

Naviguer dans l'Inconscient : les Paysages Intérieurs de P.K. Page, Surréaliste

La poésie de P.K. Page (1916-2010) a souvent été associée au Surréalisme, en particulier ses premiers travaux rédigés à Montréal durant les années 1940. Née à Swanage, Dorset, Angleterre, Patricia Kathleen Page (1916-2010, Victoria) est allée au Canada à l'âge de trois ans et a grandi dans la région des Prairies. Après avoir brièvement travaillé à Saint John, Nouveau-Brunswick, puis à Montréal, Page a débuté sa carrière littéraire comme membre du groupe « extraordinaire » des écrivains montréalais qui ont fondé le magazine *Preview* en 1942. La carrière de P. K. Page comme écrivaine et peintre fut extrêmement prolifique (certaines de ses peintures sont exposées au Musée des Beaux-Arts du Canada). Elle resta poète tout au long de sa vie, publiant même son dernier recueil à 92 ans.

Les critiques divisent la poésie de Page en deux périodes : celle écrite dans les années 1940 jusqu'au début des années 1950 et celle écrite depuis le milieu des années 1960.

Le magazine *Preview* et les écrivains qui lui sont associés, y compris Patrick Anderson, F.R. Scott et A.M. Klein, a joué un rôle crucial dans le développement de la poésie canadienne, ce fut en effet un moment de grande excitation ; l'influence des modernistes anglais y est clairement perceptible, de nouvelles idées apparaissent et on sent que naît une nouvelle confiance dans le talent national. P.K. Page, elle-même, était la plus jeune et peut-être le plus riche talent de ce groupe. À l'époque, son appartenance à ce groupe l'incitait à multiplier les lectures. Anderson et Scott s'intéressaient davantage à la lecture des poètes anglais des années 1930 (Eliot et Auden), et Neufville Shaw se passionnait vivement pour ce que la psychologie et la psychanalyse jungienne apportaient de nouveau. Page, plus tard, a parlé de ce monde de Montréal *

comme un monde complexe et élégant, « polarisé autour de Jung et Marx »¹. Les poèmes de P.K. Page de cette première période fonctionnent le plus souvent dans un cadre politique ou psychanalytique de référence autant qu'ils révèlent les idées

* Universidad Complutense, Madrid.

¹« La vie d'un écrivain », cité dans Sandra Djwa, « P.K. Page: un portrait de l'artiste en tant que jeune femme », *Journal of Canadian Studies/Revue d'Etudes Canadiennes* 38, 1(hiver 2004), p. 1

socialistes de la poète. Le poème qui donne son titre à son premier volume de poésie (*As Ten As Twenty*, 1946) suggère fortement combien il était difficile pour Page d'échapper à son narcissisme.

Dans le cadre de notre recherche, l'oeuvre poétique et picturale de Page va nous conduire à une réflexion sur les états *borderline*. D'après la recherche en psychiatrie, l'état *borderline* se déclare davantage chez des personnes qui ont subi dans leur enfance des abus, des carences affectives ou des séparations difficiles². Il nous semble que chez Page, l'état *borderline* vient de la perte de la langue maternelle avec l'absence prolongée du pays natal et ce qu'on pourrait appeler une expérience de transculturalité. Pendant la décennie des années 50, Page a été l'épouse de l'ambassadeur du Canada en Australie, au Brésil, au Mexique et au Guatemala, jusqu'à ce que son mari se retire du service diplomatique en 1964 et qu'ils retournent au Canada, s'installant à Victoria.

En 1957, Page arrive au Brésil, et dans son journal de voyage, *Brazilian Journal*³, elle livre ses impressions de ce nouveau pays en tant que voyageuse étrangère dans une forme narrative que la critique a appelé du *visual art*⁴. En juin 1957, elle est frappée par la « paralysie de l'écrivain ». Comme l'écrit Sandra Djwa, sa biographe : « C'était comme si elle ne pouvait pas écrire des poèmes parce qu'elle n'entendait plus parler anglais autour d'elle »⁵. Plus tard, elle se souviendra : « Le stylo qui avait écrit maintenant, à ma grande surprise, dessinait »⁶.

Chez Page l'état *borderline* se montre d'abord comme un état de confusion entre réalité et sur-réalité, rationalité et irrationalité, statisme et métamorphose, biomorphisme versus formes géométriques, temporalité versus atemporalité. On pourrait affirmer que l'écriture et l'œuvre plastique de P.K. Page participe de l'hybridité d'une exploration personnelle et transculturelle –d'après son expérience de vie en Angleterre, en Australie, au Brésil, au Mexique et à Guatemala. Sherry Simon définit le texte hybride comme,

² John G. Gunderson, *Borderline Personality Disorder. A clinical guide*, Washington, D.C., 2000, American Psychiatric Publishing.

³ P.K. Page, *Brazilian Journal*, Toronto, 1987, Lester & Orpen Dennys.

⁴ Cynthia Messenger, « How do you Write a Chagall ? », *Canadian Literature* 142-143 (Winter 1994), p. 102.

⁵ Sandra Djwa, *Journey with No Maps. A Life of P.K. Page*, Montreal, 2012, McGill-Queens' University Press, p. 163.

⁶ Cité dans Djwa, *Journey*, 2012, p. 164.

[U]n texte qui interroge les imaginaires de l'appartenance, en faisant état de dissonances et d'interférences de diverses sortes [...] Le texte hybride est donc un texte qui manifeste [...] un dénuement déterritorialisant, des interférences linguistiques ou culturelles, une certaine ouverture ou faiblesse sur le plan de la maîtrise linguistique ou du tissu de références. Ces effets esthétiques sont le résultat de la situation de frontière qui vit l'écrivain, qui par sa prise de conscience de la multiplicité choisit de créer un texte créolisé...⁷

P. K. Page a également suivi les enseignements du soufisme (au Mexique et après) pendant une partie importante de sa vie, intéressée par une recherche sur les états de conscience et à cultiver aussi son propre monde intérieur comme les intellectuels des années 1970 et 1980. Même si, en tant que poète, elle écrit à propos de « ce qui est », elle spéculé toujours avec « ce que ça pourrait être », une manière visionnaire d'évaluer ce qui paraît évident, pour ensuite déconstruire les barrières entre l'ordinaire et l'extraordinaire.

Le Surréalisme à Montréal : Page et l'écriture des images

P.K. Page avait passé la décennie des années 1930 à lire avec impatience les modernistes britanniques (Virginia Woolf, Katherine Mansfield, D.H. Lawrence) entre autres maîtres- européens (Chekhov, Dostoïevsky). Tout au long des années 1930, Page lit abondamment sur la métamorphose dans une série de poèmes d'après-guerre et des romans dont certains décrivent un changement dans la conscience, sujet de grand intérêt pour la jeune écrivaine. En 1939, elle avait écrit une histoire courte ainsi qu'un poème, « Réflexion », qui, comme Diana Relke l'a noté, anticipe le roman, *Le Soleil et la Lune*⁸. Le poème dit : « Dans la salle d'hier je voyais un arbre / prétendant qu'il était une femme / flexion sur un ruisseau, ... / Et je me suis penché sur l'eau à côté ... / Et j'étais un arbre ... »⁹.

⁷ Sherry Simon, « Hybridités culturelles, hybridités textuelles », in François Laplantine, Joseph Lévy, Jean-Baptiste Martin, Alexis Nouss (éds.), *Récit et Connaissance*, Lyon, 1998, Presses Universitaires de Lyon, p. 233-234.

⁸ Diana Relke, « Tracing a Terrestrial Vision in the Early Work of P.K. Page », *Canadian Poetry* 35 (Fall/Winter 1994), <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrnl/vol35/relke.htm>.

⁹ P.K. Page, « Réflexion », *Canadian Magazine*, Poésie, Juillet 1939, p. 23. Cité dans Djwa, « P.K. Page: un portrait de l'artiste en tant que jeune femme » *Journal of Canadian Studies* 38, 1 (hiver 2004), p.15.

De l'avis de Sandra Djwa,

...le poème" Réflexion "aurait pu être le produit d'une tentative de se projeter dans un état arborescent. Ces expériences avec la conscience reflètent dans une certaine mesure la tentative de l'artiste pour percevoir le monde. Toutes ces idées ont trouvé leur chemin dans une histoire courte à propos d'une fille qui est métamorphosée en arbre¹⁰.

Finalement, *Le Soleil et la Lune*, seul roman de Page, a une jeune femme, Kristin, comme protagoniste. Sa naissance a coïncidé avec une éclipse lunaire et elle a des pouvoirs surnaturels. Dans une large mesure, Kristin est elle-même victime de sa capacité à projeter sa conscience dans les objets matériels de sorte qu'elle devient une avec les objets inanimés.

Rosemary Sullivan, une écrivaine qui a connu Page depuis les années 70, et qui a considéré la poète comme son mentor, affirme que Page a « entendu que le rythme de la poésie a été profondément liée aux rythmes du cerveau humain, touchant quelque chose d'archaïque, quelque chose de primordial en nous auquel nous nous connectons très rarement »¹¹.

Une idée centrale développée dès le début de la carrière de P.K. Page c'est qu'une autre réalité peut et doit être exprimée à travers l'art, à la fois l'art verbal et visuel (comme on le sait, P.K. Page est également connue sous le nom P.K. Irwin, le peintre célèbre. Son travail est exposé dans la Galerie Nationale du Canada, ainsi que dans nombreuses collections privées).

Brian Trehearne a noté qu'il pourrait être possible d'interpréter ce qui intéressait P.K. Page à mi-carrière en termes d'une esthétique surréaliste¹². Bien qu'il n'y ait pas encore à ce jour d'études critiques sur l'influence du surréalisme français sur Page –un bon nombre de critiques et de lecteurs n'ont pas manqué de traiter certains aspects de son travail de « surréalistes ». Trehearne, dans un article intéressant sur Page et le

¹⁰ Djwa, *Journal of Canadian Studies*, p. 16.

¹¹ Rosemary Sullivan, « The constant writer. Remembering the life and lessons of poet P.K. Page », *CBC News*, <http://www.cbc.ca/news/entertainment/the-constant-writer-1.881612>.

¹² Cité dans Cynthia Messenger, « 'Their Small-Toothed Interlock': Biomorphism and Mystical Quest in the Visual Art of P. K. Page and John Vanderpant », *Journal of Canadian Studies/Revue d'Etudes Canadiennes* 38, 1 (hiver 2004), p. 86.

surréalisme, a résumé les préoccupations stylistiques et thématiques partagées avec les surréalistes français, en particulier avec André Breton : « beaucoup d'entre la poésie précoce de Page est sans doute surréaliste, dans son imagerie juxtapositive, la rapidité de l'association, la parataxe et l'effet intermittent de la composition automatiste (...) ». Quant aux préoccupations thématiques, on trouve le « souci de l'intégrité psychique, la vénération pour l'inconscient, la fascination avec le rêve et sa représentation, la politique émancipatrice, mais non-alignée, la représentation sympathique de la nature et les réponses sociales à la maladie mentale »¹³. C'est Trehearne qui a affirmé que Page et le groupe *Preview* ne se sont jamais livrés à des exercices relatifs à l'écriture automatique, jamais joué à des jeux surréalistes comme celui du « cadavre exquis », et il semble pas qu'ils aient été au courant des premières expositions et des publications des Automatistes de Montréal¹⁴. C'est un fait que les Automatistes sont devenus largement connus quelques années après le départ de Page de Montréal.

A partir du domaine des arts visuels, Cynthia Messenger a élaboré un catalogue intéressant des motifs et des caractéristiques qui montrent l'impact du surréalisme sur la carrière de P.K. Page en tant que peintre: l'utilisation du vortex (comme un signifiant de l'espace profond et infini), le caractère amorphe et onirique des images, la représentation de l'infini comme un centre obscur, l'intérêt pour l'accès à une quatrième dimension à travers la conscience altérée par l'art, et « intérêt » pour transmettre un sentiment du « cosmique »¹⁵. La conclusion de Messenger nous inspire vraiment et peut nous guider dans nos efforts pour rendre compte des stratégies de la poète pour engendrer son oeuvre. Elle conclut que l'art visuel inspiré par la nature peut être classé en deux grandes catégories :

a) des dessins et des gravures qui signifient, par des abstractions de la vie végétale mais encore reconnaissable, un lien mystique avec le monde naturel, et b) ses travaux plus difficiles, où la référentialité est abandonnée et où le rythme et les vibrations (surtout inspirés par la tradition théosophique dans l'art) sont exprimés à travers une lineation intense, répétitive et minutieuse. Dans ces travaux, les lignes sont mécanisées et obsessives et ne cherchent pas à imiter des modèles afin de transmettre les mêmes rythmes visuels à travers les mots¹⁶.

¹³ Brian Trehearne, « P.K. Page et le surréalisme », *Journal of Canadian Studies/Revue d'Etudes Canadiennes* 38, 1 (hiver 2004), p. 46.

¹⁴ Trehearne, *Journal of Canadian Studies* 38, 1 (hiver 2004), p. 60.

¹⁵ Messenger, *Journal of Canadian Studies* 38, 1 (hiver 2004), p. 86-88.

¹⁶ Messenger, *Journal of Canadian Studies* 38, 1 (hiver 2004), p. 88.

plans entrecroisés visuels » de poèmes tels que « A Journey Backwards » et « Another Dimension »¹⁷.

Godard a souligné qu'au Brésil Page a éprouvé les excitations et les frustrations qu'il y avait à essayer de nouveaux matériaux et techniques à la recherche d'une esthétique personnelle jusqu'au moment où elle a produit « Woman's Room », une peinture à l'huile appréciée comme « une peinture qui méritait d'être présentée dans une

La poésie de Page pourrait très probablement être interprétée comme une poésie construite sur les images, et bien des critiques littéraires et artistiques comme Cynthia Messenger ont parlé de la tentative de Page tout au long de sa vie afin de transmettre la perception visuelle à travers les mots. La théoricienne Barbara Godard nous a également rappelé que « Page à la fin réussit à traduire Chagall en mots », dans les « exposition », et « Stone Fruit », une composition abstraite de dessin gratté en crayon de cire qui deviendrait dorénavant son Signature et style personnel¹⁸. Propulsée par une main guidée depuis « l'absolu ailleurs », comme la poète le révélait, son stylo a pris une vie propre, se déplaçant à travers une surface comme si elle rêvait dans un « arc magique » en réponse à la « pression sensuelle de la plume »¹⁹. L'impact du Surréalisme de Montréal sera présent tout au long de sa trajectoire comme poète et peintre.

P.K. Page et ses écrits sont interprétés par plusieurs critiques avec des points de vue différents ; ainsi, on a pu dire qu'elle était une « raconteuse exotique, poète visionnaire » (Orange), « mystique » (Bashford et Ruzesky), « eco-critique » (Kelly), (Rogers), ou « métaphysicienne » (Paix et Parsons)²⁰. Ainsi, on peut observer que Page possède des « identités multiples », qu'elle a cette qualité positive qui permet de percevoir les différents « mondes » qui l'entourent, et qu'elle peut écrire en utilisant différents points de vue, se servant de son imagination. Elle-même a déclaré :

¹⁷ Barbara Godard, « Types de Osmosis », *Journal of Canadian Studies/Revue d'Etudes Canadiennes* 38, 1 (hiver 2004), p. 67-68.

¹⁸ Godard, *Journal of Canadian Studies/Revue d'Etudes Canadiennes* 38, 1 (hiver 2004), p. 67-68.

¹⁹ P.K. Page, « Traveller, Conjuror, Journeyman », in *The Glass Air*. Toronto, 1985, Oxford University Press, p. 40.

²⁰ Cités dans Magali Sperling, *Unexpected Encounters. Brazilian Journeys and Poetical Rediscoveries in the Works of Elizabeth Bishop, P.K. Page and Jan Conn*, Thèse, U. Alberta, 2008, p. 194.

Je suis consciente du fait que nous sommes multiples. [...] Je pense que maintenant il y a beaucoup d'ego en nous [...] D'une certaine manière nous sommes trompés en pensant que tous ces 'egos' ne font qu'un, mais je ne pense pas que ce soit le cas. Peut-être que si nous pouvions les voir tous et les laisser agir à leurs petites vies qu'ils pourraient en fin de compte se fusionner. Mais dans l'état 'non régénéré' [...] nous ne pouvons pas les mettre tous ensemble²¹.

L'affirmation de Page nous fait prendre conscience que nous ne disposons pas d'une seule identité, mais de plusieurs, identités multiples, que nous découvrons, construisons et développons selon ce que nous vivons, selon l'expérience où nous sommes insérés, et le contexte dans lequel nous vivons en ce moment-là ; et que nous utilisons l'identité qui correspond le mieux par rapport à l'instant contextuel.

La définition de Page à propos de ces « identités multiples », sa découverte de ses nouvelles identités, et la manière dont elle se sentait être après tout cela est fondamental pour observer quelle identité elle « porte », essentiel pour que nous puissions replacer dans le contexte spécifique de création qui était le sien. De cette façon, il nous sera possible d'analyser les représentations de Page par rapport à « l'Autre ».

L'Interlude Brésilien

Lorsque P.K. Page vivait au Brésil 1957-59 dans le « palais rose » qui était la résidence de l'ambassadeur du Canada à la périphérie de Rio, Page a révélé que sa muse littéraire s'était tue, une condition dont elle se plaint dans son *Journal Brésilien*, son carnet de voyage. « Que faire avec l'écriture? » s'inquiétait-elle, « Est-elle toute morte? »²².

Au Brésil, Page fut attrapée par les couleurs vives, la musique séduisante, et les mystères d'un pays et une langue inconnues. Toujours une poète imagiste, elle a commencé à répondre à sa nouvelle situation comme une artiste visuelle, avec la création des images, à la manière de Matisse, comme des intérieurs et des paysages. « La peinture n'a pas pris la place de l'écriture », dira-t-elle plus tard, mais la « blessure

²¹Cité dans Vivian Zenari,

<http://canadianwriters.athabasca.ca/english/writers/pkpage/pkpage.php>

²²P.K. Page, *Hand Luggage. A Memoir in Verse*. Toronto, 2006, Porcupine's Quill, p. 59.

a été considérablement étouffée par un stylo à dessin »²³. Pour tenir compte de cette nouvelle forme d'expression, elle a utilisé son nom de femme mariée, P.K. Irwin, comme nouvelle signature.

Son séjour au Brésil nous a donné des clés pour parler de la transformation qui s'opère dans les nouvelles lignes créatives de la poète. Page va progressivement laisser de côté l'écriture et va embrasser la représentation visuelle.

Je voudrais mettre en rapport quelques peintures et poèmes d'inspiration brésilienne²⁴. Jecommence par la toile « Dark Kingdom »(c1959). « Dark Kingdom » a une allure mystérieuse et énigmatique. Elle présente un jardin de nuit en pleine floraison composé d'une variété de fleurs disposées au hasard. Les formes des fleurs sont des formes organiques, la plupart du temps curvilignes ou irrégulières dans leurs fleurs et les feuilles. La base du jardin, à l'inverse, se compose principalement de lignes et de bords dentelés, créés par l'éclosion et hachures avec la technique des graffites, qui décrit également un motif labyrinthique dans la terre à partir de laquelle les fleurs de printemps s'épanouissent. Le motif est, bien sûr, souligné par l'inclusion de « Labyrinthe », un dessin non-iconique créé par la plume errante d'Irwin, dans le paragraphe suivant. Alors que les formes de Labyrinthes d'Irwin sont évocatrices de l'esthétique géométrique, elles ne sont ni composées de lignes droites définitivement, ni des courbes. Ce sont des formes ambiguës. Irwin a rayé ou les a aspirés à travers un processus automatique qui produit des formes nouvelles qui résistent à toute catégorisation stricte, soit organique ou géométrique.

Les images de labyrinthe dans sa poésie et sa peinture de même aident Irwin à surmonter la dichotomie de l'esthétique moderniste et de reconceptualiser sa compréhension de la forme géométrique. Le labyrinthe est une image de premier plan dans son volume *Cry Ararat !* (1967), apparaissant dans les nouveaux poèmes qu'elle écrit de retour au Canada – « Dans un navire récemment levé de la mer »²⁵ et « Les

²³ P.K. Page, « Questions and Images » in Zailig Pollock (éd.) *The Filled Pen. Selected Non fiction*, Toronto, 2007, University of Toronto Press, p. 37.

²⁴ On peut contempler des reproductions des peintures de Page dans Michèle Rackham Hall, *The Art of P.K. Irwin*, Toronto, 2016, Porcupine's Quill.

²⁵ P.K. Page, *Cry Ararat!: poems new and selected*, Toronto, 1967, McClelland & Stewart, p. 96.

tricoteurs »²⁶, par exemple, et en général, il joue une fonction symbolique à savoir, celle de la renaissance, la rénovation et la transformation.

Comme le pastel du même titre, le poème « Dark Kingdom » est un poème de « soleil noir » ou soleil nocturne. C'est un poème où l'on pourrait dire que les constellations dessinent/tracent la forme d'un jardin parallèle dans le ciel, un jardin mobile tournant autour de lui-même.

Le vertige de « Dark Kingdom » produit un « étourdissement », tandis que l'orateur qui regarde « Tournant autour d'un point qui me conduit à travers et à travers » rend compte que « les étoiles elles-mêmes s'évanouissent ». Dans un grand désarroi, l'exhortation de l'orateur à l'ombre (junguienne) de « prendre [s]a main » est accompagnée d'une demande ou d'une prière à « Emblème de la nuit / resplendissante si je me noie / l'Hermaphrodite couronné »²⁷.

Pendant la période que Page a passé au Brésil et au Mexique, elle s'est beaucoup intéressée à la psychologie analytique de Carl Jung. Comme on le sait, l'ombre est l'un des principaux archétypes décrits par Jung dans le cadre de sa théorie. L'allusion à l'ombre fait penser à une relation ou à une fusion entre deux domaines, entre le féminin et le masculin. P.K. Page était persuadée que c'était dans le domaine de l'art que l'hermaphrodite pouvait avoir son espace et comme poète et comme personne, elle a toujours présenté des conflits d'opposition dans ses thèmes et imagerie²⁸. La figure de l'hermaphrodite témoigne de l'importance de la fusion dans l'opposition. Selon Jean Libis :

L'hermaphrodite et l'androgynie sont des personnages mythiques qui portaient les deux sexes (...) c'est-à-dire soit la réunion soit la confusion des sexes en un même individu (...) nous devons rencontrer celui-ci dans cette région essentielle du discours mythique qui a trait aux origines »²⁹.

²⁶P.K. Page, *CryArarat!*, p. 82.

²⁷Ma traduction de l'original Anglais: Deep swing the midnight arc. / These heavens spin below / In giddying zodiac. // What constellations burn ? / The Chalice and the Goat, / The Sceptered Unicorn. // Pinned to a turning sphere / I know not up or down. / I dizzy as I stare. // Wheeling around a point / That drives me through and through / The very stars grow faint. // Such blacknesses abound / I know not in or out. / O Shadow, take my hand. // Emblazon on the night / Resplendent –though I drown- / The Crowned Hermaphrodite. Page, « Dark Kingdom », *Cry Ararat !*, p. 98.

²⁸Jill Toll Farrugia, *The prose and Poetry of P.K. Page. A Study in Conflict of opposites*, Thèse, University of British Columbia, 1971, p. 5.

²⁹Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, 1980, Berg International, p.26.

La définition contemporaine nous dira de l'hermaphrodite qu'il est celui qui physiquement porte en lui les attributs sexuels de l'homme et de la femme simultanément, ce qui en soi est très rare et est considéré comme une déficience.

Dans ce poème, la noirceur de la nuit contraste avec la lumière des étoiles qui s'évanouissent, l'intérieur et l'extérieur sont indiscernables, et l'image de l'ombre et de l'hermaphrodite nous ramènent à la nature éternelle de la réalité dans sa complémentarité et sa diversité.

Le poème « The Maze »³⁰ s'ouvre avec un souvenir. Le ton est léger et prosaïque et l'image du labyrinthe est réelle et terrestre. La poète continue à nous donner des détails sensuels qui rendent visible le labyrinthe et sa propre réalité physique. Nous sommes sur terre. Au début de la deuxième strophe, elle introduit une image de vol et de dorure. On sent un changement dans tonalité de la musique. Le poème s'ouvre maintenant et nous conduit vers une dimension d'éternité. Les lignes suivantes nous amènent beaucoup plus loin. Page nous a emmenés en voyage avec elle. Toujours enracinés sur la physicalité, le passage, dans une autre dimension s'effectue comme dans un rêve. Maintenant, nous sommes dans le temps intemporel, nous nous rendons compte qu'il s'agit d'un voyage cosmologique et aussi d'un voyage à l'intérieur de nous-mêmes. La fin du poème parle d'un désir, la mort de soi, « une étincelle éteinte ». Ce n'est pas la mort physique, mais plutôt « l'auto-anéantissement », la mort du faux soi-même, afin que l'on puisse avoir l'union avec le divin et l'éternel. Dans « The Maze » Page réussit

³⁰I clearly recall the feel of the clipped hedges – / Laurel or box – I am not sure which. / I was still small / So the little leaves of box / Would have seemed bigger. / I remember they shone, looked black in places, scratched / The skin of my wrists and ankles as I passed. // Overhead the sky was light, / A faint cirrus, / Duck-egg changing to golden like a wing, / But the shadow cast by the hedge / Threw a chill upon me / As I kept to the curve that drew me in / And in / Compelled, and carrying out a strange instruction – / Vital, timeless, tangible as a thread – / I was racing the spiral nebula in my head. // When I think of it now I remember the path frozen / And how, on the inside edge of a browed skate, / I arrived at the heart of the maze in a clean sweep, / Reached 'le Ciel' in a long unbroken spiral. // Yet the truth of the matter escapes / There is no returning / Beyond the sudden narrowing of the curve – / (eye of the nautilus, the ram'shorn). / Memory fails me at every try. / I follow / The spiralling pathway over and over, run – / Hoping to pass that place on the sharpening turn – / To grow small, then smaller, still – and enter / The maze's vanishing point, aspark, extinguished. P.K. Page, « The Maze », *The Hidden Room. Collected Poems*, Toronto, 1997, Porcupine's Quill, vol. I, p. 215.

à rendre l'infini en termes du fini, car qu'est-ce qui pourrait être plus fini qu'un labyrinthe comme création humaine.

Finalement, je vous invite à explorer la relation qu'on pourrait établir entre « The Shape of the Flower is Yellow », et le poème « Summer » (Été). Irwin's « La forme de la fleur est jaune »³¹, peint entre 1961 et 1965, a été fait à la tempéra à l'œuf. Le sujet de la peinture est organique – une fleur – et Irwin l'a abstraite à travers les diverses lignes qui se croisent, feuilles qui semblent s'épanouir les unes à partir des autres. La peinture présente également une ambiguïté sur la forme (insinuée dans son titre synesthésique) car elle intègre des formes curvilignes et géométriques. La plupart des lignes de la peinture sont indéfinies : les différentes courbes sont modestes et convergent souvent pour créer les extrémités aiguës des feuilles. Ces lignes réfutent la critique de son professeur de peinture au Brésil, Carl Schaeffer, sur la forme de peinture antérieure de Page qui n'était ni une ligne droite ni une courbe³². Les fleurs sont en outre remplies de formes géométriques – triangles, cercles, et même quelques rectangles formant une bordure autour des cercles – mais leurs courbes organiques prédominent néanmoins dans le contour. La peinture présente une fusion de forme organique et géométrique et démontre que le monde naturel rejette la polarisation esthétique et cherche plutôt la fusion et la conjonction, ce qui est exactement la remarque que Page fait à Schaeffer dans *Brazilian Journal*.

Selon Diana Relke, le poème représente « Une illustration parfaite de l'indistinguibilité des niveaux primaires et métaphoriques ». Elle continue :

Ce poème peut être interprété comme une tentative d'investir la nature avec la subjectivité, lui donner une voix avec laquelle articuler sa célébration du soi-même. C'est une façon de suggérer que la nature n'est pas l'inarticulé et donc l'autre inférieur, mais plutôt que l'humanité ne comprend aucune des multiples langues de la nature. L'acte de doter la nature de la conscience humaine peut être considéré comme cohérent avec un mode de représentation intersubjectif qui incorpore le processus de l'autoréflexion comme moyen d'entrer dans l'expérience de l'autre. Inversement, le poème peut être lu comme l'intériorisation de la nature par le poète comme sujet, suggérant la fluidité des frontières caractéristiques de l'intersubjectivité. De toute façon, le poème lui-même devient

³¹ Michèle Rackham Hall, *The Art of P.K. Irwin*, p. 399.

³² P.K. Page, *Brazilian Journal*, Toronto, 1987, Lester & Orpen Dennys, p. 216.

un espace linguistique, un lieu où l'individu et l'autre se rencontrent dans une toile complexe de connexion intersubjective³³.

Page a toujours montré un grand intérêt pour le monde naturel. Son séjour au Brésil a augmenté sa passion pour la Nature sous ses différentes formes. Les paysages naturels, la végétation, les jardins, les fleurs et les fruits, une nature omniprésente et omnipotente, sauvage et qui menace l'intégrité humaine. Les verts, les oranges et les jaunes de cette toile ont une qualité tropicale. Le gros plan de ces formes biomorphiques finit par créer une fleur sauvage qui contient un univers entier dans ses contours. Il grandit et se développe dans une relation non-hiérarchique avec son médium, et montre la qualité surréaliste de ce qu'on va appeler « réel merveilleux » à partir des années 50 et la théorisation d'Alejo Carpentier.

La synesthésie sur le titre de cette toile – confusion dans la perception de forme et, couleur – témoigne de la plasticité de l'image surréaliste.

Le poème « Été »³⁴, d'autre part, offre une explosion d'images surréalistes, sous-jacentes toutes ; on y trouve une présence humaine qui se confond avec la nature. Images tactiles et auditives se combinent et composent une autre toile qui devient verte et sonore. L'allitération rend le langage à l'unisson avec les processus de la nature, et la synesthésie brouille les limites du solide et du fluide, du vif et du doux, du sauvage et de l'appivoisé. Finalement, on pourrait dire que le poème suit la trajectoire de l'oralité et de l'oralité, de la satisfaction de la faim à celle de l'ouïe, métamorphosant la présence humaine qui devient une avec la Nature.

³³Diana Relke, *Greenwor(l)ds: Ecocritical Readings of Canadian Women's Poetry*, Edmonton, 1999, University of Calgary Press, p. 249.

³⁴I grazed the green as I fell / and in my blood / the pigments flowed like sap. / All through my veins the green / made a lacey tree. / Green in my eye grew big as a bell / that gonged and struck / and in a whorl of green in my ear / it spun like a ball. / Orphaned at once that summer / having sprung / full grown and firm with green, / chorussed with fern / Oh, how the lazy moths were soft upon / my feminine fingers, / how flowers foamed at my knees / all those green months. / Near reeds and rushes where the water lay / fat and lust red by the sun / I sang the green that was in my groin / the green / of lily and maiden hair and fritillary / from the damp wood / of cedar and cypress from the slow hill, / and the song, stained with the stain of chlorophyll / was sharp as a whistle of grass / in my green blood, P.K. Page, « Summer », *The Metal and the Flower*, Toronto, 1954, McClelland & Stewart, p. 40.

Pour finir, à l'image de ces poèmes et de ces peintures, qui opèrent pour la critique comme des symptômes, les aspirations des genres *borderline* (poèmes, peintures, journal intime, journaux de voyage) sont très diverses. Chez P.K. Page ces deux domaines artistiques et créatifs servent d'avenues à l'expression de réalités multiples capturées par une personnalité complexe. Et si la perception du peintre, la voix poétique et le discours de la narratrice nous montrent comment il est impossible de comprendre l'Autre sans parcourir ce qui s'est inscrit dans notre corps et notre mémoire, on arrive à la conclusion que l'histoire ne peut jamais échapper à une certaine prise de possession du territoire (personnel, un territoire vécu) du corps, du langage et de l'identité. Avec son œuvre plastique et poétique, Page déconstruit les dualismes simplistes afin de privilégier la pensée liminale et l'ouverture à l'altérité.