Le titre semble évocateur d'une voix décrivant sa propre image au temps présent. L'espace du poème trace alors l'image pour le lecteur, découvrant au premier abord ce qui pourrait être un paysage lui confiant ses propres détails. Néanmoins, le « *I* » défie rapidement les attentes d'un lecteur qui serait un peu trop contemplatif : la voix retrace, module et délimite nos attentes. Un double jeu se met en place, qui relève d'une interprétation, dont on doit distinguer deux articulations. L'interaction avec le lecteur repose d'abord sur une interprétation au sens théâtral de la part de la voix poétique, qui ne révèle pas tout au lecteur et donc structure une aire de compréhension limitée et contrainte. Ensuite vient l'interprétation nécessaire du lecteur : la voix poétique l'incite à devenir plus qu'un lecteur passif, notamment en l'envoyant retrouver des traces dans le texte et en l'invitant à une ou plusieurs relectures du poème.

En effet, « *This is a Photograph of Me*²⁸ » est un poème dont chaque détail semble modifié par la révélation morbide qui intervient dans la deuxième moitié du poème :

28. M. Atwood, *The Circle Game*, [Le cercle vicieux], Toronto, Anansi, 1998, p. 3.

La photo a été prise
le lendemain de ma noyade.

Je suis dans le lac, au centre
de l'image, juste sous la surface²⁹.

Ce n'est pas un charmant paysage sauvage qui se déploie devant nous, mais bien une noyée au fond d'un lac. La description s'interrompt par le biais de parenthèses, minimisant presque l'étrange découverte. La figure de la noyée fait surface dans le texte, bien après le début du poème, et vient distordre et questionner les attentes d'un lecteur se retrouvant presque piégé dans la photographie et dans l'espace du texte. La noyée propose alors au lecteur de recommencer sa découverte du poème. Ainsi, l'expression « *if you look long enough* » [si vous regardez suffisamment longtemps] fait non seulement référence à la nécessité de scruter l'image pour découvrir la noyée sous l'eau, mais aussi au besoin du lecteur de reprendre le texte dès le premier vers, afin de retracer la figure submergée sous les premiers détails donnés dans la description. De cette manière, des éléments qui pouvaient sembler anodins à la première lecture prennent leur sens une fois réactivés dans une seconde lecture : l'omniprésence d'effets de matière liquide adopte un sens différent. Là où « *smeared* » [souillé], « *blurred* » [trouble], « *blended* » [fondu] pouvaient faire référence à l'apparence usée d'une photo ancienne, on comprend également que l'effet de flou pourrait refléter une vision sous l'eau, brouillée et imprécise. On remarque que les éléments décrits dans la deuxième strophe ne sont que partiellement visibles (« *like a branch* » [comme une branche], « *part of a tree* » [un bout d'arbre], « *halfway* » [à mi-chemin], « *ought to be* » [ce qui devrait être]) : la narration est elle aussi tronquée et incomplète, et annonce presque l'arrivée de la révélation comme pièce manquante du puzzle. La figure guide le lecteur, dont la compréhension des images est transformée par cette

29. M. Atwood, *You Are Happy* [Tu es heureuse], *op. cit.*, p. 43-44. « *The photograph was taken / the day after I drowned. // I am in the lake, in the center / of the picture, just under the surface* ».

interaction : les détails émergent du poème de la même façon que la noyée.

L'utilisation de cette figure nous rappelle celle de l'Ophelia d'*Hamlet*. Anne Isabelle François a montré que la construction de la figure de la noyée revêt les mêmes aspects que celle d'une nature morte, caractérisée par sa passivité et son immobilité³⁰. Or, Atwood nous présente au contraire une noyée active dans la révélation de sa découverte : en effet, il faut remarquer que ce n'est pas le lecteur qui la découvre, mais elle qui se révèle dans le texte. De cette façon, dans « *This is a Photograph of Me* », Atwood subvertit non seulement les attentes de son lecteur contemplatif vis-à-vis du contenu présumé de la photo décrite, mais aussi vis-à-vis des modalités de représentation de la figure de la noyée, dont les qualités sont remises en question et subverties. Une fois encore, Atwood utilise la figure dans ses poèmes comme outil d'interaction visant à inclure le lecteur, mais aussi comme interprétation de canons semblant figés, qui l'incite sans cesse à enrichir et redéfinir leurs limites.

Après avoir analysé l'importance de la modulation de la matière pour créer une impression d'interaction avec un lecteur guidé par la voix poétique, penchons-nous désormais sur un cas particulier dans l'œuvre d'Atwood : la figure de l'absence et du vide dans son dernier recueil de poésie paru à ce jour, qui nous incite à redéfinir l'importance de la matière dans le mouvement de façonnage que nous avons abordé auparavant.

Modeler une figure de l'absence

L'homme invisible

Dans son dernier recueil de poèmes paru à ce jour, *Dearly*, Atwood dessine une perte prospective et l'image d'une absence sans cesse en suspens. Au fil des poèmes présents dans *Dearly*, Atwood fait référence, plus ou moins subtilement, au sort de son époux Graeme

30. Anne Isabelle François, « Nature morte à la noyée. Poésie et photographie aux xx^e et xxi^e siècles », *Cahiers ERTA, La Nature morte*, n°6, 2014, p. 129-143.

Gibson décédé en 2019 après un long combat contre la démence. Par le biais du texte, Atwood transpose l'image de la personne non pas en personnage, mais directement en figure par effets d'évidement extrême : la figure d'une absence à venir. Nous avons vu que la modulation de la matière était au cœur de la mise en scène des figures : dans une tentative de description d'une perte de substance progressive d'un autre dont l'existence est vouée à prendre fin, Atwood dresse le portrait en creux d'un vide se formant progressivement.

Avant même l'instant fatidique de la séparation physique, le vide se présente déjà devant la poète. Dans cette dernière partie nous analyserons les caractéristiques de cette absence en construction ainsi que les perspectives d'acceptation ou de résistance proposées par Atwood dans ses poèmes face à cette figure. Enfin, il s'agira de comprendre les possibilités d'action de l'artiste face au rien, et comment le lien avec cette figure de la disparition peut être renégocié, et l'espace ouvert par l'absence peut être réinvesti par celui qui reste.

Les contours de cette future absence supplantent celles de l'autre, qui n'est presque plus présent, le vidant progressivement de ses qualités. L'autre, même encore physiquement présent, a déjà, en réalité, entamé un processus de séparation inéluctable. En ce sens, il est déjà décrit comme « une absence qui se forme ». L'être aimé devient une ombre, un presque fantôme et prend la forme d'une figure ambivalente : suivant le schéma des zones anthropiques de François Rastier³¹, celle-ci se place au niveau de la frontière transcendantale, entre la zone proximale où se trouvait l'être aimé et la zone distale pas encore atteinte par celui-ci. Cette position intermédiaire, entre la présence et l'absence d'un soi, se traduit dans le texte par l'utilisation de la figure de l'homme invisible.

Longtemps utilisé dans la littérature anglo-saxonne, le *topos* de l'invisibilité est souvent présent dans les œuvres pour appréhender des situations incompréhensibles ou du moins impossibles à rationaliser : ce qui ne peut s'expliquer clairement se manifeste donc au moyen de l'invisible. Un poème tout entier est dédié à cette figure

31. François Rastier, « De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie », *Texte !*, septembre 2003, p. 191.

particulière, « *Invisible Man*³² » [Homme invisible]. Dans le poème, l'autre est d'abord décrit comme une image distante, mais son immatérialité future se fait de plus en plus présente. Le destin de l'autre ne peut s'articuler qu'à travers la présence d'une absence, symbolisée par la ligne en pointillés délimitant les contours d'un corps voué à disparaître. La représentation de l'autre repose alors sur un oxymore semblant déjà neutraliser sa présence, enfermé dans un espace où il n'est ni encore vivant ni déjà mort.

C'est celui qui m'attend,
un homme invisible
défini par une ligne en pointillés :
la forme d'une absence
à ta place à la table,
assise en face de moi,
qui mange des toasts et des œufs comme d'habitude
ou qui remonte l'allée en marchant,
un bruissement de feuilles mortes,
un léger épaissement de l'air³³.

La voix poétique déplore cette absurdité d'une vie bientôt perdue et s'adresse à la fois au bien-aimé et au vide qui est voué à prendre sa place : « *You'll be here but not here* ». À la fin du poème, la voix brosse le portrait de cet homme invisible, cette ombre s'agrandissant et en se lamentant d'une existence possible uniquement sous le régime de la perte, déjà supplantée par un vide et une perte de sens générale. Cette perte de sens est aussi une perte de substance : ce qui est familier se dévide de toute force vitale. La dissolution est inévitable.

Cette certitude de la perte permet à la voix poétique de décrire l'inévitable comme un processus long et constant : le lecteur devient

32. M. Atwood, *Dearly* [Poèmes tardifs], New York, Penguin Random House, 2020, p. III.

33. *Idem*. « *That's who's waiting for me: / an invisible man / defined by a dotted line: / the shape of an absence in your place at the table, / sitting across from me, / eating toast and eggs as usual / or walking ahead up the drive, / the rustling of the fallen leaves, / a slight thickening of the air* ».

témoin de la transformation silencieuse de l'être aimé vers l'inconnu, mais aussi du sentiment d'impuissance ressenti dans le recueil. La figure de l'autre, placée entre le monde obvie qu'il quitte graduellement et le monde absent qui est voué à l'accueillir, perd de sa substance : comme la figure de l'homme invisible cherche à rationaliser une absence en formation, l'eau et des liquides se chargent de constituer un dernier pont entre l'existence et la séparation définitive. Non seulement autrui n'est plus que le contour de ce qu'il fut auparavant, le rendant invisible, mais celui-ci perd également de sa substance, s'évaporant presque au fil des pages. L'omniprésence du trait sémantique */liquid/* dans le recueil témoigne d'une obsession pour une existence qui échappe inlassablement à la voix poétique. La vie d'autrui se présente ainsi telle une force impossible à protéger ou préserver : tout se liquéfie, se ternit et s'aplatit. Dans son essai *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard décrit l'eau comme élément constitutif d'une dissolution totale du sujet :

L'eau emporte au loin, l'eau passe comme les jours. Mais une autre rêverie s'empare de nous qui nous apprend une perte de notre être dans la totale dispersion. Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu à sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement³⁴.

L'eau fait donc partie intégrante de la figure de l'homme invisible et témoigne de l'impossibilité pour la voix poétique de clairement appréhender l'autre comme une entité stable et entière. De cette manière, le langage se pare de traits voués à échapper au poète et au lecteur. La perte de substance dans l'invisibilité a des répercussions sur le statut du langage dans le recueil. Le langage devient le miroir d'un autre dont l'image et la substance fuient sans cesse (ici, le verbe fuir peut s'interpréter des deux manières possibles, soit par une fuite incontrôlable de la matière, soit par une fuite volontaire du sujet). En conséquence, le langage perd également de sa substance, de son

34. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 114.

sens et de son effet, de la même façon que la figure d'autrui. La voix poétique commente ses limites lorsqu'il s'agit d'exprimer l'absurde certitude d'une perte prospective.

Un langage qui tente de retenir la vie

Le vide créé par la dissolution d'autrui semble difficilement descriptible : la perte de l'autre entraîne inévitablement la perte d'un langage. Le sentiment d'anxiété exprimé par la voix poétique est causé par le triste constat d'un langage qui ne peut précisément contrer l'expérience de la perte. Malgré cela, la voix se démène afin de trouver le sens de ce phénomène absurde, mais le langage devient un outil imprécis et même décevant face à l'imminence de la disparition. Il semble peiner à retenir autrui.

Le premier poème de la collection, « *Late Poems*³⁵ » [Poèmes tardifs] (poème éponyme dans la traduction française de *Dearly*) témoigne d'un abandon général par un langage qui ne peut plus générer de sens et qui est réduit à un simple outil de réaction face au tragique :

[Trop tard pour être utiles, de telles lettres
et poèmes tardifs sont similaires.
Ils arrivent comme à travers l'eau.

Peu importe ce qui est arrivé :
la bataille, la journée ensoleillée, le glissement
de désir au clair de lune, le baiser d'adieu. Le poème
s'échoue comme une épave³⁶.

Encore une fois, l'eau est présente pour rappeler l'impuissance de la poète face à la mort. Les poèmes eux-mêmes sont jugés « tardifs » et n'ont donc aucune action sur le cours de l'existence. On notera

35. Margaret Atwood, *Dearly* [Poèmes tardifs], *op. cit.*, p. 3.

36. *Ibid.* *Too late to be of help, such letters, / and late poems are similar. / They arrive as if through water. // Whatever it was has happened: / the battle, the sunny day, the moonlit/ slipping into lust, the farewell kiss. The poem / washes ashore like a flotsam*

également la polysémie de l'adjectif utilisé : « *late* » peut certes renvoyer à ce qui est en retard, mais est aussi utilisé pour qualifier une personne défunte. Ils offrent à peine un commentaire sur ce qui se passe. Le langage est déjà utilisé mais surtout usé par d'autres l'ayant employé plus tôt : les mots sont « rouillés », « usés », « rongés trois fois » dans une tentative désespérée d'en extraire quelques gouttes de sens. Un deuil prospectif d'autrui se met en place et motive un deuil du langage, devenu apparemment incapable de générer la vie.

Un adieu au langage de l'autre s'élabore également : la figure de l'autre se dissipe, et les mots qui lui étaient associés aussi. Si les mots sont décrits comme usés, c'est bien parce qu'autrui les a articulés avant nous : ils sont modelés par l'autre et ont des qualités les transformant en outils. Il devient impossible de penser l'un sans l'autre : bien qu'impuissant face à la perte, le langage ne peut se penser sans l'individu qui l'utilise. La disparition progressive de l'un entraîne logiquement celle de l'autre. Les mots, outils de l'homme invisible, se transforment donc à son image : pas encore disparus, ils perdent néanmoins leur substance et leur pouvoir, et sont voués à s'éteindre avec celui qui les utilise.

La disparition des mots de l'autre transforme le monde : leur perte d'impact et de sens condamne la poète à décrire la réalité d'un monde qui ne s'articule plus de la même manière. Cette disparition silencieuse du langage change l'environnement descriptible. La disparition et l'oubli progressif de mots – notamment lié à la démence dans le cas de Graeme Gibson – font basculer la relation du soi au monde : sans certains mots pour articuler celle-ci, une diminution du champ des possibles se met en place. Atwood décrit la mécanique de la démence et ses conséquences sur celui qui en souffre, victime de pertes de mémoire, devenu incapable de se souvenir des noms des oiseaux qu'il aime observer. Le monde change à mesure qu'autrui perd son énergie vitale. L'impossibilité de nommer réduit le spectre d'interaction avec le monde, et pourtant, celle-ci n'est pas nécessairement décrite sous un mode tragique : il s'agit alors d'un ajustement de perception de la réalité, permettant peut-être l'ouverture d'autres perspectives. Le langage n'est plus exclusivement essentiel, car, comme le rappelle la poète, les oiseaux n'ont pas besoin de savoir quel

est leur nom. La disparition des signes et signifiants semble même rapprocher l'individu de son environnement³⁷ : dans un monde où autrui et son langage se dissipent et se dessinent comme une absence en devenir, un brin d'existence persiste en dépit de mots en fuite. Son départ étant à la fois imminent et inévitable, l'individu fait l'expérience d'un monde immédiat.

Le langage ayant perdu de ses qualités communicatives et descriptives, il ne peut résolument pas générer la vie et repousser la séparation et tenir la figure de l'homme invisible à distance, au grand regret de la voix poétique. Le langage serait simplement là pour retracer la présence d'une absence : bien qu'ayant perdu de ses qualités inhérentes, il permet néanmoins de dessiner l'absence comme une figure qui se déplie.

Car si le langage n'est certes pas capable de faire remonter le cours des choses et de générer la vie, il n'est pas un outil inutile et vain dans la renégociation du réel par la poète. Le tour de force d'Atwood consiste alors à démontrer que malgré une impossibilité de changer le réel, le langage reste bel et bien le seul outil à disposition pour le réinvestir et le réécrire. Le poème se termine avec ces vers :

Il est tard, il est très tard ;
trop tard pour danser
Toutefois, chante comme tu le peux.
Allume la lumière : continue de chanter.
Chant : allumé³⁸.

Bien qu'il soit trop tard, la poète exhorte le lecteur à continuer d'utiliser la langue et la poésie, non pas pour contrer la mort mais pour continuer la vie. Ces derniers vers viennent alors renverser le constat fait sur l'impuissance du langage à générer la vie au début du

37. Atwood décrit ce phénomène de distanciation avec le langage résultant en un rapport plus immédiat à la nature dans son deuxième roman, *Surfacing* [Faire surface] (1972), dans lequel la protagoniste refuse progressivement toute médiation par le langage dans un désir de fusion avec son environnement.

38. Margaret Atwood, *Dearly* [Poèmes tardifs], *op. cit.*, p. 3. *It's late, it's very late / too late for dancing // Still, sing what you can. / Turn up the light: sing on, / Sing: On.*

poème : celui-ci ne peut certes pas contrer le cours du temps, mais il peut aider l'artiste à réécrire son rapport au réel afin de reformer cette figure de l'absence pour lui donner un sens et se l'approprier. Cette renégociation du réel et du vide se veut universelle, et tend alors à inclure le lecteur.

Modélisation d'une absence prospective

Là où la plupart des œuvres traitant de la perte de l'autre semblent principalement déplorer l'injustice d'un monde qui dérobe l'être aimé, Atwood semble au contraire « faire connaissance » avec la présence d'une absence à venir. De cette manière, l'être aimé, toujours en retrait sur la frontière transcendante, laisse place au vide que la voix poétique tente d'appriivoiser.

Le vide et l'absence prospective se présentent finalement comme une opportunité de renégocier le rapport avec le réel et la certitude d'une temporalité contrainte. Atwood utilise la silhouette de l'absence comme élément catalysant. Comme indiqué précédemment, le vide prenant place dans la figure de l'homme invisible ne peut être ni rationalisé ni évité. Or, si on ne peut trouver le sens de ce vide, il faut néanmoins le renégocier, le réinvestir et le remodeler pour lui donner un sens. Pour Atwood, la présence certaine d'une absence à venir doit être réinvestie par la poésie et retravaillée afin de réconcilier la voix et le réel.

Là où la figure de l'homme invisible laisse apparaître l'ombre d'un vide prospectif, l'acceptation de sa réalisation est nécessaire. Bien que Atwood déplore la tragédie silencieuse d'une séparation inévitable, cette certitude permet à la voix poétique de renégocier son lien avec l'autre en les immortalisant dans l'espace du poème. Le vide est un espace à investir : la voix en explore les limites et accepte sa valeur symbolique. L'absence d'autrui n'est pas une absence de sens : le vide devient alors un signe. Ce vide ne doit pas être indéfiniment considéré comme espace abandonné ou désolé, mais comme une opportunité. Dans le recueil, il est décrit comme un élément plein de vie, où la poète reconnaît les vestiges de l'existence d'une personne absente. C'est un lieu où les oppositions peuvent entrer en contact,

un espace pouvant être renégozié par la voix poétique pour en agrandir le sens : ce qui n'est plus là reste présent par le biais de cet espace, et la figure du disparu persiste.

La figure de l'absence prospective se veut par définition liminale³⁹ : placée symboliquement entre deux étapes, son existence se veut éphémère puisqu'elle ne peut se substituer à la phase finale de la transformation de l'individu (ici, la mort). Néanmoins, Atwood prouve qu'il est possible de puiser du sens et étendre la durée de cette phase intermédiaire en la transformant en figure traversant les poèmes. Pour revenir à la définition des pouvoirs de la figure selon Jean-Pierre Richard⁴⁰, ici le vide devient bel et bien une figure, puisqu'il agit directement sur une mémoire qu'il touche chez le sujet. En effet, bien que particulier pour la poète, le vide décrit dans le recueil semble à la fois universel. Encore une fois, Atwood se charge de faire résonner différentes voix et impressions dans le recueil afin de décrire un phénomène à la fois intime et partagé par tous.

La figure d'un vide à former et à cultiver devient d'autant plus universelle qu'elle s'accompagne de l'utilisation d'un « *you* » qui tend à inclure le lecteur, le rapprochant ainsi de cette figure de l'absence. Dans le poème « *Flatline*⁴¹ » [Tracé plat], la voix s'adresse à un « *you* » pouvant renvoyer à plusieurs signifiés.

Le corps, autrefois ton complice,
est désormais ton piège.
Le lever du soleil te fait grimacer :
trop lumineux, trop flamant.

Après toute une vie d'entrelacements
de pièges noués et de dentelle,
de tornades de vide violettes

39. Victor Turner, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology » [Du liminal au liminoïde dans les jeux, flux et rituels. Essai de symbolologie comparative], *Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies*, t. 60, n° 3, 1974, p. 57.

40. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 223.

41. Margaret Atwood, *Dearly* [Poèmes tardifs], *op. cit.*, p. 115.

avec leur fréquence cardiaque et leurs décombres
tu attends la fin du dédale

et tu pries pour un rivage blanc,
un océan avec son horizon ;
pas tant le bonheur
qu'un tracé plat vers lequel tu te diriges⁴².

Bien qu'elle semble de prime abord s'adresser à l'être aimé sur le point de disparaître, la voix poétique s'adresse aussi au lecteur, le plaçant d'une certaine manière au même point que l'autre prêt à partir. L'utilisation de ce pronom engendre un effet de connivence et permet à Atwood de souligner l'ampleur du phénomène décrit, transformant la figure d'une absence prospective en *memento mori*. De cette manière, le langage qui ne permettait pas de combler le vide et d'empêcher l'inévitable en ramenant l'être aimé vers le monde devient néanmoins un outil permettant à la voix de déplacer le lecteur vers la figure de cette absence. L'ultime négociation de l'inévitable séparation repose alors sur une transposition du statut du presque disparu : le travail poétique retrace cette mise en contact. En déplaçant le lecteur, Atwood parvient à illustrer l'universalité du phénomène pourtant intime qu'elle décrit tout au long du recueil. Ainsi, le lecteur est animé par la voix poétique à la manière d'une figure.

Conclusion

Atwood démontre au fil des poèmes une certaine volonté de résistance envers les attentes du lecteur, exprimée souvent sur le mode d'un renversement. Même face à la figure angoissante du vide, la voix s'efforce de l'investir, refusant un statut de victime et assumant jusqu'au bout son pouvoir de création. Elle-même l'a déjà

42. *Ibid.* *The body, once your accomplice,/ is now your trap./ The sunrise makes you wince:too bright, too flamingo. // After a lifetime of tangling,/ of knotted snares and lacework,/ of purple headspace tornados/ with their heart race and rubble,/ you crave the end of mazes// and pray for a white shore,/ an ocean with its horizon;/ not, so much, bliss/ but a flat line you steer for.*

répété : face au tragique, il s'agit d'être « *a creative non-victim*⁴³ » [une non-victime créative], en renversant les rôles et en réinvestissant sans cesse les motifs qu'elle utilise pour enrichir leur portée.

L'utilité d'une réactivation de figures connues dans les texte est bel et bien de questionner ce qu'elles représentent (et donc, leur image), ce à quoi elles répondent (leur écho) et leur localisation dans le texte et à l'extérieur des textes (l'espace qu'elles peuvent occuper).

Margaret Atwood parvient à rendre visible le geste même du modelage de figures hybrides, qu'elle investit au gré de ses interactions avec le lecteur. Le motif de la transformation de la matière symbolise le désir d'un façonnage dans l'espace du poème, faisant de l'espace du texte un espace potentiel⁴⁴: entre lecteur, voix poétique et figure et dans la délimitation physique du texte, le poème est alors l'aire de jeu idéale. La mise en contact nécessaire de l'interne et de l'externe donne à Atwood l'opportunité d'une réactualisation constante du réel. D'une certaine manière, l'obsession d'un vide à réformer et à réinvestir démontre que ce vide lui-même, cette non-matière, devient le lieu de transformations ultimes.

Pauline Montassine

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France

Bibliographie

Sources primaires

Atwood, Margaret, *The Circle Game* [Le cercle vicieux], Toronto, Anansi, 1998.

—, *The Animals in That Country* [Les animaux de ce pays], Toronto, Oxford U.P., 1968.

—, *You Are Happy* [Tu es heureuse], Toronto, Oxford U.P., 1974

43. Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* [Essai sur la littérature canadienne], Toronto, Anansi, 1972, p. 38-39.

44. Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 25.

- , *Morning in the Burned House* [Matin dans la maison brûlée], Toronto, McClelland & Stewart, 1995.
- , *Dearly* [Poèmes tardifs], New York, Penguin Random House, 2020.

Sources secondaires

- Atwood, Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* [Essai sur la littérature canadienne], Toronto, Anansi, 1972.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942.
- Evain, Christine. *Pluralité des voix et chant de soliste dans la poésie de Margaret Atwood*, thèse de doctorat dirigée par Bernard Sellin, université de Nantes, 2007.
- Evain, Christine et Khandpur, Reena, Atwood on her Work: "Poems open the doors. Novels are the corridors" [Atwood à propos de ses œuvres : les poèmes ouvrent les portes, les romans en sont les couloirs], Nantes, CRINI, 2006, 978-2952175296.
- François, Anne Isabelle, « Nature morte à la noyée. Poésie et photographie aux xx^e et xxi^e siècles », *Cahiers ERTA, La nature morte*, n° 6, 2014, p. 129-143.
- Frezzato, Romain, « Du mythe au moi : figures de la féminité dans les œuvres de Louise Glück, Sophie Loizeau et Catherine Lalonde », in *De la personne au personnage : traitements génériques différenciés*, AIL 16, Reims, Epure, 2024, p. 283-312.
- Gervais, Bertrand, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*, t. I, Montréal, Le Quartanier, 2007.
- Hamon, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.
- Rastier, François, « De la signification au sens. Pour une sémiotique sans ontologie », *Texte !*, septembre 2003
- Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Le Seuil, 1964
- Turner, Victor, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology » [Du liminal au liminoïde dans les jeux, flux et rituels. Essai de sémiologie comparative], *Rice Institute Pamphlet*, vol. 60, n° 3, 1974.

Pauline Montassine

Winnicott, Donald Woods, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard,
1975.