

## PAROLE ET TERRE DANS LA POESIE CANADIENNE ANGLAISE CONTEMPORAINE

par Pierre SPRIET

Pas davantage que d'autres expressions culturelles liées à une communauté d'hommes, la littérature canadienne ne se définit pas son seul contenu national. Le *Cities* de G. Jonas n'est pas moins canadien dans ses évocations de Vienne que dans ses esquisses to-rontoises. C'est par un vers qui n'est paradoxal qu'en apparence que s'achève l'un des poèmes de L. Dudek : «Everything, whatever it is, is a kind of Canada» (1) : le Canada est un raccourci, une manière de miroir du monde.

Il est cependant indéniable que la prose et la poésie canadiennes ont eu et ont encore souvent un contenu spécifiquement national. Les oeuvres descriptives ou narratives centrées sur la terre y abondent; de manière peut-être plus systématique que d'autres, les écrivains canadiens se tournent volontiers vers leur terre pour la célébrer, l'exorciser ou l'interroger. Ils n'ont pas d'autre épopée à chanter que celle de l'homme aux prises avec une terre qui s'impose avec une brutalité qu'on ne retrouve pas souvent ailleurs au même degré. Aux colons venus du Vieux Monde, cette terre affirme sa présence obsédante. L'urbanisation rapide du pays n'a pas, semble-t-il, modifié radicalement les données du problème : même dans le retranchement de leurs métropoles américaines, les poètes canadiens d'aujourd'hui restent marqués par l'existence de cette terre inhumaine, à la fois très proche et terriblement étrangère. C'est cette présence qu'un Nowlan découvre, même lorsqu'il visite l'Angleterre aux paysages humanisés et la compare à sa terre en lutte contre l'homme :

«...in my country even  
when the land was first  
broken two hundred  
years ago or more, the wilderness  
is waiting  
to reclaim everything if  
we turn our backs» (2)

Al Purdy donne au thème une coloration à peine différente lorsqu'il constate dans «A country north of Belleville» que les femmes abandonnées du nord de l'Ontario retournent à l'absence de sens et que la terre étrangère à l'homme reprend ce que l'homme

avait un court instant marqué de son dessein :

«a pile of moss-covered stones  
gathered for some ghost purpose  
has lost meaning under the meaningless sky.» (3)

La terre canadienne ne se laisse pas mettre entre parenthèses. Elle fut longtemps pour le colon, l'aventurier et le missionnaire que chantaient Service ou Pratt un adversaire à vaincre, un champ clos d'où l'on revenait, si on en revenait, plus homme de l'avoir affrontée, un désert de neige et de glace dont l'inépuisable cruauté n'était en harmonie qu'avec ses rares et sauvages habitants. C'est même dans cette relation de l'homme avec une nature marquée par la démesure que N. Frye voit l'originalité de la littérature de son pays (4). Il n'y a souvent que deux personnages dans la poésie canadienne : l'homme et la terre. Entre eux s'établissent divers types de relations. Dans la perspective colonisatrice, la terre est traditionnellement un antagoniste difficile, dont la force meurtrière doit être captée pour servir l'homme dans une relation d'exploitation. C'est ce type de relation que Pratt chante dans des poèmes de facture épique tels que «Brébeuf and his brethren» ou «Towards the last spike», qui peuvent à des titres différents être considérés comme typiques (5).

Une autre forme de relation entre l'homme et la terre a marqué la poésie canadienne. A la fin du siècle dernier, encore influencés par le romantisme, des poètes comme Roberts, Carman et Lampman ont volontiers chanté une nature débonnaire; ils ont dit la relation harmonieuse de l'homme et d'un environnement imaginé plus que vu à travers le prisme déformant de la tradition bucolique. Mais la sérénité de la pastorale trouve peu d'échos chez les poètes d'aujourd'hui. Lorsqu'ils restent sensibles à la beauté de la nature, c'est plus souvent à son caractère inhumain et violent qu'ils s'arrêtent, comme A.J.M. Smith dans «The lonely land» : «The beauty of strength, broken by strength and still strong, / a beauty of dissonance.» (6)

Le pastoralisme est cependant aujourd'hui plus fort qu'au temps des romantiques attardés, mais il a changé de nature. Il n'est plus serein mais critique; c'est au sein du courant écologique de contestation de la culture occidentale qu'il se situe, prônant le retour à des sources non polluées et une restauration de l'harmonie nécessaire entre l'homme et la terre. Ce courant affecte des poètes aussi bien que des romanciers et conteurs tels que Farley Mowat, chanteur du Nord et des Eskimos. Ils redisent avec les mots de notre siècle le mythe d'une nature vierge et dure, mais authentique et vitalisante.

Il est curieux de constater que, quel que soit le type de relation

instauré entre l'homme et la terre, c'est fréquemment dans le cadre privilégié de la communication humaine que cette relation est transcrite par les poètes; elle est analysée en termes linguistiques : parole et terre, mots humains et langages non humains s'affrontent ou se combinent en une série de variations qui dépassent parfois le niveau de l'exploration purement métaphorique.

Pour F.R. Scott dans « Laurentian Shield », conquérir la terre pour la mettre au service des hommes, c'est apporter à une nature qui se tait, qui est « inarticulate, ...empty as paper », un langage qui lui donne enfin le sens dont elle est dépourvue et qu'elle attend :

This waiting is wanting  
It will choose its language  
When it has chosen its technic,  
A tongue to shape the vowels of its productivity.» (7)

La phase actuelle de la colonisation constitue la première étape du processus de formation de cette langue de l'exploitation : pionniers et constructeurs de voies ferrées l'écrivent sur le sol :

«Now there are pre-words  
Cabin syllables,  
Nouns of settlement  
Slowly forming, with steel syntax,  
The long sentences of its exploitation.»

Le grand livre de la nature cher aux romantiques se métamorphose en livre de la civilisation : les mots de la culture occidentale annexeront demain toute cette terre devenue désormais intelligible, humaine :

«... what will be written in the full culture of occupation  
Will come presently, to-morrow,  
From millions whose hands can turn this rock into children.»

Peu de poètes partagent aujourd'hui l'optimisme de F.R. Scott, mais la formulation linguistique du rapport homme-terre connaît une fortune certaine. Irving Layton, sans partager la foi au progrès industriel de Scott, conçoit la relation d'une manière somme toute assez traditionnelle et développe dans les premiers vers de « The Birth of tragedy » le thème du poète interprète de l'univers, traducteur sinon de ses secrets, au moins de ses virtualités :

«And me happiest when I compose poems.  
Love, power, the huzza of battle,  
are something, are much;  
yet a poem includes them like a pool  
water and reflection.  
In me nature's divided things —

tree, mould on tree —  
have their fruition  
I am their core. Let them swap,  
bandy, like a flame swerve  
I am their mouth; as a mouth I serve.» (8)

Ce n'est pas pour l'exploiter qu'il entre en relation avec elle, mais pour la faire parler. La perspective de Layton reste celle de l'humanisme : L'homme se place au centre de l'univers et il dit ce monde avec ses mots humains. Le thème est au coeur même de la civilisation occidentale : c'est à l'homme de nommer les choses et, par cette prise de possession linguistique, il les marque de dépendance.

G. Bowering le rappelle plaisamment dans l'un de ses poèmes, mais sa révision humoristique du récit biblique de la création établit un gauchissement caractéristique du lieu commun, qui paraît assez significatif dans la poésie d'aujourd'hui :

«What would you like to call that ?  
said God  
& Adam said it looks like a horse, I'll  
call it a horse.  
  
He is yr servant, said God,  
I made all these things  
in the last 5 days, now  
yr the boss,  
name them & they're yrs.  
  
But how Can I arrive at a name  
without asking them  
if they already got secrets, said Adam.  
  
You are Man,  
said God.» (9)

La terre n'est donc plus aussi muette que ne le disaient conquérants et humanistes. Elle n'est plus aussi prête à se charger des mots de l'homme. Entre celui-ci et la terre peuvent s'instaurer d'autres relations que celle de l'imposition d'un langage possessif. Au-delà, en deçà ou à côté du langage des hommes existent d'autres langages pas nécessairement réductibles à celui-là. Certains poètes contemporains entreprennent une nouvelle analyse du rapport parole-terre qui remet plus ou moins radicalement en cause l'harmonie longtemps postulée entre les deux termes. Deux d'entre eux, Dennis Lee et Margaret Atwood, font de cette prise de conscience de l'hétérogénéité des langages le point de départ d'une quête de l'identité. Partant de prémisses différentes et au terme d'un cheminement qui n'est pas sans

analogie avec la démarche mystique et qui se rapproche d'une forme de folie liée à la subversion du langage et à la rupture de la communication, l'un et l'autre parviennent à une nouvelle définition du rapport homme-terre.

Dennis Lee part de l'aliénation politique de sa terre : elle est «vide et absence» parce qu'elle s'est laissée posséder par d'autres; dans cette dépossession qui est signe et effet de la peur de vivre, il voit la marque de son pays : «it was / fear of life, the mark of Canada»; «Among the things which / hesitate to be, is void our / vocation ? » (10) Selon un processus foncièrement illogique mais tactiquement efficace, le poète prend cependant appui sur ce vide politique d'une «nation conquise» et dépossédée par refus de vivre : il transforme ce refus passif en acceptation active de la néantisation. Ce détachement, pour être authentique, demande un préalable attachement que Lee évoque par une métaphore empruntée au langage :

«And I will not enter void till I come to myself  
nor silence the world till I learn its lovely syllables.» (11)

A l'attachement préalable peut alors succéder la descente au néant, elle-même d'ailleurs préfigurée par la mort, «the death of lakes, the gutting of our self respect» qu'entraîne la civilisation américaine acceptée par ses concitoyens (12). Et pour échapper au vide de cette barbarie, il faut accepter un néant plus essentiel qui est dépossession radicale :

«...if a man strays into that  
vast barbaric space it happens that he enters into  
void and will go  
under, or he must himself become void.»

«Everything we own will  
disappear, nothing  
belongs to us, and  
only that nothing is home.»

Même si cette curieuse descente mystique dans la dépossession a pour point de départ l'analyse du rapport de l'homme avec la terre, elle n'utilise qu'accessoirement la métaphore du langage. Il n'en va pas de même des poèmes de Margaret Atwood. Avec elle, les mots sont plus qu'une métaphore. C'est la parole qui constitue l'homme; c'est une autre parole qui est le monde non humain des choses. La relation entre l'homme et la terre est essentiellement le heurt de ces paroles.

Par tout un aspect de son oeuvre poétique et romanesque, Margaret Atwood développe le thème devenu banal de l'anticonformisme contemporain, dénonciateur de toutes les exploitations, celle

de la nature par une civilisation mécanicienne et celle de la femme par l'homme, l'une et l'autre étant d'ailleurs les deux faces d'une même processus de violence et d'aliénation (14). Son originalité ne se situe pas à ce niveau de dénonciation presque classique. La critique sociale débouche sur une quête de l'identité qui non seulement la prolonge mais devient le mouvement essentiel, la forme même de son oeuvre multiple. Il faut évidemment parler de retour aux sources puisque cette quête de l'identité se fait au contact de la terre; mais ce retour n'a que peu de points communs avec la recherche de l'enracinement si caractéristique de la littérature canadienne contemporaine, qui redécouvre avec délices et mauvaise conscience que les vertus culturelles des Indiens et des Eskimos étouffés par le « progrès » étaient fondées sur une harmonie profonde entre l'homme et la nature. Margaret Atwood ne prêche pas le retour à la terre et ne célèbre pas le Grand Nord à la manière d'un Mowat. Son oeuvre est confrontation avec l'autre, terre ou homme, terre et homme parce que c'est tout un; et de cette confrontation, qui est échange de signes, communication naît progressivement la conscience de ce qu'est l'homme ou plus précisément de ce qu'il n'est pas, de ses fausses identités.

Plus encore que la quête de l'identité, ce qui caractérise l'oeuvre d'Atwood, c'est le rôle qu'y joue le langage. A chacune des étapes de cette quête, il agit comme révélateur en même temps qu'il dit cette quête, de sorte que le poème multiple qu'est l'oeuvre poétique et romanesque est à la fois l'instrument de cette recherche et sa révélation verbale.

La première étape de l'exploration, c'est la prise de conscience de l'existence incongrue du langage humain et de son inaptitude à communiquer autrement que dans la relation d'aliénation. La plupart des poèmes rassemblés dans *The Animals in That Country* (1968), *Procedures for Underground* (1970) et *The Journals of Susanna Moodie* (1970) sont des variations sur cette relation. Margaret Atwood est fascinée par les mémoires d'une épouse de colon anglais du début du 19<sup>ème</sup> siècle, Susanna Moodie, qui dans la solitude des bois canadiens s'obstine à défendre la culture. C'est son aventure exemplaire qu'elle imagine plus qu'elle ne narre dans *Journals*. Dans le heurt avec la terre canadienne, l'héroïne des poèmes découvre la non-pertinence des structures de signification imposées et acceptées par la culture. Elle ne se retrouve pas dans une nature qui ignore l'homme; elle est littéralement perdue, sans points de repère, privée de ses signes habituels :

« The moving water will not show me  
my reflection.  
The rocks ignore.

in a foreign language.» (15)

«We left behind one by one  
the cities rotting with cholera,  
one by one our civilized  
distinctions  
and entered a large darkness.  
It was our own  
ignorance we entered». (16)

Le pionnier entreprend de marquer de sa forme une terre qui n'a pas encore reçu d'empreinte humaine; il s'efforce d'y implanter un dessin visible : les lignes droites de sa cabane, la géométrie de son jardin, l'architecture de ses champs constituent son domaine en système clos, en «île» (17). Il structure les choses en les découpant et en les limitant; il établit un système hiérarchisé de stratifications précises et d'oppositions valorisantes; il oppose l'humain au non-humain, la chair à l'esprit, les mauvaises herbes aux plantes utiles, le minéral au végétal et à l'animal, etc.

Mais la terre n'accepte pas ces taxinomies; elle résiste aux découpages, franchit les limites, envahit l'île. L'homme vit donc en état de siège permanent et lutte contre la terre tant pour la contenir que pour lui arracher des parcelles qu'il ne possède jamais définitivement; c'est souvent dans le code du langage qu'Atwood décrit cette lutte :

«Things  
refused to name themselves; refused  
to let him name them.» (18)

C'est dans la perspective plus vaste des structures de la signification qu'elle évoque cet affrontement :

«He dug the soil in rows,  
imposed himself with shovels  
He asserted  
into the furrows, I  
am not random.

The ground  
replied with aphorisms :

a tree-sprout, a nameless  
weed, words  
he couldn't understand.

.....

By daylight he resisted.

He said, disgusted  
with the swamp's clamourings and the outbursts  
of rocks,  
    This is not order  
    but the absence  
    of order.

He was wrong, the unanswering  
forest implied :

    It was  
    an ordered absence.» (19)

Dans cette relation de violence et d'aliénation, l'homme mythique d'Atwood découvre qu'il n'est pourtant pas radicalement différent des êtres qu'il structure. Son vernis de culture ne résiste pas mieux que son jardin symbolique aux assauts de la terre. C'est la seconde étape de la quête, celle qui révèle à l'homme son animalité, sa parenté avec les plantes et les pierres. Pour survivre, il cueille, il mange, il tue son semblable. L'acte même de tuer que pose le chasseur le métamorphose en animal :

    «I kill because I have to  
    but every time I aim, I feel  
    my skin grow fur,  
    my head heavy with antlers.» (20)

Dans le miroir d'une eau révélatrice, l'homme se découvre tel qu'il est, monte des profondeurs animales, violent et prédateur :

    «in the water  
    under my shadow  
    there was an outline, man  
    surfacing, his body sheathed  
    in feathers, his teeth  
    glinting like nails, fierce god  
    head crested with blue flame». (21)

Si le langage joue encore le rôle de révélateur dans cette seconde étape il est clair qu'il devient de plus en plus la manifestation même des choses. Au langage humain s'opposent d'autres langages que l'homme découvre au contact de la terre, qui sont la terre même et qui sont aussi l'homme parce qu'il participe de la terre. La relation homme-terre s'intériorise en même temps qu'elle provoque un dédoublement de la personne, que le poète exprime encore par la métaphore du langage, c'est la «double voix» de Susanna Moodie : «Two voices / took turns using my eyes / one had manners / .... / The other voice / had other knowledge...» (22) Voix discordantes, antithétiques, dépourvues de mots communs. L'ina-



déqualification de la relation homme-terre se mue en une impossibilité de communiquer avec soi : les discours sont devenus hétérogènes; il n'existe plus de structure unifiante; il n'y a plus de code unique; Susanna Moodie et ses pionniers sombrent dans la folie; l'homme d'Atwood est condamné à la schizophrénie.

Le rôle investigatoire du langage et sa symbolique n'ont jamais été aussi marqués que dans le dernier recueil de Margaret Atwood : *you are Happy* par ses thèmes comme par ses techniques de structuration rappelle et prolonge l'oeuvre antérieure; il approfondit sa réflexion sur la communication. (23) L'auteur y affirme une conscience plus aigüe de l'importance des mots et donc du rôle du poète . il n'interprète plus; il écoute l'inaudible : « I spend my days with my head pressed to the earth, to stones, to shrubs, collecting the few muted syllables left over; in the evening I dispense them, a letter at a time ». (p.49) Le poète dialogue aussi avec les hommes, mal à l'aise dans leur vie d'hommes et donc de tueurs des choses; ils viennent mendier auprès de lui le mot qu'auraient dû prononcer les choses qu'ils ont tuées précisément parce qu'elles ne parlaient pas . « They offer me their pain, hoping in return for a word, any word from those they have assaulted daily with shovels, axes, electric saws, the silent ones, the ones they accused of being silent because they would not speak in the received language. » (p.49) On retrouve étrangement associés et opposés les mots humains et, chez les autres créatures, l'absence de mots qui entraîne la mort.

C'est l'inadéquation de la communication à tous les niveaux que le recueil souligne, qu'il s'agisse de la communication dans le couple, du dialogue intérieur de l'homme avec lui-même, des rapports de l'homme avec les choses. L'éclairage est souvent celui des recueils et des romans antérieurs : opposition de l'homme et de la terre, relation homme-femme, aliénation, clôture de l'homme dans son île, incommunicabilité... Presque constamment, les thèmes sont abordés sur l'arrière-plan du langage et dans une symbolique de communication. Le deuxième poème du recueil est typique de l'ensemble :

« Useless, mouth against mouth,  
lips moving in these desperate  
attempts at speech,  
rescuer bending over the drowned body  
trying to put back the breath, the soul.  
When did we lose each other ?  
These twilight caverns are endless,  
you are ahead,

flicker of white, you guide  
and elude, I follow you  
hand on damp stone wall, feet  
in the chill pools, overhead the weak voices  
flutter, words we never said,  
our unborn children» («Useless», p.10)

Tel qu'il est structuré dans les poèmes, dans les romans et dans *Survival* (24), l'univers de Margaret Atwood est très évidemment dualiste : les bourreaux s'opposent aux victimes, les assassins aux assassinés, *bush* est l'antithèse de *garden*, *wilderness* lutte contre *field*, *curve* s'oppose à *line* et nature à culture. Cet univers se structure par opposition antithétique qui exclut la continuité. L'opposition ne se définit pas par la possession ou la non-possession d'un ou plusieurs traits distinctifs, mais par négation radicale : il n'y a pas d'éléments communs entre le champ et la terre non-humanisée; l'un est simplement tout ce que l'autre n'est pas; on ne passe pas de l'un à l'autre par évolution, mais par rupture ou par inversion. Cette forme de structuration subsiste dans *You are Happy*. Les oppositions fondamentales restent celles de l'homme et des êtres non-humains d'une part, et de l'homme et de la femme d'autre part, l'une et l'autre étant complémentaires. La même discontinuité subsiste entre les termes des oppositions de l'impossibilité de la communication verbale exprime l'un des aspects de cette discontinuité. Mais ce ne sont plus les oppositions elles-mêmes qui définissent les poèmes du nouveau recueil; elles sont d'une certaine manière considérées comme acquises; c'est leur transformation que dit le poète, et il instaure cette métamorphose par le moyen d'une figuration particulière, peut-être plus visible ici que dans les recueils antérieurs.

Une figure de prédilection apparaît en effet dans les poèmes de *You are Happy* : elle se définit par la combinaison sur l'axe syntagmatique de termes appartenant à des codes qui sont non seulement différents mais même opposés ou logiquement contradictoires. Elle opère la fusion de la métaphore et d'une forme d'oxymoron en mettant en relation des termes qui s'excluent, en réunissant les inconciliables. Elle apparaît ainsi comme l'instrument caractéristique de la structuration du monde en son deuxième moment : Margaret Atwood avait d'abord établi des oppositions dans la discontinuité; en un deuxième stade, elle réunit les termes en un syntagme qui abolit les découpages et les classifications : le mouton qu'on égorge se mue en fruit :

«The sheep hangs upside down from the rope  
a long fruit covered with wool and rotting

It waits for the dead wagon  
to harvest it.» (p.17)

Le mode d'existence du porc engraisé par l'homme devient celui d'un légume de chair :

«This is what you changed me to .  
a greypink vegetable with slug  
eyes, buttock  
incarnate, spreading like a slow turnip  
a skin you stuff so you may feed  
in your turn, a stinking wart  
of flesh.» (p.30)

Le taureau qu'on immole dans l'arène se souvient qu'il fut végétal (p.31)  
Les vers que l'homme écrase sous sa semelle sont cependant homme :

«we remember when we were human  
we have lived among roots and stones  
we have sung but no one has listened». (p.35)

L'homme tue le poulet pour lui ravir des trésors que le poète décrit dans le code végétal .

«they want its treasures,  
its warm rhizomes, enticing sausages,  
its yellow grapes, its flesh  
caves...» (p.41)

Les animaux morts de n'avoir pu parler se muent en mots délabrés :

«these animals dying  
of thirst because they could not speak  
these dying skeletons  
that have crashed and litter the ground  
under the cliffs, these  
wrecked words.» (p.48)

Il y a déplacement constant, utilisation systématique de catégories sémiques en contradiction avec leur valeur discriminatoire; la présence du langage n'est plus ce qui distingue l'homme de l'animal ou de la plante; la possession de rhizomes ou de racines n'est plus le trait distinctif du végétal. Ce qui devrait distinguer est délibérément utilisé pour confondre. Il y a déstructuration de l'ensemble culturel habituel et restructuration d'ensembles incongrus. En se livrant à l'opération fondamentale du langage qui consiste à nommer, c'est-à-dire à classer, Margaret Atwood effectue en réalité une déclassification, soit par déclasserement, soit par surclasserement, mais toujours en bouleversant les catégories, en supprimant les frontières et les clôtures.

Il y avait dans les oeuvres antérieures et il y a plus que jamais dans

*You are Happy* inversion ou permutation des pôles : la victime devient bourreau, le tué devient tueur. Sans transition, le poète juxtapose par exemple dans «Owl Song» deux formules contradictoires : «I am the heart of a murdered woman» et «I am the lost heart of a murderer» (pp. 36-37). Il n'y avait pas encore, du moins à ce degré, de fusion constante des catégories qui équivaut à une montée de l'infrahumain dans l'humain et à une descente complémentaire de l'humain dans le végétal et l'animal. Les classes normalement séparées sont réunies dans l'indifférencié, dans un continu non classable et donc innomé, mais pour l'évocation duquel Margaret Atwood recourt paradoxalement à la métaphore du mot. Le mot devient le porteur de l'indifférencié, à la fois signe de vie et gage de mort, signe de violence et d'acceptation, de communication et de refus de la communication, comme dans l'étrange «Song of the Hen's Head» :

«After the abrupt collision  
with the blade, the Word,  
I rest on the wood  
block, my eyes  
drawn back into their blue transparent  
shells like molluscs;  
I contemplate the Word  
.....  
The Word is an O  
outcry of the useless head,  
pure space, empty and drastic  
the last word I said.  
The word is NO.» (pp. 41-42)

Tout devient mot parce que tout est signe : «unborn children» que sont les mots que nous n'avons pas dits (p.10), «brittle scream» de l'os desséché (p.20), «wrecked words» des carcasses de bêtes (p.48); mais ces signes sont dépourvus de signification : tout est fluide, fondu, non structuré; les mots eux-mêmes sont sans existence puisque leur réalité n'est que dans leur appréhension : «when my eyes close, language vanishes» (p.92)

Au contact du non-moi qui est en définitive la terre et les choses, le moi a perdu tous ses repères et donc son identité. La technique de structuration des poèmes rejoint ainsi la thématique : les figures privilégiées du déplacement et de l'inversion sont porteuses du motif central . l'homme n'est pas ce qu'il dit être et c'est la terre qui le lui révèle. Au terme d'une quête qui ne peut avoir d'autre issue que le néant de la mort, le recueil de poèmes s'achève par ce qu'on pourrait appeler une série d'étreintes, de tentatives de fusion; le *je* tente de rejoindre un *tu* tout aussi asignant que lui :

«I look out at you and you occur  
in this winter kitchen, random as trees or sentences,  
entering me, fading like them, in time you will disappear (p.92)

Les deux chairs s'unissent et jouissent d'un présent qui n'a d'autre réalité que son caractère éphémère :

«... it's your surprised  
body, pleasure I like. I can even say it,  
though only once and it won't  
last : I want this. I want  
this.» (*ibid.*)

Il n'y a d'ailleurs pas de mots pour dire le futur puisqu'il est mort et donc absence de mots (p.66). Il obsède pourtant le poète qui organise sa vision apocalyptique sur le même mode et avec les mêmes figures que sa vision du présent.

Le thème de la fin du monde humain a le caractère obsessionnel de ce qui est à la fois craint et désiré : «at the last judgment, we will all be trees», disait la Susanna Moodie de *Journals* (p. 59); «and in the end, the green / vision, the unnamed whale invaded», reprend le poète dans *The Animals* (p. 39); les amants défunts de *The Circle Game* se transforment en herbe et en arbres (pp. 79-80); dans *You Are Happy*, les vers et les plantes envahissent le monde des hommes pour en abolir les découpages et les clôtures.

«Soon we will invade like weeds,  
everywhere but slowly :  
the captive plants will rebel  
with us, fences will topple,  
brick walls ripple and fall» (p.35)

Ainsi s'effectue le retour à l'indifférencié sans nom. Pour l'homme c'est la mort qui est ce retour, acte définitif de la seule communication permanente qui est fusion et identification. L'étreinte amoureuse est déjà la réalisation de cette fusion qui est dépossession et négation des différences. Margaret Atwood l'énonçait admirablement dans *The Circle Game* :

«We transmuted are  
part of this warm rotting  
of vegetable flesh  
this quiet spawning of roots  
released  
from the lucidities of day

.....  
but here I blur  
into you our breathing sinking  
to green milleniums

and sluggish in our blood  
all ancestors  
are warm fish moving» (p.63)

et le dernier vers de *You Are Happy* le redit :

«Open yourself and become whole» (p. 96)

Le dialogue imparfaitement commencé dans le langage possessif s'anéantit en s'achevant dans la fusion du moi et du non-moi, c'est-à-dire dans la disparition même du langage et de la communication.

Dans l'oeuvre de Margaret Atwood, la rencontre de l'homme et de la terre, même si elle est dépourvue de signification métaphysique, prend une dimension qu'on ne trouvait pas jusque là chez les prédécesseurs et les contemporains. Cette oeuvre n'est ni une célébration de la nature ni une tentative d'harmonisation de l'homme avec son environnement; elle ne cherche pas à humaniser l'inhumain ni même, pour reprendre l'expression de Newlove, à écrire «The grand poem» de la mise en mots de la terre. Elle est avant tout réflexion sur l'homme et les choses par le biais des mots. Avec Atwood, le langage devient son propre objet : il n'a d'autre sens que de se découvrir comme langage. L'oeuvre ne prétend déboucher sur rien d'autre que sur elle-même; elle est recherche des signes et refus du sens, c'est-à-dire de la possession; c'est de cette manière qu'elle reste quête, recherche d'une identité impossible à atteindre et donc toujours susceptible d'être cherchée pour être mise en mots.

#### NOTES

- (1) «*Canada Interim Report*», *Collected Poetry*, *Delta Canada*, 1971, p.313.
- (2) «*The Pilgrim's Tale*»
- (3) *The Evolution of Canadian Literature in English : 1945-70*, *Toronto*, 1973, p.113.
- (4) «*Letters in Canada : Poetry, 1952-1960*», *reprinted in Masks of Poetry*, ed. by A.J.M. Smith, *Toronto*, 1962, p.97.
- (5) *The Collected Poems of E.J. Pratt*, ed. by N. Frye, *Mac Millan*, *Toronto*, 1958, pp.243-298 & 346-388.
- (6) *The Evolution of Canadian Literature in English : 1914-1945*, *Toronto*, 1973, p.166.
- (7) *The Oxford Book of Canadian Verse*, ed. by A.J.M. Smith, *Toronto*, *Oxford University Press*, 1960, pp.182-183.

- (8) **The Collected Poems of Irving Layton**, *McClelland, Toronto*, p.121.
- (9) «*Ike and Others*» : 6. «*Words*» in **Touch. Selected Poems** , 1960-1970, *McClelland, Toronto*, 1971, p.111.
- (10) **Civil Elegies and Other Poems**, *Anansi, Toronto*, 1972, pp.54, 43.
- (11) *Ibid.*, p.54.
- (12) *Ibid.*, p.44.
- (13) *Ibid.*, pp. 39-40 & 44.
- (14) *Voir par exemple son recueil de poèmes intitulé Power Politics (1972) et son premier roman, The Edible Woman (1968).*
- (15) **The Journals of Susanna Moodie**, *Oxford University Press, Toronto*, p.11.
- (16) *Ibid.*, p.12.
- (17) *La métaphore de l'île est obsédante dans l'oeuvre de Margaret Atwood. Outre les nombreuses variations sur l'île qu'on trouve dans les poèmes, il faut signaler le rôle symbolique qu'elle joue dans le deuxième roman, Surfacing, (1973).*
- (18) **The Animals in That Country**, *Oxford University Press, Toronto*, 1968, p.39.
- (19) *Ibid.*, pp.36-37; voir aussi **The Circle Game**, *Anansi, Toronto*, 1966, pp. 35.
- (20) **Journals** , p.36.
- (21) **Procedures for Underground**, *Oxford University Press, Toronto*, p.9; voir aussi **Journals** , pp. 24-25.
- (22) **Journals**, p.42.
- (23) *Ce recueil a été publié à Toronto par Oxford University Press en 1974. Les références des citations seront indiquées dans le corps de l'article.*
- (24) *Anansi, Toronto, 1973. Il s'agit d'une étude thématique de la littérature canadienne.*