

François Ouellet

Université du Québec à Chicoutimi

Agnès Whitfield et les métaphores de l'écriture

Agnès Whitfield publiait en 1995, au Nordir, un magnifique récit : *Où dansent les nénuphars*, malheureusement à peu près passé inaperçu. Le propos d'*Où dansent les nénuphars*, malgré son extrême densité poétique, et bien qu'il soit entendu qu'aucun résumé ne puisse rendre justice à aucun texte narratif, se laisse synthétiser facilement. Le récit se donne à lire comme une lettre que la narratrice écrit à celui qu'elle appelle « colonel ». Dans cette lettre, elle évoque le souvenir de deux femmes qui ont aimé le colonel, et qui depuis sont décédées. Quant à la narratrice, elle aussi aime le colonel, à qui elle écrit pour faire le deuil de tout ce passé. Voilà le propos succinct, duquel ressortent trois thèmes clés : l'écriture, l'amour, la mort. Rien de nouveau sous le soleil, c'est le cas de le dire, surtout si ce soleil éclaire le roman franco-ontarien écrit par des femmes. Un survol de ce roman dans les années 90 montre de façon éclatante la récurrence d'un récit qui met en scène un personnage de femme en situation d'écriture ; presque toujours, ce personnage écrit pour faire le deuil d'un événement passé, donc écrit dans une perspective thérapeutique. Ce dit-événement relate la mort d'un être proche ou une peine amoureuse, auquel cas l'entreprise de deuil engagée par l'écriture débouchera sur les promesses d'une nouvelle relation amoureuse¹. Le récit d'Agnès Whit-

field s'inscrit donc dans une logique narrative contemporaine bien spécifique. En revanche, ce récit me paraît se démarquer par une qualité d'écriture absolument exceptionnelle.

Rarement un récit aura-t-il tissé des liens aussi serrés entre les personnages. Il faut d'abord dire que tous sont écrivains. Le colonel est un écrivain québécois d'une certaine envergure, semble-t-il, et qualifié d'« iconoclaste² ». Il n'est pas impossible que se concentre dans la figure du colonel le souvenir d'Hubert Aquin, comme le laisserait croire le passage suivant : « Le Canada coule en flammes au fond du lac Chemung et je m'en fiche, colonel, éperdument, royalement, comme cela se doit, dans cette histoire que tu me ferais écrire. » (p. 21) Est-ce, de fait, Aquin qui fait écrire Whitfield ? Aquin dont, incidemment, la critique féminine ontarienne qui s'intéresse à la littérature québécoise a fait son objet d'étude de prédilection (Janet M. Paterson, Marilyn Randall, Patricia Smart). Constance et Jessica, toutes deux professeurs de littérature, ont également écrit ; nous savons que Jessica écrivait de la poésie et qu'elle a tenu un journal. Enfin, la narratrice, inspirée par le journal de Jessica, rédige le récit que nous lisons, qui a pour destinataire le colonel lui-même (elle prétend lui adresser une « dérisoire missive », p. 67), et dont l'ensemble du propos est aiguillé par la mort de Jessica ; celle-ci, devant l'indifférence du colonel à son amour, a choisi de se noyer.

Outre le fait que tous sont écrivains, le récit est donc ainsi construit qu'il n'y a aucune façon d'interroger le rapport à l'écriture sans du coup introduire son contenu : l'amour et la mort. Écrire, c'est chercher à faire le deuil des événements afin de pouvoir librement aimer. Dans la prose d'Agnès Whitfield, écriture, amour et mort sont à ce point indissociables que toute image qui sert à la représentation de l'un *nomme* forcément les autres ou renvoie, par un jeu savamment poétique d'échos et de glissements, aux autres thèmes. L'auteure établit tout un réseau métaphorique qui a la densité du poème.

Il faudrait presque en dire autant des personnages des trois femmes, dont les destins se recoupent étroitement. En parti-

culier, il y a, chez la narratrice, un désir ou une urgence d'en finir qui épousent l'intensité et la passion du sentiment qu'éprouvait Jessica pour le colonel. La narratrice s'investit dans son récit avec une volonté égale à l'excès du sentiment de Jessica, bien qu'elle craigne cette démesure. En prenant la décision de lire le journal de Jessica et d'écrire en s'inspirant de ce journal, le danger est grand qu'elle y trouve une écriture qui « sombre dans la folie, dans la plus pure fantasmagorie, dans le plus irrécupérable fantasme » (p. 66), à la suite de quoi elle-même risquerait de se perdre. En revanche, la narratrice garde une distance plus saine vis-à-vis du souvenir de Constance. C'est que Constance, qui a aussi aimé le colonel, aurait vraisemblablement, « par instinct de survie, su préserver ses distances » (p. 49). Dans un sens, l'image de Constance, dont le prénom même évoque la régularité et la mesure, ce qui par ailleurs annonce l'arthrite qui va l'immobiliser à la fin de sa vie, sert de contrepoids à la narratrice vis-à-vis du souvenir de Jessica. Il serait juste de dire que la fragilité de l'entreprise de la narratrice tient au bon positionnement émotif de celle-ci entre les images qu'elle construit de Jessica et de Constance. L'une est aussi nécessaire que l'autre à la volonté de la narratrice de surmonter une histoire qui isole le colonel, qui l'isole elle-même du colonel.

Mais il est tout de même certain que c'est essentiellement l'image de Jessica qui fait problème : la mort de Jessica apparaît comme un scandale qui creuse un espace de deuil intolérable et qui du coup interdit à la narratrice d'aimer. D'où une identification très forte à Jessica, tant il est vrai que, dans l'entreprise de deuil de la narratrice, il faut qu'elle mette au clair la relation de Jessica et du colonel pour pouvoir s'autoriser elle-même à aimer physiquement le colonel. Jessica est le pivot de l'écriture thérapeutique de la narratrice. Celle-ci, atteinte du « mal » de Jessica, possédée par Jessica, doit se rendre perméable au « cri silencieux [de Jessica] s'inscrivant dans mon corps, insupportable, comme si j'étais atteinte, à

mon tour » (p. 17), avant de pouvoir par la suite se séparer du souvenir qui l'obsède. « Prendre la place » de Jessica (p. 30), vivre « sous la peau » de l'autre, « soumise au rythme de son cœur, enracinée dans les espaces de sa chair, enfouie dans les cavités de son corps » (p. 28), dit-elle encore. Il s'agira dès lors d'écrire du lieu même du deuil, du lieu de cette mort à la fois inacceptable et conciliante : « Jessica m'accueille dans sa tendresse, dans ce lieu sans nom où les âmes se dilatent. » (p. 19) Mais l'entreprise est d'autant plus difficile que, à la mesure de cette identification, le récit-missive de la narratrice risque de se heurter à l'indifférence du colonel, comme autrefois ce dernier a refusé l'amour de Jessica. « Vous remettriez la feuille repliée au fond de son carré d'hiver sans regarder l'adresse de retour, toute l'histoire de Jessica réduite à quelques lignes brouillées, inscrites, banales, sur un timbre. » (p. 25) Le début des histoires, les relations amoureuses se ressemblent ; ne risquent-elles pas de se terminer de la même façon ? C'est, on le comprend, sa vie même, un certain équilibre psychique, que la narratrice engage dans son écriture.

L'écriture-bêche

Si l'entreprise de deuil doit déboucher, pour la narratrice, sur de nouvelles possibilités de vie, sur la relation amoureuse recherchée, ce sera donc au moyen de l'écriture et obligatoirement par le biais d'une identification *assumée* à Jessica. Pour la narratrice, il s'agit ni plus ni moins de « ressusciter » le souvenir de Jessica pour l'enterrer une seconde fois dans « tout ce paysage de mots où elle s'enlise » (p. 43). Jessica s'enlise dans les mots de la narratrice comme autrefois elle s'est enlisée sous les nénuphars : « la mine de Jessica s'enlise dans les eaux et se dissout » (p. 61). Le verbe « enliser » sert à décrire à la fois le piège de l'écriture et le lieu de la mort de l'autre, parce qu'il cerne, pour la narratrice, une même expérience fondamentale. L'écriture prend à la lettre sa propre entreprise de

deuil. L'écriture creuse la mort, la retourne, la somme de témoigner (le journal de Jessica) pour que l'on puisse soi-même continuer à vivre, c'est-à-dire que l'on puisse aimer³. Cette écriture des commencements, « précambrienne », qui creuse jusqu'au plus profond, est une bêche. « Ma plume serait-elle une bêche, colonel, dans la terre lourde de nos histoires ? [...] Que dire de ce fin sédiment qui s'accumule sur mes jambes nues, de ces éclaboussures de terre sur mes pages invisibles ? » (p. 53) Nul doute, l'écriture s'anime de la fiction de l'inhumation. Cependant, l'écriture même devient fiction, semble s'effacer derrière la présence envahissante de la mort ; la mort submerge l'écriture au point de la recouvrir, de l'enterrer (les pages, recouvertes de terre, ne sont plus « visibles »), alors que l'ensevelissement tend à déborder le cadre de l'évocation comme si réellement il tachait de terre le corps de la narratrice. L'écriture-bêche, qui a pour objectif le deuil de la mort de Jessica, se soumet à cette mort au point de disparaître derrière l'objet qu'elle soutient. Il y a dans cette métaphore de l'écriture-bêche une qualité poétique qui rapproche l'entreprise de deuil de la narratrice de son objet ; ce qui non seulement accentue la présence de la mort, mais convoque de façon primordiale la valeur cathartique que sous-tend l'écriture-bêche. En bout de ligne, la narratrice aura traversé le deuil. Mais en cours de route, la mort impose sa forme à l'écriture.

C'est pourquoi le récit témoigne d'un long « hivernage » à traverser : la narratrice, à l'instar de François Galarneau chez Jacques Godbout, s'est enfermée pour écrire. « Je pense à François Galarneau enterré dans sa maison. » (p. 13) Mais un jour, une fois l'écriture à terme, on abattra les murs, la vie pourra recommencer. Dans cet emmurement scriptural, la narratrice cherche des « fondations nouvelles » afin de sortir de sa « géographie en ruines » (p. 28) ; il s'agit pour elle, « agoraphobe angoissée » (p. 30), de sortir en plein jour. L'écriture-bêche est promesse de renouveau, non seulement parce que c'est soi-même que la narratrice, en enterrant Jessica une se-

conde fois, déterre, délivre d'entre ses quatre murs, mais aussi parce que ce qu'on sème finit par donner des fruits. « La vie n'est pas faite d'amour, colonel, elle est faite de travail, de terre et de bêches, de feuilles qui tombent et de tiges qui poussent, de longues périodes de neige. » (p. 63) L'écriture-bêche, en effet, appelle cette image de la semence et des bourgeons qui succèdent à l'hiver, à cette ère glaciaire à laquelle est identifiée la figure du colonel. Dans cette nouvelle perspective, écrire, essayer de traverser la mort et de se donner les possibilités de l'amour, c'est convertir l'hiver du colonel en un été amoureux; c'est, après avoir bêché la terre, espérer le plus simplement du monde qu'il en sorte des fleurs⁴. Cette image explique la récurrence de l'image de Jessica travaillant dans le jardin de Constance, une « Jessica à moitié ensevelie sous le désordre épineux de la roseraie abandonnée de Constance » (p. 60). D'où le titre du livre : « là où dansent les nénuphars », c'est le lieu de la noyade de Jessica, mais au-dessus de quoi surnage ce qui reste de vie : les fleurs affleurent⁵. L'image des nénuphars paraît lier les éléments eau et terre, autour de quoi brode le récit. « Comment tant d'eau si froide pourrait-elle faire renaître les feuilles ? » (p. 35) se demande la narratrice, qui souvent désespère de la réussite de son entreprise. Cependant, elle comprend à la fin le sens du souvenir persistant, du « deuil liquide de Jessica » (p. 36) : « Et tout d'un coup, colonel, je comprends pourquoi, du cœur du déluge, Jessica me tend la main, je comprends [...] pourquoi seule une telle force d'eau pourrait irriguer cette peau pierreuse, en reformer les contours, en sortir des graines de terre fertiles, laisser apparaître enfin l'intense feu qui couve, verdoyant, sous mes lourdes pages précambriennes. » (p. 74)

L'écriture-arabesque

Si le motif floral, en filant la métaphore de la renaissance de la vie à la suite du deuil et de l'hiver, est lié à la fonction cathar-

tique de l'écriture, ce motif transcrit la qualité même de cette écriture. Il fait voir l'écriture non seulement en fonction de sa finalité thérapeutique, mais comme construction poétique. La première page donne le ton : le souvenir de Constance lisant, avec en arrière-plan « les touches d'ivoire, fluides, de Debussy, sur la peau des nénuphars » (p. 11). Le mot « nénuphars », distribué parcimonieusement dans le récit, revient plus loin lorsque la narratrice, une fois de plus, évoque, « sous la plume de Debussy, ces notes mélodieuses qui flottent encore autour du corps arthritique de Constance comme des nénuphars » (p. 44). Les nénuphars et l'incomparable subtilité miroitante de la musique de Debussy, comme un accord profond, souterrain, forment un écho décoratif à la mort. Dans cette perspective, l'écriture sera à l'image de cette musique harmonieuse : c'est l'écriture impressionniste de Debussy, avec sa longue ligne sinueuse et fluide, suggestive, riche en images poétiques, une écriture de l'ornementation florale qui entrelace subtilement les thèmes, comme dans cet exemple : Jessica, « frôlant de ses joues les pétales veloutés d'une fleur solitaire, cueille au bout de sa langue l'encre limpide, légèrement teintée de rose, de cette écriture qu'elle porte, comme un baume, à tes lèvres » (p. 20). On voit bien toute la finesse de cette écriture qui ne dit jamais les choses directement, mais qui les suggère par la juxtaposition des images, en l'occurrence le motif floral et l'écriture, qui par le biais de « l'encre » relance la métaphore sève-écriture qui fonde l'écriture-bêche ; plus particulièrement, la phrase repose sur une assonance en « an » et une allitération en « l » remarquables dans « cueille au bout de sa langue l'encre limpide », ce qui traduit bien la qualité rythmique et sonore de la prose d'Agnès Whitfield.

On ne s'étonnera pas si, plutôt que d'écrire, la narratrice aurait préféré être musicienne : « J'aurais dû être interprète musicienne et déjouer le temps. » (p. 41) La musique transcende le temps, elle défie le temps et la mort, elle se joue de la mort, alors que l'écriture problématise le temps et la mort. La

musique échappe au temps et à la mort, elle en constitue la face décorative ; l'écriture s'y confronte. Autant l'écriture-bêche, qui relève du contenu, prend la mesure de la mort, autant l'écriture-arabesque, qui relève de la forme, s'offre comme un versant euphorique. Si la narratrice écrit pour faire le deuil, les signes mêmes, signifiants musicaux, sont promis à une durée inhérente à leur qualité poétique.

À travers la proximité amoureuse de Jessica vis-à-vis du colonel, la narratrice fantasme une écriture-arabesque qui se donne pour objet-instrument le corps du colonel : « Je m'introduis dans les limbes des feuilles, je suis les mains détendues de Jessica, leur caresse tout au long de ton dos, redescendant et remontant les méandres de tes muscles, retraçant les courbes de ton corps, creusant dans le gonflement des volumes toutes les touches enluminantes de tes doigts. » (p. 19) L'écriture de la narratrice s'offre le corps du colonel comme si elle y avait accès par le déchiffrement d'une partition : le rythme de l'écriture n'est pas seulement syntaxique, il est thématique par le mouvement que suggèrent des actions qui ondulent (« redescendant », « remontant », « retraçant », « creusant ») et par les courbes du corps (le long du dos, les méandres des muscles, « le gonflement des volumes » du corps). Cette écriture musicale débouche sans surprise sur des « touches enluminantes », image qui convoque les deux expressions artistiques. La narratrice écrit tout autant qu'elle joue du corps de l'autre (comme on dit « jouer de la musique »). Et le mot « volumes » évoque aussi bien la densité de l'arabesque que le poids d'une écriture qui s'accumule, qui « retrace », qui ne se lasse pas d'écrire le corps du colonel par le biais du souvenir de Jessica ; souvenir que rappellent « les limbes des feuilles », image volontairement floue, qui une fois de plus réunit les registres floral et scriptural (le mot « feuilles »)⁶. Écriture de la spirale, qui fait que toute chose revient, mais dans un mouvement qui est en deçà du précédent, comme une obsession, comme une mort qui n'en finit pas de mourir ou un amour qui n'en finit pas de se déclarer, si bien qu'il faut s'y reprendre encore et encore.

Ailleurs, c'est le mot « ondes » qui fonde l'écriture-arabesque en établissant le lien entre les mots et les notes. De la même façon que la musique « remplit l'air du salon de ses ondes » (p. 41), la narratrice nourrit son écriture de la « présence fantasmatique » du colonel, « mes mots te parcourant, te palpant tout au long de ton corps, y infusant leurs ondes amoureuses » (p. 42). Dans cette perspective, la phrase suivante prolonge magnifiquement la citation de la page 19 :

Seule Jessica garde encore dans ses doigts le sens de ton corps, sous la fine calligraphie légèrement embrouillée de son journal. Je retourne au fond de son regard embué, à cette vision, floue mais encore intacte, de vos mains se contournant et s'apprivoisant sous la douce offrande des doigts, et je regarde ces paumes éployées qui attendent maintenant, éplorées, que tes ondes retenues, farouches ou peureuses, à l'orée des feuilles, ne lui répondent et ne lui reviennent, enluminure irradiée, sous l'empaumure des mots. (p. 42)

La phrase, longue et sinueuse, exemplaire de l'écriture-arabesque d'Agnès Whitfield, déploie les images et rythmes auxquels nous commençons maintenant à être familier. Le souvenir de Jessica enclenche la vision, vision floue qui s'appuie sur le corps du colonel, qui construit toute une poétique musicale de l'écriture. D'abord par le réseau métaphorique : les feuilles, les ondes, l'enluminure, et surtout Jessica attendant que les paumes *répondent* à sa demande, image suggestive, nuancée, d'un colonel musicien qui cependant refuse de jouer. Ensuite par la recherche des sonorités, qui sont autant d'échos, de reflets de la musicalité chatoyante, fluide et lumineuse de l'écriture-arabesque : « ondes » et « répondent » ; « paumes », « empaumure » et « enluminure » ; « éployées », « éplorées » et « l'orée » ; « peureuses » et « irradiée ». Enfin, par le mouvement des verbes, qui encore une fois sont marqués par la répétition : « retourne », « contournant », « reviennent », « répondent ».

L'écriture au corps

Récapitulons. L'écriture, l'amour, la mort, toujours. Une écriture-bêche, qui déterre et enterre, guidée par les mains de Jessica. « L'étrangeté des fantômes. Jessica enterre les cadavres et les déterre, nécrophile, de ses mains magiques. » (p. 53) Un récit hanté par les figures absentes, rempli de « fantômes », tout plein de fantasmés plus exactement, à partir de quoi (fantômes et fantasmés) se construit la somptueuse métaphore amoureuse de la sève et du renouveau printanier, métaphore que revêt l'écriture-arabesque. Ultimement, l'écriture-arabesque s'écrit sur le corps.

Le corps amoureux : aussi bien est-ce là que nous devons aboutir, puisque le corps du colonel est la promesse d'un deuil efficacement surmonté, puisque tout, dans cette histoire, est affaire de corps, d'identité, d'altérité. La nécessité d'une écriture du corps, disait Barthes, d'une écriture qui écrit le corps. Mais plus encore l'écriture au corps, comme on dit avoir le diable au corps. L'écriture comme obsession, de la même manière que la narratrice est possédée par le souvenir de Jessica. « La trame de ce papier ouaté m'absorbe comme un buvard. » (p. 50-51) D'où la logique métaphorique de cette autre image : « Toute cette encre qui pleure à travers mon corps finira-t-elle un jour par se sécher, se défaire, se transformer ? » (p. 46) Et de la même façon que « le diable au corps » se joue à deux, l'écriture au corps investit indéfiniment le corps de l'autre, corps mortifère de Jessica, corps amoureux du colonel : des corps qui souvent se superposent à partir de la douleur qui les rend pareils l'un à l'autre : « Est-ce sur le corps de Jessica, ou sur le tien, colonel, cette cicatrice ? Cette coagulation de lettres que j'entrevois soudain sur la page et ose à peine toucher. » (p. 35) Fréquemment, il y a un glissement du geste même d'écrire (qui évoque le souvenir des autres) à l'inscription de ce geste dans la personne même dont la narratrice parle ; c'est par l'écriture *de* (le journal de Jessica) et

sur l'autre que l'écrivaine peut espérer donner un sens à sa vie. Se défaire du premier (le corps de Jessica) pour accéder au second (le corps du colonel). Possédée, elle doit posséder autrui pour se libérer. La force accaparante de son écriture est proportionnelle à l'amour affamé de Jessica. Jessica est morte de ne pas avoir pu obtenir l'amour du colonel ; la narratrice s'en sortira grâce à la possession qu'elle s'autorise, par l'écriture, du corps de l'être aimé. L'écriture réparatrice. D'abord « [s]e secouer les mots de la peau comme un chien se libérerait d'un excès d'eau à la suite d'une baignade imprévue » (p. 40). La « baignade imprévue », c'est bien sûr là où dansent les nénuphars. Ensuite, s'approprier ce corps vers lequel Jessica tendait ses paumes ouvertes, y tracer des signes, y mettre sa signature en échange d'un abandon, d'un consentement : « [...] que je te tende la main et qu'on se promène ensemble sur les pages, que je retourne avec toi sur tes traces, à ces longues rides qui voyagent sur ta peau et qui s'y creusent, que mes mots se couchent dans les tiens et les irriguent. » (p. 33) Enfin, s'emparer « réellement », peut-être, du corps du colonel, sans mauvaise conscience... et s'il le veut.

Le dernier quart du récit nous montre la narratrice doutant de son entreprise, impuissante à poursuivre sa « dérisoire missive » (p. 67), alors que le plus difficile est fait ; c'est au moment où elle est sur le point de renoncer qu'elle comprend qu'elle est parvenue à réaliser le deuil et que, sans qu'elle sache exactement comment cela a pu s'opérer, les « lettres sont parvenues à signifier pour moi quelque chose, à s'immiscer à leur tour en moi, à s'enraciner dans mon corps, à pousser dans ma géographie intime et pourtant si envahie de broussailles et de mauvaises herbes » (p. 73). Dès lors Jessica peut bel et bien mourir, « dépouille déposée sur le velum satiné des dernières pages », ayant « succombé sous le poids des mots » (p. 81). La narratrice, dont la « peau » se serait « décollée en cours de route » (p. 81), pourra espérer faire peau neuve, refaire sa vie, accepter et vivre sa passion amoureuse pour le colonel, main-

tenant que le deuil est réalisé et qu'elle est réconciliée avec les images de son passé : « Constance et Jessica viendraient se joindre à nous, *arm in arm* pour le voyage. » (p. 83)

Dorénavant, l'écriture, qui aura joué son rôle, n'aura plus qu'à s'effacer ; en échange de sa « signature » (p. 82), clause de la missive, la narratrice postule la promesse de l'abolition de la distance des corps au profit de l'identité intime : « Me dirais-tu enfin ton prénom ? » (p. 83) En bout de ligne, le récit fait la gageure d'un idéal : non pas écrire, mais aimer. Récapitulons une dernière fois, en ne considérant que ce qui paraît fondamental, puisque le récit en fait le terme de son développement : ce dont il s'agit dans cette histoire, somme toute, c'est qu'il faut écrire pour en venir à avoir le droit d'aimer, et qu'il faut aimer pour en venir à ne plus devoir écrire.

Notes

- 1 Sur ce sujet, on consultera François Ouellet, « Le roman de l'écriture », dans *Littérature franco-ontarienne : état des lieux en l'an 2000*, sous la direction d'Hédi Bouraoui, Sudbury, Université Laurentienne, « Série monographique en sciences humaines », 2000, p. 125-142 ; François Ouellet, « Gabrielle Poulin, Marguerite Andersen, Rachelle Renaud : le rapport amoureux qui s'écrit », *Liaison*, n° 103, 21 septembre 1999, p. 11-15. Par ailleurs, *Où dansent les nénuphars* parachève en quelque sorte un premier ouvrage de poésie que l'auteure avait publié deux ans plus tôt : *Ô cher Émile je t'aime*. Ce recueil n'atteint pas à la réussite d'*Où dansent les nénuphars*, mais là aussi une femme prend la plume pour écrire une lettre à l'homme aimé (Émile) afin de surmonter un deuil en partant de l'image de l'autre (une Gorgone anglaise) : « la Gorgone anglaise / se meurt Émile / mais son histoire est belle / je suis sa fille / je vais te la raconter / au fur et à mesure / qu'elle meurt en moi / parce qu'elle meurt en moi » (Agnès Whitfield, *Ô cher Émile je t'aime*, Ottawa, Le Nordir, 1993, p. 10).
- 2 Agnès Whitfield, *Où dansent les nénuphars*, Ottawa, Le Nordir, 1995, p. 40. Dorénavant, j'indiquerai la page entre parenthèses après la citation.
- 3 Soi-même surtout ne pas s'enliser : « Je plonge dans les textes pour m'en sortir, non pas pour me noyer. Je ne doute pas de votre version des faits, mais je refuse de me laisser ensevelir sous le poids de cette histoire. » (p. 155)
- 4 L'auteure use abondamment de cette opposition métaphorique hiver-froid-mort (le colonel) / été-chaud-vie (Jessica). Et il faut tout le talent d'Agnès Whitfield pour renouveler, dans une forme aussi belle que convaincante, cette thématique éculée.
- 5 Le personnage de Jessica est bien sûr une réminiscence de l'Ophélie de *Hamlet*.
- 6 Peut-être même faudrait-il voir dans le mot « limbes » l'acception théologique du mot, qui signifie le séjour des âmes avant la Rédemption (définition du *Petit Robert*). En ce sens, l'expression « les limbes des feuilles » ferait entendre la fonction cathartique de l'écriture, le rachat par l'écriture du souvenir de Jessica, gage de la « renaissance » de la narratrice.