

Claudia LABROSSE

L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand

S'il est vrai que l'écriture correspond à la mise en discours des idées d'un auteur, la réduire à l'univers exclusif de l'intellect vient l'amputer d'une partie de son essence, soit de sa dimension physique. Car à l'origine de tout texte se trouve l'humain fait de sang, d'os et de muscles lui permettant non seulement de vivre et de souffrir dans un monde concret, mais aussi d'y jouir de toute sa chair. Ainsi, il semble clair que le texte, de par ses origines, n'est pas qu'une « affaire de tête ». C'est tout le corps qui lit, écrit et vit à travers les romans, la poésie, les essais, le théâtre. L'écriture, en somme, correspond bien à une « écriture du corps », comme en témoigne l'œuvre d'Alain Bernard Marchand, auteur franco-ontarien publiant au Québec, qui laisse toute latitude au « corps romanesque » pour s'exprimer. Le « corps romanesque », affirme Roger Kempf, appartient aux « êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté, ni transcrit, mais écrit [...], le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman » (1968, p. 5). Ce « corps écrit », donc, se construit dans les textes de Marchand au fil des mots sans pour autant s'inscrire dans l'ordre exclusif de la représentation traditionnelle. C'est dire qu'il est possible de « sentir » la présence du corps dans l'écriture sans que celui-ci n'y soit toujours « visible » à la manière d'un objet — auquel cas il s'avère être sujet de l'écriture —, un constat qui nous rappelle quelques-uns des concepts de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Nous tenterons, dans cet article, de jeter la lumière sur le mode de construction du corps des personnages et narrateurs d'A. B. Marchand. Il s'agira d'abord d'examiner les modalités d'inscription du corps objet de l'écriture dans l'œuvre de l'auteur, c'est-à-dire du corps « visible », par le biais de la description. Puis nous ferons le point sur la présence — voire l'omniprésence — d'un corps

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

sujet de l'écriture dans les textes, corps beaucoup moins « théorisé » que le précédent et que nous pouvons « sentir » dans le texte, phénomène attribuable au choix d'un certain lexique corporel ainsi qu'au déploiement d'une sensualité étonnante.

La description du corps de l'autre

La nature à la fois visible et invisible du corps romanesque dans les écrits d'A. B. Marchand ne peut manquer d'évoquer les travaux du philosophe Maurice Merleau-Ponty, notamment ses observations sur le corps objectif et le corps phénoménal. Pour Merleau-Ponty, notre corps « est un être à deux feuillets, d'un côté chose parmi les choses et, par ailleurs, celui qui les voit et les touche; nous disons, parce que c'est évident, qu'il réunit en lui ces deux propriétés, et sa double appartenance à l'ordre de l'objet et à l'ordre du sujet [...] » (1964, p. 180-181). L'objet, ici, étant lié au *corps objectif* parce qu'il peut être appréhendé, vu, à la manière d'un objet; le sujet étant lié, pour sa part, au *corps phénoménal* parce qu'il correspond à l'instance capable de voir, de sentir et donc d'appréhender à son tour le monde qui l'entoure (1964, p. 180). La construction du corps objet de l'écriture chez Marchand, par conséquent, correspond à la construction du corps objectif des personnages que nous sommes en mesure de voir dans le texte.

L'édification du corps objectif de l'autre — nous disons l'« autre » parce que les textes de Marchand sont rédigés à la première personne, ce qui fait des personnages des *autres* aux yeux des narrateurs autodiégétiques — s'effectue essentiellement grâce aux descriptions corporelles qui ponctuent l'œuvre de Marchand. D'emblée, il convient de préciser que ces descriptions se font rares dans les textes et qu'elles ne possèdent pas l'ampleur d'une description de type réaliste telle que développée dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy ni même d'une description visant à camper l'effet de réel du récit comme il s'en trouve dans de très nombreux romans, au nombre desquels *Le cœur découvert* et *Le cœur éclaté* de Michel Tremblay. Au contraire, l'œuvre de Marchand privilégie le portrait elliptique des personnages, ne recourant bien souvent qu'à un nombre limité de prédicats qualificatifs et/ou verbaux pour *montrer* leur corps : « La voici dans sa robe de couventine, avec ses longs cheveux

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

qu'elle dénoue en marchant » (2004, p. 52); « C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés. » (1992, p. 9) Il va sans dire que la concision des descriptions relatives au corps contribue à créer un halo flou autour de l'enveloppe charnelle des personnages. Et pourtant, même minimales, ces descriptions participent à l'élaboration d'un système prosopographique dans lequel les traits physiques ont pour fonction première de caractériser les protagonistes qui ne sont presque jamais désignés par leur patronyme. L'amant du narrateur de *L'homme qui pleure* est-il donc présenté en ces termes :

Il surgit de la pluie et parle sans retenue, de tout et de rien, de longues phrases à peine scandées, rabattues les unes sur les autres, qu'il ponctue rapidement en portant ses doigts à la bouche pour en ronger la chair. [...] Sa chevelure, ramassée en une gerbe hirsute, comme si tous les vents étaient passés par là, ce regard qui court à chaque clignement, ne sachant où se poser, et ce sourire qui fait tout son visage se tendre de la bouche à la paupière et lui donne cet air d'angelot moqueur. (1995, p. 16-17)

Les traits caractéristiques du protagoniste sont constamment réactivés dans le roman, leur répétition tenant lieu d'identification dudit personnage (l'amant est celui qui possède une « tête échevelée », une « tête d'herbes folles » ou encore un « visage rieur » et un « sourire capiteux »). Il ne peut, d'ailleurs, en être autrement dans les textes de Marchand, fragmentaires et ne respectant pas souvent une chronologie linéaire. Nombre de « fragments » de *L'homme qui pleure* – nous ne pouvons parler ici de chapitres – s'ouvrent sur le pronom « il ». Or, la narration étant ponctuée d'analepses, ce pronom ne suffit pas à identifier le personnage dont il est question (est-il question d'un « il » appartenant au passé du narrateur ou d'un « il » présent au moment où l'histoire nous est racontée?). Les éléments de la prosopographie pallient ainsi au manque d'informations transmises et permettent de reconnaître les divers personnages comme dans cet extrait, par exemple, qui suit immédiatement un fragment où le narrateur évoque sa nuit d'amour avec un guide thaï :

Debout, devant la fenêtre où la tempête faisait rage, il dénuda son corps de femme. [...] Je clignai des yeux et vis tour à tour les *boucles ruisselantes*, la peau glabre, l'enflure des seins, le torse traversé d'un sillon jusqu'à la courbe du sexe, tuméfié de sang, dressé dans le vide. (1995, p. 60. Je souligne)

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

Le guide thaï possédant des « cheveux ras » (p. 57), le lecteur est à même de comprendre que l'homme dont il est question dans cet extrait ne peut être lui. Les « boucles ruisselantes » sont, bien sûr, celles du premier amant du narrateur, sa chevelure faisant l'objet de plusieurs descriptions.

Par ailleurs, l'auteur semble privilégier dans ses descriptions les parties du corps les plus expressives – la tête, le visage et les mains – comme en font foi les prosopographies de l'amant du narrateur de *L'homme qui pleure*. Il va sans dire que les références au visage et aux mains ne sont pas insignifiantes (au sens fort du terme). Au contraire, Philippe Hamon souligne que le visage reste le « siège conventionnel des effets de personne et des effets de psychologie » (1998, p. 168) dans le roman réaliste, ce qui s'avère aussi vrai dans l'œuvre d'A. B. Marchand. De fait, celui-ci fait d'une pierre deux coups lorsqu'il évoque le visage souriant et les doigts à la chair rongée de l'amant du narrateur de *L'homme qui pleure*. Il construit, d'une part, son portrait physique — sa prosopographie — de même que son portrait moral ou psychologique — son éthopée — en insistant sur ces traits qui dénotent respectivement chez le personnage un naturel enthousiaste quoique nerveux. En somme, la description physique des personnages principaux, bien qu'elle soit minimale, remplit une fonction traditionnelle dans les textes de Marchand, puisqu'elle vise la caractérisation des protagonistes et la construction de leur éthopée. Or, il est clair que le développement d'une prosopographie se voit motivée par d'autres considérations intrinsèques.

En effet, outre les amants des différents narrateurs, les personnages les plus « visibles » dans l'œuvre d'A. B. Marchand — et donc les plus décrits — s'avèrent être les étrangers que ces derniers croisent au gré de leurs pèlerinages. De fait, il semble que ce soit la *fascination* qu'ils éprouvent à l'égard de l'*altérité* qui motive l'insertion de dizaines de descriptions physiques dans les textes. Bien que ces descriptions restent « modestes » et succinctes, elles multiplient tout de même les épithètes, phénomène observable dans cet épisode où le narrateur raconte sa première visite au restaurant chinois lorsqu'il était enfant : « J'y mange pour la première fois avec des baguettes, sous le regard amusé des convives dont les trois quarts ont le visage *lisse, pas du tout jaune* comme on le prétend, et la fente des yeux *mince, arquée et ténébreu-*

se » (1996, p. 19. Je souligne). Les détails fournis sur la texture et la carnation de la peau des clients du restaurant de même que sur la forme de leurs yeux viennent inscrire le corps au centre même d'une dialectique de la différence culturelle que sous-tend le thème plus général de l'altérité. L'intérêt manifeste des narrateurs pour la diversité culturelle, à cet égard, semble bien motiver l'emploi de descriptions « détaillées » du corps des étrangers qu'ils croisent au cours de leurs voyages dans *Tintin au pays de la ferveur* (texte hybride tenant à la fois de l'essai et de l'autofiction) et *L'homme qui pleure*. Par ailleurs, nous pouvons remarquer l'importance que revêtent les vêtements, ou au contraire la nudité, dans la construction de l'enveloppe charnelle des étrangers, qu'ils soient Népalais, Indiens ou Thaïlandais. Le vêtement qui vient recouvrir le corps et qui devient lui-même une partie de ce corps peut se faire le reflet de la condition socio-économique du personnage comme c'est le cas du vélo-pousse qui « portait un maillot sans couleur, troué jusqu'à mi-dos et [qui] allait pieds nus » (1995, p. 42) ou alors devenir le porte-étendard d'une culture qui diffère des standards nord-américains comme le découvre avec éblouissement le voyageur débarquant à Delhi et voyant tout autour de lui « des corps par milliers, couverts d'étoffes flottantes ou à demi nus, certains immobiles au milieu de la chaussée, affaissés sur leurs jambes depuis la nuit des temps, d'autres errants par grappes dans la chaleur du jour » (p. 18). Dans un cas comme dans l'autre, la diversité culturelle s'exprime d'abord par le biais du corps. Mais encore, la différence ethnique n'est pas le seul motif justifiant l'emploi d'une description plus « charnue » de l'autre.

L'autre, ce peut être aussi l'amoureux, quelle que soit sa nationalité. Intervient alors dans la construction du corps romanesque le *désir* qu'éprouvent les narrateurs pour ces hommes qu'ils rencontrent. Nous donner à *voir* ces corps aimés par l'accumulation d'adjectifs, c'est raviver le souvenir de cette chair à la fois semblable (parce que masculine et homosexuelle comme le narrateur) et dissemblable (parce que *autre*) : « Je réinvente ses yeux emplis de larmes, les plis multipliés sur son visage, sa poitrine haletante, cette image de son rire » (1995, p. 104). La motivation du désir vient aussi expliquer l'absence presque complète, dans *L'homme qui pleure*, de la corporéité des deux seuls personnages

féminins formant l'entourage immédiat du narrateur — sa mère et Clara der Tod, une amie. En effet, ne suscitant point le désir du narrateur au sein d'un roman homosexuel qui explore plutôt l'amour d'un homme pour un autre, le corps féminin ne peut qu'être condamné à l'anonymat et l'invisibilité. C'est donc dire que la visibilité du corps objectif des autres est tributaire de la relation que le narrateur entretient avec les personnages. Ou mieux, que le *corps* du narrateur — de même que les pulsions qui motivent ses actes — participe activement à la construction du corps textuel des autres personnages.

Par ailleurs, le désir qu'éprouvent les narrateurs à l'égard des autres hommes transforme les modalités de construction de leur enveloppe charnelle dans les textes. En effet, il apparaît que les corps romanesques des amants du narrateur de *L'homme qui pleure* se définissent dans un rapport d'opposition qui les rend dès lors uniques, différents. L'enveloppe charnelle du premier amant (celui qui met fin à la relation amoureuse) et du guide thaï (qui devient le second amant du narrateur) s'édifie au fil des mots par le biais de caractéristiques contradictoires qui leur sont respectivement attribuées. Ce processus de construction du corps s'échelonne sur tout le texte, formant ainsi un « tissu descriptif » (Gervais-Zaninger, 2001, p. 73) dans le roman. L'opposition entre l'enveloppe charnelle des deux hommes, des plus évidentes, repose sur la construction qui est faite de leur corps autour des mêmes axes, rendant leurs différences des plus frappantes. Ainsi, à la « tête d'herbes folles » et à la gerbe hirsute de l'amant s'opposent les « cheveux ras » du jeune guide thaï. Au visage rieur de l'un correspond la figure impassible de l'autre présenté à plus d'une reprise en méditation ou en prière, soumettant de ce fait son corps à l'inaction. Au contraire, le corps de l'amant semble en constante action, toujours prêt à s'agiter. Des mains, partie du corps importante chez Marchand, semble se dégager une distinction capitale non seulement entre le corps de l'amant et celui du guide thaï, mais aussi entre la spiritualité et les valeurs de ces deux hommes, aspects de leur vie intérieure qui viennent directement influencer la relation qu'ils entretiennent tour à tour avec le narrateur. Si les mains du jeune Thaïlandais se joignent pour se recueillir dans la prière, pour saluer le narrateur en signe de respect ou pour le toucher (p. 58, 89, 90), les mains de l'amant montrent une chair

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

rongée et à vif qui fait frissonner le narrateur lorsqu'il les regarde (p. 17, 21, 31, 94). Mais plus que les mains de l'amant, le souvenir que le narrateur conserve de ces mains révèle la véritable nature de son ancien amoureux et les attentes sentimentales qu'il avait à son égard :

Elles étaient comme ça, ses mains, fuyantes dans mon souvenir, pas faites pour être tendues, encore moins pour vous prendre en elles. [...] Je les avais tant espérées. J'attendais encore qu'elles m'apparaissent et qu'elles m'empoignent sans retenue. Peut-être était-ce dans l'attente d'être touché par elles que j'en avais un jour perdu la mémoire. (p. 94)

Ces mains, synonymes de rejet parce qu'incapables d'êtreindre, ne peuvent donner au narrateur les marques d'affection dont il rêve. Le guide thaï, au contraire, sait toucher le narrateur dans le but de s'en rapprocher, traduisant ainsi les valeurs d'accueil à l'égard des autres (p. 58). En somme, « le portrait n'a de statut qu'intégré au sein d'une corrélation, ne prend sens que par différence, par un parallèle [...] avec d'autres portraits. » (Hamon, 1998, p. 169)

Enfin, le rôle prépondérant que joue le corps des narrateurs dans la construction du corps romanesque des autres s'affirme, de plus, dans l'utilisation de procédés littéraires qui reposent sur la perception (et les sentiments) du narrateur. Ces procédés, tels la métaphore, l'analogie et la comparaison, se rencontrent relativement peu souvent dans l'écriture de Marchand, mais leur apparition au sein de la description physique d'un personnage n'en est que plus marquante et révélatrice. Ces procédés permettent au narrateur (et à l'auteur, certes) d'apporter à l'image du corps une connotation qui aurait pu échapper au lecteur. Ainsi en va-t-il du corps de l'amant dont « le regard [...] court à chaque clignement, ne sachant où se poser, et [à son] sourire qui fait tout son visage se tendre de la bouche à la paupière et lui donne cet air d'angelot moqueur » (p. 17). La métaphore de l'angelot informe le lecteur à la fois sur l'apparence de l'amant et sur les sentiments qu'éprouve à son égard celui qui le dépeint sous les traits d'un chérubin – qui personnifie dans notre culture Cupidon, le dieu de l'amour. C'est le même principe qui régit l'analogie entre l'amant et la nature dans cet extrait où l'amoureux possède des caractéristiques liées à la campagne, un thème lié au bonheur et à l'enfance dans l'ensemble des

textes d'Alain Bernard Marchand : « Son visage d'abord, ce sourire capiteux, cette tête d'herbes folles et son corps ruisselant de pluie qui se perdait dans l'ombre » (1995, p. 34). De même, une comparaison comme celle de « Claude Goulet [qui] est monté sur ses jambes comme sur des échasses » (1997, p. 30) en plus de rendre « visible » le corps du protagoniste, insiste sur la menace que représente Claude, dont la taille impressionne, pour le narrateur subissant ses attaques verbales. Une description plus complète du corps romanesque résulte d'un tel emploi des différents procédés littéraires, procédés qui mettent simultanément en valeur la chair du narrateur qui se *révèle* (phénoménale) dans l'édification des prosopographies des personnages et dans l'écriture.

La description du corps du « je »

En ce qui a trait au corps objectif des narrateurs, nous avons signalé que leur chair est moins « visible » (moins décrite) que le corps de leurs amoureux et des étrangers qu'ils croisent. Les détails venant construire le portrait des autres disparaissent ici au profit d'éléments de caractérisation généraux. L'enveloppe charnelle des narrateurs, le plus souvent, se résume donc à un corps « tendu de tous ses muscles, allongé sur le lit, un corps sans âme » (1995, p. 67), bref, à un corps anonyme. La phénoménologie du regard de même que la théorie narratologique fournissent l'explication de cette particularité : s'il est clair que le narrateur correspond à l'instance qui raconte le récit et, bien souvent, qui en est le principal foyer de focalisation, il va sans dire que le corps du narrateur peut être assimilé au « corps phénoménal » tel que l'a défini Merleau-Ponty, c'est-à-dire à un corps capable de sentir, de voir le monde et de partager ses sensations avec autrui à la manière d'un *sujet*. Or, si le narrateur est par définition « voyant » et « sentant » — telles sont ses fonctions diégétiques —, il ne peut en même temps être vu, et à plus forte raison se voir lui-même, autrement que dans sa capacité à sentir et à percevoir le monde puisque son regard constitue la *médiation* entre le récit et le lecteur. Le corps du narrateur ne peut donc être à la fois « voyant » — phénoménal — et « vu » — objectif —, réalité qu'illustre bien Merleau-Ponty :

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

Cette dérobaide incessante, cette impuissance où je suis de superposer exactement l'un à l'autre, le toucher des choses par ma main droite et le toucher des choses par ma main gauche de cette même main droite, [...] ce n'est pas un échec : car si ces expériences ne se recouvrent jamais exactement, [...] s'il y a toujours entre elles du « bougé », un « écart », c'est précisément parce que mes deux mains font partie du même corps, parce qu'il se meut dans le monde, parce que je m'entends et du dedans et du dehors; j'éprouve, et autant de fois que je le veux, la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre, et c'est seulement comme si la charnière entre elles, solide, inébranlable, me restait irrémédiablement cachée. (1964, p. 196)

La double essence — ontologique — d'objet et de sujet du corps explique donc le relatif anonymat et l'absence plus ou moins marquée de la chair objective des narrateurs d'A. B. Marchand : ou le narrateur voit et sent l'autre, ou il est vu lui-même par le biais du corps de son vis-à-vis qui le touche et le rend dès lors objectif.

En effet, c'est d'abord par le *toucher* que le corps des narrateurs se révèle dans l'œuvre de Marchand, toucher qui implique de la part du narrateur une *sensation* (bien qu'elle ne fasse pas l'objet d'un commentaire dans le texte) et qui, tout en donnant lieu à la vision d'un corps objectif, souligne implicitement sa nature phénoménale. C'est donc le prétexte d'un massage qui fait voir l'enveloppe charnelle du narrateur de *L'homme qui pleure* : « Il me pinça les mollets, s'écrasa de tout son poids sur mon bassin, me replia les jambes sur le front, fit craquer chacun de mes doigts, rentra les siens dans l'orbite de mes yeux, me marcha partout sur le dos et me frictionna vigoureusement le crâne » (1995, p. 66). Notons, au passage, que la simple énumération des parties du corps réussit, certes, à rendre visible celui-ci, mais l'absence de traits caractéristiques dépossède également le sujet (ou, dans ce cas-ci l'*objet*) de son identité propre. Le corps du « je » est par conséquent visible, mais gommé dans l'indétermination, l'anonymat.

La photographie, second procédé par lequel la chair des narrateurs s'objectivise dans les textes de Marchand, nous permet de voir l'image d'un être qui n'est plus (l'enfant qu'a été le narrateur) et de cerner, en outre, le motif (ici d'ordre psychologique) justifiant la disparition du corps objectif du « je » dans l'écriture. Confronté à son image objective — « La photo rend du vrai [...] et s'y tient ferme » (1996, p. 68) —,

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

l'individu se voit forcé d'admettre sa différence, son altérité, que nous devinons réelle en raison de la « peur sourde » (1995, p. 20) que lui inspiraient les autres lorsqu'il était enfant et au fait qu'il n'aimait pas être vu. La photographie représentant l'image heureuse d'un garçon « grimpé sur une dune, les jambes légèrement écartées, les bras tendus, les cheveux en bataille, comme [s'il] revenai[t] de conquérir le monde » (1995, p. 53), est aussitôt assombrie par l'évocation de « la peur d'être vu » qui viendra bientôt hanter l'enfant de la photo et qui lui fera rêver d'une « invisibilité totale ». Cette dernière précision jouxtant l'image de la photographie suppose une certaine douleur rattachée au regard de l'autre posé sur soi et « l'outrage », « la honte » et « l'irrépressible rage » (p. 53) qu'il y a à être regardé, objectivé. Le regard d'autrui posé sur le narrateur le renvoie à son altérité : « La différence avait marqué mon corps comme la lumière marque les étoiles dans la nuit. [...] La cour de récréation avait remplacé la solitude des champs pour me rappeler que je n'étais pas un garçon comme les autres » (2004, p. 47), d'où le rôle (beaucoup plus confortable) d'observateur que se réservent les narrateurs de Marchand, laissant voir toute l'ampleur qu'occupe au sein de l'écriture le corps phénoménal de ceux dont l'enveloppe charnelle nous échappe. Celui-ci ne saurait, donc, conserver indéfiniment son statut d'objet.

Le corps sujet de l'écriture. Le lexique et les figures du corps

Le mode de construction du corps sujet de l'écriture, soit du corps phénoménal merleau-pontyen, ne peut reposer sur la description, celle-ci étant « une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte *visible*, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. » (Hamon, 1993, p. 10. Je souligne) Comme nous le savons, le corps phénoménal, invisible parce que sujet du regard et des sensations, ne peut s'inscrire dans le texte qu'en qualité d'émetteur. Conséquemment, sa présence se fera sentir au sein même de l'écriture, matière organique du texte. Dès lors, tout un lexique du corps nous apparaît, dont la subtile distillation participe à la formation du corps sujet de l'écriture non pas sensible, mais sensitif. L'anthropomorphisation de la nature, à ce titre, constitue l'une des manifestations de

ce lexique particulier. En effet, est-il possible d'observer à quelques occasions ce phénomène qui consiste à attribuer à la nature, à un pays ou à une ville des qualités ou des comportements qui relèvent du corps humain. Lors de ces épisodes, la géographie terrestre revêt la corporéité du narrateur qui raconte son histoire : « La Chine éructe et crache, embaume et pue, fourmille et saigne, marchande et ergote, en dépit de la doctrine qui passe sur elle comme une nuit trop noire » (1995, p. 99). Tout se passe comme si le corps était en fait son propre référent et le référent de toute chose. Mais y a-t-il lieu de s'en étonner ? Il ne saurait en être autrement, même dans l'univers littéraire : « Mon corps est-il chose, est-il idée ? Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses » (Merleau-Ponty, 1964, p. 1999). Le corps est le pivot autour duquel tourne nécessairement notre conscience de la réalité. Le regard transite par le corps et va se poser sur le monde environnant, qui prend dès lors, dans les textes de l'auteur, les attributs physiques du sujet écrivant. L'univers, dès ce moment, n'est plus une donnée abstraite et figée pour le narrateur, mais se transforme en un organisme vivant qui porte en lui toute vie, qu'elle soit humaine, animale ou naturelle. L'eau se fait « pulsation jusqu'au cœur d'une nature rude », la nuit respire tout comme les villes de l'Inde du Sud que le narrateur sent s'allonger et « touch[er] au poumon avant de rejoindre l'air libre » (1995, p. 81), « les arbres [...] lèvent leurs bras nus vers le ciel » (2004, p. 35). Bref, le monde est envisagé à l'échelle du corps et l'anthropomorphisation des éléments de la nature ou de la géographie atteste que la chair occupe la place centrale de l'œuvre.

Le lexique corporel, dans les textes, consiste aussi en l'illustration d'idées abstraites par le biais du corps, technique peu commune en littérature et qui se concentre principalement dans *Tintin au pays de la ferveur*. Ce procédé se présente comme si, spontanément, l'imagerie du corps s'était montrée la plus apte à servir d'exemple pour expliquer un concept non typiquement charnel, suggérant que la chair dont est composé l'individu constitue la médiation obligée entre ce dernier et le monde, ce qui entraîne le recours logique mais inaccoutumé au corps dans une explication. Ce phénomène peut être observé dans la réflexion sur l'ennui qu'ouvre en parenthèse le narrateur. L'ennui, défini par une « tristesse profonde », par une « mélancolie vague, [une] lassi-

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

tude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, de plaisir à rien » (*Le Petit Robert*, 2002, p. 893) relève du domaine des sentiments. Et pourtant :

[L'ennui] serait comme un engourdissement de tous les sens, la vue souillée de ce qui a été mille fois vu, l'oreille collée aux haut-parleurs et débranchée de la rue, les deux mains rabassées le long du corps, le nez sec et la bouche pâteuse, qui ne goûte plus rien : l'ennui est pour moi un état d'attente du monde. Comme s'il s'était vidé de lui-même et que je n'en sentais plus le sel. (1996, p. 38)

L'ennui se place du côté du corps et prend le visage de son immobilité forcée et de la routine fade des sensations qui s'offrent à lui, mais qui ne le satisfont plus. La notion d'ennui, puisqu'elle est expliquée du point de vue du corps, nous donne une certaine « image » de la chair, bien que les traits du narrateur restent invisibles. Le lecteur peut déduire, d'après le discours que tient le narrateur, que la chair de l'individu a foncièrement besoin de se sentir appelée par son environnement et de trouver en lui de quoi la tenir en état d'éveil perpétuel, éveil qui nécessite le mouvement continu de tous ses membres. Ce désir d'être constamment stimulé physiquement par l'environnement vient éclairer, par ricochet, la nature intrinsèque de la chair dans l'œuvre de Marchand, qui est avant tout sensitive et indissociable de l'individu qu'elle construit. Ce faisant, le corps a voix au chapitre et s'exprime tout autant que l'intellect à travers les mots qu'il enveloppe de sa chair.

L'influence du corps sur l'écriture trouve un autre écho dans l'œuvre d'A. B. Marchand : la synesthésie. Effectivement, cette figure de style des plus singulières qui a été exploitée par Baudelaire dans son poème « Correspondances » (1994, p. 16-17-18), est bien présente dans les textes de l'écrivain franco-ontarien. Ce procédé correspond à un « mode de perception selon lequel, chez certains individus, des sensations correspondant à un sens évoquent spontanément des sensations liées à un autre sens » (www.lettres.net/files/synesthesie.html, 2006). Autrement dit, il est question de synesthésie lorsque l'auteur attribue à un sens une perception qui relève en vérité d'un autre sens, d'où cette impression que le lecteur a d'observer une certaine « confusion des sens » au sein de l'écriture de Marchand. De cet imbroglio apparent se dégage une signification logique : c'est ici que le corps prend la parole

et se dit à l'aide d'un vocabulaire qui lui est propre, soit le lexique des sens. Régissant ainsi le mode d'écriture, la chair parvient à s'inscrire dans le texte sans pour autant avoir recours à la description. Il en résulte d'ailleurs chez le lecteur un sentiment beaucoup plus fort de la présence du corps entre les lignes, tant du corps des narrateurs que de ceux de quelques autres personnages. Dans le cas de la synesthésie, il est intéressant de noter que la corporéité de la mère du *Dernier voyage* de même que celle de l'amant de *L'homme qui pleure* a le privilège de s'inscrire elle aussi en tant qu'organisme « sentant », la faisant passer du coup d'un corps objectif sensible à un corps phénoménal sensitif. Des phrases telles que « c'est la beauté de l'orange qu'elle avale » (1997, p. 17) ou « il aimait par-dessus tout que je lui raconte les films dont j'étais alors si friand. [...] Il disait mieux les voir dans ma voix que sur l'écran lumineux » (1995, p. 45) illustrent bien la sensualité latente qui s'exprime à divers degrés chez les personnages et qui fait de leur corps un instrument leur permettant de goûter avec la même faim insatiable aux plaisirs qui s'offrent à lui. La synesthésie, plus que tout autre procédé littéraire, montre le corps dans toute son ampleur du fait qu'elle touche à la fois les cinq sens et fait de la chair une enveloppe ouverte à son univers : ce qui devait s'adresser à la vue est goûté par la bouche et ce qui devait être entendu par l'oreille est vu par les yeux des protagonistes en un semblant de désordre. Ce constat de la confusion des sens chez les personnages nous persuade de ce qu'on ne peut faire appel à un sens sans faire appel à tout le corps dans l'œuvre d'A. B. Marchand. Une affirmation toute simple telle que « c'est un bruit que je sentais par tous les pores et qui s'était accordé à un souvenir d'enfance » (1992, p. 16) est la marque d'une indivisibilité des sens du corps chez l'individu. C'est en effet tout le corps qui goûte, respire, voit, entend et touche les sons, les aliments et les objets les plus hétéroclites comme si la chair ne faisait qu'une. Bref, c'est le corps en tant qu'unité sensuelle qui vient donner à l'écriture sa consistance quasi charnelle en l'imprégnant de ses mots, de sa forme et de ses sensations, éléments venant construire un lexique corporel des plus subtils qui nous donne la mesure de ce qu'est le corps chez Marchand : le sujet de l'écriture.

La sensualité

Omniprésente dans l'œuvre de l'auteur, la sensualité vient enrichir l'écriture de parfums et de couleurs sans cesse renouvelés. La sensualité peut sembler un thème banal dans la narration tant il est courant de décrire un lieu par le biais des sensations qu'y éprouve le narrateur ou par les stimuli qui s'y trouvent : « Katmandou me prit à la gorge. Ses ruelles étroites, qui s'ouvraient comme des antres, se répandaient en relents de charbon, de fleurs flétries et de suif, ainsi qu'un mauvais encens » (1995, p. 41). En vérité, il faut se méfier de conclure trop hâtivement au manque d'originalité de l'écriture de Marchand sur la base de tels extraits. Là où réside l'originalité de Marchand, c'est dans la place de choix qu'occupe la sensualité dans le profil des personnages, plus précisément des narrateurs, qu'il met en scène : seul un personnage se montre *aussi* sensuel que les narrateurs et c'est la mère du narrateur dans *Le dernier voyage*, ce qui n'est que logique, puisque le narrateur se réclame d'elle dans cet ouvrage en insistant sur leurs origines communes. Mais qu'est-ce que la sensualité ? On peut la définir par une « attirance pour le plaisir des sens », faisant de l'individu sensuel un être « porté à rechercher et à goûter tout ce qui flatte les sens » (*Le Petit Robert*, 2002). À cette définition s'ajoutent deux concepts-clé, soit la modération et la lenteur (ou l'immobilité) du corps. Vivre en état de communion permanente avec l'univers par la médiation des sens est un travail de gourmet : il faut savoir s'arrêter à ce que l'on voit, respire et touche. L'exercice de la sensualité ne va donc pas sans une certaine lenteur, un arrêt momentané du corps, nécessaire au déploiement des sens, d'où la récurrence de l'état d'immobilité dans laquelle nous surprenons les narrateurs, qu'ils soient adultes ou enfants, et qui vient servir leur sensualité inhérente. La modération, pour sa part, vient régir la quantité de stimuli auxquels le corps peut réagir en conservant vis-à-vis d'eux une attitude sensuelle visant à pleinement goûter la jouissance dont ils sont porteurs. Par exemple, « l'apprentissage de la gourmandise doit être surtout, pour le gourmet, l'apprentissage d'un art du choix et de la mesure [...], il n'y a de plaisir que dans la retenue, condition d'un raffinement choisi » (Nast-Verguet, 1981, p. 109). Les narrateurs de Marchand souscrivent à cette philosophie et donc, à la définition de gourmets. Chez eux, l'excès de bruits, d'odeurs ou de tout autre stimulus vient, d'une certaine façon, attaquer le corps sensuel qui n'arrive plus alors à assimiler ce qui s'impose à lui. Le narrateur de *L'homme qui pleure* se sent conséquemment agressé à Delhi par la cacophonie des klaxons de voiture, les cris des mar-

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

chands ambulants et le martèlement d'engins mécaniques qui forment un « magma sonore » (1995, p. 18). Par ailleurs, si dans sa définition la plus pure la sensualité correspond à la recherche de plaisir, elle constitue aussi et surtout une ouverture au monde et à l'autre chez Marchand. L'individu, non pas avide de jouissance pour ce qu'elle représente de satisfaction, manifeste plutôt le désir de ne faire qu'un avec son environnement. Le corps sensuel est avant tout une enveloppe *perméable* à l'univers qui l'entoure et qui le pénètre en un mouvement continu de l'extérieur vers l'intérieur, comme le montrent les nombreuses manifestations des sens qu'il convient d'examiner brièvement.

Il va sans dire que le sens de la vue s'impose comme la principale manifestation de la sensualité des narrateurs (que nous savons être le foyer de la focalisation). Ce constat dévoile la position d'observateur qu'occupe l'ensemble des narrateurs dans l'œuvre, position dont se réclame le narrateur de *L'homme qui pleure* qui s'ingéniait, dans son enfance, à se cacher pour mieux observer son entourage : « Regarder, ne plus faire que cela » (1995, p. 80). Mais ne pas regarder n'importe quoi... L'œil « sensuel » des narrateurs s'attarde beaucoup plus sur la nature et les gens que sur tout autre objet :

Le désert des plages, le ploïement des palmes dans la brise, la coulée brûlante du ciel sur les flots. [...] Je m'installai dans une hutte sur le versant de l'île le moins fréquenté des vacanciers, et passai mon temps à chercher des yeux la dernière vague que je pusse repérer au loin pour la regarder se dérouler vers la grève en un amas de bulles. C'était une vision faite pour inventer la vie. (1995, p. 69-70)

Voilà ce qui importe à l'ensemble des narrateurs : la vie. Regarder voluptueusement ce qui recèle la vie tels la nature et les êtres, c'est parvenir à communiquer avec eux dans un échange réciproque, presque amoureux. C'est s'imprégner de leur existence qui s'écrit dans le vert luminescent du feuillage d'un arbre, dans la rondeur ou la maigreur d'un homme. La sensualité qui fait regarder longuement le jeu des vagues sur la berge a pour but de rejoindre l'origine de toute vie que porte en elle l'eau et qui ne peut que rapprocher le narrateur de sa propre origine, son corps. Régie par le désir qu'ont les narrateurs de vivre en harmonie avec l'univers physique et sensoriel qui les entoure, la sensualité du regard constitue le mode d'expression que prend le

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

corps pour signifier son appartenance heureuse à cet univers et à la collectivité humaine.

Ce désir d'une communion harmonieuse avec l'environnement et l'autre se fait également sentir par les manifestations de l'odorat et de l'ouïe du fait que les narrateurs dirigent leur attention sur les parfums et les bruits de la nature et des individus qu'ils côtoient. Ainsi, nous constatons dans *L'homme qui pleure* l'importance que revêtent les odeurs de l'eau et de l'amant pour le narrateur, deux entités incarnant respectivement la vie et la mort (symbolique), soit les deux pôles du roman. Les effluves de l'amant, agréables, n'apparaissent que dans l'intimité de la chambre des deux hommes. Lié à la nature affective de leur relation désormais terminée, le parfum de l'amant constitue un vestige du passé, un souvenir que le narrateur n'a de cesse de ranimer. Par ailleurs, le bruit des moines en prière est de loin le son le plus marquant qu'il soit donné « d'entendre » dans l'œuvre de l'auteur. Le murmure des moines bouddhistes se mêle au souffle du vent qui propage au loin leurs implorations, formant ainsi le doublet parfait de la nature et de l'humain concentrés en un même bruit hypnotisant. Il s'agit, à l'évidence, d'un rappel de la ferveur qu'incarne la prière et qu'éprouve le narrateur dans sa quête d'union avec les éléments de la nature.

Le goût, pour sa part, est sans conteste le sens le moins développé dans les textes de Marchand. Lorsqu'il est question d'ingestion de nourritures, les narrateurs n'insistent pas sur le goût des mets, ceux-ci faisant partie de la routine quotidienne. Aussi, l'acte de manger n'est guère une occasion de jouissance dans l'œuvre d'A. B. Marchand. Ce constat d'un certain « désintérêt » à l'égard des sensations gustatives —alors que celles-ci supposent un contact plus concret avec le monde que ne le font les sensations olfactives, auditives et visuelles — se manifeste également sur le plan du toucher. Au lieu de textures diverses et d'enlacements des corps qui se font rares, nous trouvons dans l'écriture de Marchand un rapport de chaleur-fraîcheur que les narrateurs expérimentent sur leur peau sans pourtant s'y attarder de manière sensuelle. Plus qu'une simple information sur le climat des pays visités par les narrateurs, toutefois, les quelques sensations relatives au toucher contribuent à mettre l'accent,

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

une fois de plus, sur le rôle d'observateur qu'adoptent les narrateurs en ce qu'elles sont des plus discrètes.

Au même titre que les éléments textuels formant la trame des récits de l'auteur, la sensualité ne saurait être gratuite mais remplit divers rôles dans la diégèse tout en s'inscrivant dans des contextes d'apparition bien circonscrits et qu'il convient d'examiner dans la mesure où ils nous permettent d'approfondir notre connaissance de la construction du corps sujet de l'écriture. Ainsi, la sensualité apparaît comme une composante naturelle du corps romanesque des narrateurs en ce qu'elle s'épanouit dès qu'ils quittent leur lieu de travail où la productivité est reine. C'est donc dans les moments de loisirs, où l'individu « s'appartient » de nouveau, que la sensualité des narrateurs refait surface : le narrateur savoure pleinement la sensation de l'eau chaude sur sa peau lorsqu'il se glisse dans le bain, « rend[ant] les armes » par la même occasion (1992, p. 16). L'abandon de soi, ici mis en évidence dans *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, s'avère nécessaire à l'épanouissement de la sensualité du narrateur dont la libre expression permet une reprise de possession du corps « sensitif » qu'il faut réprimer pendant les heures de bureau. Par ailleurs, la sensualité pallie également aux vicissitudes de la vie du fait qu'elle éloigne l'individu de ses petits problèmes pour le « ré-unir » à son essence éminemment charnelle.

C'est en regard de la nature foncièrement sensuelle des narrateurs que nous arrivons à expliquer le lien existant entre la mémoire et la sensualité. Il arrive, en effet, qu'un stimulus quelconque engendre chez les narrateurs de Marchand un processus de réminiscences qui n'est pas sans rappeler le célèbre épisode de la madeleine chez Marcel Proust :

Je m'accotai la tête sur le rebord de la baignoire et m'abandonnai à la brise qui parvenait jusqu'à moi. C'est un bruit que je sentais par tous les pores et qui s'était accordé à un souvenir d'enfance. [...] Une image se précisa, la clairière d'un petit bois où je m'étais arrêté. Je revis le feuillage touffu des arbres et les herbes hautes, balayés par une luminosité sautillante, comme si la lumière bougeait en une échappée de mille et un pointillés diaphanes, verdoyants. Le vent montait de la rivière et se jetait dans la feuillée, laissant dans l'air une longue plainte venue du large (1992, p. 16-17).

Le souvenir engendré par la sensation du vent sur la peau, souvenir sensuel s'il en est, nous rappelle que la mémoire est une faculté en partie déterminée par les sens de l'individu. Certes, si la sensualité est liée à la mémoire, c'est dire que le corps en soi ne peut, à son tour, être séparé de l'intellect. Ainsi parvenons-nous à l'équation selon laquelle la mémoire transite par le corps, équation qui suggère aussi que le corps possède sa propre mémoire et que c'est par le biais de la sensualité qu'il révèle ses souvenirs dans l'écriture de Marchand. Ce constat est mis en lumière dans les *Lettres d'un cracheur d'étoiles* qui racontent les souvenirs d'un vieil homme à la veille de sa mort : « Je sens contre mes cuisses le chatouillement des herbes. J'entends le vent charrier au loin l'odeur des foins mûrissants. J'ai dans la bouche le goût encore chaud du pain de la mère Rocheleau. Me voilà qui remonte le temps vers mes premiers souvenirs » (2004, p. 36). Il arrive par ailleurs qu'une expérience sensuelle appartenant au passé vienne refaire surface dans la vie du narrateur, se greffant par le fait même à sa réalité actuelle : les « odeurs de nourritures piquantes » dégustées par le petit garçon au restaurant chinois du coin viennent s'ajouter aux images de l'Orient que lui offrent les albums de Tintin qu'il découvre plus tard (1996, p. 19). L'expérience sensuelle d'autrefois parvient à modifier la réalité et à la compléter en y greffant de nouvelles saveurs et des parfums exotiques. La sensualité de l'être, donc, constitue chez Marchand l'instrument de connaissance du monde par excellence parce qu'elle repose sur l'expérience physique des divers stimuli qui entourent le corps. Nous pouvons donc avancer que le corps agit sur la connaissance du monde qu'a le personnage — ce qu'a mis en évidence la phénoménologie avec les travaux de Husserl, Merleau-Ponty et Sartre —, rendant plus évident encore le rôle essentiel qu'il vient jouer dans la narration d'un récit qui vise justement à raconter par le biais des mots l'expérience que font les narrateurs de cet univers à la fois matériel et spirituel.

L'écriture, donc, est ici indissociable du corps, et on peut parler d'une véritable écriture du corps dans l'œuvre d'A. B. Marchand : « C'est le corps qui écrit. Ne croyez pas, comme tant d'autres, que l'écrivain ressemble à ces statues de Giacometti dont la tête tient au bout d'une tige. Son corps ne serait là que pour tenir sa tête, et en sa tête seule se

dessinerait l'invention » (Marchand, 2004, p. 64). Une écriture du *corps* qui parle du corps, ce dernier se laissant circonscrire par les mots alors qu'il s'inscrit dans l'ordre de la représentation traditionnelle lorsqu'il est « visible ». Une écriture *du* corps qui se dit, qui raconte sa propre expérience et que l'on « sent » dans l'écriture même s'il est « invisible » pour la simple et bonne raison que c'est *lui* qui parle. L'originalité des textes sur lesquels nous avons porté notre attention réside dans le fait que l'auteur a privilégié une construction indirecte de la chair au détriment de la construction directe qui prévaut dans la majorité des textes littéraires. La construction directe du corps d'un personnage s'opère lorsque « le narrateur dépeint un personnage ou lorsque celui-ci se décrit lui-même ou décrit un autre personnage » (Hotte, 2001, p. 46), ce que nous avons pu observer dans les descriptions corporelles des protagonistes. Or, Marchand n'a recours à ces « outils » de construction du corps que de manière restreinte en déployant un minimum de descriptions physiques dans l'ensemble de ses textes, rendant du coup le corps objet de l'écriture moins présent que ne l'est le corps sujet de l'écriture qui se construit essentiellement de manière indirecte et qui imprègne chacune des pages de ses ouvrages. Il s'agit bien dans ce cas d'une construction indirecte parce qu'il « incombe au lecteur de tirer les conclusions, de nommer les qualités [du corps romanesque] : soit à partir des actions dans lesquelles ce personnage est impliqué; soit de la manière dont ce même personnage [qui peut être le narrateur] perçoit les autres » (Hotte, p. 46), ce qui se produit lorsque le lecteur est confronté à tout un lexique corporel distillé dans l'œuvre de Marchand et à la sensualité des narrateurs. L'étude du mode de construction du corps dans ces cinq textes illustre un fait capital quant à l'écriture d'A. B. Marchand : que ce soit à travers sa sensualité ou dans la comparaison avec autrui qui vient lui donner un visage, le corps s'inscrit « textuellement » dans l'interaction qu'il entretient avec ce qui l'entoure, nous offrant ainsi l'image perpétuelle d'un corps en situation qui rejoint à la fois sa nature d'objet et de sujet de l'écriture.

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyse, 2008

Bibliographie

- ANONYME. 2006, « Synesthésie », [En ligne],
[www.lettres.net/files/syneshesie.html].
- BAUDELAIRE, Charles. 1994 [1861], *Les fleurs du mal*, Paris, Librio.
- DENEYS-TUNNEY, Anne. 1992, *Écritures du corps : de Descartes à Laclos*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture ».
- GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick. 2001, *La description*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages ».
- HAMON, Philippe. 1993, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Hachette université : recherches littéraires »;
—, 1998, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. « Titre courant ».
- HOTTE, Lucie. 2001, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene.
- KEMPF, Roger. 1968, *Sur le corps romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- Le Petit Robert : dictionnaire de la langue française*. 2002 [1967], Paris, Dictionnaires Le Robert.
- MARCHAND, Alain Bernard. 1992, *C'était un homme aux cheveux et aux yeux foncés*, Montréal, Les herbes rouges;
—, 1995, *L'homme qui pleure*, Montréal, Les herbes rouges;
—, 1996, *Tintin au pays de la ferveur*, Montréal, Les herbes rouges;
—, 1997, *Le dernier voyage*, Montréal, Les herbes rouges;
—, 2004, *Lettres d'un cracheur d'étoiles*, Montréal, Les herbes rouges.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1964, *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard.

Claudia LABROSSE, « L'écriture du corps dans l'œuvre d'Alain Bernard Marchand », dans Julie DELORME et Claudia LABROSSE (dir.), *Écriture du corps, corps de l'écriture : la dialectique du corps-écriture dans le roman francophone au XX^e siècle*, @nalyses, 2008

NAST-VERGUET, Claudine. 1981, « Trois aspects de la gourmandise chez Colette », *Europe*, n^o 631-632, p. 107-116.

ROY, Gabrielle. 1993 [1945], *Bonheur d'occasion*, Montréal, Boréal, coll. « Compact ».

TREMBLAY, Michel. 1989, *Le cœur éclaté*, Montréal, Leméac, coll. « Babel »;
— . 1992 [1986], *Le cœur découvert*, Montréal, Bibliothèque québécoise.