



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Number - Votre référence

Number - Votre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

SYSTÉMATIQUE DE LA POLY-ISOTOPIE
ET INTERTEXTUALITÉ:
ESSAI DE LECTURE TABULAIRE
ET LINÉAIRE DES
ILES DE LA NUIT D'ALAIN GRANDBOIS

par

Yves Laliberté

Département des lettres françaises

Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D



Yves Laliberté, Ottawa, Canada, 1993



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Vous l'avez - *Notre référence*

Vous l'avez - *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-89711-2

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

R E M E R C I E M E N T S

Je tiens à adresser de sincères remerciements à mon directeur de thèse, Monsieur François Gallays, pour ses encouragements du tout début, il y a bien longtemps, et, pour aujourd'hui, sa supervision éclairée, toujours généreuse et ouverte; merci à professeurs et employeur, amis et amies, pour leur contribution originale; toute ma gratitude affectueuse à mes parents pour leur soutien indéfectible.

A mes parents,
Noëlla Carrière et Yvon Laliberté

I N T R O D U C T I O N

Northrop Frye ne peut que prédire la structure des Iles de la nuit quand il ramène la littérature à deux grands schémas d'organisation traditionnels, «l'un (étant) le cycle naturel lui-même, l'autre une séparation dernière entre un monde idéalisé et heureux et un monde horrifiant ou misérable»¹. En effet, cette tension entre la quête linéaire d'un monde idéal et la circularité propre au cycle, Grandbois la produit à la fois au niveau de la forme et au niveau du sens, comme tous les poètes sans doute. Voyons donc comment il se distingue dans la manière d'étoffer ce modèle.

Les Lettres à Lucienne nous apprennent que les poèmes composant le recueil des Iles de la nuit ont tous été écrits au cours d'une passion amoureuse exclusive faite de remises en question, de départs déchirants et de retrouvailles extatiques obéissant déjà à un destin répétitif. A cet égard, la dialectique qui se dégage de certaines confidences épistolaires de l'année 1932 a des résonances évidentes dans le recueil: «Nous divaguerons. Nous serons un peu fous. Nous imaginerons des destins formidables, magnifiques, irréels»², «Et demain, à ton

¹ Northrop Frye, Le Grand Code, Paris, Seuil, 1984, p. 124.

² Alain Grandbois, Lettres à Lucienne et deux poèmes inédits, Montréal, l'Hexagone, 1987, p. 54.

tour, tu me feras souffrir. Je hais l'amour»³, «Je sombre dans le plus noir cafard. Rien n'existe plus. Je vis dans l'ombre, derrière le mur, comme un crustacé. Je ne bouge pas, c'est la crise»⁴, puis «Tout est banal quand on s'échappe du rêve. Mais il faut s'en échapper pour, le moment venu, pouvoir le recréer»⁵. La logique répétitive de cette vie façonne-t-elle l'oeuvre, ou la fréquentation précoce de la littérature romantique déteint-elle sur la façon d'aborder la relation amoureuse comme certains propos pourraient le laisser croire?⁶ Quoi qu'il en soit, la relation amoureuse est au coeur des Iles de la nuit et elle se développe, d'après nous, selon quatre grands contextes sémémiques et sémiques en opposition entre eux, que nous conviendrons d'appeler au cours de ce travail: 1- l'amour calme; 2- la passion; 3- l'abandon par l'amoureuse; 4- les retrouvailles. Nous tenterons de montrer la pertinence de ces phases en tant que grille sémiologique propre à récupérer tous les signes de tous les poèmes de Grandbois.

Pour reprendre les termes de Northrop Frye, quand l'amour est comblé ou recréé, il prend les couleurs d'un «monde idéalisé et heureux»; frustré, son absence engendre «un monde horrifiant

³ Ibid., p. 64.

⁴ Ibid., p. 120.

⁵ Ibid., p. 178.

⁶ «ma nature (...) me portait aux excès. Il va sans dire que les personnages de Dostoïevski me comblaient.» (cité par Jacques Brault, Alain Grandbois, Paris, Seghers, 1968, p. 19).

ou misérable». Par ces dernières expressions, Frye s'exprime déjà en style métaphorique quand il parle de monde concret au lieu d'amour ou de désir humain. Et d'ailleurs, la manifestation d'une catégorie purement anthropologique comme le «vouloir» à travers des phénomènes naturels, cosmologiques, constitue la base de la poésie⁷ et, par le fait même, celle des Iles de la nuit.

Dans cette transposition, Grandbois privilégie la métaphore, comme l'a démontré Noël Audet⁸. Cela ne signifie nullement que les figures rhétoriques, synecdoques et métonymies, soient absentes; au contraire, elles abondent, mais elles ne se concentrent pas dans un seul champ sémantique qu'elles épuiseraiient, comme chez Saint-Denys-Garneau. Par exemple, la synecdoque «éventails de cristal», au poème I, s'insère dans le champ sémantique du «désert» amorcé à la strophe précédente, se substituant ainsi à une expression comme «vastes étendues sablonneuses» ou, tout simplement, «dunes»; mais, à cause d'une ambiguïté, elle se rattache parallèlement, et contradictoirement, au champ de la navigation en tant que métaphore des voiles dépliées. Ainsi, Grandbois dépasse la comparaison «absence d'amour» = «désert» en multipliant les connexions métaphoriques, «absence d'amour» = «désert» = «vagues froides et coupantes».

L'«emploi simultané des mêmes unités selon des sens

⁷ Groupe Mû, Rhétorique de la poésie, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 85-87.

⁸ Noël Audet, «Alain Grandbois ou le procès métaphorique», Voix et images, vol. 2, no 1, septembre 1976, p. 60-70.

divers»⁹, le «tressage» pour reprendre le mot de Barthes, constitue une caractéristique grandboisienne. Symbolistes et surréalistes poussent ce style jusque dans ses derniers retranchements, jusqu'à la bizarrerie et l'hermétisme. Si les textes de Grandbois ont pu susciter à la première lecture difficultés de décodage, et critiques d'obscurité et d'illisibilité qui s'ensuivent, c'est qu'ils se fondent sur une certaine richesse métaphorique ayant pour rançon d'occasionnels hiatus. Cela semble les rattacher par la bande à la poésie moderne, si l'on en croit le groupe Mû quand il dit que le

langage poétique est de plus en plus défini comme un langage surdéterminé, plurivoque, évitant le gaspillage de signes: la redondance s'y abaisse et, par conséquent, la quantité d'information s'accroît (et, par suite, s'accroissent de même l'originalité de la communication, mais aussi son inintelligibilité)¹⁰

Riffaterre, pour sa part, parlera d'undecidability¹¹, un phénomène d'écriture que nous tenterons de résoudre ici car, à l'aide d'un échantillonnage de pièces retenues justement pour leur richesse à cet égard, nous nous proposons de démonter la machine métaphorique en soulignant, quand il y a lieu, la superposition de divers champs sémémiques retenus pour leur exemplarité, les champs anthropologiques comme l'amour, le

⁹ Groupe Mû, op. cit., p. 57.

¹⁰ Id, «Lecture du poème et isotopies multiples», Le Français moderne, no 42, p. 218.

¹¹ Michaël Riffaterre, «Interpretation and Undecidability», New Literary History, vol. 12, no 2, 1981, p. 227-242.

fabricat humain et la navigation, et cosmologiques comme l'espace, le cycle diurne, le tellurique, l'animalité, la végétation.

C'est le résultat de cette superposition que le groupe Mû appelle la «lecture tabulaire». Il nomme ainsi une pratique de balayage vertical qu'avait déjà illustrée François Rastier au sujet d'un poème de Mallarmé¹², Jean-Michel Adam¹³ et Noël Audet sur ses traces, ce dernier au sujet de l'auteur qui nous concerne¹⁴. Mais alors que Audet, retenu par les contraintes de l'article de revue, s'arrête à quelques strophes des Iles de la nuit, nous entendons mener la lecture profonde de quelque huit poèmes choisis, comme nous le disions, sur la base de leur polyvalence métaphorique.

Nous nous distinguons aussi d'Audet par l'emploi d'une nomenclature que les efforts théoriques de Rhétorique de la poésie ont ajouté aux descriptions métaphoriques antérieures. En effet, à partir de maintenant, l'analyse métaphorique emprunte les concepts d'«isotopie» et de «réévaluation» pour leur commodité. Reprise de Greimas, l'«isotopie» du groupe Mû et de Rastier s'entend comme «toute itération d'une unité du niveau du

¹² François Rastier, «Systématique des isotopies», dans A.J. Greimas et alii., Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, p. 80-105; l'analyse est complétée dans Sémantique interprétative, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

¹³ J.M. Adam et J.P. Goldenstein, Linguistique et discours littéraire, Paris, Larousse, 1976, p. 97-106.

¹⁴ Noël Audet, op. cit.

contenu»; la multiplication des isotopies, comme dans le cas de Grandbois, est désignée par la «poly-isotopie» et son contraire, la non-isotopie, par le néologisme «allotope»¹⁵. Le processus d'indexation d'un sémème sur une isotopie particulière constitue la «réévaluation» qui, selon qu'elle s'opère par en avant sur le reste du texte ou par en arrière sur ce qui a précédé, est qualifiée respectivement de «proversive» et de «rétrospective»¹⁶. Par ailleurs, un sémème générique propre à désigner une isotopie, -pensons au sémème «amour» dans le cas de l'isotopie «amour» ou le sémème «poète» dans le cas de l'isotopie «poésie»-, les membres de la famille de ce sémème ou ses synonymes s'appellent «orthosémèmes».

Qui dit analyse approfondie exclut l'examen de tous les poèmes du recueil, Les îles de la nuit ne jouissant pas de la brièveté des Chimères que Geninasca a pu, au long d'une étude structurale¹⁷, explorer d'une couverture à l'autre sans sacrifier son souci du détail. Or, ayant comme objectif une extension de la description, notre processus heuristique se doit de privilégier le poème intégral à l'opposé d'une juxtaposition d'extraits tirés de leur contexte et, cela, conformément à notre conception de la poésie qui attribue au poème une unité autonome, une «personnalité» intégrale qui en fait le modèle primordial de

¹⁵ Groupe Mû, Rhétorique de la poésie, p. 36.

¹⁶ Ibid., p. 51-52.

¹⁷ Jacques Geninasca, Analyse structurale des Chimères de Nerval, Neuchatel, La Baconnière, 1971.

la signification. Ceci dit, le corpus général hors des huit pièces retenues pour leur richesse métaphorique, on l'a dit, sera néanmoins récupéré, régulièrement interrogé et mis à profit dans un incessant mouvement de l'induction à la déduction, tel extrait hors-texte éclairant le sens caché d'une métaphore in absentia dans tel poème analysé tandis que les poèmes sur lesquels l'on se penche plus particulièrement proposeront les premiers éléments d'une typologie amorçant une synthèse de l'univers sémiologique dans son ensemble.

L'imbrication de ces deux perspectives nous est suggérée par Rastier dans sa description rhétorique des isotopies du contenu du poème «Salut», de Mallarmé, amorcé dans Essais de sémiotique poétique et terminé dans Sémantique interprétative. Étant donné qu'il choisit d'explorer en profondeur le contenu sémique caractérisant les sémèmes, ce que nous ne ferons pas, nous limitant, comme Segre dans son analyse du Canzoniere de Pétrarque, «aux champs sémantiques pris dans leur extension plus évidente»¹⁸ rendant l'analyse par sèmes inutile, Rastier ne débouche pas sur la typologie; cependant, il en prédit l'émergence logique au bout de la lecture poly-isotopique:

¹⁸ C. Segre, «Les isotopies de Laure», dans H. Parret et H.G. Ruprecht, Exigences et perspectives de la sémiotique, Amsterdam-Philadelphie, Benjamins, vol. 2, 1985, p. 815.

La manifestation de sémèmes distincts peut établir une isotopie, pour peu que chacun de ces sémèmes comporte un sème ou un groupement sémique commun aux figures nucléaires de tous les autres sémèmes (...) Décrire de telles isotopies est une façon de lire un texte (...) On pourrait faire une typologie de ces lectures.¹⁹

En ce qui concerne Les îles de la nuit, nous formulons d'ores et déjà, à titre hypothétique, la typologie suivante qui palliera sa non-exhaustivité, redevable aux contraintes monographiques dont on a parlé, par la mise en oeuvre d'un dictionnaire des métaphores grandboisiennes très complet:

<u>AMOUR</u>	<u>A m o u r</u> <u>calme</u>	<u>Passion</u>	<u>Abandon</u> <u>solitude</u>	<u>Retrou-</u> <u>vailles</u>
Naviga- tion	croi- sière	tempête	naufrage	petit port
Espace	campagne	villes nombreu- ses	villes en ruines	ville dépassée (r e m - part, sanctu- aire)
Cycle diurne	aube	nuit	nuit	étoile
Tellu- rique	---	érup- tion	volcan bloqué	---
Anima- lité	petit oiseau petit ovin	grand préda- teur	petit rongeur --	

¹⁹ François Rastier, op. cit., p. 85.

C'est encore Rastier, imité en cela par J.-M. Adam, qui nous invite, lors de la monographie, à embrayer le texte homogène sur autre chose que lui-même, sur d'autres écrits de l'auteur en se fiant sur une hypothèse forte quant à la cohérence de l'oeuvre. Nous croyons être en mesure de le suivre sur cette voie en supposant, et en prouvant, la grande cohérence des métaphores grandboisiennes depuis Les îles de la nuit de 1932 jusqu'aux dernières pièces retrouvées datant des années 1960. Dans un appel constant à un maximum d'occurrences pour dévoiler comparants et comparés occultés dans Les îles de la nuit, nous mettons à profit une toute nouvelle source de renseignements fournie par les récentes publications de la Bibliothèque du Nouveau Monde, en particulier le tome 2, avec ses centaines de pièces encore inédites avant 1990 tirées «pour la plupart, du fonds Grandbois de la BNQ (MSS-204), mais quelques-un(e)s (venant) d'autres fonds, publics ou privés»²⁰. De facture «moins travaillée», laissant plus souvent à nu à la surface du texte les liens voulus par Grandbois entre isotopies, et en particulier une sexualisation de l'amour confinant aux gaillardises impensables dans Les îles de la nuit, ces inédits constituent un complément très étoffé au dictionnaire métaphorique, voire un lexique définissant clairement le ou les sens véhiculés par tel sémème isolé des îles de la nuit dont l'interprétation plurielle n'avait jamais

²⁰ Alain Grandbois, Poésie II, édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton sous la direction de Ghislaine Legendre, Montréal, PUM, 1990, «Note sur l'établissement du texte», p. 17.

reçu auparavant une si sécurisante caution. Les notes, ébauches et brouillons griffonnés sur des serviettes de table ou des feuillets de blocs-notes portant en-têtes d'hôtels et de transatlantiques, et que l'on trouve dans le Fonds Alain-Grandbois de la Bibliothèque nationale du Québec, s'avèrent aussi de telles pierres de Rosette.

Jouent donc un grand rôle déductif dans notre analyse «l'intertexte» et «l'intertextualité» au sens où Riffaterre les conçoit: «L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné»²¹, l'intertextualité est «un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire»²²; Riffaterre reprend en cela l'idée déjà émise par Laurent Jenny, à savoir que le

propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte (...) super-parole en ceci que les constituants de ce discours ne sont plus des mots, mais du déjà parlé, du déjà organisé, des fragments textuels²³.

²¹ Michaël Riffaterre, cité dans Texte, Toronto, no 2, 1983, p.8.

²² Id., «L'intertexte inconnu», Littérature, no 41, 1981, p. 5-6.

²³ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», Poétique, Paris, Seuil, 1976, no 27, p. 266.

Voilà pourquoi croyons-nous que l'intertextualité est inductrice d'isotopie et qu'une connaissance de l'oeuvre entière de Grandbois ou de sa culture littéraire peut provoquer la réévaluation d'un sémème apparemment allotopique dans une pièce donnée. Si, pour illustrer la démarche que nous allons emprunter, l'on reprend le cas des «éventails de cristal» de tantôt, leur apparition au sein de synecdoques physiques dans le poème I. bras, yeux, doigts et poitrine produit une infraction, un «accident» pour reprendre le terme de Rhétorique de la poésie²⁴. Toutefois, le contexte immédiat applique une forte pression sur le sémème pour que celui-ci s'insère d'une façon ou d'une autre dans l'isotopie amoureuse. Ce premier effet procède d'un postulat formulé par le groupe Mû, à savoir que «chaque unité tend à être lue sur chaque isotopie reconnue et par conséquent à devenir rhétorique par rapport aux isotopies voisines»²⁵. La récupération automatique par le contexte ambiant rend très prévisible dans ce cas la résurgence d'un geste érotique sous les «éventails de cristal», mais lequel? Non seulement l'intertexte conforte-t-il cette réévaluation du domaine minéral au sentiment humain de l'amour, mais il active la partie d'anatomie particulière qui se profile derrière la métaphore. En effet, en passant par le «cristal des mains» du poème XVII, puis par cette autre comparaison tirée des «Poèmes P.M.S.», «Ses doigts comme les plis d'un éventail» (PI, 338), il

²⁴ Groupe Mû, op. cit., p. 171.

²⁵ Ibid., p. 60.

est permis de conclure que la strophe 2 du poème I, où apparaissent les «éventails de cristal», joue sur une redondance métaphorique des membres préhensiles.

Quoique satisfaisante, cette réévaluation peut être poussée plus loin devant le parti pris de Grandbois d'entretenir l'ambiguïté et de cultiver ainsi la polyvalence et surtout, en ce qui concerne l'isotopie amoureuse, de substituer à une génitalité offensante des synecdoques euphémiques. Depuis 1931 et le «Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours» de Breton²⁶, la métaphore de l'éventail évoque l'écartement des cuisses; or, comme le prouvent ses poèmes inédits, Grandbois a très souvent en tête cette pose érotique²⁷. Si, par pudeur, il ne mentionne pas les cuisses dans ses premières publications, on les devine tout de même sous les «genoux disjoints» aux «odeurs» d'origine éminemment vénérienne (RH, 113), modèles de tact et de maquillage conforme à la bienséance. L'ombre de Breton plane d'autant plus au-dessus des «éventails de cristal» qu'en remettant dans son contexte plus large l'expression de tantôt, «Ses doigts comme les plis d'un éventail», on s'aperçoit que Grandbois met en parallèle leur repliement au repliement du ventre de la femme: «Sent son ventre fuir vers/ Des détresses supérieures et se/ Détacher de ses/ Cuisses/ De ses/ Hanches/ De ses seins/ D'un feu rouge qui écarte/ Ses doigts comme les plis d'un éventail/ Et les replie

²⁶ André Breton, Clair de terre, Paris, Gallimard, 1966, «L'Union libre», p. 94.

²⁷ PII, 317, 324, 333, 349-350, 352, 359, 400, 415, 425, 444.

comme les branches/ D'un olivier sec» (PI, 338).

On devine d'ores et déjà l'importance que prend l'intertexte dans la réévaluation de pornogrammes dissimulés sous certains sémèmes bien pudiques des Iles de la nuit. En effet, la lecture du coït -qui est encore affaire d'astuce connotative dans L'Étoile pourpre²⁸- en dépend totalement, ce qui met de l'avant une «intertextualité obligatoire» définie par Riffaterre, par opposition à la simple «filiation», comme un a priori en dehors duquel «on ne comprend pas, ou on ne comprend qu'à moitié»²⁹. On va le voir, cette dérivation intergrandboisienne sert à déterminer le contenu métonymique de l'élément «passion» de notre typologie; ainsi, en plus des «amours tumultueuses et toujours passagères»³⁰ et des aveux occasionnels d'emporements euphémisés, le coït occulté se constitue en invariant d'une phase amoureuse sise entre l'amour calme et la solitude.

Le texte enchâssé peut aussi être le texte de l'Autre; ce

²⁸ Monsieur François Gallays amorce cette réévaluation à partir du poème «Noces», dans le cadre d'un exposé intitulé «L'espace comme métaphore dans L'Étoile pourpre d'Alain Grandbois» livré lors du Colloque Grandbois de 1985 (Grandbois vivant, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 63-73); nous abondons dans son sens quand il entend utiliser le terme «coït» car «terme neutre, partout employé par les psychologues et les psychanalystes, dénué donc des connotations affectives que véhiculent les habituelles expressions euphémiques telles que «faire l'amour», «acte d'amour», «rapports amoureux», il évite le flottement ou l'ambiguïté sémantiques» (ibid., p. 72).

²⁹ Michaël Riffaterre, «Production du roman: l'intertexte du Lys dans la vallée», Texte, no 2, 1983, p. 24.

³⁰ Sylvie Dallard, L'univers poétique d'Alain Grandbois, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 1975, p. 15.

qui amène la lecture efficace de certaines métaphores grandboisiennes à être régie par la compétence vis-à-vis quelques prédécesseurs, Hugo, Lamartine, Vigny, Dante, l'équipe scripturaire, par exemple. Dans le cas de Hugo et de la Bible, à tout le moins, la compétence requise pour simplement en aiguiller le déchiffrement, et qui fait dire à Jenny en des termes délicieux autant qu'exigeants que «du côté du décodeur la virginité est (...) inconcevable»³¹, va de soi, présumée qu'elle est par des confidences de Grandbois. En effet, ce dernier dresse devant Jacques Brault l'inventaire de ses lectures dans lequel apparaissent la Bible, les romantiques en général, Vigny et Hugo en particulier. Si la Bible est nommée à de nombreuses reprises dans la poésie même, Grandbois marque un faible pour Hugo en le recommandant à l'attention d'un de ses personnages d'Avant le chaos, Tania (AC, 74).

Quoi qu'il en soit, la dérivation hugolienne tient souvent de «l'intertexte obligatoire» dans Les files de la nuit, servant à débusquer un sens connoté, l'isotopie biblique surtout. Cela est particulièrement évident au poème II où l'interférence motive la réévaluation de plusieurs sèmes tant sur l'isotopie biblique que sur l'isotopie du cycle diurne. Mais si la rencontre avec le coryphée du courant romantique français ne conduit pas toujours à la «révélation» du non-dit, l'influence est tellement grande qu'un code hugolien sous-tend la typologie métaphorique de Grandbois. L'antithèse entre la simplicité pastorale et

³¹ Laurent Jenny, op. cit., p. 257.

l'excentricité cosmique creusait déjà un fossé entre Feuilles d'automne et les derniers Livres des Contemplations, entre des poèmes de Voix intérieures comme «Tristesse d'Olympio» et «A Virgile» et les emphatiques Dieu, avant que Grandbois n'en fasse la catégorie prédominante derrière l'amour calme, bucolique, et les trois autres phases de l'amour, passion, solitude et retrouvailles, toutes caractérisées par un espace cyclopéen et tourmenté. C'est ce qui d'ailleurs empêche les sémèmes positifs des retrouvailles d'être confondus avec le contexte positif de l'amour originel d'avant la re-crédation. Bref, alors que Hugo oscille entre la démesure et la petitesse des Bucoliques, qu'il «chassera purement et simplement de son Panthéon peuplé désormais de graves géants peu portés sur l'amour aux champs»³², Grandbois fait alterner dans certains de ses poèmes des Iles de la nuit³³ l'innocence champêtre et la terreur cosmique, l'horizontalité empreinte de simplicité et la projection verticale dans de complexes univers surhumains.

Plusieurs critiques ont fait état de la présence d'allusions bibliques chez Grandbois. Le dernier en date, Yves Bolduc, est sans doute allé le plus loin alors qu'il évoque le potentiel intertextuel de L'Étoile pourpre à cet égard: «après le langage réflexif et direct de Rivages de l'homme, voici le langage mythique qui couvre de longs poèmes. Grandbois peut

³² Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1969, p. 66.

³³ XV, XXVI, XXVII, XXVIII, par exemple.

faire allusion à des mythes connus dont il assume et adapte certains symboles»³⁴. Il continue en reconstituant plus particulièrement l'épisode de Jéricho. Mais personne n'a encore tenté le recensement de ces interférences à la grandeur d'un recueil, et encore moins auprès des Iles de la nuit qui cache mieux que tout autre un réseau serré de fragments textuels sollicités dans le contexte par analogie sémantique avec lui. Nous nous proposons cette lecture du texte dans le texte en montrant qu'en définitive les indices criants du genre «Jéricho», «Dieu» ou «Arche» ne forment que la pointe de l'iceberg, bien qu'ils induisent la réévaluation d'une multitude de «citations» plus subtiles.

Quand il confiait à Lucienne, à l'époque de la rédaction de son premier recueil, que «la Bible est (...) le bouquin le plus poétique qui soit»³⁵ et qu'il admettait, plus tard, en avoir fait une de ses lectures «fidèles»³⁶, Grandbois semble, à partir de là, en avoir imprégné ses propres textes poétiques. Non seulement transpose-t-il ses réflexions sur la Bible dans ses poèmes, «Les mots du Livre (...) ceux qui m'avaient enchanté par leur plénitude» (PII, 97), «Le Livre et son extraordinaire poésie» (PII, 249), mais, particulièrement productive, la métaphore intertextuelle de la Bible recouvre de nombreux poèmes

³⁴ Yves Bolduc, «L'écriture mythique chez Alain Grandbois», Grandbois vivant, p. 23-24.

³⁵ Alain Grandbois, Lettres à Lucienne, p. 112.

³⁶ Jacques Brault, op. cit., p. 19.

des Iles de la nuit, au point de former une isotopie aux catégories aussi développées que l'amour. Si, on l'a vu, l'intertextualité révèle le coût en tant que sous-isotopie connotée de l'amour-passion, elle révèle dans la réécriture biblique, en filigrane, une isotopie beaucoup plus englobante proposant systématiquement ses équivalents propres à chacune des sous-isotopies, amour calme, passion, solitude et retrouvailles.

Le récit religieux courant parallèlement, et contradictoirement, sous le récit profane des amours de Grandbois est tellement étoffé qu'il superpose une typologie occulte à la typologie que nous avons illustrée plus tôt:

<u>ISOTOPIE AMOUR abstrait</u>	<u>ISOTOPIE AMOUR concret</u>	<u>I S O T O P I E BIBLIQUE</u>
désir serein	platonisme et sensualité douce	Paradis
désir excessif	passion	Faute
désir frustré	abandon	Châtiment
désir satisfait	retour de la femme	Salut

Dans son Grand Code, Northrop Frye montre bien que la Bible se comporte comme un vaste recueil poétique alors que les images se répètent d'un livre à l'autre. Grandbois a été sensible à ce phénomène, surtout en ce qui concerne la distribution de ces images en quatre grands paradigmes. Les catégories du Paradis, de la Faute, du Châtiment et du Salut³⁷ ne sont pas nommées telles quelles par Frye; il les inclut néanmoins à l'intérieur d'une organisation cyclique du récit biblique, qu'il décrit de la façon suivante:

le mythos répétitif d'apostasie et de restauration d'Israël (...) donne une structure narrative qui est en gros en forme de U, l'apostasie étant suivie d'une descente dans le désastre et l'asservissement, qui à son tour est suivie d'un repentir, puis d'une remontée, par l'intermédiaire de la délivrance.³⁸

Grandbois a sans doute remarqué que les différentes phases de son désir, qui oscille entre un désir béat, placide et apparemment atemporel, et un désir déséquilibré par la passion et, pour cela, toujours en voie de perdre son objet, puis de le retrouver

³⁷ Ces titres mentionnés au hasard de la Bible et de l'oeuvre poétique de Grandbois sont choisis pour leur caractère synthétique.

³⁸ Northrop Frye, op. cit., p. 236.

éventuellement, ressemblaient à la dynamique cyclique de la Bible telle qu'énoncée par Frye. De là des emprunts très structurés qui, non seulement confèrent aux Iles de la nuit une crédibilité didactique qui n'avait pas échappé aux romantiques³⁹ et une atmosphère de sacré en surdéterminant le modèle posé tout innocemment par un vers comme «O quête d'amour maudite et sacrée» (PI, 504), mais font passer la femme par nombre de figures intertextuelles, tantôt en tant que Dieu le Père, tantôt en tant que Christ, ou encore en tant que prophète, dont l'absence, parallèlement à l'absence de Jéhovah pour son peuple Israël, entraîne la décadence et ses variantes de destruction, d'asservissement et de tourments divers. Comme cette stratification supplémentaire ressort plus fortement dans certaines pièces, elle constitue un autre critère justifiant le choix des poèmes à l'étude ici qui se prêteront à une lecture maximale de leurs sémèmes sur l'isotopie biblique. Un appel constant aux autres poèmes en dehors de XXVII⁴⁰, I, II, III, IV, XXI, XXV et XXVIII, quand certains de leurs vers sont sujets au conditionnement biblique, nous permet d'espérer un recensement assez complet du phénomène de porosité intertextuelle des Iles de

³⁹ Hermine B. Riffaterre, L'orphisme dans la poésie romantique, Paris, Nizet, 1970, p. 150.

⁴⁰ La présentation en premier lieu du poème XXVII tient à un réflexe quasi pédagogique de notre part, du moins à un souci de logique interne. Ce poème affiche un grand nombre de sémèmes de la première phase logique de notre typologie, l'amour calme, par opposition au poème I; nous avons jugé bon d'en profiter pour décrire dès le départ cette première phase.

la nuit.

Parallèlement à la démarche adoptée pour l'isotopie amoureuse, une perspective synchronique accompagne le pattern diachronique de la Bible et son parcours cyclique. En effet, on sera à même de vérifier au hasard des poèmes analysés la plus ou moins grande fidélité de Grandbois à une typologie proprement biblique telle que dégagée par Frye dans Le Grand Code⁴¹ et que nous reproduisons ici:

TABLEAU DE L'IMAGERIE APOCALYPTIQUE

Catégorie	Classe ou groupe	Individu
divine	(Trinité)	Dieu
spirituelle ou angélique	1) esprits du feu (séraphins); 2) esprits de l'air (chérubins)	esprit sous forme de flamme esprit sous forme d'oiseau ou de vent
paradisique	jardin d'Éden	arbre de vie eau de la vie
humaine	peuple en tant qu'Épouse (Israël)	Époux
animale	bergerie ou troupeau	1) berger 2) agneau (corps et sang)
végétale	moisson et vendange	pain et vin (prémices)
minérale	ville (Jérusalem) grande route	Temple pierre

⁴¹ Northrop Frye, op. cit., p. 232-233.

TABEAU DE L'IMAGERIE DÉMONIAQUE

Catégorie	Démoniaque manifeste	Démoniaque parodique: Groupe	Démoniaque parodique: Individu
divine	(Satan)	<u>stoichéia</u> <u>tou kosmou</u>	Antéchrist
spirituelle ou angélique	1) esprits du feu 2) démons de la tempête	faux dieux	M o l o c h , B a a l , Dagon, etc.
paradisique	p a y s d e désolation et mer de mort	Arbre et eau du pouvoir païen	Arbre et eau du pouvoir païen
humaine	les rejetés	« Grande Prostituée » (royaumes païens)	N é r o n , Nabuchodo- n o s o r , Antiochus
animale	dragons du c h a o s (Léviathan, Rahab, etc.)	bêtes de proie ou de fertilité	a n i m a l d é i f i é (taureau, serpent)
végétale	moisson et vendange de colère	dieux de la végétation et terres mères	dieux de la végétation et terres mères
minéral	ruines	c i t é p a i e n n e (Babylone, Rome)	tour de Babel

On sera à même de constater au long de cette étude que Grandbois s'éloigne très peu de ce modèle, ce qui va donner d'autant plus de relief aux rares exceptions. L'exception majeure, en fait, concerne le sémème de la ville auquel Grandbois, contrairement à la Bible, refuse le statut glorieux de Jérusalem délivrée, la confinant du côté des classes négatives. On verra que des influences romantiques s'exercent dans ce cas puisque les poètes français du XIXe siècle ont aussi réécrit la Bible avant Grandbois, en prenant leurs distances face à l'archétype urbain mélioratif.

Cette liberté par rapport à l'intertexte justifie le recours, à ce stade, à une autre définition de l'intertextualité ayant une portée plus technique que les précédentes: «l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens»⁴². Cette définition redevable à Laurent Jenny, qui a tout l'air d'une paraphrase intertextuelle de Kristeva et de son «tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»⁴³, préside dans l'article «La stratégie de la forme» à une tentative de codification des transformations

⁴² Laurent Jenny, op. cit., p. 262.

⁴³ Julia Kristeva, Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

possibles. Ne travaillant pas comme Jenny sur des textes hautement parodiques comme ceux de Lautréamont et de Claude Simon, nous ne le suivrons pas dans cette systématisation à outrance. Contentons-nous de mentionner en passant deux mécanismes de réécriture: l'«intersion» et l'euphémisation.

L'exemple de la ville évoqué plus haut, en se limitant à être invariant démoniaque, équivalent de la Faute et du Châtiment sans jouir du Rachat, peut être classé parmi ce que Jenny appelle «l'intersion des valeurs symboliques»⁴⁴ en ce que le système d'équivalences traditionnel est altéré par le texte centreur.

Un autre type d'intersion apparaît dans l'allégorie infernale du poème XXV. Le récit du voyage initiatique de La Divine Comédie nous semble organiser le poème XXV des Iles de la nuit, ou, devrions-nous dire, un détournement du récit... Car le «maquillage» du poème médiéval reste assez fidèle à l'original pour que s'y déchiffre en filigrane la descente aux Enfers du poète italien, mais «l'appropriation triomphante»⁴⁵ qu'en fait Grandbois enrayer l'évolution prévisible du Tartare au Purgatoire, puis à l'Élysée. Imposant à Dante une vision pessimiste de la vie et de la relation amoureuse, l'auteur québécois sabote le parcours en trois étapes qui est attendu, bloque le passage du bas vers le haut, nie les sémèmes positifs du Purgatoire et du Paradis à chaque fois qu'ils sont mentionnés, pratiquant ainsi une «intersion de la situation dramatique».

⁴⁴ Laurent Jenny, op. cit., p. 277.

⁴⁵ Ibid., p. 278.

Enfin, comme la sous-isotopie coïtale atténuée par des sémèmes de passion pudique, le traitement de la Bible montre un souci de réduire les rappels trop évidents de cette influence livresque. On n'a qu'à reprendre certains termes et expressions célèbres figurant au tableau de Frye, «Dieu», «Trinité», «jardin d'Éden», «Satan», «Antéchrist», «tour de Babel», «arbre de vie», «eau de la vie», «Moloch», «Baal», «Dagon», «dragons», «Leviathan», etc. pour constater qu'aucun n'est réalisé nommément dans Les îles de la nuit, sauf «Dieu» qui a droit à une maigre occurrence. La liste des illustres absents pourrait se prolonger avec «Jésus», «Adam», «Eve», «Moïse», les noms d'Apôtres et de villes antiques, qui se multiplient surtout dans les inédits. Étant donné l'ampleur du «plagiat» biblique dans le premier recueil de Grandbois, ce silence orthosémémique impose une certaine esthétique de la réfection textuelle où la suggestion et l'ambiguïté priment sur une intention de faire «couleur locale» et de tabler sur les effets faciles à l'appui du sacré et de la gravité. Malgré tout ce qu'il leur doit, Grandbois prend par le fait même ses distances face à ses maîtres romantiques qui font étalage de leur érudition classique; son parti pris d'euphémisation le situerait entre «l'esbroufe» (EM) romantique et le badinage intellectuel des surréalistes, dans un symbolisme sérieux, plurivoque, mais feutré.

Conformément à notre conception de l'importance du poème en tant qu'unité autonome de la signification et suite à notre valorisation de l'analyse monographique, nous croyons à l'instar du groupe Mû que ne «pas tenir compte de la lecture linéaire (...) revient à rendre statique ce qui est dynamique et à occulter l'engendrement même des éléments de la lecture tabulaire»⁴⁶. Ce que Rastier prévoit comme une «perspective stylistique» où sont établies des «corrélations entre des isotopies relevant de niveaux différents du texte»⁴⁷ vise à récupérer en tant que signifiante la seconde articulation du langage, les niveaux lexicologique, syntaxique, phonétique et prosodique. La décision de retenir ici le niveau prosodique et, à l'occasion d'une pertinence, la distribution des marques grammaticales, ne présage en rien de la valeur des autres. À nouveau, un parti pris d'approfondissement oblige à faire un choix parmi les exemples propres à témoigner d'une autre caractéristique des pièces retenues: la motivation de la forme eu égard au sens.

On le verra: à travers la typologie métaphorique, Grandbois organise sa matière sur le grand principe de la cyclicité. À ce sens prégnant se greffe, dans les poèmes XXVII, I, II, III, IV, XXI, XXV, XVIII, VIII et XV des Iles de la nuit,

⁴⁶ Groupe Mû, op. cit., p. 58-59.

⁴⁷ François Rastier, op. cit., p. 99.

une distribution particulière, soit des éléments syntaxiques, soit des isotopies au long des strophes, qui vient «faire» ce que les sémèmes «disent»; LA FORME EST CYCLIQUE. Tout un chapitre de Rhétorique de la poésie⁴⁸ relie systématiquement les figures de style jouant sur la disposition du matériau linguistique dans l'espace à son effet stylistique vis-à-vis d'un sens de temporalité. Malgré ce que cela puisse avoir d'arbitraire dans les cas où l'isotopie du texte ne corrobore pas les données de la spatialisation, on en retient néanmoins un phénomène qui s'avère très pertinent dans nos poèmes et qu'on appelle le «bouclage»:

Un cas-limite et important de duplication est celui du bouclage, où le texte entier se termine comme il a commencé ou par un élément qui renvoie à l'élément initial. La cellule proto-rythmique, distendue à l'extrême, est cependant présente, puisque la phase initiale est redoublée par la phase finale. On remarquera que tout bouclage donne l'impulsion pour une relecture en théorie infinie et que celle-ci, tout hypothétique qu'elle soit, est fondatrice d'un rythme.⁴⁹

Il faut le dire, la répétition des mêmes mots aux extrémités du poème est plutôt rare dans Les îles de la nuit à l'instar des pièces romantiques. Seul le poème XXII utilise une symétrie aussi spectaculaire, rappelant la codification du pantoum

⁴⁸ Groupe M0, op. cit., «Isoplasme et temporalité», chapitre 3, p. 115-160.

⁴⁹ Ibid., p. 151.

ou de la villanelle. Il n'empêche que la structuration discursive des isotopies tend souvent à enserrer le texte entier, ou une partie du texte, de phases (plutôt que de phrases) équivalentes de l'amour ou de l'histoire biblique, cela ayant pour résultat, si l'on se fie aux constats du groupe Mû, de superposer à l'idée de cyclicité présente dans la première articulation du langage un retour régulier au niveau prosodique des masses graphiques. Cet effet de sens relevant de l'approche stylistique est rendu possible par ce que nous appellerons la «structure concentrique», empruntant ce concept précis entre autres à ~~aux~~ analystes des Psaumes, Trublet, Arletti et Marc Girard qui la fondent sur «l'inclusion», à savoir un «procédé de composition typique consistant à encadrer une unité littéraire, au début et à la fin»⁵⁰. Trublet et Arletti confondent plus ou moins la «structure concentrique» avec la «structure chiasmique», montrant ainsi l'étroite relation stylistique existant entre le bouclage et le chiasme. On verra que ces deux niveaux de parallélisme, subsumant et interne, sous-tendent la structure discursive des poèmes I, II, III, IV, XXI, XXVII et XXVIII, de même que des poèmes VIII, XV et XVIII que nous effleurons à la faveur de l'analyse détaillée des premiers, faisant des Iles de la nuit un objet, tout autant qu'une essence cyclique.

⁵⁰ Marc Girard, Les Psaumes. Analyse structurelle et interprétation, Paris, Bellarmin, 1984, p. 42.

PAGINATION ERROR.

ERREUR DE PAGINATION.

TEXT COMPLETE.

LE TEXTE EST COMPLET.

NATIONAL LIBRARY OF CANADA.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DU CANADA.

CANADIAN THESES SERVICE.

SERVICE DES THESES CANADIENNES.

Abréviations et conventions adoptées

Pour les oeuvres publiées:

RH: Rivages de l'homme

ÉP: L'Étoile pourpre

PI: Poésie I de la Bibliothèque du Nouveau Monde

PII: Poésie II de la Bibliothèque du Nouveau Monde

AC: Avant le chaos et autres nouvelles de la Bibliothèque du Nouveau Monde

DÉL: Délivrance du jour

Pour les manuscrits du Fonds Alain-Grandbois de la Bibliothèque nationale du Québec cités dans cet ouvrage:

APA: «A propos de l'amour»;

CPB: «Cela peut faire bondir»;

EM: «L'époque moderne»;

FAP: «La fille qui n'aime personne»;

GIL: «Gilberte»;

HOM: «L'homme»;

IOD: «Il y avait l'odeur»;

JIE: «J' imagine encore que la poésie...»;

JUG: «Les juges»;

MOT: «Les mots»;

MSA: «La musique est le seul art»;

NFM: «Nous fumes moins et plus»;

NNE: «Nous nous enfonceons...»;

PFO: «Je n'ai pas encore fermé l'oeil»;

PHA: «Les Pharisiens»;

RYT: «Le rythme»;

VAL: «Valérie».

Le vers correspond au retour à la ligne marqué par la majuscule. Les citations tirées de l'oeuvre à l'étude sont situées dans le corps du texte par deux nombres entre parenthèses: le premier, chiffre romain, renvoie aux poèmes tel que numérotés de I à XXVIII (1 à 28 dans l'édition de l'Hexagone que nous avons prise comme référence pour les trois premiers recueils); le deuxième, chiffre arabe, indique la page de l'édition précédente de 1963. Quant aux citations des autres oeuvres de Grandbois, elles sont aussi dans le corps du texte alors que deux détails se suivent entre parenthèses: le sigle de l'ouvrage et la page correspondant, en ce qui concerne Rivages de l'homme et L'Étoile pourpre, à la même édition de l'Hexagone de 1963.

Étant donné leur grand nombre, les citations tirées de l'édition de La Sainte Bible de 1905, traduite par l'Abbé Crampon, sont aussi incorporées au texte: entre parenthèses, un signe désignant le Livre pertinent est suivi du numéro du chapitre, puis du numéro du ou des versets. Dans ce cas, les sigles en vigueur sont les suivants:

Ac: Actes des Apôtres	Is: Isaïe
Am: Amos	Jb: Job
Ap: Apocalypse	Jg: Juges
Ba: Baruch	Jn: Évangile selon saint Jean
1Co: 1ere épître de saint Paul aux Corinthiens	Jos: Josué
2Co: 2e épître de saint Paul aux Corinthiens	Jr: Jérémie
Ct: Cantique des Cantiques	Lc: Évangile selon saint Luc
Dn: Daniel	Lv: Lévitique
Dt: Deutéronome	Mc: Évangile selon saint Marc
Ec: Ecclésiastique	Mi: Michée
Ep: épître de saint Paul aux Éphésiens	Mt: Évangile selon saint Mathieu
Ex: Exode	Ne: Néhémie
Ez: Ezéchiel	Ps: Psaumes
Ga: épître de saint Paul aux Galates	Qo: Ecclésiaste (Qohélet)
Ha: Habacuc	Rm: épître de saint Paul aux Romains
He: épître de saint Paul aux Hébreux	Sa: Samuel; 1Th: 1ere épître aux Thessaloniens

-1-

- 01 Que surtout mes mains effacent
- 02 Le contour des grâces enchantées
- 03 Qu'elles oublient les fabuleux trésors des cavernes
- 04 Qu'elles repoussent les outils du pardon
- 05 Qu'elles ne s'agitent plus pour une vaine fraîcheur
- 06 Qu'elles se refusent aux signes des abandons

-2-

- 07 O surtout qu'elles soient sourdes devant les orgues du
souvenir
- 08 O surtout qu'elles soient muettes devant le cri de la
dernière heure
- 09 O surtout et sans bruit comme l'eau dans le sable
qu'elles s'enfoncent au coeur des émerveillements
de l'oubli
- 10 O surtout qu'elles étranglent doucement les derniers
chevreaux du désir
- 11 Ces phares marqués par la nuit qu'elles les détruisent
avec des tendresses de jeune faon
- 12 O surtout qu'elles se détournent sans faiblir des
gravitations de ton monde
- 13 Et la caresse de tes astres qu'elles n'en souffrent
plus les tortures

-3-

- 14 Vous lèvres absentes
15 Je vous ai trop vues trembler dans d'adorables
mensonges
16 J'ai trop cerné le domaine de votre gel
17 J'ai trop pleuré pour vous

-4-

- 18 Il faut surtout ne rien recommencer
19 Ma tristesse te poursuit
20 Que ma solitude te soit vulnérable
21 Que tu sois moins que moi misérable
22 Mes paroles ne te portent pas ma haine

-5-

- 23 Imaginant la surprenante clémence
24 Je ne sanglotais qu'à petits genoux
25 Parmi mon désespoir je croyais encore à l'espérance

-6-

- 26 O surtout laisse nos mains partager le dernier pain
27 Laisse à nos doigts leur innocence d'enfant
28 C'est mon dernier mot tentant de te rejoindre
29 Je n'importe plus
30 Les yeux droits je descends lentement dans la vallée
des tombeaux
31 L'ombre de la nuit déjà m'envahit
32 Je te porte cette dernière prière
33 Et tu ne l'entendras pas parce que tu es trop loin de
la révolte des cimetières
34 Mais pour te revoir un jour un mort se dressera
soudain devant toi
35 Et ton visage se couvrira de honte

-7-

- 36 Les anneaux géants des cyclones
37 S'enroulaient dévastant le vert des profondeurs
38 Tirant en spirales
39 Les aurores descellées du ciel

-8-

- 40 Voici le désastre mortellement parfait
- 41 Voici le chaos désespéré du miracle
- 42 Voici l'île unique et démesurée
- 43 Voici le fabuleux feu

-9-

- 44 Voici l'univers de mes mains et je tue l'univers
- 45 Voici les yeux de ma face et je tue mon regard
- 46 Voici mon mensonge
- 47 Que je ronge
- 48 Avec des dents de diamants
- 49 Voici Dieu et je tue le chant insoutenable de mon
épouvante
et sa lumière et sa ténèbre révélatrice

-10-

- 50 Et voici le cercle inviolable de mon être
51 Et mes genoux ne s'enfoncent jamais assez profondément
dans la terre
52 Pour célébrer ce veuf inoublié
53 Cette clameur de la marée montante
54 Et ce sang même coulant des mille blessures d'un
poignard jamais satisfait

-11-

- 55 Je veux la vie même de mon songe
56 Je veux crier mon dernier cri dans ton sang
57 Ce sang d'une chaleur et d'une glace inaccessibles

1. LE POÈME XXVII

1.1. STRUCTURES GRAMMATICALE ET SÉMIOUE

Du point de vue de la grammaire, le poème XXVII poursuit les disjonctions opposant dans les poèmes V, XV, XX, XXII et XXVI le discours déclaratif et le discours volitif. Sont regroupés cependant à la faveur de cette longue pièce les différents procédés utilisés dans Les îles de la nuit pour marquer le souhait d'une chose à venir; le «que», l'impératif et le verbe «vouloir» sont tous mis à profit afin d'isoler des segments voués au désir par rapport à d'autres sections énumérant des états de faits et faisant office de fatalités explicatives de la direction prise par le désir.

La structure concentrique du poème s'articule autour de ces formules volitives. L'homogénéité des strophes 1-4 est justiciable du «que» en position périphérique dans «Que surtout mes mains effacent...» et dans «Que tu sois moins que moi misérable» respectivement. Le relief syntaxique de cette séquence ressemble à celle du poème

XXII; et dans les deux cas, le moule circulaire des «que» emprisonne une résignation, une négation de toute entreprise autre que suicidaire étant donné l'inanité des efforts dont le constat est posé dans la partie assertive centrale.

XXVII

XXII

VOLITIF:Que surtout mes mains
effacent/Le contour des grâces
enchantées

Que la nuit soit parfaite

ASSERTIF:Vous lèbres
absentes/J' ai trop vues
trembler dans d'adorables
mensonges/J'ai trop cerné le
domaine de votre gel/J'ai trop
pleuré pour vous

Nous avons partagé nos
ombres/Plus que nos
lumières/(...)Et nous avons
construit mur à mur/La noire
enceinte...

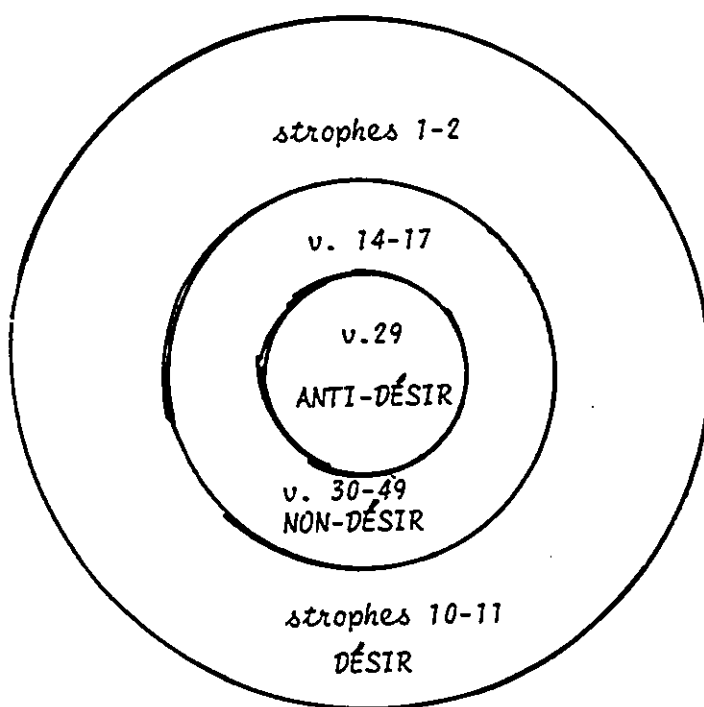
VOLITIF:Que tu sois moins que
moi misérable

Que parfaite soit la nuit où
nous nous enfonçons

Les superlatifs relatifs dans le poème XXII et les superlatifs absolus dans le poème XXVII fournissent l'argument en faveur de l'abolition de tout désir, à savoir que ce dernier glisse inévitablement vers les abus.

Sur le modèle de cette première séquence, le reste du poème est aussi circonscrit par une exhortation, quoique réponde désormais à l'impératif du début «O surtout laisse nos mains partager le dernier pain» le verbe «vouloir» dans «Je veux crier mon dernier cri dans ton sang» qui termine le poème de façon analogue au poème V, «Je ne veux plus qu'enfoncer ma nuque et mes doigts dans ce délire/ Où veille le froid brûlant de la dernière solitude».

Les appétences aléatoires désertent le noyau séquentiel réclamé par une série d'événements qui s'enchaînent et dont le poète est plus le jouet, semble-t-il, que le promoteur. D'ailleurs, abdication ou soumission sous-tendent le «Je n'importe plus» qui disqualifie le désir, cette fois-ci au centre mathématique du poème (v.1-28---v.29---v.30-57). Ce vers très court servant de pivot à l'instar des nominalisations centrales du poème XXV surindexe l'esprit circulaire du poème qui émane du diagramme suivant:



Avec l'épiphanie divine orchestrée par l'anaphore des présentatifs «Voici», la partie centrale de la deuxième séquence (strophes 5-11) ne prend pas un tour désespéré comme dans la première séquence (strophes 1-4) caractérisée par les «que»; cette différence explique sans doute la nature affirmative, constructive des prières qui fonde l'antithèse avec les «que» destructeurs. Encouragé, le désir créateur atteint son paroxysme dans les derniers vers du poème auxquels s'ajoutent le mi-désir et la mi-exécution des vers précédents, «Et mes genoux ne s'enfoncent jamais assez profondément dans la terre/Pour célébrer...» On remarque que les superlatifs justifient désormais la recrudescence d'un désir positif alors qu'ils portaient le poète à l'inhibition dans la première séquence et au poème XXII.

Cette évolution de la renonciation à la renaissance de l'enthousiasme volitif consacre donc une structure linéaire alternée, de la séquence des strophes 1-4 à la séquence des strophes 5-11, leurs sous-séquences présentant, quant à elles, le pattern concentrique, comme on l'a vu.

Toutefois, par-delà les discriminants syntaxiques «ne...plus» et les procès de neutralisation, le début du poème aligne une série de sèmes qui sont repris fidèlement

à la fin; cette réduplication poussée jusqu'à l'ordre syntagmatique de ses éléments se doit d'entériner une stratégie circulaire à la longueur du poème même, un bouclage se produisant à cause de la distribution suivante des notations sensibles et des règnes de la nature:

<u>Sens et règnes</u>	<u>séquence liminaire</u>	<u>séquence terminale</u>
VISUEL	« c o n t o u r » , « o u b l i e n t » , «oubli»	«cercle», «veuf inoublié»
TELLURIQUE	«cavernes»	«mes genoux ne s'enfoncent jamais assez profondément dans la terre»
AUDITIF	«cri de la dernière heure», «sans bruit»	«Je veux crier mon dernier cri»
AQUATIQUE	«sans bruit et comme l'eau dans le sable»	«clameur de la marée montante»
G O Ũ T - T O U C H E R (manducation)	«chevreaux du désir»	«sang même coulant des mille blessures d'un poignard»
MINERAL	«domaine du gel»	«glace»

La dynamique singulière que ce tableau suggère, de la séduction visuelle à la pénétration puis à l'expulsion et à la frigidité minérale¹, imprime sur le texte, parallèlement aux avatars de la volonté, la marque d'une chronologie altérante; la répétition en surimpression de ces étapes sémiques les banalise tout en apposant la contre-empreinte d'un processus cyclique régénérateur, processus conforté dès qu'on passe au niveau isotopique.

¹ Ce mouvement sera identifié au poème I; il préside à la description du poème XV.

1.2. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

Le sème de «circularité» qui, avec «contour des grâces enchantées» et «cercle inviolable de mon être», ceinture le poème, annonce, en fait, une structure concentrique paroxystique. Pourquoi paroxystique? Parce que les trois grandes séquences dégagées à l'aide d'indices syntaxiques et sémiques (strophes 1-4 vs strophes 5-9 vs strophes 10-11) apparaissent comme la forme inclusive, macrocosmique, d'une série de petits cycles qui n'opposent plus des strophes ou des groupes de strophes, mais des vers à l'intérieur de ces strophes. Les strophes 1 et 2 sont un bon exemple de cela.

Au lieu de déplier les variantes métaphoriques d'une phase amoureuse précise, comme dans les dernières strophes du poème V où la formule volitive décrit sous toutes ses facettes une seule et même période de solitude, les «que» du poème XXVII semblent s'attaquer autant à l'amour calme de l'enfance et aux retrouvailles mnémotechniques qu'aux phases négatives de la passion et de la rupture subséquente. Ce kaléidoscope des sentiments amoureux n'est pas organisé au hasard; la distribution des sémèmes appartenant aux quatre sous-isotopies ci-haut mentionnées

suit l'ordre de la récurrence du positif et du négatif,
 l'ordre de mini-cycles qui condensent dans quelques vers
 d'une même strophe toute la dialectique grandboisienne.
 Par le biais de réévaluations intertextuelles successives,
 on en arrive au tracé suivant:

AMOUR: SOUS-ISOTOPIES

STROPHES 1-2

AMOUR CALME

«Que surtout mes mains
 effacent/Le contour des grâces
 enchantées»

PASSION

«Qu'elles oublient les
 fabuleux trésors des
 cavernes/Qu'elles repoussent
 les outils du pardon»

AMOUR CALME

«Qu'elles ne s'agitent plus
 pour une vaine fraîcheur»

SOLITUDE

«Qu'elles se refusent aux
 signes des abandons»

RETRouvAILLES

«O surtout qu'elles soient
 sourdes devant les orgues du
 souvenir»

PASSION

«O surtout qu'elles soient
 muettes devant le cri de la
 dernière heure»

SOLITUDE

«O surtout et sans bruit et
 comme l'eau dans le sable
 qu'elles s'enfoncent au coeur
 des émerveillements de
 l'oubli»

PASSION

«chevreaux du désir»

SOLITUDE

«phares marqués par la nuit»

AMOUR CALME

«tendresses de jeune faon»

PASSION

«gravitations de ton monde»,
 «caresses de tes astres»

SOLITUDE

«tortures», strophes 3-4

Le refus systématique englobant, surtout dans la première strophe, les époques heureuses et malheureuses s'ancre dans la conviction qu'il «faut surtout ne rien commencer». Aucune exception ne devrait être tolérée; même la phase édénique de l'enfance ne peut trouver grâce en un premier temps du fait qu'elle s'inscrit comme les autres dans un infrangible lien de causalité. Le carrousel étourdissant du recommencement, dont le rythme effréné est accentué par les antithèses vers à vers, justifie la réaction nihiliste qui commence toutefois à perdre de sa rigidité avec la renaissance d'un désir vital orienté vers «l'innocence d'enfant» et sa métaphore animale, «tendresses de jeune faon».

1.2.1. L'AMOUR CALME

Les rescapés de la vague de négativisme, «l'innocence d'enfant» et les «tendresses de jeune faon», appartiennent à l'allégorie de l'amour calme, celui qu'ailleurs Grandbois appelle «un petit amour particulier» par opposition à la «passion spectaculaire»(PII, 186) ou qu'il désigne sous le couvert de l'euphémisme «un peu de jour et de quiétude» qui, au poème V, ne tranche pas moins avec les affres du métaphorique «feu gris rongant les cavernes du coeur».

Loin de constituer un avatar gérontologique du désir et des caresses enflammées, la tendresse évoque un stade d'amour simple, non dépourvu de sensualité visuelle et tactile, mais réfractaire à l'emballlement des blandices charnelles. Invariablement, elle s'associe chez Grandbois aux trois sèmes qui forment son contexte dans le poème XXVII, l'enfance («Les berceaux de la tendresse» ÉP 207), l'innocence ou l'humilité versus la recherche calculée de la démesure («C'est aussi la fête des lèvres de tendresse/ Et celle de l'humilité/ C'est la quête de l'Absolu qui s'apprête»(PI, 488), enfin l'atmosphère bucolique que le «jeune faon» reproduit à l'instar de l'équipement rustique de la chaumière dans «tendresses pareilles à des lampes voilées»(XXVIII).

Qu'elle s'adresse indifféremment à la mère ou à l'inspiratrice du premier «doux frisson» (PII, 186) de la puberté, la tendresse originelle se vit au sein d'un décor champêtre. Ce qu'on pourrait concevoir comme une géographie intimiste aux antipodes des «géographies totales» (XXIV), altières, cosmologiques, justement représentées ici par les «gravitations de ton monde» et les «astres», Grandbois ne la mène jamais jusqu'au terroir. Certainement tributaire du Hugo des Contemplations pour la contrepartie cosmique, il aborde la campagne avec la même retenue que le Hugo de Feuilles d'automne. Le hameau provincial n'est pas la ferme et la nomenclature agricole cède au spectacle de la nature vierge; si Hugo, et Lamartine, ne résistent pas à l'humanité du travail des champs, nommant, tantôt le moissonneur, tantôt la faneuse ou le vanneur², Grandbois atteint un degré plus élevé d'épuration confinant à l'archétype: il ne saurait s'aventurer plus loin dans la saveur locale paysanne qu'avec le cliché vidé de son sens original, «fabuleuse moisson de songes» (XXVI).

² Hugo, Les Orientales. Les Feuilles d'automne, Paris, Gallimard, coll. «Livre de poche», no 1969, 1964, p. 293.

Le parti pris d'impressionnisme répudie le concept vernaculaire à tel point que l'essence sylvestre, pourtant obsessionnelle chez Hugo et chez Lamartine -qui affichent ostensiblement leur amour du chêne³-, se dilue dans Les îles de la nuit en son plus grand dénominateur, le générique «arbre»; par exemple, quand Les Feuilles d'automne décrivent le retour vers le passé par une sortie champêtre où le poète retrouve «un tertre vert, circulaire, arrondi/Que surmonte un grand arbre, un noyer, ce me semble ⁴, la vision rétrospective des Îles de la nuit coupe à l'essentiel, retenant formes et couleur: «En vain le tertre vert autour de l'arbre unique» (XXIII).

Comme on l'a déjà dit, l'arbre grandboisien sort de l'indistinct par l'indication du nombre; une personnalité inaliénable émane du singulier dans «l'arbre unique» (XXIII), «l'arbre irrésistible» (XXVI) et «le seul Arbre d'Or» (XXI), qui ne peut être confondue avec les «arbres tristes» (XXVI) et la «racine des arbres» (XXV). Non seulement la porosité isotopique est-elle facilitée de l'arbre nu, sans artifice d'espèce, à un éventuel coût ou

³ Ibid., p. 326; id., La Légende des siècles, Paris, Garnier, Classiques Garnier, 1964, p. 16; id., Voix intérieures, p. 163; Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, p. 184.

⁴ Hugo, Les Orientales. Les Feuilles d'automne, p. 194.

à l'Arbre de vie biblique, mais l'arbre sans-pareil capte véritablement la beauté de l'amour originel, du paysage primitif, tandis que les arbres, sombres variantes de la forêt, indexent la solitude en tant que pieux de la palissade carcérale. Les cyprès du poème XXVIII, qui sont de la seule famille à être étiquetée dans Les îles de la nuit, jouent ce rôle au moment où l'espace ouvert de la petite maison champêtre se heurte à l'espace fermé du cimetière⁵.

Le paradigme bucolique avec lequel Grandbois souligne la candeur des premières amours se divise en deux sous-catégories: le paysage vierge et la petite maison. Ces synecdoques de la campagne, l'une issue de l'isotopie cosmologique et l'autre de l'isotopie du fabricat humain, se combinent indifféremment chez les romantiques et dans certaines pièces grandboisiennes. Pour Grandbois, cela est surtout vrai des Rivages de l'homme, de L'Étoile pourpre et des poèmes inédits où le détail architectural et l'artefact d'utilité pratique génèrent la même simplicité que le brin d'herbe: «Parmi les violons les plus charnels/Les valse lentes des draps froissés/Soudain

⁵ Une variante confirme la transition d'un paysage bucolique au paysage fantastique de la mort: «La chambre est inavouable et ton sein comme la fenêtre idéale/L'angoisse sans douceur et puissante comme le vêtement du mort/ Tout se dresse devant nous comme une simplicité de cimetière» (PII, 245).

soudain les jardins bleus de l'enfance» (RH, 147),
 «L'herbe luisante et verte/Le seuil de la maison/(...)Ce
 frais ruisseau embué d'aube/Ce jardin de fleurs
 mouillé//(...)La lampe cernait son sommeil» (RH, 152-3)⁶,
 «Ah toi lampe ah toi chair/Ah toi d'herbes et d'air» (ÉP
 184), «Ah l'adorable vision/Une petite maison blanche
 bâtie sous les eaux/Des fougères comme des plantes sous-
 marines/(...)Comme les oiseaux tropicaux» (PII, 177). Il
 en va autrement dans Les îles de la nuit où la relative
 indigence du corpus champêtre concourt peut-être à la
 ségrégation du dehors et du dedans. Alors que la scène de
 prédilection, le rivage lacustre ou océan des poèmes XIV,
 XV, XVIII et XXV préserve sa pureté sauvage, évitant la
 marque civilisatrice de l'édifice, ne serait-ce que
 l'effet robinsonien de la «cabane» (PII, 216). Par
 ailleurs, quand elle apparaît dans le décor, cette
 dernière tend à expulser le détail cosmologique. C'est le
 cas aux poèmes XII et XXVIII.

⁶ Les longues descriptions nominales qui se déploient au rythme d'une synecdoque par vers rappellent le style dépouillé, motivé par la nature simple qui est décrite dans certaines strophes hugoliennes: «Le buisson, l'oiseau de passage./ L'herbe qui tremble et qui reluit,/ Le vieil arbre que l'âge ploie,/ Le donjon qu'un moulin coudoie,/ Le ruisseau de moire et de soie» (*ibid.*, p. 295).

Encore là, la frugalité commandée par le retour à la nature et par l'amour discret, minimal qu'il sous-tend, exclut l'oeil ethnologique alléché par l'attirail de la vie quotidienne de la maison. Certes repoussoirs du rêve, les ustensiles, architectures et autres relevés prosaïques ne passent pas au travers du filtre romantique de Grandbois; car l'insistance sur les jardins ambiants au détriment de la chaumière devenue une variante bien secondaire de la chaude retraite offerte par la nature elle-même, par l'arbre et par l'herbe, constitue une caractéristique de plusieurs poèmes de Hugo et de Lamartine, entre autres.

«A M. Louis B.»⁷, «Bièvre»⁸, «L'Isolement»⁹, «Adieu»¹⁰, «Les Préludes»¹¹, «Épître familière à M. Victor H.»¹², «Bénédiction de Dieu/Dans la solitude»¹³, etc., pièces écologiques avant la lettre, considèrent toutes l'évasion champêtre comme un sauvetage de la ville polluée, infernale, et la réalisation terrestre du

⁷ Hugo, *op. cit.*, p. 194.

⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁹ Lamartine, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹² *Ibid.*, p. 275.

¹³ *Ibid.*, p. 306.

«Paradise regained»¹⁴. Mais la sécurité se trouve moins souvent au coin de l'âtre que dans les prés, les vallons et au hasard des sentiers serpentant dans les bocages. La plupart du temps on ne pense même pas à entrer dans la chaumière.

Ce plaisir exogène semble avoir séduit Les îles de la nuit qui vantent l'arbre et le jardin, la marche sur la plage, peu la maison, et encore moins les habitudes casanières.¹⁵ N'est-ce pas redevable aussi aux circonstances de rédaction rapportées dans Lettres à Lucienne et hantées par une passion subite, autant qu'éphémère, vécue sur les bords de la Méditerranée? Quoi qu'il en soit, le seul objet domestique conservé par Grandbois est la lampe, peut-être pour ses qualités métaphoriques, elle qui enrichit les variantes de l'étoile déjà représentée par l'île, par les phares et par les diamants du poème XXVII. Elle fait nettement partie du mobilier, au même titre que l'armoire dans «Fermons l'armoire aux poisons/Et ces lampes qui brûlent dans le vide comme des fées mortes» (XXVIII); véritables pénates, les fées surdéterminent la vocation ménagère de cette

¹⁴ Voir Norman Araujo, In Search of Eden. Lamartine's Symbols of Despair and Deliverance, Brookline--Leyden, Classical Folia Editions, 1976, et surtout le chapitre V intitulé «The Terrestrial Eden», p. 199-231.

¹⁵ Elles sont notées plus volontiers dans les autres recueils où les instruments de musique s'allient au reflet de la lampe pour composer des keepsakes nostalgiques de la vie de famille.

source de lumière car il y a: «Mère la maison où nous vivions alors/Était remplie de fées et de joies secrètes/ Et moi, j'étais un enfant» (PII, 173), insinuant par le fait même que les «tendresses pareilles à des lampes voilées» (XXIII) mêlent la dévotion maternelle à la douce sensualité du premier amour incarné.

Les «cloches du matin», qui permutent au poème XXVIII avec les fées du logis et les lampes, se révèlent une autre singularité de l'isotopie bucolique. Déjà pointée du doigt par sa seule occurrence dans Les fies de la nuit—toutefois, elle deviendra un poncif des tableaux rustiques par la suite¹⁶; la cloche est le résultat d'un coup d'oeil tangent porté sur le village champêtre, comme la lampe était le parcimonieux reliquat des intérieurs. La tenue à l'écart de l'agglomération provinciale, qui assure ainsi le destin érémitique, fait lien encore entre Grandbois et les romantiques. Dans les poèmes cités plus haut, ceux-ci ont tendance à rechercher l'osmose avec les stricts éléments naturels et à accentuer voluptueusement leur isolement par des signes lointains de société. Le frisson ressenti au sein de la promiscuité primitive est décuplé par le contraste du tintement d'une cloche au loin. Rappel ténu de la communauté des hommes, la cloche atteint par sa fréquence le statut de cliché romantique; Lamartine est particulièrement sensible à cette forme de superposition de l'ailleurs à l'ici¹⁷, ailleurs à la fois

¹⁶ ÉP, 180, 212; PI, 398; PII, 51, 349.

¹⁷ Lamartine, op. cit., p. 3, 66, 164, 396, 799, etc.

grégaire et divin interférant avec l'hic solitaire et animiste. Si, dans Obermann, la connotation biblique tombe en même temps que la polyvalence poétique, le paysage idéal ne peut se concevoir là aussi sans les cloches dans le lointain¹⁸. Avec la multiplication de la cloche hors des Iles de la nuit, Grandbois hérite de ce réflexe lamartinien de la nostalgie, quoiqu'il évite la vieillesse métonymie de l'«airain sonore»¹⁹.

Dans cette veine de filiation romantique, le visage invariablement rébarbatif de la ville des Iles de la nuit tient peut-être en partie à des lectures du XIXe siècle français. La typologie, décelable au long du recueil et qui oppose l'amour calme, champêtre, à toutes les autres phases amoureuses associées à tous les aspects changeants de la ville, instaure une hiérarchie où l'espace urbain n'a jamais le beau rôle.

Le manichéisme accablant pour la ville déroge au pattern biblique; comme le montre Northrop Frye²⁰, une Jérusalem glorieuse, bénite parce qu'étant retournée dans le giron du Seigneur, s'oppose à une Jérusalem coupable d'idolâtrie et d'un orgueilleux mépris de Dieu. Mais chez

¹⁸ Senancour, Obermann, Paris, Droz, t. I, 1931, p. 58.

¹⁹ Ibid., p. 396.

²⁰ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 233.

Grandbois, le cadre urbain, surtout développé aux poèmes II, XXI et XXV en autant de Sodomes vacillantes et de monde diluvien en voie de délitescence, ne prélude à la rédemption que par sa disparition et son dépassement au profit de descriptions anacréontiques. Cette règle fait écho à l'allergie de Hugo qui, avant le Grandbois du poème II, compare la «ville fatale» à un «monde en fusion»²¹ ou qui compare, avant le Grandbois du poème XXV, l'existence passée dans «la ville insensée» à un «cercle aride et borné»²². A la cité-tombeau, ancêtre de la «morte odeur des villes» (XXI) et à «la voie/ Où marche le pécheur»²³, variante hugolienne des «rues d'hommes», ces «routes ne conduisant nulle part» (IV), le coryphée du courant romantique préfère un mode de vie qu'il qualifie à l'aide d'une série de sémèmes aussi très usités chez Grandbois: «enfant», «blancheur», «humble», «coeur innocent»²⁴, et qui est assuré par un rejet similaire de la polis: «Il est, loin de nos villes/Et loin de nos douleurs,/Des lacs purs et tranquilles,/Et dont toutes les

²¹ Hugo, Les Orientales/Les Feuilles d'automne, p. 296.

²² Ibid., p. 245.

²³ Ibid., p. 321.

²⁴ Ibid., p. 321.

îles/Sont des bouquets de fleurs!»²⁵ De cette dernière antithèse spatiale, Grandbois tire la substance du poème XXI: quand la douleur subie au coeur de la ville affleure de la métonymie «bûchers fraternels», l'exil bénéfique hors des murs, sous la conduite pastorale de l'arbre-prophète, débouche sur le «lac d'étoiles». Or, si les étoiles vues dans leur irradiation d'ensemble dessinent la forme d'une étendue d'eau coruscante, prises individuellement elles tachètent ce lac de mille points d'îles; «lac d'étoiles» et «îles de la nuit» s'avèrent les rejetons hybrides issus du croisement de «lac d'îles» et d'«étoiles de la nuit».

Lamartine reprend le même paradigme champêtre idéalisé par des termes de «fraîcheur»²⁶, d'«humble chaumière»²⁷ et de «tranquille séjour»²⁸, et oppose à cet Éden terrestre la cité infernale considérée comme un symbole des temps modernes présentant, de l'époque, les attributs résumés par Norman Araujo dans In Search of Eden: Lamartine's Symbol of Despair and Deliverance:

²⁵ Ibid., p. 321.

²⁶ Lamartine, op. cit., p. 19.

²⁷ Ibid., p. 164, 540.

²⁸ Ibid., p. 66.

Lamartine is sometimes disheartened by the present-day world's extreme dissimilarity with the original Eden in literal and symbolic terms. Instead of bucolic beauty and total innocence, the hapless mortal of modern times encounters dirt -both real and symbolic- noise, confusion, derisive laughter, and multiplicity of roads, which are also both real and symbolic²⁹.

La boue ne correspond-elle pas à «l'argile du marbre» (I) qui annonce l'écroulement de la ville et de ses piliers au poème II? Le bruit ne se retrouve-t-il pas dans «ce grondement extraordinaire» de la ville-volcan faisant partie de «ces espaces grouillant de mondes descellés» (II), antithétiques par rapport aux «intimités de seuil de maison»? Et que dire des «tunnels planétaires» (II) et des dédales (IV, XXV) en tant qu'équivalents de la confusion et du lacs vectoriel! Même le rire moqueur constitue la seule communication entre le poète et ses concitoyens (XXV) que Grandbois considère captieux sous toutes les coutures, faux vivants («Ils ignoraient qu'ils étaient morts»), faux amis, faux campagnards dressés devant la porte et devant la rivière pour bloquer l'ouverture bucolique à l'instar des cyprès qui sont, au poème XXVIII, «Devant la blancheur du logis», enfin fausse placidité puisque Grandbois détourne l'enthousiasme candide de Lamartine pour le «tranquille séjour» au profit des mauvais plans hypocrites des «tranquilles assassins»,

²⁹ Norman Araujo, op. cit., p. 202-203.

figures parodiques de ce «tranquille séjour».

Il est intéressant de remarquer que Lamartine superpose à la catégorie «campagne» vs «ville», la catégorie fondamentale des Iles de la nuit, «amour calme» vs «passion». Si Les Feuilles d'automne ne déterminent guère le divorce entre douceur enfantine et champêtre et violence des vicissitudes adultes en termes d'intensité du désir amoureux, les Nouvelles Méditations le font plus ouvertement; le «tranquille séjour» et «l'âme calmée»³⁰ auprès des ruisseaux «au seuil de la chaumière» doivent en partie leur sérénité à un «chaste amour»³¹ vécu loin des «passions» et de la «tourmente»³². Ce distinguo rapproche Lamartine de Grandbois, malgré qu'on atteigne chez le Français des degrés d'euphémisme que même un Québécois des années '30 n'égalerait pas. Il en va tout autrement de l'expression générale d'un désir d'exploration et de découverte qui, dès qu'on quitte la chaumière paternelle, se transforme, comme chez Grandbois, d'«humbles désirs» en «soif intarissable»³³.

C'est dans ce contexte que le bestiaire du poème XXVII, la duplication des «chevreaux du désir» et des «tendresses de jeune faon» -étonnante accumulation étant

³⁰ Lamartine, op. cit., p. 163.

³¹ Ibid., p. 165.

³² Ibid., p. 287.

³³ Ibid., p. 540.

donné la rareté de l'isotopie animale dans Les îles de la nuit- prend tout son sens. A travers ces éléments pastoraux formant hiatus dans des strophes 1-2 apparemment disparates, réfractaires à la saisie d'un référent, émerge une métaphore filée chargée de rendre le bonheur simple des origines au long de l'oeuvre.

Si, comme nous l'avons dit, les métiers terriens n'intéressent pas Grandbois, le pasteur, lui, est mentionné au poème XXV; il est vrai que l'emploi à contresens du berger dans la ville, tout comme l'inverse des citadins assassins à la campagne, y semble permuter avec les prérogatives sataniques, «je conduisais le jeu de l'angoisse et de la noire féerie», résolvant ironiquement l'antithèse ménagée en des termes semblables par Hugo entre Dieu et l'Antéchrist: «Fleuves aux flots débordés, volcan aux noires laves/(...)Le monde où passera le funeste fantôme,/Paraîtra sa conquête (à l'Antéchrist) et non pas son royaume;/ Il ne sera qu'un maître où Dieu fut un pasteur »³⁴. Mais il faut croire que le rééquilibrage de cette structure perverse ferait retrouver au pasteur la «tranquillité de sa campagne» et son «sourire débonnaire» tandis que les «assassins» réintégreraient le «pernicieux», «cruel» et «insidieux» décor urbain qui les reflète mieux. L'adéquation du berger avec un univers

³⁴ Hugo, Odes et Ballades/Les Orientales, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 178.

euphémique, et l'amour calme qu'il sous-tend, apparaît plus sûrement en termes lamartiniens dans L'Étoile pourpre: «Mon berger/Seulement le toit penché de ma chaumière/Le sentier vers le ruisseau/Ses bras plus blancs dans la nuit/Son sourire heureux et las/Devant les étoiles basses du matin» (ÉP, 218).

1.2.2. L'AMOUR CALME ET LA PASSION

Le troupeau des bêtes placides devrait compléter le charme bucolique du pasteur, mais le poème XXVII semble accorder aux chevreaux un rôle suffisamment négatif pour qu'il faille «les étouffer» afin de retrouver les «tendresses de jeune faon», c'est-à-dire l'innocence de l'amour juvénile. Chevreaux et jeune faon sont donc curieusement à contre-pied. En fait, le chevreau pourrait correspondre comme le chevreau des Voix intérieures de Hugo à «la nature gracieuse et belle»³⁵, havre de paix au sein d'une vie tumultueuse; toutefois, ici comme ailleurs dans l'oeuvre, Grandbois s'arrête moins à l'animal qui broute paisiblement qu'à la proie prochaine du carnassier; différence fondamentale faisant une constante de la figure ovine vulnérable, victime du temps qui passe et de son équivalent, le désir assassin de la passion véhémence. Quand on dit que «Les jours ont fui/Les uns après les autres/Comme un troupeau de moutons/A l'abattoir» (PII, 134), c'est conformément à cet autre «agneau cent fois déjà condamné», condamné en même temps que les «chemins perdus du rêve humiliant les chères tendresses

³⁵ Hugo, Les Voix intérieures, dans Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les Ombres, Paris, Gallimard, 1970, Livre de poche, p. 325. A partir de maintenant, nous ne mentionnerons que celui des trois recueils qui est cité, la référence renvoyant automatiquement à l'édition commune du Livre de poche.

imaginaires», que les «Enfances sept fois bénies», condamné par «l'extraordinaire tumulte» du coeur, par l'excès passionnel de «trop adorables alcôves» (PI, 403-4), par ces emportements hautement temporaires qui rongent comme le loup ou le tigre et qui mènent à la mort-sommeil de la bête d'appât.

Ces nettes résonances du poème XXVII reprennent de plus belle dans le poème «Suite» de Délivrance du jour (PII, 395) où derrière l'hallali il faut entendre le cerf-jeune faon-chevreau, tous éléments interchangeables d'une isotopie champêtre sacrifiée représentée par l'«hamadryade», par «l'arbre unique», etc.:

«SUITE»

Et voici l'hallali/Le coeur
du vainqueur/Embrasse le
choeur triomphal(passion)

Vainqueurs vaincus/Tous
précipités vers le voûtes
géantes/Du néant et de
l'oubli (solitude)

La vie semble immobile/Elle
bondit plutôt/En combien de
chaos/Vers la dernière île
(retrouvailles)

Ah mon hamadryade/Par
toutes les forêts
parcourue/L'arbre
unique(...)/Symbole
souverain/(retrouvail-
les) Cette belle femme
endormie dans quelque tour
médiévale/Les exils du coeur
(solitude)

POÈME XXVII

chevreaux du désir

je descends lentement dans
la vallée des tombeaux

Voici le chaos désespéré du
miracle/Voici l'île unique
et démesurée

Voici Dieu («l'Arbre
irrésistible» XXVI)...Vous
lèvres absentes

Autant les «chevreaux» sont, au poème XXVII, la métonymie de la curée, autant les «chevreaux du désir» constituent la périphrase de la passion vue chez Grandbois comme un sentiment hyperbolique préparant dans ses excès sa propre frustration. Une constante des Iles de la nuit voit à ce que le sémème «désir» apparaisse toujours avec un sème «superlatif» qui exclut les «humbles désirs» pastoraux de Lamartine. L'idée de boulimie passionnelle est dénotée par les «soutes gorgées de désirs d'étoiles» (I) ou par «le désir aux dents de loup» (IV) tandis que le collectif la connote dans le complément de nom «archipel du désir» (XIII) qui se réécrit ailleurs par «désir figé parmi les îles de la nuit» (XXVI). Dans ce dernier cas, l'aveu de fixation, d'obsession, participe de la surenchère affective qui amène Grandbois à flétrir ses penchants: «De cette aube enchantée que j'ai toujours trop négligée/Car je vivais la nuit/La nuit pour moi dans ma jeunesse et dans ma maturité/Composait le point fixe de ma vie» (PII, 420). Doté d'une valeur absolue, le désir s'applique donc, sans nuances, à un instinct dévorateur parfois associé à l'élan libidinal tandis que le Surmoi se manifeste à travers les formules volitives «Je veux», «Je ne demandais» (V), «Que», etc.

Ceci dit, l'étranglement des «chevreaux du désir», avant que le loup ou le tigre de la passion ne les égorgent, tient presque de la stratégie de la terre brûlée. La non-disponibilité de la proie, ravie aux griffes et aux dents du prédateur, annule le rituel cynégétique, recycle les «jungles» (PI, 404) et les terrains de chasse ténébreux en steppe benoîte où l'animal retrouve une promiscuité inoffensive avec ses congénères. En outre, par la mise à mort «sèche» des chevreaux, on pare à la blessure cruentée et à ses variantes métonymiques, «outil du pardon», «tortures des caresses», «poignard jamais satisfait», et on évite ce qu'ils métaphorisent, soit la passion excessive et son corrélat d'abandon. Si besoin était de le prouver, la logique est sauvée dans ce passage de la mort souhaitée des chevreaux à leur substitution par le faon.

Le pléonasme «jeune faon» rappelle celui de Hugo dans le poème champêtre «Bièvre»³⁶; dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de bien faire ressortir la métaphore enfantine. D'ailleurs, le comparé in praesentia «enfant» s'ajoute au comparant à l'intérieur de rimes alternées dans «Bièvre»: «Si dès l'aube on suit les lisières/ Du bois, abri des jeunes faons,/ Par l'âpre chemin dont les pierres/ Offensent les mains des enfants», et de rimes

³⁶ Hugo, Les Orientales/Les Feuilles d'automne, p. 294.

interstrophiques chez Grandbois: «tendresses de jeune faon»= «innocence d'enfant».

Par la suite, Hugo continue sur sa lancée en décrivant le royaume onirique de l'enfance sous les traits d'une nature délicate à l'exemple des enfants. La métaphore jeunesse = campagne se développe à partir du sème d'intersection «petit» dans les éléments «fleur», «abeille», «goutte d'eau», «buisson», «oiseau», «herbe» et «ruisseau»³⁷ qui complètent l'impression laissée par «jeunes faons». Coïncidence ou non, tous ces sémèmes se retrouvent pour la plupart dans Les îles de la nuit, sinon dans d'autres poèmes ultérieurs pour désigner la période des amours tendres non souillés par le désir excessif. Les «mille abeilles de ta paupière» (XI), synecdoque du «paysage ultime de (la) beauté» de la femme-enfant, constitue la métaphore du «songe parfait» sur le modèle de cet autre passage des Feuilles d'automne: «Les rêves d'or, essaim tumultueux, sans nombre(...)/Comme volent aux fleurs de joyeuses abeilles»³⁸. Elles s'opposent à distance aux «mille corps» des «mille villes» démesurées du poème XXV qui représentent la quête débridée de jouissance physique et l'esseulement qui en résulte. La goutte d'eau apparaît dans un poème XV qui multiplie les détails du corps à peine nubile. Puis c'est le buisson

³⁷ Ibid., p. 295.

³⁸ Ibid., p. 308.

dont l'innocence est détruite par «la torche implacable des volcans» (V) et par un cosmos gigantesque à l'échelle de la passion. Sur le modèle de «grands oiseaux maléfiques des crépuscules (ayant) remplacé le cri joyeux et si tendre des petits oiseaux de l'aube» (PI, 420), les «vols d'oiseaux du matin» (XXVI), et leurs fragiles équivalents, les «oiseaux tremblants» (V) des jeux amoureux d'enfants, se métamorphosent en «grands oiseaux» (XXVI) qui saluent, après le paroxysme charnel («Ta bouche je la bois et je bois l'abîme») la fin du monde des jeux et la solitude. Comme pour «jeunes faons», les «ruisseaux de jeunesse renouvelée» (XXVI) ne laissent planer aucun doute sur le comparé derrière la métaphore pastorale. Mais à mesure que les ruisseaux évoluent vers le golfe et vers la mer («Le golfe de ta caresse» XXVI), la gradation du petit au grand se superpose à une impitoyable logique chronologique qui voit l'amour calme champêtre échapper au contrôle des amants, se muer en libido et en orgasme («Mordant mon délice/ Jusqu'au vertige de ma cendre» XXVI), annonciateurs de la rupture comparable aux «tortures» du poème XXVII («Ah les poisons de l'extase/ Ont atteint jusqu'à mon limon»³⁹).

³⁹ Pour exprimer l'amertume de l'abandon par l'amante, Grandbois utilise la même métaphore que Baudelaire: «Mais la tristesse en moi monte comme la mer,/Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose/Le souvenir cuisant de son limon amer» (Les fleurs du mal/et autres poèmes, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 80).

Moins peut-être dans Les îles de la nuit qui suggèrent la gullivérisation de l'univers enfantin plus qu'elles ne le diagnostiquent sans détour, Grandbois affectionne l'adjectif «petit». Il se substitue à l'enfant et à l'oiseau dans des vers métonymiques où la catégorie «amour calme vs passion» est posée en termes non équivoques: «C'est un petit amour particulier/Sans ombre et sans lumières/Ce n'est pas une passion spectaculaire/Ce n'est que ce doux frisson entre nos bras/Ce n'est que notre petit feuillage» (PII, 186); en outre, l'adjectif suppose la goutte dans la description d'une émergence identique à la première strophe du poème XV: «J'étais recouvert/De mille petits mollusques vifs/Ma nudité lustrée jouait dans le soleil/Je riaais comme un enfant» (ÉP, 167). Quand les «mouettes» du poème XXV connotent leur douceur par rapport à l'aigle dantesque et la transmettent au port qu'elles survolent («Je savais que quelque part dans un port par un matin qui viendrait des mouettes réciteraient le Livre»), rien n'est laissé à l'interprétation dans la scène édénique: «Le goût de la pêche amandine/La couleur du dernier petit port anonyme/(...)Tous les petits jeux de la vie» (PI, 277). Même discrétion dans le cas de la maison du poème XII et du poème XXVIII qui, en tant qu'espace intime de

l'enfance, doit être réévaluée comme «Une petite maison blanche» (PII, 177), voire comme une «cabane» (PII, 216) ou une «chaumière» occupée par un «petit berger» (ÉP, 218).

Faisant écho aux «petites mains raidies» (PI, 407) et aux «petits doigts» (ÉP, 222), il y a bien dans Les îles de la nuit les «petites mains charnelles» dont le contraste avec «grand rivage», «flux de la mer» et «éclair»⁴⁰ s'inscrit dans le même pattern que les «jeunes faons» du poème XXVII écrasés par la masse cosmique des «gravitations de ton monde». Le poème XXVII a toutefois le mérite de superposer à la catégorie sémique «petit» vs «grand», et à son équivalent macrocosmique, isotopique, la catégorie «campagne» vs «cosmos», l'opposition «tendresse» vs «désir» ou «amour calme» vs «passion». Cela fait, la troisième strophe du poème XVIII dénote peut-être l'effet annihilateur du temps sur l'enfance, mais la tempête cosmique se réévalue aussi intertextuellement en évolution de l'amour vers l'emportement, c'est-à-dire en termes moraux, la «souillure des rivages balayés par la mer» au poème XXIII.

⁴⁰ Nous le notions dans «Lecture structurale d'Alain Grandbois: le poème 18 des Îles de la nuit», dans Voix et images, Montréal, Presses de l'Université du Québec, septembre 1975, vol. I, no 1, p. 99.

L'isotopie amoureuse qui court sous le passage du temps, sous la mort et la résurrection glorieuse de la femme et la comparaison «Cet invisible et tendre feu plus vivant que le sang» se confortent mutuellement. En effet, le «sang» et les «blessures» qui ne font que reprendre le supplice des «caresses» du poème XXVII renvoient aussi au «feu gris» du poème V, lui-même cliché de la passion qui blesse comme «la pointe d'une rouge épée» à laquelle le poète aurait préféré une relation de «quiétude», de «reflet d'épaule», de sentiment tendre, quoi! C'est de cette tendresse qu'il est question dans le «tendre feu»⁴¹ (XVIII) qui inverse la périphrase «feu de la passion» au profit d'émotions feutrées.

Si l'on récapitule, on en arrive à la typologie suivante:

⁴¹ La métaphore amoureuse de l'«invisible et tendre feu» rappelle celle du sonnet «Love's Secret» tiré de Songs of Experience de William Blake: «Never seek to tell thy love,/Love that never told can be;/For the gentle wind does move/Silently, invisibly.» (The Complete Poems, Penguin Books, 1977, p. 134).

<u>ISOTOPIE AMOUR</u>	<u>ISOTOPIE SPATIALE</u>	<u>ISOTOPIE FABRICAT HUMAIN</u>	<u>ISOTOPIE ANIMALE</u>	<u>CODE DIMEN- SION</u>
a m o u r calme	campagne bucolique	maison	f a o n , petits oiseaux, ovins	petit
passion et abandon	cosmos	ville	prédat- eurs , grands oiseaux	grand

Qu'en est-il, à cet égard, des «grandes plaines vertes» (XVI)? Il faut remarquer que cette apparente exception ne s'inscrit plus dans le chaud nid pastoral de l'intérieur des terres; à la petite nature intimiste s'est substituée l'immensité du paysage marin («l'aube de la mer», «longues houles») qui a l'heur de dénaturer la plaine. En fait, depuis la première strophe du poème XVI, on semble avoir quitté les «neiges découragées» associées à l'enfance modeste du poème XII pour le décor marin («départ de barques blanches») associé, lui, à l'orgueil («l'orgueil enflammé de mon mal») et à une quête prométhéenne («Et devant les signes de l'étoile/ Cherchant(...)/ L'inavouable étincelle d'un orage

excessif»). Par contrecoup, si les «plaines vertes» évoquent en partie le paradis originel, humble et exigü, c'est dans une re-création qui n'est pas totalement fidèle, marquée qu'elle est par la démesure des fantasmes oniriques. Les lacunes de la concordance forcent le poète à reconnaître devant ce spectacle artificiel: «Je ne verrai plus que des printemps abandonnés».

La dégradation de la simplicité bucolique affecte aussi les «plantes enracinées/Voulant rejoindre le ciel» (XVII) et «l'Arbre d'Or» qui «Nous livre au ciel puissant qu'il voile» (XXI). Promus à une dimension supérieure, verticale, ils se cosmicisent, qui en payant le prix de l'orgueil («Refaisant l'orgueil de nos fronts» XVII), qui en s'entourant tout au moins de superlatifs et d'hyperboles («Voici le miracle du jour/Voici la ferveur de l'ivresse/Voici le lieu sans retour/Pour qu'enfin l'éternité naisse» XXI).

Cette évolution sémique est suffisamment importante pour engendrer une nouvelle étape amoureuse, les «retrouvailles», dont l'étiquette se justifie à partir de préfixes «re» («recommence», «Refaisant», «rejoindre» XVII faisant écho à «recreaient» II) et de leur postériorité sur une trame narrative qui voit défiler l'état primitif («Ce qui me vient de toi» XVI équivalent de «Malgré les

cendres inutiles...etc.» XXI et de «Des écumes ténébreuses refoulaient un fleuve démesuré» II); puis sa re-crédation asymétrique ayant rejeté l'horizontalité originelle pour garder les traits dimensionnels de l'opposant comme s'il fallait se battre sur le terrain de l'adversaire pour espérer le vaincre («Dans la ferveur des sanctuaires (dépassément de la ville)/(...)Avec cet espoir tétu/Des plantes enracinées/Voulant rejoindre le ciel» XVII, «Le miel envahit jusqu'aux bords/Le toit nocturne des tempêtes» XXI; «Alors nous vivions tous deux aux remparts des villes endormies/Parmi ces étoiles debout dans le brouillard//Et dans le silence à la racine des vents suspendu/Tes paumes ouvertes recréaient les destins abolis» II).

Au niveau abstrait, le paysage pastoral assurerait seul le «bonheur» (XVI) acquis, sans failles, tandis que la cosmicisation jouerait sur la passion («orage excessif» XVI), sur la déception («Je demeurerai muet et paralysé» XVI) puis sur l'espoir des retrouvailles, espoir symbolisé par les «signes de l'étoile» et la couleur verte des «grandes plaines» XVI métaphorisant «Ce ciel vert d'étoiles» (XVII) et les «étoiles vertes» (ÉP, 221) dans un saut du champêtre à l'espace intersidéral.

1.2.3. L'AMOUR CALME ET LES RETROUVAILLES

Comme on l'a déjà dit, ce parcours cyclique se répète en différents points du poème XXVII. Alors que les «tendresses de jeune faon» glissent vers l'attraction passionnée «des gravitations de ton monde» puis vers l'abandon métaphorisé par le mouvement circulaire des astres qui, forcément, les dérobe à la vue pour un certain temps, plus loin «l'innocence d'enfant» mène à l'initiation orphique, à la solitude de la descente aux Enfers puis aux retrouvailles nuptiales non pas champêtres, mais cosmiques: «Voici l'île unique et démesurée/ Voici le fabuleux feu/ (...) Voici Dieu».

Parce que les phares permettent aux marins de retrouver leur port d'attache, ils caractérisent les retrouvailles amoureuses; il en va de même de l'île qui est le port d'attache où, après la navigation en solitaire, le poète compte renouer avec son amour. Dans les deux cas, phares et îles métaphorisent une étape du cycle diurne, moment d'espoir où l'étoile qui brille annonce le jour: «une fraîche étoile (...)/ Lançant ses feux en gerbe comme un phare triomphal» (PI, 497) confère donc une identité précise aux «astres» qui reviennent dans le ciel régulièrement au gré des «gravitations de ton

monde» pour être -d'où leur rejet par Grandbois- «marqués» fatalement par la nuit. «Marqués» est un euphémisme pour ce qui est ailleurs une dévoration de la lumière par la nuit, nuit recevant ainsi les attributs de l'ogresse passion: «Mon jour est dévoré/ Dans le langage de mes nuits» (ÉP, 204). Quant à l'île, couplée au «feu», elle en acquiert le potentiel lumineux et la métaphore stellaire comme dans cette réécriture du poème XXVII: «nous rejoindrons cette incandescente étoile qui nous brûlera de tous ses feux/ Les seuls feux de Dieu» (PI, 497). L'étoile au «feu fabuleux» n'annonce-t-elle pas la théophanie de «Voici Dieu» sur le modèle biblique de Noël?

Les strophes 1-2 résument d'autres trajets complets de l'amour calme à la passion, puis de la solitude aux retrouvailles. Par trois fois, le cycle se recompose avant le jeune faon et les «gravitations de ton monde»:

AMOUR CALME	« g r â c e s enchantées»	«fraîcheur»	«souvenir»
PASSION	«trésors des cavernes»	«abandons»	«cri»
SOLITUDE	«outils du pardon»	«abandons»	«oubli»

L'admiration suscitée par le «contour des grâces» s'adresse en fait au paysage des «jardins», car on a au poème I, «sous la grâce des jardins» portée à l'état de type avec «Ah jeunesse à tout jamais perdue/ Le printemps pourtant était dans nos coeurs/ Et les lilas et les roses embaumaient/ Dans la grâce des jardins» (PII, 114). Or, comme ces derniers vers le montrent bien, les jardins constituent la métonymie cosmologique, l'espace de l'amour calme de jeunesse. Aussi, au poème I, quand on fore «sous les jardins», on les dénature en leur faisant perdre leur «front de clarté» et leur «fraîcheur du matin». Cette équivalence entre «jardins» et amour de jeunesse n'est pas étrangère à l'archétype de l'Éden primitif où la femme prodigue une affection contenue, «Belle et nue comme aux jardins de l'Éden(...)/ Et son sourire quand elle renversait son visage(...)/ Et tous ses visages sensuels» jusqu'à ce qu'arrive le péché et la fermeture du Paradis, «Le fruit amer d'Eve/ Les grands jardins interdits» (PII, 341).

L'évolution des «grâces enchantées» aux «fabuleux trésors des cavernes» refait donc le parcours de la «grâce des jardins» à la «fosse mortelle» avec ceci de particulier que la descente vers la mort se pare du

cliquant de la séduction au poème XXVII, séduction poussant le poète aux «abandons». Dans «les fabuleux trésors des cavernes», les charmes ensorceleurs de la passion sont évoqués au lieu de leurs résultats éventuels, assassinat et mort (I), tortures et solitude, qui viennent dans l'expression «outils du pardon» sous la forme de la logique biblique qu'il faut souffrir pour expier. La dynamique souterraine connote même le coït, car Grandbois, dans des inédits moins euphémiques, compare le vagin à une caverne dans laquelle il s'enfonce: le «jeune pelage humide» (PI, 204), lubrifié par l'excitation, devient carrément les «grottes mouillées» (PI, 488) avant de recevoir le membre viril dans «Son odeur merveilleuse et poivrée de femelle soulève ma chair/ Et je m'enfonce en elle comme dans la chaude caverne des refuges (...)/ Ma jouissance touche aux cavernes fabuleuses» (PI, 487).

Outre les «abandons» à double sens, à la fois capitulation devant le désir et solitude éventuelle, le «cri de la dernière heure» appuie le contexte vénérien. Toujours maquillé dans Les îles de la nuit en appel cosmique (IV) ou en prière psalmique, le cri révèle un autre de ses sens plus gaillard à mesure qu'on s'éloigne du premier recueil: «Nous tremblons comme dans l'amour (...)/ Son gémissement retrouve l'odeur/ Le balancement

des marées souveraines/ Les cris les cris» (ÉP, 175), «plainte/ Animale et douloureuse d'une belle fille/ Qui aime l'amour et son amant/ Et la joie de sa chair profonde» (PI, 339), «O Fiancée(...)/ Je m'enfonçais lentement en toi(...)/ Bientôt la joie faisait de nos corps une mer déchaînée/ Nos ventres s'usaient comme l'épave sur le roc/ Des cris nous échappaient des cris/ Et soudain l'invasion de la joie créait l'ultime cri» (PI, 447), «Soudain surgit/ Le dard pourpre// Le cri de la douleur/ Cet instant divin» (PII, 400).

Ces citations vont jusqu'à établir une distinction entre «les cris» et «le cri ultime»; cette hiérarchie possiblement répétée à travers le pluriel des «orgues» et la singularité du «cri de la dernière heure» semble suivre de près l'évolution du coït, de sensations nombreuses ressenties au long de la stimulation jusqu'au paroxysme de la phase dite «du plateau». Ce mouvement serait à nouveau dissimulé dans la dernière strophe sous la métaphore in absentia de la «clameur de la marée montante» qui nous est livrée in praesentia avec tout son arrière-plan érotique dans «Son gémissement trouve l'odeur le son des marées montantes» (PI, 487). Répétition de l'orgasme sonore avec «Je veux crier mon dernier cri dans ton sang» dont le caractère final contient à la fois toute l'attraction

irrésistible de l'extase, de «l'instant divin», mais aussi la promesse de l'animal triste post coïtus, soient les variantes de trahison, de mort et de «mille blessures d'un poignard jamais satisfait».

1.2.4. L'AMOUR CALME ET LE POEME XV

-1-

- 01 Avec ta robe sur le rocher comme une aile blanche
02 Des gouttes au creux de ta main comme une blessure
fraîche
03 Et toi riant la tête renversée comme un enfant seul

-2-

- 04 Avec tes pieds faibles et nus sur la dure force du
rocher
05 Et tes bras qui t'entourent d'éclairs nonchalants
06 Et ton genou rond comme l'île de mon enfance

-3-

- 07 Avec tes jeunes seins qu'un chant muet soulève pour
une vaine allégresse
08 Et les courbes de ton corps plongeant toutes vers ton
frêle secret
09 Et ce pur mystère que ton sang guette pour des nuits
futures

-4-

- 10 O toi pareille à un rêve déjà perdu
- 11 O toi pareille à une fiancée déjà morte
- 12 O toi mortel instant de l'éternel fleuve

-5-

- 13 Laisse-moi seulement fermer les yeux
- 14 Laisse-moi seulement poser les paumes de mes mains sur
mes paupières
- 15 Laisse-moi ne plus te voir

-6-

- 16 Pour ne pas voir dans l'épaisseur des ombres
- 17 Lentement s'entrouvrir et tourner
- 18 Les lourdes portes de l'oubli

Si le sème de «pénétration» activé par «cavernes», «s'enfoncent au coeur» et «dans ton sang» réévalue ces sémèmes sur la phase du coït et de la passion, le sème de «superficialité» dans «contour» et «tendresses» typifie l'amour sensuel des débuts. Le poème XV affiche la même évolution du contact épidermique à la pénétration du corps alors qu'il s'oriente de l'amour calme, platonique, à l'excitation érotique des seins et du pubis.

La distribution des sémèmes concentre dans les strophes 1-2 du poème XV une description traditionnelle de l'enfant et de l'innocence qu'il dégage de ses attitudes; au lieu de parler des «grâces enchantées» et de passer rapidement à une autre phase de l'amour comme au poème XXVII, on s'y attache à l'énumération des synecdoques physiques dont l'ensemble constitue la substance de ces «grâces». Mais autant Grandbois s'inspire des romantiques en résumant la prestance juvénile par le terme «grâce»⁴², autant le signalement de l'enfant puise systématiquement dans un fonds rhétorique issu de Hugo en particulier.

⁴² Hugo, Les Orientales/Les Feuilles d'automne, p. 239; Grandbois répète la «grâce» du poème XXVII dans un contexte identique au poème XV: «Elle était belle dans le soleil/ Les oiseaux voletaient/ Autour de ses épaules lisses/ Elle riait/ Lèvres rouges grenades ouvertes// La grâce de son corps/ Rejoignait les rythmes oubliés/ Innocence et candeur adorable» (ÉP, 222).

POEME XV

«Avec ta robe sur le rocher
comme une aile blanche»

«Des gouttes au creux de ta
main comme une blessure
fraîche»

INTERTEXTE ROMANTIQUE

«cet âge sans tache,/ Avec
sa robe blanche» (Feuilles
d'automne, p. 240);
«L'onde amoureuse du
rocher» (Lamartine, op.
cit., p. 278)

«Elle prenant de l'eau dans
sa main, douce fée,/ Et
laissant retomber des
perles de ses doigts»
 («Tristesse d'Olympio»,
315); «que de larmes
amères,/ Sur les lambeaux
flétris de vos jeunes
chimères/ Qui vous restent
aux mains!» (Feuilles
d'automne, p. 240); «la
fleur qui s'ouvrit avec
l'aurore en pleurs,/ (...)
Au fond de ce calice (...) /
Souvent cache une perle
humide» (ibid., p. 248);
«dès l'aube (...) / La fleur
s'ouvre, rose et vermeille/
La brise y suspend une
abeille,/ La rosée une
goutte d'eau» (ibid., p.
295); «ton coeur plein
d'innocence et d'extase,/
(...) Dont on craint de
laisser une goutte
échapper!» (ibid., p. 316);
«gouttes de rosée» (ibid.,
p. 326); (Voies
intérieures, p. 222);
«L'onde amoureuse du
rocher/ (...) Y remonte en
poussière humide,/ Semble
chercher à s'attacher/ À
ses flancs en perle
liquide» (Lamartine, op.
cit., p. 278); «ta
négligente main/ Laisse, à
tout vent d'esprit, tomber
sur ton chemin,/ Comme ces
perles d'eau que pleure
chaque aurore/ (...) qui

tombent sans bruit sur le pied du passant» (*ibid.*, p. 554); «Perles brillant sous l'onde et que l'on croit y prendre,/ Comme son sable d'or, en y plongeant la main.» (*ibid.*, p. 559); «Rapporte-moi d'en haut(...) / Une goutte de l'eau dans le creux de ta main» (*ibid.*, p. 1784).

«Et toi riant la tête renversée comme un enfant seul»

«Et de sa petitesse étalant l'ironie,/ Son pied charmant semblait rire à côté du mien» («Tristesse d'Olympio», p. 315); «Enfant! quand tu t'endors, tu ris!» (*Feuilles d'automne*, p. 312); «Lilla, riant, se lève et suit sa mère» (Lamartine, *op. cit.*, p. 559).

«Avec tes pieds faibles et nus sur la dure force du rocher»

«l'âpre chemin dont les pierres/ Offensent les mains des enfants» (*Feuilles d'automne*, p. 294); «faibles pieds» (*ibid.*, p. 316); «Et de sa petitesse étalant l'ironie,/ Son pied charmant semblait rire à côté du mien» («Tristesse d'Olympio»); «une belle enfant nue (...) / D'un bassin d'eau dormant ses pieds touchaient les bords» (Lamartine, *op. cit.*, p. 827); «Pauvre enfant! (...) / Sous tes pieds délicats la terre en froids carreaux» (*ibid.*, p. 1117).

Comme le montre le tableau précédent, la «robe blanche» symbolise la pureté virginale de l'enfant. Les «gouttes» qui métaphorisent la petitesse de son corps et typifient par le fait même la phase de l'amour originel chez Grandbois reviennent invariablement dans les scènes romantiques où la jeune fille admirée s'asseyait auprès d'une fontaine ou d'un ruisseau. Voilà un cliché qui fera dire à Greenberg en analysant «Tristesse d'Olympio» que, chez Hugo, «Small is beautiful»⁴³; d'ailleurs, Hugo, en passant en revue diverses parties du corps, doigts (mains), pied, rire, similaires à celles du poème XV de par leur choix et de par leur ordre d'apparition, ne laisse planer aucun doute sur ses intentions, à savoir souligner la vénusté menue et insolente:

Elle prenait de l'eau dans sa main, douce fée,/
 Et laissait retomber des perles de ses doigts
 (...)/ Où, dans le sable pur se dessinait si
 bien,/ Et de sa petitesse étalant l'ironie,/ Son
 pied charmant semblait rire à côté du mien!⁴⁴

⁴³ Wendy Nicholas Greenberg, The Power of Rhetoric/ Hugo's Metaphor and Poetics, New York, Peter Lang, 1985, p. 74.

⁴⁴ Hugo, Les Rayons et les Ombres, «Tristesse d'Olympio», p. 315.

A part la gullivérisation évidente propre à s'opposer, comme les «pieds faibles», au Cosmos immense du rocher représentant la solitude à venir, il n'est pas clair à quelle image Grandbois fait appel derrière les «gouttes au creux de ta main comme une blessure fraîche». Hugo et Lamartine galvaudent les «gouttes» dans divers contextes qui vont de la femme puisant l'eau à la fontaine⁴⁵ à l'éclaboussement étant donné la force du courant qui précipite le ruisseau sur les rochers qui le bordent⁴⁶; très souvent a-t-on affaire à une métonymie de la rosée matutinale⁴⁷ ou à la métaphore des larmes versées par nostalgie du temps perdu⁴⁸. L'hypothèse des larmes, si elle n'est pas plus évidente dans un passage homologue de Rivages de l'homme, «Mais je trouverai demain ces perles/ Qu'elle apporte au creux rose/ De sa main mouillée» (RH, 127) serait appuyée, néanmoins, par l'accumulation des sémèmes de petitesse au poème XVIII, «petites mains charnelles», «larmes mortelles», «sable de la nuit», qui ne feraient que répéter l'ordre des synecdoques du poème XV, la main, le contenu de la main («larmes» = «gouttes»)

⁴⁵ Ibid., p. 315; Lamartine, op. cit., p. 559.

⁴⁶ Lamartine, op. cit., p. 278.

⁴⁷ Hugo, Les Orientales/Les Feuilles d'automne, p. 295, 326; Lamartine, op. cit., p. 554.

⁴⁸ Hugo, op. cit., p. 248, 316, 320; Les Voix intérieures, p. 222.

et le pied à l'état métonymique avec le «sable» qu'il foule au lieu du rocher⁴⁹.

La contradiction d'une enfant à la fois rieuse et triste n'étonne pas à la lumière d'autres contrastes du genre de «Et tu étais pure et triste et belle» (XXVIII) et de «O mes beaux Visages avec un sourire triste» (VI). Elle ne fait qu'annoncer dès le début du poème XV, au sein d'une dithyrambe de la jeunesse, la transformation à venir à la fin tout en privilégiant la filière hugolienne où les perles lacrymales abondent. La comparaison avec une «blessure» justifierait la coulée des larmes.

Mais même si la rosée n'est jamais mentionnée dans Les îles de la nuit⁵⁰, l'intertexte romantique et les «gouttes» associées à la «fraîcheur» rendent aussi plausible la vision d'une nature se réveillant à l'aube, toute imprégnée de l'humidité nocturne. D'ailleurs, la métaphore du lever du jour, qu'on a vu liée à l'amour serein des origines, trouve une autre expression dans «éclairs nonchalants». La version plus heureuse que ces «bras blancs comme des éclairs» (ÉP, 197) utilise l'adjectif «nonchalants» pour aiguiller le sens dans plusieurs directions. D'abord, le mouvement lent rappelle

⁴⁹ A la limite, le «miraculeux brouillard (qui) l'élève et la transporte» pourrait être une variante de la «robe comme une aile blanche».

⁵⁰ Elle l'est en dehors des trois recueils originaux: «Un brin d'herbe a tremblé/ Peut-être est-il joyeux/ D'avoir bu la rosée» (PI, 331).

les «mouettes» aux «lents battements d'ailes» (XXV) dont on verra la symétrie, et donc l'équivalence, avec «pourquoi l'aube jamais ne se levait pour moi», «mouettes» qui, au poème XV, tourneraient autour de la tête de la femme à l'instar des oiseaux dans «Elle était belle dans le soleil/ Les oiseaux volaient/ Autour de ses épaules lisses» (ÉP, 222). Que les comparés des «éclairs» soient «bras» ou «oiseaux», il n'en reste pas moins que la nonchalance ralentit le mouvement du corps comme s'il se déplaçait, au prix d'un grand effort, encore engourdi par le sommeil. La pandiculation, en s'appliquant désormais à la lumière par la synesthésie «d'éclairs nonchalants», saisit la pâleur languissante de l'aurore, l'hésitation du soleil à s'élancer dans le ciel comme l'enfant à demi réveillé tarde à prendre son essor. La nonchalance dans les autres recueils accompagne la laborieuse naissance du jour et de la vie en général:

Fantômes toujours purs
 Nacrés par les printemps
 Balancement de lents morceaux d'azur
 Identification du soleil
 O beaux arbres aux racines mêlées
 O lys d'eau jaillissants
 O lait comme un coeur écrasé

Un peu plus encore
 De songes vulnérables
 D'illusions doucement magnifiques
 De musique bleu-pâle quelque part
 De repères très nonchalants
 Ah danses invisibles
 La lueur se penche aux vallons des matins
 (RH, 130-131)

Blancs balancements de barques
 Nos solitudes nourries
 De larmes et de soleil
 Rejoindront demain
 Les découvertes fabuleuses(...)
 Nos témoins Chacune de nos paumes
 Penchée vers la candeur des aubes(...)

Nonchalance des espaces(...)
 Ah que vole la feuille de l'amour
 Les parcs nous appartiennent
 (ÉP, 206-207)

Ce qui pourrait être ankylose consécutive à l'immobilité nocturne prend avec le «nonchaloir» et ses relents baudelairiens le sens très subjectif aux yeux du poète d'un air affecté ou, à tout le moins, d'une pose presque étudiée afin de séduire: «Les airs charmants et qui font la beauté sont: (...) l'air chat, enfantillage, nonchalance et malice mêlés»⁵¹. L'on retrouve l'ironie que Baudelaire a peut-être lue dans «Tristesse d'Olympio» et que Grandbois évoque par «l'étoile ironique» (XXV), entendant la femme indifférente au drame de l'homme, voire à l'idolâtrie qu'elle suscite.

⁵¹ Baudelaire, «Fusées», cité dans Albert Mingelgrün, Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard: Peinture et langage, Lausanne, Editions l'Age de l'homme, 1977, p. 145.

Chez Hugo et chez Lamartine, la petite fille participe à cette torture d'une sensibilité à fleur de peau par le plus puissant des instruments, le rire. Affront involontaire, c'est la fraîcheur juvénile qui jure avec le corps du poète à sa maturité dans «sa petitesse étalant l'ironie,/ Son pied charmant semblait rire à côté du mien» tandis que l'insouciance de Lilla, dans «Vers pour Mlle Malagamba» de Lamartine, fait peu de cas de l'admirateur qu'elle abandonne en quittant le bord du bassin où elle s'était arrêtée, charmée par son propre reflet dans l'onde: «Mais quand Lilla, riant, se lève et suit sa mère,/ Ce n'est plus qu'un peu d'eau dans un bassin obscur/ (...) Il y fait joie et jour tant que son oeil y brille;/ Dès que son oeil se voile, hélas! il y fait nuit»⁵². Le rire de l'enfance contraste ainsi avec les réflexions amères de l'auteur face au temps qui passe. Ce soufflet au poète romantique, ce bonheur narquois aux vues de sa dérégulation pousse plus loin le léger sentiment d'abandon ressenti par Hugo lors du sommeil de l'enfant qui rit sans savoir: «Enfant! quand tu t'endors, tu ris! (...)/ Et tu rouvres enfin tes yeux divins que j'aime»⁵³.

Non seulement le rire, mais encore le mouvement de la tête qui l'accompagne, constituent des automatismes pour

⁵² Lamartine, op. cit., p. 559-560.

⁵³ Hugo, Les Orientales/Les Feuilles d'automne, p. 312.

Grandbois qui ainsi décrit peut-être, de façon obsessionnelle, une scène de sa vie qui l'a impressionné comme en fait foi le passage de l'autobiographique Avant le chaos:

Elle (Hélène) racontait cela d'une voix douce, voilée, les mains sagement posées sur ses genoux, et quand elle mentionnait la bombe fatale, elle renversait la tête en arrière et riait d'un léger rire de gorge, très joyeux, un peu gras, qui rappelait le roucoulement d'une tourterelle. (AC, 41)

Or, à ce portrait physique typique du jeune ange dans la poésie correspond la contrepartie morale si décriée par les romantiques, l'indifférence:

(Kyrov) ajoutait, très vite:
-Je ne connais qu'un ange: l'Ange!
Nous connaissions tous son sentiment pour Hélène. Il l'aimait d'un amour farouche et sans espoir. Hélène ne semblait accorder de préférence à aucun d'entre nous. S'était-elle seulement aperçue de son amour! (AC, 42)

Le pattern se prolonge dans la poésie où une certaine distanciation accompagne parfois la pose qui rappelle d'abord l'enfant endormie des Feuilles d'automne: «Repose ô douce inquiète/ Ton visage blanc comme une perle/ Ta tête renversée comme une urne/ Parmi la rivière de tes

cheveux» (PII, 66). On a encore la fascination en recul dans: «Les femmes les bras chargés de glaïeuls/ Riaient en penchant leur belle tête» (PII, 70); «Je vois sa gorge quand elle rit/ Ses mains voltigent comme un feuillage» (PII, 48); «Cette grâce de fleur nous perçant au coeur/ Ces deux tendres paumes tendues le long d'une tunique blanche/ Et ce beau visage renversé les yeux clos au ciel de ce jet de colonne» (PII, 337) Mais en fin de compte, l'usage du renversement est ambivalent: d'adoration platonique, le regard passe à une promiscuité passionnée présageant la perte à venir quand le rire juvénile fait place à la gravité, ce que souligne la comparaison érotique: «Elle se renversait comme pour la mort» (ÉP, 223) et «J'ai vu ton visage renversé/ Ta bouche sanglante pareille à du sang/ (...)// Fleur impure de tes paupières closes guettant/ Le secret exil» (PI, 341). En un sens, la «tête renversée» serait l'imitation euphémique par les membres nobles de l'étalement sexuel, tel qu'il se produit sans ambages dans le poème «La châtelaine trop belle...» (PI, 205) avec un vocabulaire, sinon un ordre narratif, très proche du poème XV:

POEME XV«LA CHATELAINE TROP BELLE...»

«la tête renversée»

«Son visage renversé»

«tes pieds faibles et nus»

«nous savions ses pieds nus
aussi vivants que ses
mains»

«Et tes bras qui
t'entourent d'éclairs
nonchalants»

«Elle élevait ses beaux
bras ronds dans le
crépuscule avec des grâces
de ciel et ses aisselles
étaient pailletées d'or
pur»

«Avec tes jeunes seins
qu'un chant muet soulève
pour une vaine allégresse/
Et les courbes de ton corps
plongeant toutes vers ton
frêle secret»; «éternel
fleuve»

«Sa chevelure coulant sur
ses épaules jouait sur ses
seins et descendait le long
de son corps comme un grand
fleuve indéfini/ Couvrait
son flanc/ Rejoignait cette
douce caverne ombrée cette
tendre toison frémissante
ce dernier secret»

En même temps, le parallélisme confirme les velléités coïtales de la plongée vers le «frêle secret» et vers le «pur mystère» de la troisième strophe du poème XV qui, avec leur pudeur très XIXe siècle⁵⁴, occultent une progression du blason non compromettant du corps de la femme à la génitalité.

⁵⁴ «Et du fond des boudoirs les belles indolentes,/ Balançant mollement leurs tailles nonchalantes,/(...) // Mais qui saura chanter des pas pleins d'harmonie,/ Et des secrets divins, du vulgaire ignorés» (Musset, Premières Poésies/ Poésies Nouvelles, Paris, Gallimard, coll. Livre de poche, no 1982, 1966, p. 300-301); «...J'aimerais/ Etre à qui le destin réserve vos secrets.», «pour qui, dévorée/ D'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée/ Et le mystère vain de votre être?» (Mallarmé, Poésies, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1945, p. 52).

Dans toute l'oeuvre grandboisienne, cette évolution est considérée comme la regrettable victoire des excès, ce que montre bien le superlatif de «La châtelaine trop belle». Car trop belle, elle entraîne le poète dans une passion assimilée à la détérioration d'une chaste relation ou à la puberté s'imposant naturellement à l'enfance.

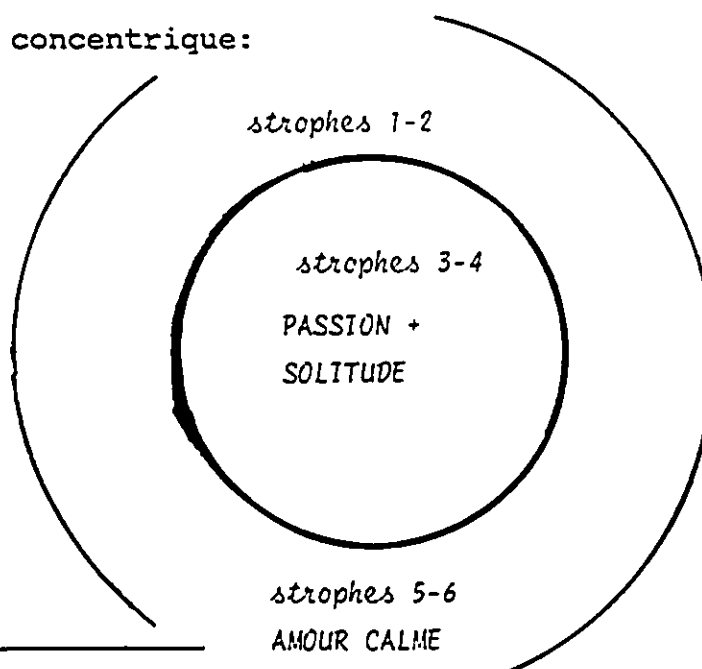
La prochaine étape de cet engrenage prévisible apporte la solitude dont Grandbois cherche à réduire l'impact. Les impératifs «Laisse-moi seulement fermer mes yeux/ Laisse-moi seulement poser les paumes de mes mains sur mes paupières/ Laisse-moi ne plus te voir» tiennent du même réflexe de conservation que les impératifs «Oublions! Oublions!» qui ferment le poème «O mes lettres d'amour» de Hugo. Après un éloge de l'enfant qui partage avec le poème XV les images de la «robe blanche» et des «larmes amères(...)/ Qui vous restent aux mains!», Hugo veut combattre la térébrante nostalgie d'un temps révolu par l'acceptation de l'oubli. Même si la forme du poème XV garde quelque chose de Hugo, et aussi d'Éluard quand ce dernier dit: «J'ai fermé les yeux pour ne plus rien voir/ J'ai fermé les yeux pour pleurer/ De ne plus te voir»⁵⁵, Grandbois réagit autrement en refusant l'oubli. Le geste de fermer les yeux préviendrait contradictoirement la perte de la femme, un peu comme si Orphée évitait la

⁵⁵ Éluard, L'Amour la Poésie, dans Capitale de la douleur suivi de L'Amour la Poésie, Paris, Gallimard, 1969, p. 172.

disparition irrémédiable d'Eurydice en ne se retournant pas lors de son retour du sombre Tartare ou, du moins, s'il se retournait, en se fermant les yeux. En fait, la stratégie de Grandbois consiste à immortaliser la femme par un dispositif re-créditeur qui ne dépend pas de la perception sensorielle et de moyens externes soumis à l'érosion. Des injonctions analogues au poème XV établissent une équivalence révolutionnaire entre «fermer les yeux» et «voir»: «Il ne faut porter en soi les yeux fermés la beauté du monde» (PII, 63); «clos tes yeux comme des portes de fer pour mieux voir le fond du vrai coeur où tremble cet amour sombre et sacré» (PII, 45). On touche là à une autre caractéristique romantique, le «surnaturalisme», qu'on aura l'occasion de retrouver en analysant le poème IV.

Si, au poème XV, Grandbois ne se contente pas de clore les yeux en ajoutant le détail naïf de «poser les paumes de mes mains sur mes paupières», c'est peut-être pour prolonger l'atmosphère puérile du début interrompue par les sérieuses strophes 3-4. Alors que la naissance érotique, vénusienne, est saluée par une dynamique grandiose, épique, de montée et de descente, «un chant muet soulève», «les courbes de ton corps plongeant», le désir de régression commande une mimique simpliste

appartenant, comme le rire dans «C'était le rire et le jeu et le mouvement de la jeunesse» (PII, 136) au monde ludique pré-coïtal. Apportant quelques variantes aux enfantillages hugoliens qu'on trouve dans «ta douce main, quand mon front se soulève,/ Se pose en jouant sur mes yeux»⁵⁶, Grandbois semble amorcer une partie de cache-cache où le geste de se boucher les yeux sous-entend l'intention aussi bien que la certitude de retrouver éventuellement les joueurs cachés. Les deux dernières strophes consacrerait donc plus que la négation du vieillissement menant à l'adolescence érotique, et donc passionnée, et à la mort; par le geste gratuit, illogique, de fermer les yeux avec la main, elles recréeraient l'âge des strophes 1-2, produisant ainsi le bouclage d'une structure concentrique:



⁵⁶ Hugo, Odes et ballades/Les Orientales, p. 216.

1.3 L'ISOTOPIE BIBLIQUE

1.3.1. CHÂTIMENT ET/OU SALUT

«Voici Dieu». Avec sa majuscule et sa singularité le distinguant des dieux du panthéon païen, la seule occurrence du Dieu des chrétiens dans Les îles de la nuit a une double portée selon qu'on déterre les strates superposées de la lecture tabulaire ou que l'on interprète la distribution des sémèmes sur la trame linéaire. Hiérarchiquement supérieur à l'Archange et au prophète, «Dieu» apparaît l'ultime garant d'une réécriture biblique à l'oeuvre dans le recueil; sa lexicalisation tardive était toutes les métaphores divines ressenties auparavant sans jamais être in praesentia - de la femme toute-puissante («Ton blanc visage fixe le temps» III) à la femme parfaite («Rien n'est plus parfait que ton songe» XI) en passant par la femme unique entre toutes les femmes. Le retour de «Dieu» dans Rivages de l'homme, L'Étoile pourpre et les poèmes inédits parachève la réévaluation rétrospective des premiers poèmes des Îles de la nuit.

Coup de théâtre bien calculé, l'arrivée in extremis du sémème, avec son autorité indéniable, assure plus que la sacralisation du poème XXVII et du recueil: il procède d'un ordre événementiel élevé au rang d'archétype dans la Bible, d'abord, puis dans les autres recueils de Grandbois par la suite. Le poème «Rivages de l'homme» qui clôt le recueil du même nom se termine par le vers «Le dur oeil juste de Dieu» (RH, 159) contenant la seule occurrence du sémème; le dernier poème de L'Étoile pourpre consacre la tendance en regroupant tous les «Dieu» du recueil: «Ils disent que nous nions Dieu/ Alors que nous ne cherchons que Dieu(...)// Ah Dieu dans les hautes mains mouvantes des feuillages/ Comme nous t'avons cherché» (ÉP, 241-2).

A la lumière de cette dernière occurrence, il n'est pas étonnant que, dans le récit du poème ou du recueil, Dieu survienne à la fin puisqu'il est l'objet de la quête, et, donc, son aboutissement; comme dans Dieu de Hugo, Grandbois s'attarde à décrire la condition humaine et ses vicissitudes pour avouer finalement sur le ton de la confiance que la solution de la tragédie réside dans l'abandon à un Etre supérieur; mais, dans Les îles de la nuit, le plan métaphysique n'est pas contemplé pour lui-

même alors qu'il métaphorise une recherche plus prosaïque de la femme supérieure, comme le fait Éluard, par exemple. Nonobstant cet écart de motivation, l'isotopie biblique reproduit la même linéarité que Dieu ou la Bible où il s'agit pour le peuple d'Israël impie de renouer avec la grâce divine. Dieu apparaît en bout de course, que ce soit sous la forme métaphorique du pays où coule le lait et le miel dans l'Exode, ou sous les traits anthropomorphiques du Messie annoncé et attendu tout au long des Prophètes et incarné dans Le Nouveau Testament, tout comme il est «incarné» métalinguistiquement par l'emploi du terme «Dieu» à la fin du poème.

L'Apocalypse résume le mouvement en cheminant d'une période sombre dominée par les forces symboliques du Mal à la libération et à l'épiphanie divine introduite à la toute fin par le même présentatif qu'au poème XXVII, déversant, là comme ici, une atmosphère cérémonieuse: «Voici que je viens bientôt» (Ap 22, 6, 12). La gravité du spectacle ressort aussi du rôle de magistrat au Jugement dernier que Dieu cumule avec celui de Sauveur. Dieu vient pour rétribuer «chacun selon son oeuvre» (Ap 22, 12), ce qui n'échappe pas à Grandbois dans «Rivages de l'homme» où le «dur oeil juste de Dieu» exprime la mission

finale de Dieu dans l'Apocalypse par la métonymie familièrement associée à ses premiers jugements dans la Genèse alors qu'après avoir chassé Adam et Eve du Paradis terrestre, l'oeil vengeur poursuit Caïn, le meurtrier⁵⁷. Ce pouvoir de sanction extraordinaire est bel et bien exercé au poème XXVII alors que la révolte, suivie de la honte («tu es trop loin de la révolte des cimetières/Mais pour te revoir un jour un mort se dressera soudain devant toi/Et ton visage se couvrira de honte»), peut être interprétée en un premier temps comme la réaction d'un accusé à un acte d'accusation, puis, en un deuxième temps, comme la réaction spécifique à un jugement moral. Eu égard aux vers inédits, «Les colonnes géantes des cyclones/Se dressaient vers le ciel/Comme des juges de révoltes» (PI, 287), vers présentant une analogie évidente avec ceux du poème XXVII, il ne fait aucun doute que l'enchaînement d'événements révolte--mort dressé--cyclones réitère, tout en l'inversant et en gommant l'aspect juridique, la série cyclones--juges dressés--révoltes. Par ailleurs, la honte et l'épouvante du «je» un peu plus loin («je tue le chant insoutenable de mon épouvante»)

⁵⁷ L'iconographie traditionnelle, à laquelle contribue Hugo avec l'obsession de Caïn pour l'oeil réprobateur de Dieu dans «La conscience» (La Légende des siècles, p. 26-7), a pu engendrer la mise en rapport suivante: «Parmi cet oeil d'acier/(...)Tout nous poursuivait jusqu'au bûcher» (PI, 294-5).

donnent un aperçu de la gamme des sentiments ressentis par les Méchants face aux reproches divins: «ils rougiront de honte,/ceux qui se fient aux idoles» (Is 42, 17), «couverts de honte(...) qu'ils soient remplis à la fois d'épouvante et de honte» (Is 44, 9-11).

A la fois résurrection pascalle consacrant le salut de l'homme et Jugement dernier propre à le condamner, le retour du mort déverse sur le cataclysme naturel qui le suit («un jour un mort se dressera devant toi/(...)//Les anneaux géants des cyclones/S'enroulaient dévastant le vert des profondeurs») la même ambiguïté. Les cyclones peuvent bien dévaster et provoquer désastre et chaos, ils n'en inaugurent pas moins une ère de perfection («désastre merveilleusement parfait») sous le signe du miracle et de la révélation («Voici le chaos désespéré du miracle/(...)//Voici Dieu(...)et sa lumière et sa ténèbre révélatrice»).

Même si Les îles de la nuit ne sont pas explicites à cet égard, ce que Grandbois désigne par «l'explosion totale» (PI, 563), le «grand désastre des cosmogonies» (PII, 101) ou les «conflagrations cosmiques» (PII, 102) constitue le châtiment découlant du Jugement dernier. En revanche, la pensée du poète s'éclaircit dans les vers inédits suivants où se profilent les états remaniés des

«aurores descellées du ciel» tirées «en spirales» et du «fabuleux feu» en tant que conséquences du retour du mort présidant le Tribunal céleste auquel sont conviés les âmes des défunts descendus dans «la vallée des tombeaux»:

«POUR HIER SOIR» (PII, 423)

XXVII

«Toutes les étoiles pouvaient rouler dans les espaces»

«Tirant en spirales/Les aurores descellées du ciel»

»Et celui du dernier Jugement/Au jour du dernier jour du Monde»

«dernières heures», «dernier pain», «dernière prière», «un mort se dressera devant toi/Et ton visage se couvrira de honte»

«Dans la grande vallée et très historique de Josaphat»

«la vallée des tombeaux»

«Oh nous sommes accusés d'avoir trop aimés»

«J'ai trop cerné le domaine de votre gel/J'ai trop pleuré pour vous»

«Les bûchers(...)flambent partout dans la plus éclatante conflagration»

«Voici le fabuleux feu»

On se rapproche de plus en plus du tribunal siégeant à la fin de l'Apocalypse dans cet autre passage des inédits où les trompettes caractérisent l'annonce de la parousie par les messagers angéliques: «Les hauts volcans crachaient vomissaient la flamme jusqu'au ciel/Les

continents oscillaient sur leurs bases/Les îles du jour et de la nuit étaient englouties/Les prodigieuses trompettes du Jugement dernier ébranlaient les murs» (PII, 456).

Si le Jugement dernier, l'étape finale de la chronologie biblique, n'est que connotée dans Les îles de la nuit, la punition des impies qui s'ensuit y fait l'objet de plusieurs développements. Les redites mènent à une typologie du châtement calquée sur les illustrations bibliques de la colère de Dieu.

Comme dans la Bible, Grandbois confère aux éléments naturels, feu, air et eau, le rôle vindicatif face aux abus de l'homme, ce dernier étant relégué au règne moins noble du minéral. Cependant, aux poèmes II, XVIII et XXIII en particulier, les fléaux ignés et marins se conjuguent⁵⁸ alors que les images diluviennes et les images sodomique et gomorrhéenne tendent à se séparer dans le Livre. En effet, les «écumes ténébreuses» (II) qui tiennent à la fois du raz-de-marée, de la pénombre aérienne et de la lave volcanique détruisent les formations calcaires, donc humaines, des «colonnes de joie», tandis que les «hommes des rocs» (XXIII) sont

⁵⁸ Il en va de même dans «Le vide»: «Les forces jaillissantes du fer et du feu/Meurtrières et fraternelles à la fois/Surgissant du bout du doigt de Dieu» (PI, 304) et dans ces vers puisant aux poèmes II et XIII: «Les fières tours des mes hauts châteaux s'écroulent/Mes forêts sont ravagées par le feu/(...)La mer elle-même se soulève et les cyclones et les typhons et les raz-de-marée et cette vaste houle de la mort détruisent tous mes rivages» (PII, 320).

attaqués par une coalition inédite du «feu qui brûle d'en haut», des «typhons tournoyant» équivalant aux «vents surgissant des pôles» et de la «mer éternelle et puissante et pure balayant les rivages souillés». Le pattern se répète au poème XVIII où les éléments parfaitement rangés dans une triade «balaient», comme au poème XXIII, les agents de la souillure que sont les «petites mains charnelles» et la lourde substance minérale, obtuse, de l'humanité, le «sable de la nuit». Si, par la suite, les grains de roche s'affinent et se liquéfient sous la forme améliorée, sublimée, du «cristal attendri», c'est qu'en mourant le corps de la femme subit le jugement et l'expiation sanctionnant la perpétration des violences amoureuses, les «blessures», pour en sortir purifiée, «délivrée», au sens où la mort chrétienne n'est pas une fin, mais un commencement⁵⁹. À l'appui de cela, le processus d'absorption («le grand rivage absorbe») ne conduit pas à l'anéantissement, mais «au coeur et à la vie», à une vie «plus vivante que le sang», selon une logique déjà en vigueur chez saint Paul: «ce qu'il y a de mortel soit englouti par la vie» (2Co 4, 5).

Dans les trois poèmes II, XVIII et XXIII, Grandbois utilise la métaphore minérale de la condition humaine,

⁵⁹ Même perception de la mort chrétienne comme «délivrance», chez Hugo (Les Contemplations, Paris, Gallimard, 1986, coll. «Poésie», p. 166).

conformément à la boutade humiliante d'Isaïe 51, 1: «Considérez (hommes) le rocher d'où vous avez été taillés/Et la carrière d'où vous avez été tirés», probablement proférée en souvenir des matériaux telluriques ayant servi à sculpter Adam. Par la suite, la texture archétypale est vue dans son apport à la complexion: la «couleur d'homme nu» (ÉP, 203) ne peut être autre chose qu'un «teint terreux» (PII, 249), elle-même version métonymique des «couleurs de l'homme des rocs» qui rappelle, chez Dante, les «ombres couvertes de manteaux de la même couleur que la pierre»⁶⁰. Au poème XXVII, la nature tellurique des pécheurs représentée par les génériques «monde» et «univers» et par «diamants» se retourne contre elle-même («je ronge/ Avec des dents de diamants») alors que les éléments supérieurs semblent battre victorieusement les «nuques bleues» au contraire du poème I où la pierre résiste à l'usure et à la fusion.

Dans une sursaturation sémique, le mouvement rotatif des vents revendique une place capitale dans le châtiment. Au poème XXVII, les différents segments d'une tautologie filée s'imbriquent à la faveur du génitif «anneaux géants des cyclones» où «anneaux»=«cyclones», puis des verbes redondants par rapport au sujet, «S'enroulaient dévastant le vert des profondeurs/Tirant en spirales» où

⁶⁰ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Marabout géant illustré, G3, 1962, p. 209.

«cyclones»=«S'enroulaient», «cyclones»=«spirales». En fait, Grandbois s'attarde aux deux moments logiques de la destruction éolienne en présentant la cause et l'effet: ce qu'il sépare dans la plupart des autres poèmes, sauf peut-être au poème XXV où le typhon coïncide avec l'arrondissement du monde à travers les halos. Mais que la vedette revienne au vent lui-même ou à la ronde qu'il produit au sein des autres éléments de la nature, le châtiment par arrachement centrifuge apparaît une constante chez Grandbois. Les «cyclones» (V; ÉP, 169; PI, 204, 345; PII, 108, 320, etc.) et les «typhons» (XXV; PII, 110, 320) qualifiés parfois de «tournoyants» dans le même style tautologique qu'au poème XXVII (XXIII; PI, 304) s'accordent avec le paradigme biblique du châtiment.

Assaisonné de scènes terribles visant à convaincre, le discours didactique des prophètes donne à la tempête la forme hyperbolique de la tornade: «Tu seras visitée, par Jéhovah des armées/ Avec fracas tonnerre et grand bruit,/ Tourbillon, tempête et flamme de feu dévorant» (Is 29, 6), «Voici que la tempête de Jéhovah, la fureur va éclater/ L'orage tourbillonne/Il fond sur la tête des impies» (Jr 23, 19). C'est dans l'Apocalypse 6, 13-4, cependant, que le ciel est entraîné dans le mouvement circulaire, lui qui «se retira comme un livre qu'on roule»; cette sarabande de

l'espace aérien engendre peut-être chez Grandbois les effets analogues qu'on trouve dans les «aurores descellées du ciel» tirées en «spirales» et dans les roulements d'astres, annonceurs de leur chute prochaine, identifiables en dehors des Iles de la nuit (ÉP, 169; PII, 419, 423).

Si l'ordre syntagmatique est un signe de préséance, le feu destructeur a bien perdu de son mordant au poème XXVII, d'autant plus qu'une détermination anémique tempère ses effets. Il faut le souvenir du «feu qui brûle d'en haut/Crachant sa flamme pour une plus pure destruction» (XXIII) pour investir «le fabuleux feu» d'un rôle de vengeur biblique; il s'insère alors avec les éclairs sacrés, fatals comme des épées (I, XVII, XVIII; PI, 299) dans une typologie millénaire à la suite du «feu dévorant» d'Isaïe (29, 6; 30, 27), du «soufre et du feu» de la Genèse 19, 24, du Psaume 11, 6 et d'Isaïe 30⁶¹. Dans ce dernier chapitre, la Bible ne s'approche jamais aussi près d'une allusion aux volcans. Étrangère à la géographie du Moyen-Orient qui est l'arrière-plan de la Bible, l'éruption n'est pas nommée dans cette chronique ancrée

⁶¹ Le soufre ne s'adjoint au feu chez Grandbois que dans les poèmes inédits PI, 361; PII, 102.

dans la réalité locale; le débordement des «torrents de soufre» d'Isaïe 30 se confond toutefois avec les références géologiques plus ou moins explicites, selon les cas, dans Les îles de la nuit, les «fleuves débordant de volcans en sursaut» (XXIII), le «fleuve démesuré» refoulé en un «plomb fondu» (II).

La pauvreté sémique du «fabuleux feu» au poème XXVII, que n'arrange pas le vague épithète, tient sans doute à une volonté d'ambiguïté de la part de l'auteur; parti d'un franc châtiment, le texte évolue depuis les cyclones jusqu'au feu vers un désastre mitigé («Voici le désastre mortellement parfait/Voici le chaos désespéré du miracle»), puis vers un apaisement de la tempête aussi subite que sa naissance. Au lieu d'être fouettée par les raz-de-marée (PII, 419) et noyée (ÉP, 189), «l'île unique et démesurée» semble épargnée. Serait-ce que la venue imminente de Dieu dans «Voici Dieu» transforme le sacrifice en événement régénérateur?

Mi-partie destruction, mi-partie salut, les trois strophes circonscrites par «Les anneaux géants des cyclones» et par «sa lumière et sa ténèbre révélatrice» montrent non seulement le lien étroit, corrélatif, entre sacrifice expiatoire et purification, mais la simultanéité de ces étapes.

Dans l'Ancien Testament, les théophanies accompagnées d'une révélation se présentent sous la forme de phénomènes atmosphériques proches du cataclysme. Avant que Jéhovah livre les tablettes de la Loi à Moïse, le Sinaï, par exemple, est envahi par «des tonnerres, des éclairs, une nuée épaisse» (Ex 19, 16); ces signes traditionnels de la présence de Dieu et de son contrôle sur les éléments cosmiques précèdent donc une communication édifiante avec l'Au-delà pour se transformer en destruction ab irato quand, une fois revenu au camp d'Israël, Moïse jette les tables salvatrices, devenues objets du châtiment, sur le veau d'or qui prend feu et est réduit en poudre. Rares dans le Nouveau Testament où la naissance de Jésus rend caduques les projections métaphoriques de l'Invisible, les bouleversements cosmiques reviennent avec le retour du Christ, après sa mort et sa résurrection, à une présence plus ou moins occulte analogue à celle de Jéhovah dans l'Ancien Testament. La révélation faite aux saintes femmes du miracle de Pâques est ponctuée, nous dit Matthieu 28, 2-3, d'un tremblement de terre tandis que l'ange annonciateur prend l'aspect d'un éclair. Même détail quand saint Paul prédit la parousie, le retour de Dieu au Jugement dernier: «Jésus apparaîtra du ciel avec

les messagers de sa puissance, au milieu d'une flamme de feu, pour faire justice» (2Th 1, 7-8). Or, le «fabuleux feu» du poème XXVII, qui apparaît dans un autre poème comme les «éclairs fabuleux» de la «destruction totale» (PII, 68), abonde dans le sens de Matthieu en résumant autant les trois caractéristiques d'une épiphanie glorieuse de Dieu, «perfection», toute-puissance («miracle») et unicité, que les exactions d'un Dieu vengeur, «dévastant», «descellées», «désastre mortel», «chaos».

En alignant les propriétés sui generis de la femme-Dieu dans l'ordre compact du trinôme «parfait» + «miracle» + «île unique et démesurée», Grandbois semble participer de l'argumentation qui a cours dans toute la Bible à l'effet que le Dieu des Juifs est le vrai Dieu. Si, à l'occasion, Jésus répugne à fonder la foi sur les miracles, (Mt 12, 38-9) et s'il parle de dynameis bien rarement, son bilan de thaumaturge n'en est pas moins éloquent. Exorcismes, résurrection de morts, contrôle des éléments et quelque vingt-cinq récits de guérisons confirment l'omnipotence prévue par Isaïe (Is, 29, 18; 35, 4-6; 61, 1) et la suprématie sur les forces maléfiques (Mt 12, 28) représentées dans le poème XXVII par le chaos -que

Grandbois associe à Satan conformément à la tradition littéraire- et par les amants inconstants, «je» et «tu», accusés chacun leur tour de répandre le mensonge («Je vous ai trop vues trembler dans d'adorables mensonges» = «Voici mon mensonge»).

Dans la Bible, le premier miracle compilé concerne certainement la création du monde. La Genèse 1, 2 fait état d'une terre «informe et vide», variante chrétienne de la masse confuse, aux éléments disparates, du Chaos ovidien⁶²; son organisation par Dieu aurait commencé par le commandement «Que la lumière soit!» et par l'immédiate séparation du jour des ténèbres qui avaient prévalu jusque-là. Or, justement, le lexème «miracle» dans le poème XXVII fait le pont entre, d'une part, le lexème «chaos» et sa description antérieure et, d'autre part, l'émergence d'une «île unique», symbole de géographie ordonnée et équivalent d'un élément lumineux ayant préséance au moment d'une telle création, le «fabuleux feu» du jour qui point. Grandbois insiste sur les prémices lumineuses du monde dans son antithèse «et sa lumière et sa ténèbre révélatrice» qui, accolée à Dieu, suggère non seulement la forme sentencieuse de

⁶² Ovide, Les Métamorphoses, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 41.

l'hendiatriis biblique⁶³, mais la réécriture de la Genèse par Isaïe 45, 7: «Je façonne la lumière et je crée les ténèbres». En désignant la Création par la coordination des contraires, Isaïe, et Grandbois sur ses traces, ne font qu'attester de leur style biblique car, depuis la première ligne de la Genèse où le monde se dit par l'expression «le ciel et la terre», le Livre saint préfère de tels segments holistiques binaires de type polaire⁶⁴ ou encore la formule hébraïque plus sommaire, «le tout». D'emploi tardif dans la Bible, le terme grec kosmos, qui devait se traduire par «monde» et «univers», est pris en mauvaise part particulièrement par saint Jean qui stigmatise ainsi le monde contemporain dominé par les forces du Mal (Jn 10, 29; 7, 7; 12, 31; 14, 17; 16, 8, 11; 17, 9). Est-ce une coïncidence si les séquences du poème XXVII consacrées à l'abjuration solennelle du péché utilisent les sémèmes péjoratifs dans l'Évangile, «monde» («O surtout qu'elles se détournent des gravitations de ton monde») et «univers» («Voici l'univers de mes mains et je

⁶³ «Si l'expression d'un seul concept-chose est ternaire, on peut parler d'hendiatriis. L'exemple technique devient: «la terre, le monde et l'univers» (Marc Girard, Les Psaumes: analyse structurelle et interprétation, p. 34).

⁶⁴ Ibid., p. 35. Cette représentation de la Création se trouve dans Gn 1, 1; 2, 4; Ex 20, 11; Ps 146, 6; Ac 4, 24; 17, 24; He 1, 10; Ap 10, 6; 14, 7.

tue l'univers») par opposition à l'antithèse «lumière et ténèbre» quand la venue de Dieu balaie un système vicié.

Si des réévaluations intertextuelles permettent d'associer l'île (XV) et le «fabuleux feu» (PI, 203) à la femme idéale, recherchée par le poète, ce qui justifie son obsession de la singularité, d'autres recoupements confirment que la contiguïté de «miracle» et d'«île unique» favorise la métaphore divine: «Cette île miraculeuse/Un jet divin» (PI, 407). En s'opposant aux pluriels cosmologique («cyclones», «spirales», «aurores») et anthropologique («lèvres», «mains», «yeux», «dents») qui rendent possibles l'éparpillement et le chaos, «l'île unique» et «le fabuleux feu» s'intègrent à l'unicité de «Voici Dieu» pour en ratifier la vérité aux dépens des dieux profanes de l'amour. La licence poétique «ténèbre», observable incidemment dans Dieu de Hugo, tombe à point nommé pour appuyer la plaidoirie de Grandbois en faveur de l'essence indivisible de l'Etre supérieur et de tout ce qui s'y rattache. En idolâtre repentant, le poète semble faire sien l'enseignement dans ce sens dispensé par le prophète Isaïe 45, 14, 22 quand il donne la parole à un Jéhovah jaloux de ses prérogatives: «Tournez-vous vers moi, et vous serez sauvés,/Vous tous habitants de la terre,/Car je suis Dieu, et il n'y en a point d'autre».

A la défense de Jéhovah, le raisonnement d'Isaïe passe par les trois étapes identifiables au poème XXVII: 1-on ne trouve pas le Seigneur au sein du chaos (45, 18)⁶⁵, ce qui fait qu'à sa venue «le chaos désespéré du miracle» est en voie de re-crédation par le truchement de «l'île unique et démesurée»; 2- Jéhovah est unique et ne peut être confondu avec les «idoles de bois» (45, 20) d'où, encore, «l'île unique»; 3- le vrai Dieu répond aux appels des hommes, leur apportant le salut grâce à une «bouche véridique de laquelle «est sortie/Une parole qui ne sera pas révoquée» (45, 23). Cette conclusion qui ferme le chapitre d'Isaïe ferme la séquence homogénéisée par l'anaphore des «Voici». En transformant le chaos nocturne en «ténèbre révélatrice», la parousie de Grandbois rejoint la parousie paulinienne (1Co 1, 7; 2Th 1, 7) en ce qu'elle assure l'ultime révélation qui avait été précédée de différents signes, manifestations du rôle de guide du Seigneur. Le «buisson ardent» évoqué au poème V est de ceux-là qui devient à juste titre dans Rivages de l'homme, les «buissons révélateurs» (RH, 145): il marque une intervention directe du Créateur dans le cours de

⁶⁵ Chaos et Dieu s'excluent aussi chez Grandbois bien que le châtiment soit censé avoir une origine céleste: «Si tout doit sombrer dans le grand désastre des cosmogonies/La création de Dieu/Où Dieu» (PII, 101).

l'histoire de son peuple afin de le diriger vers son salut.

Avec la théophanie de «Voici Dieu» qui aurait très bien pu offrir un dénouement positif au poème si Grandbois était optimiste, Dieu assume une activité salvatrice qui n'a pas toujours été assez spontanée. La prière litanique de la créature le prouve qui semble se heurter auparavant à une indifférence hautaine. Qu'on pense à «C'est mon dernier mot tentant de te rejoindre/Je n'importe plus/(...) Je te porte cette dernière prière/Et tu ne l'entendras pas parce que tu es trop loin de la révolte des cimetières». Qu'il ait amené le désastre en même temps que la justice et la vérité, le Dieu d'Isaïe et de saint Paul ne peut être accusé de tiédeur; c'est donc celui de Job que Grandbois identifie au «tu» quand il la chicane sur ses absences. L'attitude fataliste face aux vicissitudes de la vie engendre un copieux corpus de «Qu'importe» au long de l'oeuvre grandboisienne⁶⁶; mais tous semblent avoir leur source dans l'amertume jobienne exprimée en termes similaires dans la Bible de Jérusalem: «Que t'importe à toi(...) si j'ai péché ou non?» (Jb 35, 3). Le constat d'indifférence prend dans la même version

⁶⁶ RH, 141, 152; PI, 295, 306-7, 351; PII, 47, 52, 61, 100, 316.

du Livre saint une allure proche du poème XXVII quand Éliu, se mettant à la place de Job conclut que Dieu «semble ignorer la révolte de l'homme» (Jb 35, 16), lui qui ne répond pas à ses cris (Jb 35, 12). A la lumière de l'intertexte biblique, Grandbois ferait donc allusion derrière l'emploi figuré de «la révolte des cimetières» aux offenses de l'homme plutôt qu'à un réel soulèvement armé.

La double nature de Dieu dans cette strophe du poème XXVII, absent et indifférent, présent et rédempteur, recouvre l'opposition entre la figure de Jéhovah et celle du Christ, soit entre la tradition de l'Ancien Testament et le modernisme des Évangiles. Avant que la schize théologique soit résolue par la réunification pascalle du Père et du Fils et par l'ultime preuve de son intégration dans le «Voici Dieu» de l'Apocalypse, c'est au Christ qu'est dévolue la tâche du salut tandis que le Père garde ses distances depuis le tas de fumier de Job jusqu'au jardin de Gethsémani.

Par ses fluctuations métaphoriques, Grandbois table sur cette duplicité. En même temps qu'il investit le «tu» d'une identité divine quand le «je» se recroqueville intérieurement comme un Job découragé, il rabaisse la femme au rang de pécheresse susceptible d'être jugée et

sauvée par le «je» christique. Les virevoltes de la rhétorique suivent un chassé-croisé qui se résume ainsi:

«Je» = Christ	«O surtout laisse nos mains partager le dernier pain/Laisse à nos doigts leur innocence d'enfant»
«Je» = Job, «Tu» = Dieu le Père	«C'est mon dernier mot tentant de te rejoindre/Je n'importe plus
«Je» = Christ	«Les yeux droits je descends lentement dans la v a l l é e d e s tombeaux»/L'ombre de la nuit déjà m'envahit»
«Je» = Job, «Tu» = Dieu le Père	«Je te porte cette dernière prière/Et tu ne l'entendras pas parce que tu es trop loin de la révolte des cimetières»
«Je» = Christ + Dieu, «Tu» = pécheur	«Mais pour te revoir un jour un mort se dressera soudain devant toi»

La métaphore christique adopte elle-même une évolution chronologique fidèle à la Bible. La fraction du pain de la dernière Cène débouche sur les deux exhortations de Jésus (ou Job) en agonie à Gethsémani et au Golgotha. En utilisant la périphrase «vallée des

tombeaux», Grandbois renvoie aussi bien à la mythique vallée de Josaphat qu'à deux lieux précis de Jérusalem, la vallée au pied du mont des Oliviers et celle qui entoure la Croix et qui est une région de jardins et de tombeaux. Aux confins de la Passion, rapprochés par la prière qui s'y tient, les sites se prêtent à la confusion qui avait amené Hugo à dire: «Toujours nous arrivons à ta grotte fatale,/Gethsémani(...)/Ce seuil de la troublante vallée»⁶⁷. C'est chez lui d'ailleurs, beaucoup plus que dans la Bible, que Grandbois a pu noter le rapport entre la synecdoque des «yeux droits» et la métaphore divine du poète car

la fixité du regard est chez Hugo un sceau luciférien, la marque suprême de l'orgueil de l'homme qui se veut créateur. Vouloir être face à l'abîme où tout s'engloutit, au magma béant qu'est l'univers, celui qui décrypte ou dévoile, n'est-ce pas vouloir être Dieu (...) L'oeil fixe est, chez Hugo, le signe de Dieu⁶⁸.

Or, comme le poème XXVII, le poème des Contemplations, «A celle qui est restée en France» développe la métaphore du destin christique en réunissant la vallée de Gethsémani et «le grand oeil fixe ouvert sur le grand tout»⁶⁹ alors que le poète-songeur se penche sur la tombe.

⁶⁷ Hugo, Les Contemplations, p. 420.

⁶⁸ Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, p. 317.

⁶⁹ Hugo, op. cit., p. 418.

1.3.2. LA FAUTE: SIGNES ET SACRIFICES

L'épiphanie divine à l'effet combiné de salut et de châtement occupe grosso modo les strophes 6-9 tandis que les strophes périphériques 1-5 et 10-11 développent le paradigme du péché. Ce péché fait l'objet d'une rechute quand les souhaits «Je veux la vie même de mon songe/Je veux crier mon dernier cri dans ton sang» renient en quelque sorte les souhaits du début qui neutralisaient le désir au lieu de l'encourager.

Que les cinq strophes liminaires constituent une abjuration solennelle du péché comparable à la litanie proférée lors du sacrement de confirmation, cela n'a rien d'évident. Ne serait-ce que des sentiments péjoratifs, «mensonges» et «haine», la négation généralisée ne mentionne pas explicitement le péché; par conséquent, une telle interprétation opère à partir de la réévaluation intertextuelle. Par exemple, le vers «Il faut surtout ne rien recommencer» appuie l'idée d'une confession des fautes se terminant ainsi par la formule de l'Acte de contrition inspirée elle-même de Job 34, 31-2: «Je fus séduit, je ne ferai plus le mal; si j'ai péché, instruis-

moi, si j'ai commis l'injustice, je ne recommencerais plus». A la lumière de toute l'oeuvre poétique de Grandbois, il ne fait pas de doute que l'action de «recommencer» comporte cette acception biblique, car elle s'associe invariablement avec le générique «péchés» ou avec des spécimens de péché: «Avec aux épaules les péchés de la nuit/ Glace le brouillard// L'usure recommence le monde// Nous recommence mon cher amour/ Refaisant l'orgueil de nos fronts/ (...) Cherchant la voie du futur mensonge» (XVII), «Ah jours d'ange sournois/ Dans quelle musique fatale/ Avec votre patience de meurtrier/ Versez-vous l'invisible poison/ Au coeur le plus fidèle qui se réveille assassiné/ Devant un trésor recommencé» (IX), «Les sables recommençaient/ D'inventer leur mensonge» (RH, 139), «Taisons-nous rien ne peut recommencer/(...) Il faut oublier les faux feux du jour» (RH, 145-6), «Requiem sans cesse recommencé// Clameurs clouant le coeur écorché» (ÉP, 169), «Premiers reniements/ Trois fois devant le juge/ (...) Tout devait recommencer» (PI, 298).

En outre, les cibles énumérées dans les strophes 1-2 ont toutes en commun d'être des métaphores du péché puisque les «fabuleux trésors des cavernes», les «signes des abandons», les «orgues du souvenir» et les «phares marqués par la nuit» sont aussi énumérés ailleurs sous un

sémème «péché» qui les coiffe et les résume:

«LE TRIBUNAL» (RH)

XXVII

«Ce péché blanc/Cet éclair
lisse(...)/Des crépuscules
perdus»

«phares marqués par la
nuit»

«Le parfait trésor»

«fabuleux trésors des
cavernes»

«Le rappel d'hier»

«orgues des souvenirs»

«Et pour cet abandon»

«signes des abandons»

Au poème XXVII, la sous-catégorie des signes divins de l'isotopie biblique jalonne les différentes séquences qu'elle contribue à démarquer. La double nature de Dieu que nous venons de voir, tantôt présent, tantôt absent pour sa créature, se révèle à travers la présence ou l'absence de ces signes.

L'épiphanie du Seigneur est manifestée, par exemple, par «la ténèbre révélatrice» réévaluable en tant que ce «signe du Fils de l'homme» (Mt 24, 30) apparaissant dans le ciel puisqu'à l'avènement du Christ, continue Matthieu, «le soleil s'obscurcira, la lune ne donnera plus sa lumière, les étoiles tomberont du ciel» (Mt 24, 29).

Cette ombre apparemment négative, mais apprivoisée par Grandbois en souvenir de l'archétype évangélique, devient ainsi la variante de la lumière et du «fabuleux feu» qui annihilent cette ténèbre dans l'Apocalypse 22, 5: «Il n'y aura plus de nuit, et ils n'auront besoin ni de la lumière de la lampe, ni de la lumière du soleil, parce que le Seigneur Dieu les illuminera».

Le saut du «fabuleux feu» à l'étoile du cycle diurne, en un premier temps, puis en un deuxième temps, de l'étoile au signe biblique, se justifie par comparaison avec l'intertexte grandboisien où tantôt un cataclysme similaire au poème XXVII est suivi du signe stellaire: «Quand les mers rageuses et les typhons foudroyants/Nous laisseront le signe et l'éclat de l'étoile» (PI, 304), tantôt l'étoile est associée elle-même à l'épiphanie messianique dans une métaphore in praesentia: «Chaque étoile désignait le signe de l' élu» (PI, 214).

Les signes merveilleux qui, dans la tradition juive, inaugurent les temps messianiques attestent aussi, en d'autres instances, des puissances de Satan à l'oeuvre dans le monde parallèlement aux forces du Bien. Si le signe divin du «miracle» sauve l'homme en tirant la Création du chaos, à l'instar des «prodiges» des créations chez Hugo⁷⁰, il est d'autres miracles et d'autres prodiges

⁷⁰ Ibid., p. 421.

orientés vers la perte du genre humain.

C'est à l'envers de la parousie salvatrice et au règne de la faute et de l'Antéchrist que saint Paul pense dans son allusion à l'«impie (qui) sera, par la puissance de Satan, accompagné de toutes sortes de miracles, de signes et de prodiges mensongers» (2Th 2, 9). Si les signes sensibles de Satan correspondent subtilement à ceux du Christ, leur différence fondamentale réside dans l'épithète «mensongers», fruit d'un discernement qui est l'apanage du converti. Or, cette essence satanique mentionnée aussi par Isaïe 44, 20 est dénoncée par deux fois, au début et à la fin du poème, alors que justement Grandbois semble renouer avec la lucidité du Juste en abjurant ce qui va se révéler des métaphores du péché: «Je vous ai trop vues trembler dans d'adorables mensonges» et «Voici mon mensonge/ Que je ronge/ Avec des dents de diamants»⁷¹ pourraient bien s'attaquer à la nature abstraite du diable évoquée par saint Paul tandis que les renonciations «Qu'elles se refusent aux signes des abandons» et «Ces phares marqués par la nuit qu'elles les détruisent avec des tendresses de jeune faon» viseraient sa manifestation concrète.

⁷¹ L'auto-dévoration est une punition réservée au pécheur dans Isaïe 49, 26: «Je ferai manger à tes oppresseurs leur propre chair».

La nuit sur l'isotopie du cycle diurne et, sur l'isotopie amoureuse, le futur abandon de l'amant déjà en préparation dans les caresses passionnées, commutent avec les marques négatives, donc rejetées, de l'anti-Dieu. Déjà au poème I, la marque caractérise le mensonge et le péché de Judas livrant son maître pour quelques deniers: «Pourquoi ce baiser de lèvres rouges/(...)Les minutes du temps me marquent plus que vos trahisons»; elle y laisse entendre la prise de possession du poète soumis lui-même au péché, donc marqué sur le modèle des tatouages pratiqués en Orient et, de là, dans la Bible, et revendiquant l'appartenance à un maître.

Dans «Ces phares marqués par la nuit», une première marque lumineuse renvoyant au «fabuleux feu» et à la présence pastorale de Dieu est pervertie, violée par une autre empreinte superposée au moment où le Juste qui pouvait se vanter d'avoir des «signes inviolés» (PI, 294) est détourné du droit chemin par l'attraction d'une Jézabel. Si une lecture superficielle de ce vers s'en tient à la scène marine du faisceau lumineux des phares perçant à grand peine le mur des ténèbres pour finalement s'y perdre, un arrière-plan biblique inspiré de l'intertexte établit entre phénomènes métonymiques l'opposition

NUIT

PHARES

SATAN (pécheur)

DIEU (Juste)

L'Apocalypse 22, 4 promet aux Justes qu'en tant que serviteurs de Dieu, «ils verront sa face et son nom sera sur leurs fronts»; or, ce nom divin épelé en lettres de feu apparaît peut-être dans le «dur front de clarté» (I) et dans le «front d'étoile» (VII), mais sa valeur d'édification, de «phare de la foi» a perdu son éclat ici. Quant à la face de Dieu, elle est remplacée par la face du «je» qui semble occuper toute la perspective, «Voici les yeux de ma face» à tel point qu'il faut la neutraliser pour revoir Dieu: «et je tue mon regard/(...)Voici Dieu».

Si l'on en croit Isaïe, les «signes des abandons» réfutent la présence du vrai Dieu, lui qui dit: «Moi, le Dieu d'Israël, je ne les abandonnerai point» (Is 41, 17); mais le prophète a tôt fait d'accuser l'infidélité des idoles et des faux dieux. Ce sont elles et eux que le culte charnel célèbre en déviant du monothéisme qui, à la fin, s'accommode d'un amour admiratif, platonique, où les mains et les yeux sont exclus en tant qu'instruments des

excès de la passion et du péché. Les faux dieux reconnus pour leur inconstance se profileraient en outre derrière les «marques de la nuit», par analogie avec l'expression «frontière infernale/Marquée par les dieux du feu». Marque pour marque, la «Kali» de la nuit, avec ses attrait fatals, arbore aussi ostensiblement le sceau maléfique que ces «dieux du feu» puisque tous deux ils entraînent le «je»-pécheur vers le bas, vers les «cavernes» qui sont les antichambres de la mort et de l'Hadès comme aux poèmes XXV («Je poursuivais sans masques la poussée vers les couloirs souterrains/(...) mes pieds brûlaient de la forge centrale») et XXVIII («Je m'enfoncerai dans les cavernes profondes/La nuit m'habitera et ses pièges tragiques»).

Riches en sous-entendus sataniques, les deux premières strophes ajoutent la «Bête» aux métaphores des idoles et des faux dieux. Les chevreaux dociles occultent l'agent véritable de l'étranglement que Grandbois nomme dans une scène d'exécution similaire focalisée, elle, sur le bourreau animal: «Suis-je ce tigre vieilli/Qui étouffe sa proie/Qui ne la mord pas/Jusqu'à la fin du sang» (RH, 118). Le parallélisme des vers au poème XXVII constitue donc les ovins destinés à être happés par les grands fauves en variante zoologique des phares happés par la nuit. L'équivalence corrélatrice entre prédateurs et nuit

fait donc de cette dernière une marque de la Bête biblique représentée comme chez Grandbois sous les traits du carnassier à l'affût⁷².

Au contraire de Grandbois, la Bible, en plongeant dans les mythologies orientales, en ressort avec des métaphores animales du suppôt de Satan et de l'Adversaire de Dieu prenant une multitude d'aspects, de la férocité (Is 35, 9) canine (Is 57, 10) à la laideur repoussante du reptile⁷³ de la Genèse en passant par la puissance fantastique du dragon (Is 30, 6) et de Léviathan (Ps 74, 14; Is 27, 1). Si elle emprunte à la Bible le fauve et le serpent, l'oeuvre grandboisienne ne pousse pas l'imagination jusqu'aux créatures fabuleuses des mythes antiques; laissant le Léviathan à Hugo, elle se contente de l'effet terrifiant des bêtes réelles, loup, tigre, hyène, etc. Le plus près qu'on approche du bestiaire de légende, c'est sans doute dans ce passage de L'Étoile pourpre: «Le signe perdu/Parmi ces monstres que l'homme/N'a pas réussi d'assassiner» (ÉP, 207) où Grandbois reconstitue la scène de damnation du poème XXVII, le signe de pureté des chevreaux et des phares étant perdu, entaché

⁷² Northrop Frye, Le Grand Code, p. 233.

⁷³ «Le serpent est moins répugnant/Que ce toucher de l'être aimé dans l'épouvante/Horreur et pire que les vers des Livres Saints» (PI, 383).

par le péché. Mais la notion de transgression y est clairement associée à une bête sous-marine, en souvenir sans doute de la bête de l'Apocalypse. S'il est une allusion aux monstres du Livre de saint Jean dans Les îles de la nuit, c'est au poème V qu'on la trouve. Pour connoter la Bête et sa marque satanique, le vers ésotérique «Guettant le Signe et le Nombre choisis» n'a pas besoin d'être juxtaposé aux «serpents de ton prochain oubli» et de renvoyer au mauvais choix du pécheur du poème III qui, pour être sauvé, avait dû abjurer, comme au poème XXVII, les «dieux choisis», lui qui porte sur la main droite ou sur le front «la marque du nom de la bête ou le nombre de son nom» (Ap 14, 17). Ce nombre qui est à base de six (666) «marquerait» même la configuration de la strophe bâtie sur l'anaphore de six «Guettant».

A part les paradigmes du péché et du châtiment-salut que rejoignent les signes sataniques et christiques, respectivement, les séquences des strophes 1-5 vs strophes 6-9 vs strophes 10-11 sont caractérisées par une autre sous-catégorie de sémèmes bibliques, les sacrifices. Quand, dans la séquence centrale, l'Incarnation inaugure le sacrifice de la messe où la transsubstantiation du pain à la dernière Cène annoncée par Isaïe 53, 7 («laisse nos mains partager le dernier pain») réalise le généreux don

christique qui va suivre «dans la vallée des tombeaux», les extrémités jouent sur les variantes métonymiques du sacrifice plus ancien du petit bétail tel que prescrit dans le Lévitique et dans le Deutéronome. Si les «chevreaux du désir» représentent les victimes traditionnelles depuis Abel, le «poignard jamais satisfait» de la fin nomme «l'outil du pardon» qui, par son oeuvre de mort, doit permettre à l'homme de se purifier de ses fautes et de renouer avec la grâce divine (Gn 22, 10).

Étonnamment, l'abjuration du péché des strophes 1-2 appelle le rejet d'un tel holocauste. Au lieu d'être souhaité, le processus de sanctification est honni: «Qu'elles repoussent les outils du pardon». Cette apparente perversion du rituel biblique, rituel faisant partie intégrante désormais du paradigme du péché plutôt que de celui du salut, coïncide avec un détournement similaire dans le cas des «grâces enchantées» et des «fabuleux trésors»⁷⁴. Ceux-ci désignent dans la Bible les acquis du pardon alors que le pécheur réconcilié avec Dieu entre en repossesion de sa grâce (2Co⁶ 6, 1) et de leurs métaphores matérielles, «les richesses cachées/Et les

⁷⁴ Au détournement satanique des «trésors» se superpose la profanation du temple des «cavernes» et son détournement commercial par les changeurs.

trésors secrets» (Is 45, 3).

Si l'on y regarde de plus près, force est d'admettre que le sacrifice des chevreaux par étranglement ne correspond pas non plus au résultat du «poignard» ni à la pratique habituelle de l'égorgement. Or, à l'opposé des «outils du pardon» derrière lesquels Grandbois suppose sans doute les couteaux, ces «ustensiles du sanctuaire» (Ne 10, 39), le sacrifice de l'étranglement est souhaitable du point de vue du converti. Rappelons que sur l'isotopie amoureuse, Grandbois établit une distinction très nette entre l'étouffement et l'égorgement, la première mise à mort coïncidant avec un attiédissement de la passion attribué à l'âge dans le passage déjà cité «Suis-je ce tigre vieilli/Qui étouffe sa proie/Qui ne la mord pas/Jusqu'à la fin du sang» (RH, 118). L'impétuosité menant infailliblement aux abus et, partant, au péché, le sacrifice sanglant avec ses variantes de morsure et d'égorgement est donc à proscrire dans le stoïcisme du repentant; au contraire, l'étouffement qui ne blesse ni ne fait gicler le sang comme symbole de l'embrasement est plus apte à représenter la résignation à la solitude ou, du moins, le compromis d'un amour plus calme. Il convient mieux au geste de contrition que Grandbois esquisse en début de poème XXVII,

comme l'attestent les vers suivants: «Parmi nos prières et notre besoin de rédemption/Ce qui existe entre la faute et le pardon/Le temps illusoire des mains jointes/Le pâle étouffement d'une contrition» (PII, 103).

La logique de l'imagerie amoureuse est-elle transposable sur l'isotopie biblique? Il semble bien que oui à deux égards. D'abord, comme «les outils du pardon», certains sacrifices sont disqualifiés dans la Bible parce qu'ils transgressent le code deutéronomique qui stipule que «tu ne mangeras pas (le sang)» (Dt 12, 16, 24; Lv 14, 17). Jéhovah est formel: «je tournerai ma face contre celui qui mange le sang» (Lv 17, 10). C'est peut-être dans cet esprit que le «je», s'accusant de cette souillure, prend l'initiative du châtement promis par Dieu et qu'il détourne sa face: «Voici les yeux de ma face et je tue mon regard». Quoi qu'il en soit, l'immolation des chevreaux par les crocs du carnassier ou par le poignard de l'amant pêche non seulement par l'appétit démesuré, «poignard jamais satisfait», mais encore par la curée qu'elle préfigure, curée qui ne s'embarrasse pas de la distinction deutéronomique entre chairs et sang. Quand, à la fin, le «je» renie son abjuration et retourne à la passion et au sacrifice sanglant, il semble prêt à se vautrer dans le sang de la victime, «Je veux crier mon

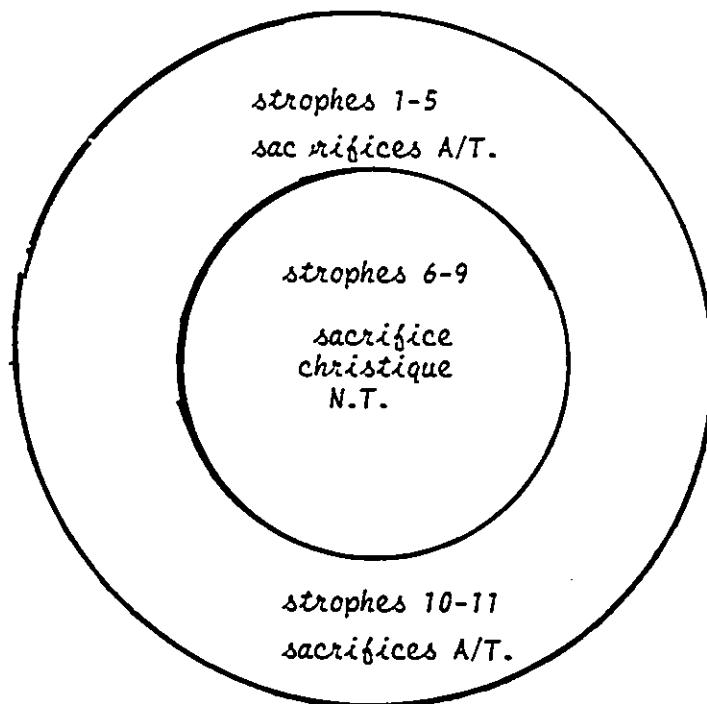
dernier cri dans ton sang». A cet égard, l'opposition entre le mauvais sacrifice et le bon est mise en valeur par l'exécution «propre» des chevreaux et par l'Eucharistie limitée au «dernier pain» au détriment d'un «dernier vin» qui serait peut-être trop proche de l'ingestion défendue du sang. Voilà pourquoi le sacrifice de la messe permet l'espérance en un retour à l'innocence enfantine alors qu'ailleurs l'«innocence (est) condamnée par le sang de l'agneau» (PI, 559).

L'ambiguïté de certains holocaustes amène donc Grandbois à les confondre avec le péché qu'ils sont censé_s effacer: «Le vrai sang coule comme une offrande fascinatrice/Ces fêtes propitiatoires/Ces fautes originelles» (PI, 398), «Pour quel cratère de feu/Pour quel abîme infernal/Pour quel sacrifice de Jacob d'Isaac» (PII, 110).

Fort du sacrifice christique, saint Paul apporte un autre argument à l'appui du rejet des «outils du pardon», du «poignard» et des «chevreaux». Éléments de l'ancien holokautoma qui, avant la venue de Jésus, s'était révélé impuissant par lui-même à obtenir l'absolution définitive, ils sont par conséquent décrétés caducs: «La Loi(...) ne peut jamais par ces sacrifices que l'on offre sans interruption chaque année, sanctifier parfaitement ceux

qui s'en approchent» (He 10, 1), «le Christ ayant paru comme grand prêtre des biens à venir, c'est en passant par un tabernacle plus excellent et plus parfait, qui n'est pas construit de main d'homme» (He 9, 11).

Cette opposition entre Ancien et Nouveau Testament, Grandbois semble la faire sienne jusqu'à fonder la structure du poème sur elle: strophes 1-5 (sacrifices anciens) vs strophes 6-9 (sacrifice christique) vs strophes 10-11 (sacrifices anciens). L'isotopie biblique appuie donc à sa façon la structure concentrique:



Et si les sacrifices anciens s'associent au péché, c'est, comme dans l'Épître, du fait de leur répétition incessante qui ne règle jamais rien de façon définitive. La forme concentrique du poème prouve au niveau formel ce que les sémèmes «recommencer», «gravitations», «marée» et «cercle» disséminés dans les séquences périphériques laissent entendre au niveau sémantique.

Certaines marques du pluriel abondent aussi dans le sens du sacrifice répétitif et dérisoire: les «grâces enchantées» sont une parodie de LA grâce divine, les «chevreaux du désir» sont les repoussoirs de l'«agneau du supplice» (PII, 394), c'est-à-dire le Christ, eux qui ne sont pas loin de rendre la succession ininterrompue comme le «troupeau de moutons» dans «Les jours ont fui/ Les uns après les autres/ Comme un troupeau de moutons/ A l'abattoir» (PII, 134). Le pluriel des «tortures» souffertes induit la même reprise par ricochet avec une autre occurrence du terme, mise aussi en rapport contrasté avec l'unicité christique:

Nous sommes las de notre amour et nous ne
pouvons pas tuer notre amour/ Nous nous
refusons à l'abjuration/ Demain multipliera la
torture/ Ainsi pour nous jusqu'à la fin des
temps// Mais qui protège qui apporte la
célèbre croix salvatrice/ Où le sacrifié
légendaire» (PII, 397)

Quant à lui, le «sacrifié légendaire» se retrouve métonymiquement sous le singulier du «désastre mortellement parfait» et de la métaphore «île unique et démesurée» à travers lequel Grandbois réécrit les canons pauliniens du sacrifice efficace, «par une oblation unique, il a procuré la perfection pour toujours à ceux qui sont sanctifiés» (He 10, 14).

1.4. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

En ajustant aussi parfaitement, au poème XXVII et dans les autres poèmes choisis dans cette étude, les quatre phases de son histoire amoureuse (amour calme, amour passionné, abandon et retrouvailles) et du récit biblique (Éden, Faute, Châtiment et Salut), Grandbois imite puis, à l'occasion, dépasse en originalité ses lectures romantiques.

Comme on l'a vu, on ne peut limiter son héritage à un poète en particulier au sein du courant romantique. Éclectique, il emprunte ici et là ce qui lui convient. Si la métaphore arcadienne des amours calmes des origines évoque Lamartine et le Hugo lecteur de Lamartine, l'opposition avec le cosmique outrepassa le spectre typologique de Lamartine, lui qui est peu porté aux descentes aux Enfers et au télescopage des galaxies. En revanche, Hugo partage avec Grandbois ce goût de l'alternance des univers intimiste et démesuré; mais Grandbois revendique la trouvaille de mêler les deux dans une même pièce, ce qui fait de XXVII, puis de II, de XXVI, de XVIII, par exemple, des cas hybrides où les

antagonismes sont encore plus sentis.

Si on admet à la suite de Henri Guillemin que Hugo ignore les erotica⁷⁵, voilà donc une originalité supplémentaire puisque, on le constatera, chaque poème apporte son lot d'euphémismes érotiques, voire génitaux. Dans le cas du poème XXVII, par exemple, les «trésors des cavernes» cachent plus que le butin des voleurs d'Ali Baba, quoiqu'ils cherchent à rendre le climat fantastique des Mille et une nuits. Peut-être inspirée des «Yeux de Berthe» de Baudelaire où les cavernes s'accordent à des aventures galantes bien troubles, la litote révèle tous ses dessous érotiques dans la variante du poème XXV: «Je poursuivais sans masques la poussée vers les couloirs souterrains (...) Elle ouvrait ses cuisses et je plongeais en elle comme dans une mer chaude», dans le poème «L'intermède»:

Mais parmi l'ombre des souterrains/ Parmi les
mille feux des couloirs secrets/ Parmi les beaux
visages d'amour/ Parmi les doigts fins et les
flancs généreux/ Parmi les odeurs d'algues et
les recueils/ Parmi la tendresse de leurs
bras et leur doux balancement/ Et ce flanc qui
s'ouvre avec vérité/ Sans trop de gémissements
(PII, 288)

⁷⁵ Henri Guillemin, Hugo et la sexualité, Paris, Gallimard, 1965, p. 19.

et dans des textes d'archives portés aux «polissonneries», comme on dirait au temps de Hugo: «Possédée d'elle-même (...) ses doigts descendant lentement de ses épaules vers les belles cavernes de sa chair. Elle s'enfonçait interminablement dans les ténèbres de joies solitaires et glacées» (PHA).

Même l'île unique et démesurée suscite les soupçons de l'Inquisiteur étant donné, dans un autre inédit, la comparaison ingénue, non encore censurée pour fins de publication: «Son petit sexe flétri flottait, comme une terre inconnue entre ses cuisses grasses et roses» (SEC). Vu de cet angle, le poème XXVII errerait du rejet du coït dans les premières strophes à son épiphanie miraculeuse dans la strophe 8, le coït devant être rejeté à nouveau dans la strophe suivante, puis renouvelé tel un destin inéluctable dans la «clameur de la marée montante».

Lamartine et Hugo refont leur entrée au poème XXVII quand on considère la stricte nappe biblique sous-tendant le menu amoureux. Comme le Livre de Job est de loin la source scripturaire préférée de Lamartine, on ne serait pas étonné de retrouver les accents des Méditations poétiques dans la séquence où le Je déplore l'absence de Jéhovah. En fait, une telle réécriture apparaît probante surtout aux poèmes I et XXVIII, comme nous le verrons plus

tard; toutefois, certains vers du «Désespoir» lamartinien présentent quelque affinité avec la scène du chaos du poème XXVII: «Lorsque du Créateur la parole féconde,/ Dans une heure fatale, eut enfanté le monde/ Des germes du chaos,/ De son oeuvre imparfaite il détourna sa face»⁷⁶. Cependant, inversant le chaos de la Genèse en chaos téléologique, Grandbois se montre plus optimiste que Lamartine en faisant émerger Dieu dans une oeuvre apparemment parfaite. On voit que la création poétique tient à un jeu de modulations à partir d'archétypes partagés par toutes les générations puisque, voulant marquer une étape de conversion et de rédemption subséquente plutôt que d'abandon, Grandbois rend positif le chaos négatif de Lamartine, Jéhovah dévoilant son visage mais après que le pécheur, le Je apprenti-sorcier émule de Dieu, eut caché la sienne: «Voici les yeux de ma face et je tue mon regard».

La pirouette grandboisienne qui, d'un vers à l'autre, promeut Job en Dieu justicier, et qui fait bondir le poème de l'Ancien Testament à la théophanie apocalyptique, est redevable à d'autres romantiques. Le vengeur d'outre-tombe au regard perçant correspond en fait à la double identité du poète tel qu'imaginé par Vigny et par Hugo:

⁷⁶ Lamartine, op. cit., p. 21.

«Comme le Christ, dont le type transposé se laisse apercevoir en lui, le Poète joint l'anathème à la promesse. Au poète guide qui illumine fait écho le Poète paria qui accuse»⁷⁷. Mis à la mode par Maturin et Byron, l'oeil fixe, à la fois tutélaire et accusateur, indique la force magique de la pensée chez le Vigny de Stello⁷⁸ et du Journal d'un poète⁷⁹; Hugo en fait plus volontiers métaphore divine. De là, on pourrait croire que la détermination antithétique de Dieu, «lumière et ténèbre révélatrice», provient directement de l'héritage hugolien porté sur le choc des contraires, d'autant plus qu'on trouve le même couple, «Ténèbres et rayons», dans Les Contemplations⁸⁰. Mais là, comme ailleurs, l'antithèse typique du style de Hugo décrit la réalité ambivalente qui est le lot quotidien de l'homme; son effet lancinant est loin d'inaugurer le règne de l'Au-delà parfait comme au poème XXVII. A cet égard, c'est au poème IV que Grandbois se rapproche le plus des recueils Dieu où pullulent les coordinations de contraires. Il n'en reste pas moins que

⁷⁷ Paul Bénichou, Les Mages romantiques, Paris, Gallimard, 1988, p. 163.

⁷⁸ Vigny, Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1948, t. I, p. 1071.

⁷⁹ Ibid., t. II, p. 884, 920.

⁸⁰ Hugo, Les Contemplations, p. 359.

le poème XXVII tire de Hugo le mouvement sinusoïdal de descente sous les cimetières et de résurrection flamboyante. On a affaire au même «homme effrayant d'abîme»⁸¹, ce «Dante (qui) fouette avec des flammes» et qui jette le malheur sur «celui des vivants sur lequel ce passant fixe l'inexplicable lueur de ses yeux»⁸².

Hugo sera encore présent au poème I alors qu'aux quatre phases romantiques de l'amour et de sa métaphore biblique se greffe la non moins romantique isotopie de la navigation, elle aussi dynamisée par une évolution quaternaire.

⁸¹ Id., Dieu. Le Seuil du gouffre, Paris, Nizet, 1961, p. 30.

⁸² Id., Philosophie, éd. Ollendorf, II, 1934, p. 37-8.

-1-

- 01 O tourments plus forts de n'être qu'une seule
apparence
02 Angoisses des fuyantes créations
- 03 Prière du désert humilié
- 04 Les tempêtes battent en vain vos nuques bleues
- 05 Vous possédez l'éternelle dureté des rocs
- 06 Et les adorables épées du silence ont en vain défié
vos feux noirs

-2-

- 07 Tourments sourdes sentinelles
08 O vous soutes gorgées de désirs d'étoiles
09 Vos bras d'hier pleins des bras d'aujourd'hui
10 Ont fait en vain les gestes nécessaires
11 Vos bras parmi ces éventails de cristal
12 Vos yeux couchés sur la terre
13 Et vos doigts tièdes sur nos poitrines aveugles
14 N'ont créé pour notre solitude qu'une solitude d'acier

-3-

15 Je sais je sais ne le répétez pas
16 Vous avez perdu ce dur front de clarté
17 Vous avez oublié ces frais cheveux du matin
18 Et parce que chaque jour ne chante plus son passage
19 Vous avez cru l'heure immobile et la détresse éteinte
20 Vous avez pensé qu'une route neuve vous attendait

-4-

21 O vous pourquoi creuser cette fosse mortelle
22 Pourquoi pleurer sous les épaules des astres
23 Pourquoi crier votre nuit déchaînée
24 Pourquoi vos mains de faible assassin
25 Bientôt l'ombre nous rejoindra sous ses paupières
faciles
26 Et nous serons comme des tombes sous la grâce des
jardins

-5-

27 Non non je sais votre aventure
28 Je sais cet élan retrouvant le ciel du mât
29 Je sais ce corps dépouillé et ces larmes de songe
30 Je sais l'argile du marbre et la poussière du bronze
31 Je sais vos sourires de miroirs
32 Ces genoux usés que ronge la ténèbre
33 Et ce frisson des reins inaccessible

-6-

34 Pourquoi le mur de pierre dites-moi
35 Pourquoi ce bloc scellé d'amitié
36 Pourquoi ce baiser de lèvres rouges
37 Pourquoi ce fiel et ce poison
38 Les minutes du temps me marquent plus que vos
trahisons

-7-

39 O navires de hauts-bords avec ce sillage de craie
40 Vos voiles déployées votre haine se gonfle
41 Pourquoi creuser ces houles comme une tranchée de sang
42 Pourquoi ces hommes penchés sur la mer comme aux
fontaines de soif
43 Si les morts de la veille refusent de ressusciter

2. LE POÈME I

2.1. STRUCTURES SÉMIQUE, PROSODIQUE ET ÉNONCIATIVE

Si l'on procédait à l'inventaire exhaustif des sèmes du poème, voire de tous les sèmes de tous les poèmes des Iles de la nuit, un sème surpasserait probablement les autres par une fréquence écrasante. C'est l'«altération».

Ce grand nombre justifie-t-il proportionnellement la variété grammaticale des sémèmes porteurs? Il reste que dans le poème I, en particulier, Grandbois ne néglige aucun moyen syntaxique pour surdéterminer l'emprise totale de l'altération. En plus de la simple multiplication statistique du sème, il choisit, nonobstant une forme litanique propre à engendrer l'uniformité, de faire participer toutes les catégories syntaxiques au sens de décrépitude physique et d'impuissance actantielle. Ce sont tour à tour les adverbes de négation, «ne...que» (v.1), «ne...pas» (v.15), «ne...plus» (v.16), les adverbes de manière «en vain», les épithètes, «fuyantes», «humilié», «bleues», «noirs», «usés», etc., les verbes de neutralisation, «avez perdu», «avez oublié», «ronge», les

substantifs isolés porteurs de sème nucléaire d'«altération», «apparence», «fiel», etc., et les substantifs entrant dans la formation d'expressions génitives soit comme déterminants, «éventails de cristal», «sillage de craie», «sourires de miroirs», soit comme déterminés, «argile du marbre», «poussière du bronze».

Si ces sémèmes et leur sème commun n'apparaissent pas au sein des marques les plus patentes de la forme litanique, à savoir les anaphores, ils n'en reproduisent pas moins à l'intérieur du vers une certaine cadence répétitive. Double «en vain» et séries binaires d'adjectifs à la strophe 1 («fuyantes», «humilié» = «bleues» + «noirs»), triple adjectivation à la strophe 2, «couchés» + «tièdes» + «aveugles» alors que l'adverbe restrictif dans le dernier vers «N'ont créé pour notre solitude qu'une solitude d'acier» installe une forte symétrie avec le premier vers du poème «O tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence»...

De tels exemples se succèdent¹ qui montrent qu'à

¹ Deux adjectifs de négation à la strophe 3, «ne le répétez pas», «ne chante plus son passage»; deux verbes de neutralisation juxtaposés, «Vous avez perdu»/«Vous avez oublié»; deux adjectifs en assonance à la strophe 5, «dépouillé», «usés»; les deux compléments déterminatifs du vers «Je sais l'argile du marbre et la poussière du bronze», etc.

défaut de la prosodie classique et de la rime le texte grandboisien est minutieusement structuré par des parallélismes à d'autres niveaux de langage.

Avant de tirer toutefois des conclusions sémantiques de cette distribution en l'espèce de classèmes, voyons une autre série de sèmes qui, s'ils ne sont pas aussi nombreux que l'«altération», n'entretiennent pas moins avec ce dernier un rapport métonymique de cause à effet. Il s'agit, dans le code de la temporalité, des sèmes de «linéarité irréversible» de «cyclicité» et d'«éternité».

A la base d'une isotopie du Temps, ces sèmes recouvrent aussi tout le poème, mais ils le font avec plus de sobriété que l'obsessionnel «altération» comme s'ils étaient l'essence sous-jacente diagnostiquée à l'occasion au milieu d'une logorrhée angoissée énumérant les symptômes au niveau de la substance.

La mort, aboutissement de la linéarité temporelle, se concentre dans la strophe centrale du poème. L'orthosémème «mortelle» y est entouré de sémèmes produisant un sens de terminativité jamais aussi prégnant dans le poème: «fosse», «tombes», «assassin», tous métonymies de la mort qu'on pourrait qualifier d'hyperboliques si on les compare aux métaphores «solitude d'acier», «Vous avez perdu ce dur front de clarté», etc. qui représentent la mort par

euphémisme.

Ce n'est peut-être pas une coïncidence si la référence directe à la finalité thanatologique est donnée AU MILIEU prosodique du poème. Cette franchise tient à un degré inégalé de lucidité comme si les deux séries de «Je sais» entourant la strophe 4 ne faisaient que gratter la surface de la vérité. Avec le tour négatif de la strophe 3 et avec le retour fugitif de la vigueur à la strophe 5 («Je sais cet élan retrouvant le ciel du mât») ajoutés au maquillage euphémisant des métaphores de la mort, tempérée par la perte de l'enfance (strophe 3) et par la perte de l'amante (strophe 5), c'est comme si le «je» se refusait, à ce stade, à nommer l'évidence. L'agacement perceptible derrière l'injonction «ne le répétez pas» viendrait du désir d'atténuation et d'atermolement. La partie trop brutale des propos du «vous» aurait voulu être censurée. Même intention avec l'emploi de l'holophrase² «Non non» en symétrie avec «ne le répétez pas». D'ailleurs l'alternance de la dénégation farouche avec les «Pourquoi» dubitatifs origine d'un scénario élocutoire classique qui, déjà avec Lamartine, voyait l'inéluctable altération du temps et de la mort se butter à la résistance humaine: «Et

² Dubois désigne par «holophrase» ou «pro-phrase» la réduction totale de la phrase par particules (Grammaire structurale du français, II, p. 157).

tout cela pourquoi? Pour qu'un creux dans le sable/
Absorbât pour jamais cet être intarissable! (...) Non, non;
pour éclairer trois pas sur la poussière/ Dieu n'aurait
pas créé cette immense lumière »³.

Or, au centre est la révélation. Rhétoriquement parlant, la strophe 4 donne le comparé occulté dans les métaphores temporelles développées au long des autres strophes. Par cette distribution particulière, Grandbois nous ramène en mémoire les réflexions philosophiques de Hugo dans Les Contemplations: «Mourir, c'est connaître; (...) Le vrai, c'est le centre. Le reste est apparence ou bruit »⁴. Car le terme «apparence» n'ouvre-t-il pas justement le poème, l'illusion de la connaissance étant donc périphérique, la matière altérée sur laquelle l'homme fonde sa connaissance lacunaire étant repoussée hors de la strophe centrale. En effet, ce sont les strophes externes qu'on pourrait désigner comme siège de la substance, qui sont recouvertes des sèmes de «minéralisation», «nuques bleues» et «éventails de cristal» à «sillage de craie» en passant par «sourires de miroirs» tandis que la strophe 4 centrale, en dénonçant le principe de cette minéralisation, la mort, serait le

³ Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, p. 421.

⁴ Hugo, Les Contemplations, p. 192.

foyer de l'essence.

L'euphémisme qui enrobe le caractère terminatif de la mort tient en partie à la présence d'autres sèmes temporels qui s'opposent à la linéarité irréversible. La répétitivité d'abord.

Les préfixes «re-» enserrent la strophe 4 («ne le répétez pas», «retrouvant le ciel du mât», «ressusciter») et constituent les signes métalinguistiques de la résistance face à la linéarité altérante. Certes, tout le poème I décrit les effets aliénants de cette linéarité, mais à l'intérieur d'une stratégie propre à l'enrayer. Nous allons voir ce que les classèmes font pour superposer l'intégrité répétée à la linéarité; mais qu'il soit dit d'abord que la strophe 1 avait disposé les actants de cette lutte entre principes temporels. L'altération est réalisée dans cinq des six vers; la métonymie «fuyantes créations» est trop proche du cliché «temps qui fuit» pour ne pas y déceler l'oeuvre du temps linéaire. Le seul vers non atteint par l'altération oppose à la chronologie terminative une durée infinie: «Vous possédez l'éternelle dureté des rocs». Cette métaphore de l'entêtement et de la résistance humaine face à la décrépitude physique constitue le principe à la base de la répétition qu'on trouve à divers niveaux dans le

poème. En effet, dans ce vers 5, Grandbois semble, entre autres, donner l'explication des vers 4 et 6 où, en raison de la résistance éternelle, les adversaires de l'homme sont condamnés à réitérer leurs attaques. Or qui dit réitération dit une certaine permanence.

Le premier sème de «répétition» dans le poème est produit par l'action «battant», c'est-à-dire «donner des coups». C'est la pluralité ici qui assure la redondance. Par ailleurs, si les «épées du silence» sont «adorables», ce n'est pas qu'elles suscitent l'affection. Usage ironique de l'hypocoristique à l'instar des «adorables mensonges» (XXVII) et des «poisons (qui) nous tuaient dans des cris adorables» (ÉP, 193), et sur le modèle de l'«adorable ennui» de Hugo⁵, le sens de «familier» doit être retenu et, par-delà la familiarité, la répétition de la présence des «épées» qui est la cause de cette reconnaissance apparemment attendrie.

Par la suite, comme s'ils tombaient dans le moule entraîné par «tempêtes» et «épées» avant eux, les bras du «vous» imitent la cadence d'un travail répétitif en étant lexicalisés dans une série ternaire: «Vos bras d'hier pleins des bras d'aujourd'hui(...)/Vos bras parmi ces éventails de cristal». Enfin, la récurrence de «chaque

⁵ Hugo, op. cit., p. 146.

jour» et de «route neuve»⁶ complète le paradigme qui semble ainsi plus fourni dans la première moitié du poème malgré l'apparente symétrie formelle avec les strophes 5-7.

La structure prosodique du poème ponctuée par les anaphores est le premier niveau de sens à rendre compte de l'entreprise grandboisienne de superposer le temps répétitif au temps linéaire.

Même s'il puise abondamment dans le dictionnaire métaphorique des poètes romantiques français du XIXe siècle, et de Hugo en particulier, Grandbois montre son attachement à la modernité en expulsant la rime

⁶ La métaphore temporelle de la route est reprise, entre autres, des «Préludes» de Lamartine: «Mais toujours repasser par une même route..../Mais suivre pas à pas(...)/Ces générations(...)/Qui meurent pour mourir, qui vécurent pour vivre(...)/Hélas! tel est mon sort et celui des humains./Nos pères ont passé par les mêmes chemins;/Chargés du même sort, nos fils prendront nos places» (op. cit., p. 159).

Mais Grandbois atténue la certitude lamartinienne en présentant sa négation, la «route neuve» au lieu de la «même route»; fausse croyance ou non du «vous», il exprime ainsi la résistance, le refus de céder à l'attitude de résignation.

classique⁷. L'unité rythmique et l'indice empirique de structuration ~~sont~~ transférés de la fin du vers à son début alors que sur le modèle des Psaumes -dont Grandbois emprunte plus que la forme anaphorique, au demeurant, comme nous le verrons- les événements intensifs récurrents sont des sémèmes complets. En effet, le poème se déploie en sept strophes personnalisées par leurs propres éléments anaphoriques qui, alternant d'une strophe à l'autre, instaurent une progression répétitive. Ce sont les «vous» et leur dérivé «vos» dans les strophes 2 et 3, les «Pourquoi» à la strophe 4, puis les «Je sais» à la strophe 5 (en écho au «Je sais» de la strophe 3), enfin le retour des «Pourquoi» aux strophes 6 et 7 de même que le retour des «vous» à la strophe 7 qui se révèle ainsi un lieu privilégié de récapitulation, au moins du point de vue formel.

Ce rôle englobant de la strophe finale est consacré par une autre duplication, l'apostrophe, qui propose une

⁷ Pense-t-il comme Éluard qui déclarait que «la rime est dangereuse parce qu'elle endort. La poésie doit réveiller les hommes: elle doit donc renoncer à la rime» (cité par Richard Vernier, Poésie ininterrompue et la poétique de Paul Éluard, Paris, Mouton, 1971). Et est-ce une coïncidence si dans le poème «Je savais» une rare rime et l'assonance créée à la faveur d'un couple classique «m'endort d'or» (Nelligan l'utilise dans le poème «Maints soirs») correspondent avec un sens d'assoupissement: «Car mon sang cependant coule encore/Source vive et pourpre/Je défie les dieux endormis/Mon astre m'endort d'or» (ÉP, 202).

association entre le premier vers «O tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence» et qui constitue l'indice le plus évident d'un «bouclage» entre les strophes périphériques. Caractéristique éminente de la poésie, et du psautier, qui a été identifiée par certain analyste de ce livre de la Bible sous le nom de «disposition concentrique», le bouclage, c'est-à-dire le fait que le texte entier se termine comme il a commencé est interprété par le groupe Mû en tant qu'effet stylistique de la cyclicité⁸.

Comme nous le verrons plus tard, d'autres traits communs moins évidents lors d'une première lecture font le pont entre les strophes extrêmes. Retenons pour le moment une certaine distribution des pronoms personnels qui, en faisant passer la chaîne répétitive au plan de l'énonciation, greffe un sens généalogique à la forme cyclique du poème.

Déjà l'on a remarqué que les anaphoriques sont essentiellement les destinateur («je») et destinataire («vous») d'un réseau de communication et les termes phatiques «O» et «Pourquoi» susceptibles d'ouvrir ce réseau. Par le fait même, en se basant sur le seul paradigme anaphorique, on peut conclure que le rôle du

⁸ Groupe Mû, Rhétorique de la poésie, p. 151-152.

poème I est de montrer que la transmission d'un savoir s'opère mais un savoir lacunaire qui suscite les interrogations caractérisées par les litanies de «Pourquoi».

Or si l'on transpose ce schéma énonciatif sur une structure narrative décelable au long du poème, l'actant s'opposant à la transmission du savoir réside dans une troisième personne, un «ils» antérieur au «je» et au «vous». Premier à être en position de commande en tant que sujet grammatical de procès adversatifs, ce «ils»⁹ se concentre dans les strophes périphériques quand il joue ce rôle actif. Sous la métaphore d'un cosmos belliqueux, il accomplit le premier geste du poème avant ceux du «vous» qui ne se présente en strophe liminaire que sous la forme d'un patient. «Tempêtes» et «épées» exercent sur le complément d'objet «vous» une pression annihilante qui s'impose comme principe primordial de toute relation communicative puisque les «épées» sont posées comme métaphore in praesentia de la coupure phatique dont le complément déterminatif «silence» est le comparé abstrait.

⁹ Noël Audet l'identifiait sous la forme homophonique du titre du recueil Les îles de la nuit («Alain Grandbois ou le procès métaphorique», op. cit.). Nous allons plus loin en ajoutant que la présence du «ils» dans le titre, que ce soit par l'homophone «îles» ou, tout simplement, par exclusion des première et deuxième personnes, iconise l'antériorité de la troisième sur la trame narrative du poème/recueil.

Pour en revenir aux marques prosodiques de la cyclicité, le schéma narratif dont on vient de situer les protagonistes clôt le poème dans une reprise inversée, vaguement chiasmatisque de la première strophe: les vers «Pourquoi ces hommes penchés sur la mer comme aux fontaines de soif/Si les morts de la veille refusent de ressusciter» réitèrent l'opposition primitive dans l'histoire du poème, soit le «ils» antérieur vs «vous» ultérieur alors qu'à la position liminaire des «tempêtes» et des «épées» se substitue le sème nucléaire d'«antériorité» du terme «veille» et alors que «ces hommes» peuvent englober autant le «vous» que le «nous» et le «je». La communication attaquée en strophe 1, mais non totalement bloquée, est à nouveau mise en danger en strophe finale comme si un même problème se reposait à intervalles réguliers.

Le jeu des pronoms personnels intégrés comme actants dans une structure narrative ne fait pas qu'ajouter un sens contextuel au sens nucléaire véhiculé par les adjectifs «chaque» et «neuve» et par les préfixes «re-». En plus, il permet de constituer une isotopie de la communication, l'isotopie Logos du groupe Mû¹⁰, qui prend l'allure d'une descendance, le «vous» transmettant au

¹⁰ Groupe Mû, op. cit., p. 85.

«nous» un savoir tout en s'opposant à la plénitude de ce don suite à l'héritage parcellaire identique qu'il aurait lui-même reçu du «ils».

D'une part, l'impuissance est héritée du passé, ce que le passage de la strophe 1 à la strophe 2 montre bien. D'abord, les procès auxquels préside le «ils» sont altérés par le même «en vain» qui accompagne les procès du «vous», ce qui suggère une symétrie entre vers 4-6 et 9-10. Cette symétrie est renforcée par le chassé-croisé des sèmes temporels:

v. 04-06	«battent» (présent)	«ont défié» (passé)
v. 09-10	«bras d'hier» (passé)	«bras d'aujourd'hui» (présent)

La forme obéit ainsi à un pattern intemporel où passé et présent sont interchangeable, confondus dans une même inanité des efforts fournis par les actants.

La suite du poème I affiche une alternance du rapport pronom personnel/fonction grammaticale qui fait que le continuum de la première à la deuxième strophe est répété, infiniment, semble-t-il:

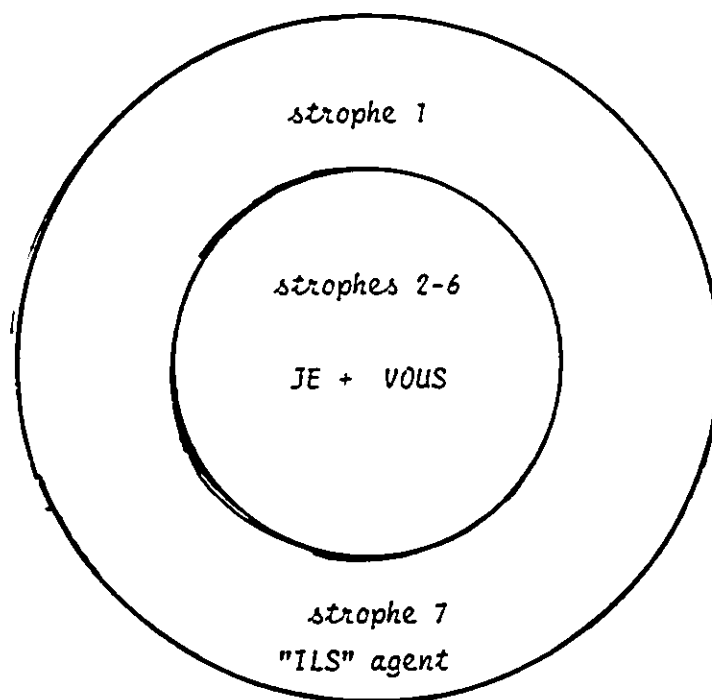
<u>strophe</u>	<u>agent</u>		<u>patient</u>
01	ils	VS	vous
	↓		↓
02	vous	VS	nous
	↓		↓
03	(ils)	VS	vous
	↓		↓
04	vous	VS	nous
	↓		↓
05	il(s)	VS	vous
	↓		↓
06	vous+ils	VS	je
	↓		↓
07	vous	VS	ils

La fin inverse cependant le pattern alors que le «vous» agissant de façon aléatoire sur ses prédécesseurs ne réussit pas à les ressusciter, comme eux à la strophe 1 ne réussissaient pas à enlever la vie au «vous».

A cette généalogie altérative ILS--VOUS--NOUS--JE--ILS superposée à la cyclicité du «vous» dynamique et du «vous» paralysé par l'action du «ils»¹¹ se superpose une seconde linéarité et une seconde cyclicité. Celles-ci sont caractérisées par la progression en dents de scie de la connaissance. On se transporte de l'ordre du pouvoir à l'ordre du savoir pour retrouver une même structure répétitive où le «je», narrateur de l'histoire du «vous»,

¹¹ Sous-entendu derrière la tournure passive de la strophe 3, le «ils» est réalisé aux strophes 5 et 6 par des agents cosmologiques comme en strophe 1: «Ces genoux usés que ronge la ténèbre», «Les minutes du temps me marquent plus que vos trahisons».

alterne entre un surcroît de connaissance («Je sais je sais») et le caractère parcellaire de cet afflux de connaissance tel que signifié par la reprise de la question «Pourquoi».



2.2. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

2.2.1. LA PASSION

Le niveau isotopique propose aussi ses indices à l'appui d'une structure concentrique strophes périphériques VS strophes internes. Ne seraient-ce que les sémèmes «désirs» et «soif» qui encadrent le poème et qui désignent un sentiment amoureux bien vivant et actif alors que les strophes centrales représentent l'antiphrase de l'amour avec les sémèmes abstraits «solitude», «mort», «amitié», «trahisons». Même le «songe» de la strophe 5, s'il peut être synonyme du désir risque d'être neutralisé par les «larmes» de l'adieu.

Non seulement «désirs» et «soif» ne sont pas neutralisés, mais encore ils partagent un même contexte hyperbolique qui les constitue en variantes de l'amour excessif, de la passion, par opposition à un amour serein qu'on trouve au début du poème II («amour provincial»), au poème XV et au début du poème XXVI, par exemple.

Quoique rare dans l'oeuvre grandboisienne, l'adjectif «gorgées» n'en rend pas moins une idée couramment exprimée, soit l'exagération d'un sentiment conduisant

paradoxalement à la saturation, à l'attiédissement et à la privation. En effet, comme il est employé ici, «gorgées» suppose un très grand nombre de désirs; mais son emploi usuel dans la langue renvoie plutôt à l'effet d'un appétit gargantuesque, soit l'impression nauséuse de trop-plein qui semble transparaître dans «Parmi le désir aux dents de loup/Parmi le blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous» (IV). Cette connotation physiologique de l'adjectif «gorgées» l'associe donc à une série de termes qui métaphorisent le désir amoureux et sa consommation sous l'aspect d'une ingestion, voire d'une dévoration.

Ces actions sont systématiquement liées à un contexte négatif chez Grandbois parce que, comme «gorgées», elles activent un excès susceptible d'entraîner automatiquement la fin de l'amour. Est significative la juxtaposition identifiant, au poème XIII, la convoitise et le même résultat qu'au poème I, soit l'angoisse originant de la frustration: «Voici l'angoisse de nos veines/Voici l'archipel du désir/Convoitant les fenêtres fraîches/Des aubes d'immensité/Pour combien de temps encore/Ces nuits sans réverbères/Ces étoiles épuisées/D'un espace égorgé/Par le vertige de l'homme/Dont le songe dévore le ciel». C'est la coordination au poème XXVI qui, cette

fois, établit la chaîne de cause à effet entre ingestion et déception: «Ta bouche je la bois et je bois l'abîme».

L'absorption du partenaire est négative et mène à la solitude pour une raison donnée auparavant sous l'équivalent abstrait de l'action de boire: «Je suis comme un désir figé parmi les îles de la nuit». L'adjectif «figé» a le même effet que l'adjectif «gorgées»: il transforme un désir normal, légitime, en une obsession qui écarte les autres préoccupations et le sein équilibre en découlant. On a l'impression de lire en palimpseste à ce vers du poème XXVI le «Poème sans trop de signification» où Grandbois se reproche son intensité amoureuse presque malade: «De cette aube enchantée que j'ai toujours trop négligée/Car je vivais la nuit/La nuit pour moi dans ma jeunesse et dans ma maturité/Composait le point fixe de ma vie/J'étais un somnambule j'étais un aveugle» (PII, 420). Le poème XXVI multiplie les exemples d'équivalence entre sustentation et excès fatal. Dans «Les temples sont abolis où les prières nourrissaient les dieux», Grandbois évoque un autre aspect pris par la passion, le trop grand nombre de femmes adorées comme des dieux. Cela aussi entraîne la destruction, c'est-à-dire l'absence de LA femme. A ce moment, l'acte d'avalement se transmet de l'amoureux à la partenaire qui le phagocyte tel le «Moloch

insatiable» de L'Étoile pourpre (ÉP, 216); voilà pourquoi, suite à cette image de divinité avide de sacrifices humains, la douleur est personnifiée telle un Baal démoniaque dans «Nourrissons , nourrissons la Douleur».

Que ce soit sous les traits d'un monstre anthropophage, agresseur externe, ou que ce soit sous celui des sentiments éprouvés par le poète, le dévorateur implique une perte de contrôle de celui-ci. Il ne contrôle plus les sensations recherchées qui, de plaisir, se transforment en tourments: «Et cette dure faim d'un plus mortel plongeon/Je l'ai nourrie des mille mains de mon épouvante» (VI), «Le grand silence originel/ Nourrissait mon épouvante» (ÉP, 166), «Et cette faim de durer/Et cette soif de souffrir» (XX), «Le fruit blesse ma dent» (III), «Ton doux feu secret(...)/Mordant mon délice» (XXVI), «Je nourrissais pourtant le feu de mon angoisse» (PII, 427).

Plus de contrôle non plus sur sa raison qui cède la commande à un instinct que Grandbois qualifie souvent d'insensé: «Ces baisers creusant nos chairs/N'ont pu assouvir la soif/De nos bouches insensées» (XVII). Comme chez les romantiques, une telle critique tient à la certitude que le désir vise un but «inaccessible» (I, XIII, XVII), absolu, ne pouvant apporter que désillusion.

Avec la même métaphore physiologique, Éluard dirait que le «rêve (c'est) manger l'immangeable»¹².

La raison, quant à elle, permet à l'homme de rester à l'intérieur de ses possibilités, se contentant sagement de la frugalité d'un repas de miettes plutôt que le festin pantagruélique: «Je ne demandais que ma part d'homme assoiffé de lambeaux/Je ne demandais qu'une part raisonnable de désespoir» (V). Reprenant ainsi l'enseignement de Job (10, 20)¹³ et de l'Ecclésiaste qui exhorte l'homme à se satisfaire de sa «part de la vie» (Qo 9, 9), Grandbois utilise un vocabulaire rarement limitatif chez lui, la «part» substituant la portion congrue, la locution de restriction «ne...que» et l'euphémique «un peu» à la totalité plus volontiers recherchée. Ces deux derniers sémèmes reviennent ailleurs où la modestie jobienne vient en réaction contre la «passion dévorante»: «Je ne veux que continuer de vivre ma vie malhabile(...)/Je demande peu/Vous tendant mes bras» (PII, 47), «Je ne désirais ni la joie/Ni les plaisirs/Ni

¹² Éluard, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 600.

¹³ L'ombre de Job se profile dans la reprise du ton résigné en fin de poème, d'autant plus que sa position précaire sur le «tas de fumier» métaphorique est assumée par le poète: «Ah qu'une fleur insensée pousse sur ce charnier».

le rouge feu des passions dévorantes//Je ne désirais qu'un
dernier regard de Toi/Et tes doigts sur mes tempes une
dernière fois/Et sous le peu de terre qui t'appartient/
M'enfoncer» (PII, 428).

Exemple de la cohésion grandboisienne, le «rouge feu des passions dévorantes» précipitant le rejet du désir se trouve sous la forme d'une métaphore in absentia dans la strophe 1 du poème V, «Ce feu pareil à la pointe d'une rouge épée», où elle entraîne le doute («Pourquoi l'avais-tu allumé»), puis la nette profession de foi dans le stoïcisme. Le «feu» devenu «épée» se trouve aussi dans le poème «Mirages»: «Glaives du coeur/Pourquoi nous avoir charmés» (PI, 305) et au début du poème I: «Les adorables épées du silence» où il appuie le contexte de passion connoté par «gorgées», passion provoquant sinon l'attitude de rejet des femmes comme aux poèmes V, XX et XXVII, du moins le questionnement réprobateur avec ses «Pourquoi» annonceurs du rejet à venir. Le feu-épée justifie par le fait même l'emploi de l'hypocoristique «adorables» qui personnifie les «épées» en tant que métonymie des blessures infligées par la trahison des femmes. Il constitue de la «belle adorable» (PII, 381) la version ambivalente et plurielle étendue au genre féminin en général à l'instar de «Ah l'adorable folle(...)/ Ah femmes

bénies et maudites/ Les mers étaient folles et j'étais insensé/ L'éclair fuyant de tes bras m'avait bouleversé» (PI, 496).

Cette dernière citation tirée des variantes du poème «La part du feu» aiguille la réévaluation du début du poème I sur les isotopies du cycle diurne et de la navigation. On apprend dans la superposition des deux textes que la phase paroxystique de l'amour correspond métaphoriquement à la nuit zébrée d'éclairs fugaces et à la tempête secouant les navires de hauts-bords; en effet, les «mers folles» accompagnant le désir «insensé», excessif, sont générées par la cause de cette folie, les tempêtes et le vent battants tandis que les éclairs illuminant la nuit de leur éclat subit et aussitôt recouvert par les ténèbres sont métaphorisés à travers les «épées», ce qui est confirmé par «Éclairs sacrés de l'épée» (PI, 299) et par «Un cri comme dans le soleil l'éclair d'une épée» (PII, 360). Grandbois, comme Hugo avant lui¹⁴, a vu le potentiel métaphorique des «épées», la brillance de la lame et la puissance de l'acier s'ajoutant à la fulgurance de leur coup pour suggérer les sèmes contradictoires de l'éclair, soient l'intensité et

¹⁴ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, Paris, Nizet, 1960, p. 45; Les Contemplations, p. 366.

la ponctualité. De là, ils pouvaient représenter aussi la passion amoureuse vue sous ses aspects de violence brute et d'instabilité. Comme le désir abusif oscille entre l'amour calme, sans soubresauts, et la perte de l'amour, l'éclair s'avère un phénomène lumineux instantané, la micro-seconde insérée entre les durées élastiques du jour et de la nuit totalement noire, voire entre la nuit totalement noire et la nuit étoilée.

Voilà pourquoi l'éclair s'associe au poème XVII à la fougue des «bouches insensées» dévorées par la soif d'un «Inaccessible Absolu»: «Et pourtant pourtant je vous ai connus/ Quand je tremblais d'allégresse/ Dans l'éclair insoupçonnable de la nuit ravagée». Même chose au poème XVIII où l'éclair s'oppose pour un court instant à la disparition de la femme, à sa mort et à leur équivalent ténébreux, «Ah si le flux de la mer balaie ses larmes mortelles/ Ah si l'éclair aveugle jusqu'au sable de la nuit» pour aussitôt être remplacé par un feu atemporel, «Au delà des régions dévorées par le temps// Cet invisible et tendre feu plus vivant que le sang», qui dissipe les effets douloureux de cet éclair-épée: «Ses blessures nous échappent comme un cristal attendri». Il faut sans doute entendre dans le poème XVIII qu'un amour de «paix» naissant à l'aube se substitue à l'amour déchaîné comme

les éléments. L'éclair semble si peu compatible avec une vision idyllique de la femme-enfant que Grandbois sent le besoin de l'euphémiser au poème XV. Avec «tes bras qui t'entourent d'éclairs nonchalants», il réarrange la métaphore lumineuse des bras chez Baudelaire, «Tes bras(...)/Sont des boas luisants»¹⁵ pour véhiculer la même idée de brillance lente et sinueuse, mais à travers un oxymoron. Certes, l'emploi de la nonchalance n'est pas non plus étranger à Baudelaire qui en fait dans «Fusées» un canon de la beauté juvénile¹⁶, mais accolé à «éclairs» il fige l'instant dans la durée apparemment illimitée de l'enfance.

De tout temps cause de souffrance des poètes, le caractère fugace de la passion s'exprime aussi à travers l'éclair au poème V. Si l'isotopie tellurique et l'éruption volcanique sont dénotées par «le feu porterait l'immersion incendie des volcans», l'intertexte ne les réévalue pas moins en ouragan de feu où «ce cri lourd des astres» correspondrait au tonnerre et la série «feu gris», «rouge épée», «serpents de ton prochain oubli» et

¹⁵ Baudelaire, Les Fleurs du mal, p. 77.

¹⁶ «Les airs charmants et qui font la beauté sont: (...) l'air chat, enfantillage, nonchalance et malice mêlés» (Id., «Fusées», cité dans Albert Mingelgrün, op. cit., p. 145).

«couteau de ton absence» énumérerait différentes variantes de l'éclair. Synonyme d'«épées» et de «glaives», le couteau métaphorise les phénomènes cosmiques de l'éclair et de l'éruption à partir des sèmes d'intersection «violence excessive» et «fulgurance» qu'il partage avec eux. Quant aux «serpents» qui sont couplés aux couteaux aussi dans Rivages de l'homme («Les derniers lambeaux des matins improbables/ Jouaient sur les couteaux des ifs extravagants/ L'angoisse nous mordait au cou comme un serpent» RH, 192), ils évoquent la forme tourmentée de l'éclair ou des coulées de lave. Leur apport à la description d'une passion provisoire, préparant «ton prochain oubli», se fonde sur une longue tradition poétique qui les a associés à l'effet de discontinuité du temps. Déjà d'Aubigné parlait des «cizeaux de l'absence» (sic)¹⁷ tandis que Hugo comparait le serpent à la chronologie: «La durée, ainsi qu'une couleuvre,/ Se roule»¹⁸, chronologie provoquant la mort et la même altération de l'amour qu'à la fin du poème I, la haine: «Le penseur cherche l'homme et trouve de la cendre./ Il trouve l'orgueil froid(...)/ La haine et son couteau, l'envie et son suaire»¹⁹.

¹⁷ d'Aubigné, Le Printemps. Stances, p. 190.

¹⁸ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 80.

¹⁹ Id., Les Contemplations, p. 354.

Si, au poème VII, la tempête cosmique n'est guère pertinente, le «dur couteau dans tes mains» coïncide, comme les «épées» au poème I, avec une période passagère conduisant à la solitude sur l'isotopie amoureuse («Quel deuil sur mes rêves venu», «ce fer doit me laisser nu») et à la nuit profonde, sans étoiles, sur l'isotopie du cycle diurne.

Cet enchaînement, qui mène à des expressions oxymoriques de la nuit similaires à «feux noirs», soit «fleurs sombres» et «soleil noir», suit jusqu'au pattern grammatical adopté par le poème I, et par d'autres, en passant par la question «Pourquoi» et par la subordonnée de condition: «Pourquoi ce répit favorable/Pourquoi ce tourment vulnérable/Si ce fer doit me laisser nu». C'est qu'ici aussi les éclairs de passion sont vains devant l'inéluctable solitude; ils la produisent même par leur nature excessive. Où trouve-t-on la marque du désir excessif au poème VII? Au lieu de rendre l'appétit prométhéen par l'ingestion, Grandbois concrétise sa quête démesurée d'absolu amoureux par la construction verticale qui, comme le «jet vertical de nos corps» du poème XVII, pourrait être taxée d'orgueilleuse. Variante architecturale de cet autre élan audacieux porté sur l'isotopie nautique, «retrouvant le ciel du mât», la

«tour» métaphorise la synecdoque physique et l'amour tout en lui conférant une magnitude propre à la rendre incontrôlable. Si le nombre des «quatre tours» renvoie à un château réel que Grandbois aurait vu, ou imaginé, à dix-huit ans²⁰, il comptabilise aussi ces «mains» qui l'entourent, soit les quatre mains des deux amants. Étant donné leur importance dans les poèmes publiés à l'opposé des jambes, les tours pourraient s'étendre aux bras qui, levés «dans des appels durs comme les astres» (IV) manifestent le même dur entêtement, à la frontière de la témérité orgueilleuse, que le «dur couteau» ou le «dur glaive» dans «Tours chancelantes et pourtant dressées/Dans un courage surhumain/Comme un seul et dur glaive» (RH, 103) ou que «l'éternelle dureté» des «nuques bleues» du poème I. De retour à notre point de départ, on s'aperçoit que les «adorables épées du silence» tiennent d'un effort gigantesque des amoureux qui ne résiste pas à la venue de la nuit, temps d'une non moins dure «solitude d'acier».

Il suffirait de relire les tempêtes et les éclairs de la strophe 1 du poème I en ayant en tête les «soutes», le «mât» et les «navires de hauts-bords» qui suivent pour les réévaluer en tant qu'éléments d'un orage marin à la Hugo.

²⁰ «La poésie des rêves heureux à dix-huit ans/ De mes fenêtres j'apercevais un château à quatre tours» (PII, 87).

Cela nous amène à reconstituer une isotopie de la navigation à l'aide des révélateurs intertextuels, navigation qui se superpose à la strophe 1 à l'isotopie du désert que Noël Audet avait vue développée²¹.

En tant que métaphores de la solitude et du châtiment, le désert qui brûle le voyageur et la mer qui engouffre le naufragé sont interchangeable; à tel point qu'on peut se noyer dans le désert grâce à la magie de la comparaison: «Et leurs gestes comme les noyades extraordinaires/Marquaient ces déserts implacables» (ÉP, 240) ou grâce aux parallélismes initiateurs de liens métaphoriques, «Je n'apercevais plus les plages secrètes de la mer dépouillée//Les mille sécheresses du désert montaient vers moi» (XXVI) ou grâce à l'effet combiné des métaphores et des comparaisons, «J'étais l'immense désert de la pluie(...)/Je m'enfonçais dans la nuit et dans la pluie et jusqu'au fond d'un ténébreux moi-même comme le plongeur viole la mer» (XXV).

Si des orthosémèmes aussi difficiles à confondre que «mer» et «désert» commutent tout à coup, leurs métonymies ne peuvent que suivre. Ainsi l'«apparence» ou le mirage se produit autant sur la mer s'il faut en croire Grandbois quand il compare l'amour à ce phénomène fugitif: «Mirages

²¹ Noël Audet, op. cit.

des Mers des Amours» (PI, 305). L'oasis que le voyageur croit apercevoir dans le désert et qui se dérobe immanquablement se transforme, dans le contexte marin, à la terra recherchée par le navigateur conquérant et qui disparaît telle de «fuyantes créations». Le parallélisme entre «O tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence» et «Tourments sourdes sentinelles/ O vous soutes gorgées de désirs d'étoiles» suppose que l'«apparence» qualifie les étoiles, ces phares annonciateurs de la côte qui sont masqués par les tourments ténébreux ce qui a pour effet synesthésique de rendre les sentinelles, soit les hommes de vigie, sourds à leur faisceau lumineux²².

Par ailleurs, les «nuques bleues», résultat de la «palpitation du sang pressé à la nuque»²³ par la tempête de sable n'excluent pas l'humiliation du marinier fouetté par la bourrasque, d'autant plus que dans un glissement de la partie au tout, Grandbois attribue, avec «cargos

²² Dans le même contexte marin chez Hugo, le point de vue passe du navigateur à ceux qui attendent son retour au port. Ces derniers croient voir le navire se découper sur le fond de l'horizon, mais leurs espoirs sont déçus par ce qui se révèle une «apparence»: «Et, selon ses espérances,/ Chacun voit des apparences/ A l'horizon.» (Hugo, La Légende des siècles, p. 557). Par ailleurs, les hommes de vigie-«sentinelles sourdes» sont les «aveugles en vigie» chez Hugo (Les Contemplations, p. 358).

²³ Noël Audet, op. cit., p. 63.

violets» (PI, 501), la palpitation du sang et l'asphyxie consécutive aux mauvais traitements aux navires. En poursuivant cette gradation, il faut dire que le bleu est la couleur de l'eau et de la mer en général (ÉP, 168, 187, 203, 232, 241, 245; PII, 109); si l'on retient cette interprétation, on peut supposer que la première strophe oppose l'aspect naturel, intégral, de l'élément marin à son altération en dernière strophe. En effet, en creusant un «sillage de craie» et «une tranchée de sang», les navires réussissent ce que les tempêtes tentent en vain, soit de modifier la texture du liquide et sa couleur tout en dépassant l'effet de surface.

Le fait que le sang soit perçu comme un avatar de la mer bleue permet de réévaluer la tempête océane des strophes périphériques sur l'isotopie amoureuse. Certes, une analyse archétypale aura tôt fait d'identifier la femme sous le symbole de la Mer, faisant du navire l'amoureux, et de la tempête gonflant les voiles la passion amoureuse elle-même. Nonobstant cet a priori, l'intertexte grandboisien permet de déduire l'équation «sang + tempête» = «passion» VS «bleu = solitude».

Au poème «Corail» de Rivages de l'homme, ce sont les amours qui battent en vain les «nuques bleues», faisant de celles-ci le signe de la virginité féminine tenue à

l'écart de la convoitise du poète: «Et nos amours découragées/Qui n'atteignent plus/Sous le lent passage rythmé/Des solitudes de la mer/La frêle veine bleue de sa tempe» (RH, 156). Couleur primitive de la mer non touchée par l'homme à cause de leurs solitudes respectives, le bleu se double d'une métaphore physiologique exprimant le contraire de la violence passionnelle chez Grandbois. Ce dernier joue sur la réaction chimique qui fait passer le sang du bleu au rouge selon qu'il s'exteriorise suite à la blessure; or, la blessure et le sang qui gicle sont associés à un érotisme féroce qui n'a rien à voir avec l'angélisme du poème XV, par exemple, avec, justement, «l'archange bleu» du poème VIII ou avec la femme distante de la «veine bleue» de «Corail» ou des «nuques bleues» du poème I. Si ce n'était de la solitude du poète au poème VIII, «l'archange bleu» serait blessé comme le bleu dans «Les glaïeuls blessaient le bleu» (XIV) alors que, par le souvenir, le poète se revoit penché sur la femme dans les jardins originels d'avant la séparation.

L'amour-passion, au contraire, porte l'amant à fouler les chairs du partenaire jusqu'à les rompre métaphoriquement: «Tes doigts pour la caresse qu'ils ensanglantent mon flanc nu» (XX). C'est ce qui est évoqué

en fin de poème I par la métaphore marine «Pourquoi creuser ces houles comme une tranchée de sang». L'impuissance à entamer la surface bleue en strophe 1, assimilable au flottage passif du poème VIII, s'est transformée en pénétration énergique tout aussi excessive, semble-t-il, que ses variantes, les vents de tempêtes de la strophe 1²⁴. L'intertexte grandboisien appuie la récupération de l'étrave du bateau pour en faire le membre viril ou, du moins, la caresse passionnée; dans «Avec la mer plus diverse...» (PII, 174), le langage n'est peut-être pas encore des plus audacieux, mais il a le mérite de personnifier la relation du navire avec la mer: d'abord, la mer est nettement posée comme l'équivalent cosmologique de la femme couchée tandis que l'action de «creuser les houles» prend une allure beaucoup plus suggestive:

²⁴ Grandbois établit de façon plus claire une identité entre «haine» et «tempêtes» dans «Les flots vont et viennent/ Soulevés par le sud-ouest/ le nord-ouest/ Sous un ciel d'une extrême basseur/ La rage et les étoiles dominatrices/ Rejettent ces paquebots de hauts bords enluminés (...)/ O haute mer vorace et magnifique» (PII, 60). Cette identité a déjà été lue chez Hugo, entre autres: «L'eau jette des cris de haine» (La Légende des siècles, p. 560), «Forces et fuite, haine et vie/ Houle immense» (ibid., p. 581), «Naguère une même tourmente,/ Ami, battait nos deux esquifs;/ Une même vague écumante/ Nous jetait aux mêmes récifs;/ Les mêmes haines débordées/ Gonflaient sous nos nefs inondées» (Les Feuilles d'automne, p. 220).

Avec la mer plus diverse qu'une femme endormie/
 Avec la mer plus secrète qu'une femme endormie/
 Et les proues de tous les bateaux du monde qui
 pénètrent les houles vierges et muettes/
 Et les poupes de tous les bateaux du monde qui
 renvoient les houles gémissantes (...)/
 Et ces immenses désirs coulés à pic

Quand par la suite des images évoquent les «désirs aux
 dents de loup/ Parmi le blême assouvissement dans
 l'éparpillement des membres mous» et les femmes «lissant
 leur ventre bombé» (IV), on ne peut que supposer
 l'allégorie de la passion violente débouchant sur le cri
 orgasmique et sur la mort des séparations derrière la
 navigation au coeur de la tempête:

Vous direz la honte des regrets inavoués
 pareils aux loups des crépuscules et les
 mille bras des morts violentes -fleur
 rouge, fleur violette-/ Vous direz le vent
 rauque le départ étoilé l'immobile nuit le
 cri crépusculaire des loups/ Les houles sur
 leur dos portant les cargos/ Et préparant les
 assassinats blêmes avec un visage lisse et
 des balancements doux comme les mères/ Les
 houles du bout du monde avec leurs dos secrets
 (PII, 174-175)

Pour Grandbois, accoler la haine au verbe «gonfler»
 constitue presque une tautologie car, équivalent aérien du

«gorgées» matériel de la strophe 2, le gonflement caractérise invariablement une situation excessive que le poète évoque sur un ton réprobateur. Mêmes accusations qu'on a déjà mentionnées portant sur un désir insensé, grandiose, contrastant avec la condition modeste du commun des mortels qui l'entretient: «J'étais le vagabond avec le coeur gonflé d'espoirs illimités» (PII, 420), «Elle respirait pourtant à peine/ Avec un coeur trop gonflé/ Pour sa tendre poitrine/ Avec des souvenirs trop lourds» (RH, 153), désir excessif d'absolu correspondant sur l'isotopie amoureuse au délire passionné: «Jusqu'au gonflement de la première marée/Jusqu'au délire/De l'Étoile pourpre» (ÉP, 166) et, sur l'isotopie de la navigation, à l'ouragan dévastateur métaphorisant lui-même un emportement érotique sanglant: «Les vagues insensées de la mer se gonflaient dans un mouvement/Le monde croulait(...)//La gloire du sang la soif de vivre/L'élan cruel sous tous les toits de l'amour» (PI, 306). La haine commute donc avec la passion en tant que sentiment extrême envers la partenaire qui, à force d'être exaspérée, en est devenu amère à l'instar du réflexe mallarméen:

Plus il (Mallarmé) désire, et plus il déteste ce qui n'est pas son désir. Plus son désir s'épure, et en s'épurant s'intensifie, plus s'intensifie en lui la conscience de cette réalité inverse qui nie, comme telle, ce qu'il désire. Haine de la vie, dégoût de la terre, de soi-même et du péché, telles sont les formes retournées que prend invariablement le désir d'une réalité idéale, contredite, insultée par la réalité terrestre.²⁵

Le cliché «tempêtes du coeur» ne se borne pas chez Grandbois à une vue de l'esprit, à un désir cantonné dans les excès de l'imagination. La métaphore de la mer en furie s'adresse autant à la sarabande des corps enlassés dont elle reproduit le caractère frénétique qu'à l'agitation sentimentale causée par tourments et angoisse. Ainsi, on ne dirait pas lors d'un premier contact avec le poème I qu'un érotisme exacerbé commande les images de «tempêtes» et d'«épées», car l'autocensure dirige le texte vers les circonvolutions métaphysiques d'un Hugo à la recherche d'un Absolu et non d'une femme en particulier ou vers les velléités romantiques de «l'enfant du siècle» de Musset. Si l'action des bras et des doigts qui suivent dans la strophe 2, puis le «frisson des reins» de la strophe 5, ne suffisent pas à induire une «tempête des corps» par-delà la «tempête des coeurs», des poèmes

²⁵ Georges Poulet, La distance intérieure, Paris, Plon, 1964, p. 303.

inédits ne prennent pas de gants blancs dans la description des ébats charnels. On apprend par eux que Grandbois, en peignant le déchaînement des éléments, a pu avoir en tête le non moins concret déchaînement des corps. Le passage suivant, par exemple: «Tous nos membres tremblaient et bientôt la joie nous soulevait comme un ouragan/Bientôt la joie faisait de nos corps une mer déchaînée» (PI, 447) réécrit le tremblement du voilier et le battement du coeur au poème XXV par une comparaison évidente avec le contact charnel. Les «mille corps», «l'ivresse» et les «frissons» qu'on y trouve sont donc sous-jacents à la tempête plutôt sage, euphémisée, du début du poème I.

«L'animal haletant» du poème XXV se révèle aussi, en tant que métaphore de l'instinct débridé, un membre du paradigme du désir excessif en compagnie de la tempête. Si l'isotopie zoologique n'est pas lexicalisée au poème I, elle n'en est pas moins sous-entendue par le procès de dévoration «gorger», ce que confirme ailleurs la juxtaposition «gorger» = «tempête» = «animal»: «Les mers étaient prises par d'audacieux conquistadores gorgés de poignards/La mer se faisait douce et tendre/Et soudain elle surgissait comme une chienne en chaleur/Et soudain les mâts craquaient/Les voilures se déchiraient/Le bateau

plongeait parmi les vagues» (PII, 106).

En parlant d'animal en rut, Grandbois introduit une notion de sexualité qui est appuyée par le doublet du poème IV: «Parmi le désir aux dents de loup/Parmi le blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous». Si la tempête marine était métaphorisée par l'animal furieux chez Hugo qui, par exemple, dans «Les paysans au bord de la mer» utilise des expressions comme «l'eau jappe» ou «Il (le vaisseau) change l'onde en hyène»²⁶, Grandbois puise dans un tel bestiaire pour évoquer l'océan en furie: «La mer belle(...)/Et soudain méchante et violente comme un coup de fouet/L'amour rapide la mort/(...)Il y avait le jappement des chacals/Le grondement des loups affamés/Le pas lent des ours blancs de l'Hudson» (PII, 107). Mais, au contraire de Hugo, les isotopies marine et animale recouvrent l'isotopie amoureuse et, dans ce cas particulier, les sémèmes de la passion dévorante.

Entre le poème I, certains poèmes de Hugo et le poème «Puisque tout est perdu...» dont on vient de citer un extrait et qui développe jamais autant chez Grandbois l'isotopie de la navigation, on peut établir une série d'équivalences que le tableau suivant essaie de recenser:

²⁶ Hugo, La Légende des siècles, p. 558-559.

I S O T O P I E
AMOUREUSE

«PUISQUE TOUT
EST PERDU...»
(PII, 106-7)

POEME I

HUGO

a m o u r
excessif-
passion

«La peur
l'épouvante»

«O tourments
(. . .) /
Angoisse»

«O nuit!
terreur!» (La
Légende des
siècles,
p.558)

«Les mers
étaient
prises par
d'audacieux
conquis-
tadores
gorgés de
poignards»

«je sais
v o t r e
aventure»;
«sout es
gorgées de
d é s i r s
d'étoiles»;
«adorables
épées»

«Colomb,
Gama, Jason»
(Ibid., p.
7 8 5) ;
«Lapérouse»
(Feuilles
d'automne, p.
229); «l'onde
e t

l'aventure»
(I b i d . ,
p.226); «Le
glaive acéré
de l'éclair»
(Ibid., p.
228)

«L' amour
rapide» (PII,
107)

«Et soudain
e l l e
surgissait
comme une
chienne en
chaleur»; «Et
soudain
méchante et
violente
comme un coup
de fouet»

«Les tempêtes
battent en
vain vos
nuques
bleues»

«La laissant
passer sur
nos têtes»
(Ibid., p.
223)

«Le bateau
plongeait
parmi les
vagues»

«navires de
hauts-bords
(. . .) /
creuser ces
houles»

«Je (mer)
n'accepte pas
l'ornière/ Ni
le sillon»
(Légende des
siècles, p.
5 8 3) ;
«onde/Que je
laboure»
(Feuilles
d'automne, p.
228)

«comme une
tranchée de
sang»

«Il traîne
avec lui des
vagues
pleines de
sang»
(Légende des
siècles, p.
5 5 9) ;
«L'éclair
rougissant
chaque
lame,/Mettait
des crinières
de flammes/A
tous ces
coursiers de
la mer»
(Feuilles
d'automne, p.
223)

«Paillards»
(PII, 107)

«Paillards
dans chaque
escale»

«Vos bras
d'hier pleins
des bras
d'aujourd'h-
ui»

« h o m m e s
penchés sur
la mer»

«Ses pilotes
p e n c h é s
regardent au-
dessous/Si
(...) quelque
autre bas-
fond/Ne vient
pas heurter
sa carène»
(Légende des
siècles, p.
780)

«Lui torturé
d'amour pour
(...)l'Autre
(PII, 109)

«Et soudain
le vent
mistral
souffle»

«se gonfle»;
«frisson des
r e i n s
inaccessible»

2.2.2. LA SOLITUDE

Vraiment patente à partir des «bras» de la strophe 2, l'isotopie amoureuse s'en tient d'abord à des synecdoques de séduction visuelle et de caresses superficielles. Les bras et leurs propres synecdoques, les doigts et les mains, retiennent le contact dans les strophes 2 et 4 à une exploration horizontale, ce qui chez Grandbois ne correspond pas encore à l'union réalisée dans l'étreinte verticale (V; ÉP, 235). Répétée dans le doublet «Vos yeux couchés sur la terre/Et vos doigts tièdes sur nos poitrines aveugles»²⁷, la préposition «sur» qui produit le même sème d'«horizontalité» que le triple «sous» de la strophe 4 consacre le rôle superficiel des bras et des doigts. Sur l'isotopie de la communication et de la prière, «Vos yeux couchés sur la terre» serait la métonymie du refus de l'Etre supérieur de répondre aux appels: non seulement le destinataire cherchant, dans un élan horizontal, à rejoindre les étoiles ou le haut du mât s'affaisse-t-il, rappelant vaguement ce passage des Psaumes: «notre âme est affaissée jusqu'à la poussière, notre corps est attaché à la terre» (Ps 44, 26), mais

²⁷ Nous soulignons.

encore peut-il s'agir de ce destinataire supérieur dont la mauvaise volonté est rendue par la métaphore classique des «yeux couchés sur la terre» déjà rencontrée chez Virgile: «Ainsi Énée essayait d'adoucir cette âme de colère aux farouches regards et de lui tirer des larmes. Mais elle, détournant la tête, attachait ses yeux sur le sol»²⁸ ou, encore: «Les cheveux épars, elles lui apportaient le péplos, tristes suppliantes, et se frappaient la poitrine; mais la déesse, les yeux fixés à terre, détournait la tête»²⁹. Quoi qu'il en soit, l'horizontalité et la superficialité du «sur» s'opposent sur l'isotopie de l'amour à la fusion des «bouches confondues» et des «flancs soudés» de «Noces» (ÉP, 235) alors que la préposition provoque aussi sûrement l'altération que les «ne...que» et les verbes de neutralisation en bloquant le champ de vision et en produisant la métaphore de la cécité.

Avec «yeux» s'amorce une seconde série de synecdoques porteuses de sèmes de «visualité». Même si elles ne sont plus soumises à l'entreprise tactile, «dur front de clarté» et «frais cheveux du matin» pourraient appartenir

²⁸ Virgile, *Énéide*, Paris, Gallimard, Livre de poche, nos 1497-1498, 1965, p. 211.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

à une phase encore platonique alors que les traits éblouissants attirent d'abord l'attention. En fait, comme il le fera dans le vers «Je sais l'argile du marbre et la poussière du bronze», Grandbois réunit ici deux poncifs de la poésie romantique, la «clarté» et la «fraîcheur» que Hugo avait accolés avant lui pour peindre l'angélisme de l'enfance³⁰. Après que la solitude ait altéré les signes de la passion dans la strophe 2, elle s'attaque aux signes de l'amour calme dans la strophe 3.

Symétrique à la strophe 2, la strophe 4 reprend l'idée de «caresses» et de passion avec «vos mains de faible assassin»; toutefois, si la strophe 2 énumérait trois synecdoques tactiles, suggérant possiblement l'effort, l'ardeur des «gestes nécessaires», la réduction à une seule synecdoque motive peut-être l'expression «faible assassin». Le manque d'énergie entraînerait l'obsolescence de la synecdoque, d'où son retrait du texte. Enfin, on n'insiste plus sur les préliminaires alors que le retour à la cécité avec «paupières faciles» associée aux plaintes métonymiques du départ et de l'adieu, «O vous pourquoi creuser cette fosse mortelle...etc.», nous font passer sans transition de l'amorce de la cour à la frustration de la mort de

³⁰ Hugo, Les Chants du crépuscule, p. 81.

l'amante.

Interruption de la progression vers la phase coïtale sur laquelle doivent déboucher logiquement la séduction et les caresses, la strophe 4 est exorcisée par un retour de l'ardeur et de la détermination. Les holophrases «Non non» tentent de forcer la volonté du narrateur à reprendre le cours du récit factuel détourné au profit d'un questionnement émotif. On peut ainsi arriver au terme d'une ascension du désir jusqu'à la réalisation du coït.

Ce stade semble d'abord indexé par la lexicalisation dans la strophe 5 d'un nombre inégalé de synecdoques rendant compte d'une synergie renouvelée, «corps», «larmes», «sourires», «genoux», «reins», auxquelles il faut ajouter au moins quatre parties du corps produites, comme nous le verrons, par interférence intertextuelle, «flancs», «doigts» et «bras», ou par sèmes nucléaires, métaphoriques, «pénis». De plus, la métaphore angélique qui avait prévalu jusque-là se transforme en une fixation plus compromettante sur des métaphores génitales. Parcours comparable aux trois premières strophes du poème XV, de l'angélisme de l'enfance à la découverte du potentiel érotique, le poème I ne va pas cependant jusqu'à nommer les «seins»; mais le générique «corps» est repris dans les deux pièces afin de laisser entendre par l'emploi

du tout qu'aucune partie n'est délaissée, dont la région pelvienne représentée respectivement par le double euphémisme, «frêle secret»/«pur mystère» et «élan retrouvant le ciel du mât»/«frisson des reins».

Derrière les métonymies coïtales, «élan» et «frisson des reins», disposées symétriquement aux extrémités de la série synecdochique comme pour indiquer la préséance de cet aboutissement se profilent les organes génitaux mâle et femelle. Dans le contexte, les caractères oblong et cylindrique du mât peuvent inférer le membre viril sur lequel s'empalerait l'«élan», c'est-à-dire, par projection intertextuelle, les «flancs» de la femme si l'on se rappelle ces vers suivants de L'Étoile pourpre: «Je voyais mes désespoirs/ Au sombre élan de son flanc ravagé/ Je construisais mes vastes portiques/ J'élevais mes colonnes de cristal» (ÉP, 168)³¹.

La relation métonymique très forte entre l'«élan» et le «frisson des reins» aurait dû rapprocher les deux vers. Mais l'intervalle ménagé entre eux par quatre vers de

³¹ Équivalents oblongs et cylindriques du mât, les colonnes seraient les métaphores architecturales du pénis que l'on retrouve, entre autres, au poème II; par ailleurs, la nature euphémisante du «flanc» ne fait pas de doute quand on y associe la synesthésie «sombre élan» déduite de «Belle chair éperdue/Sombre triangle infernal» (ÉP, 208) où la couleur foncée de la toison pubique qualifiant l'élan permet d'interpréter ce dernier comme métonymie de la cadence coïtale.

nature différente ne fait pas que retarder l'orgasme; il semble provoquer son échec. L'espace syntagmatique qui écartèle les sémèmes de génitalité réaliserait ainsi, au niveau graphique, le sens de l'adjectif «inaccessible». En fait, ces quatre vers intercalés interrompent à nouveau -ce que la strophe 4 avait fait- le continuum séduction--caresses--coït--orgasme en alignant des synecdoques relevant d'un stade antérieur.

«Corps dépouillé», «larmes de songe», «sourires de miroirs» et «genoux usés» nous ramènent à un moment purement visuel où les deux corps, élan et mât, doigts et poitrines, ne se touchent même pas. Un certain emploi de ces synecdoques ailleurs dans l'oeuvre poétique actualise de toute façon la solitude de la strophe 2. La nudité signifiée par le «corps dépouillé» est équivalente chez Grandbois à l'esseulement, et cela surtout dans Les îles de la nuit, recueil plus pessimiste que L'Étoile pourpre, par exemple: «Tu savais l'homme nu parmi son désert» (V), «Pourquoi ce tourment vulnérable/Si ce fer doit me laisser nu» (VII), «Je suis seul et nu» (VIII), «Tu disparaissais et ma recherche s'égaraît en vain dans les derniers labyrinthes/ Je n'apercevais plus les plages secrètes de la mer dépouillée» (XXVI), «Ah belles feuilles mortes/ Allées solitaires bois dépouillés/ Les coeurs naufragés»

(ÉP, 177).

Rappelant les premiers vers de la strophe 2, les «larmes» sont un effet de l'absence qui cherche à être comblée par le songe. Quant à «miroirs» et «genoux» qui sont associés aussi étroitement dans le vers des Rivages de l'homme, «Les sanglots des genoux d'hier/ Et ceux des miroirs de demain» (RH, 152), ils semblent commuter avec «larmes». Position de la prière, l'agenouillement (plutôt que la vue frontale des genoux de l'amour à cause de l'adjectif «usés») constituerait une antiphrase de l'isotopie amoureuse tout en s'opposant sémiquement à l'élan vertical du coït. Terme ultime de la rétrogradation, il poursuivrait la permanence de la strophe 1 et des isotopies anti-érotiques qu'on y trouve, désert et solitude intérieure.

Par ailleurs, les «sourires de miroirs» ne seraient qu'une forme renouvelée des compléments déterminatifs de matière, «argile du marbre» et «poussière du bronze», et surtout des compléments déterminatifs de matière cloisonnante, «éventails de cristal», «mur de pierre», «bloc scellé d'amitié». Au lieu d'assurer la réciprocité des époux comme dans ces vers d'Éluard: «Dans notre miroir

au coeur double/ Nos désirs vont bâtir ton corps»³², le miroir ne dédouble qu'une personne seule³³: «Clairs miroirs/ De l'absence unique/ O veille béatifique» (ÉP, 212), «Nous aurions pu tenter alors/ La calme angoisse de la nuit/ Le cristal de la solitude/ L'innocence de l'immobilité/ Le secret refuge des miroirs noirs» (RH, 113), «Le cristal me renvoie/ L'étonnante image/ De l'étranger que je suis» (ÉP, 205), «Son image tremblait au reflet de glaces inconnues» (PI, 503), «Face à face devant soi-même(...)/ Devant ce grand miroir sans pardon» (PII, 277). Ailleurs, le reflet spéculaire évoque le narcissisme adolescent de la femme à peine nubile qui n'a pas connu l'amour: «Elles étaient rieuses comme des jeunes filles/ Devant le miroir rituel/ Découvrant la tendre géographie» (RH, 122). Cette dernière citation ne fait que confirmer la solitude qui prévaut lorsque le miroir enferme l'amant avec sa propre image.

Les synecdoques centrales de la strophe 5 entretiennent donc une relation antithétique avec les synecdoques périphériques, relation dont on pourrait

³² Éluard, La Vie immédiate suivi de la Rose publique et de Les Yeux fertiles, Paris, Gallimard, 1986, coll. «Poésie», p. 127.

³³ A moins d'être le superlatif «miroir absolu» (XXIV).

rendre compte entre autres par l'équation «pénétration» vs «superficialité». En autant qu'il est permis de tirer une signification de la disposition graphique, les vers extérieurs, ceux de la superficialité, seraient inversement proportionnels à leur contenu sémique de fusion tandis que les vers intérieurs, ceux du coeur de la strophe utérine le seraient par rapport à la distanciation des corps connotée par «larmes», «sourires de miroirs» et l'usure des genoux.

Quoi qu'il en soit, cette distribution particulière produit un mouvement chiasmatique propre à structurer la strophe, d'autant plus que le plan sonore participe à cette symétrie deux à deux. En effet, la trame phonétique fondée sur le chassé-croisé des voyelles et des semi-consonnes et, plus particulièrement, des sons ouverts et fermés, adopte vaguement le tracé embrassé a-b-b-a. Les vers 28 et 29, «Je sais cet élan retrouvant le ciel du mât/ Je sais ce corps dépouillé et ces larmes de songe», se divisent grosso modo en deux sections chacun où les accents toniques portent respectivement sur des phonèmes sourds et aigus: [e|ǣ][rɔtruvǣ] vs [s|jɛl] vs [kǣ][dɛpyjɛ] vs [s|ɔ̃ʒ], chiasme qui est repris à l'intérieur du vers 31 qui leur

est symétrique³⁴: [su] vs [rfr] ≈ [mi] vs [rwaɾ].

Le sens généré par le chiasme selon le groupe Mû, à savoir la cyclicité, vient motiver la première articulation du langage, elle qui reprendrait en écho la régression amoureuse perçue à travers les synecdoques. En effet, après que les strophes 2 à 4 eurent énuméré les prémices de l'amour charnel, la strophe 5 en présente l'aboutissement («Je sais cet élan retrouvant le ciel du mât») pour aussitôt cristalliser la démarche vers l'orgasme du vers 33 («Et ce frisson des reins inaccessible») et rééditer les longs préparatifs (v. 28-29, 31-32. Une des lectures possibles du vers «Je sais l'argile du marbre et la poussière du bronze» s'inscrit dans la foulée d'un retour en arrière.

Au premier coup d'oeil, ce vers central s'avère une infraction au système anaphorique de la strophe: JE SAIS + synecdoques. Mais l'intertexte grandboisien a tôt fait de réparer cette «erreur» puisque si les synecdoques physiques ne sont pas lexicalisées, elles peuvent tout de même être sous-entendues en tant que comparés d'une métaphore in absentia. Qui plus est, une fois résolues

³⁴ En fait, toute la strophe est orchestrée par l'alternance des sons ouverts et fermés, même si la stricte organisation chiasmatisque est moins prégnante parfois: [ərzi] [mərbr] vs [pɥ] [brɔz]; [ʒɔny] vs [ɣze] vs [rɔʒ] vs [tɛnɛbr]; [frɪsɔ̃] [rɛ̃] vs [inaksɛsɪbl].

les métaphores minérales, la répétition atteint un sommet en ramenant non seulement la période pré-coïtale des strophes 2 et 3, mais en se servant pour ce faire des mêmes sèmes «bras» et «doigts».

En effet, déjà porteurs de sèmes contextuels de «répétition» par leur triple occurrence à la strophe 2, les «bras» se révèlent l'expression paroxystique des phases répétitives de l'amour en étant sous-jacents à leur représentation métonymique, «bronze». Dans Rivages de l'homme, on trouve: «Avec elle au bronze de mon bras droit» (RH, 127); l'alliage de cuivre et d'étain, qu'on imagine martelé et buriné afin qu'il prenne la forme voulue par l'artisan, s'inscrit dans le paradigme des «nuques bleues», battues par les «tempêtes» mais résistantes comme l'acier trempé. Par ailleurs, le marbre, de par sa teinte laiteuse et de par son beau poli, représente traditionnellement la beauté antique de la femme, sa complexion immaculée et veloutée de même que son attitude parfois impavide de statue. Grandbois se sert de la métaphore comme Hugo le faisait dans le vers «Avec ses beaux bras blancs en marbre de Paros»³⁵; mais au contraire de l'explicite vers des Contemplations, Les îles de la nuit et les autres recueils de Grandbois manient la

³⁵ Hugo, op. cit., p. 95.

métaphore in absentia afin de laisser ouverts tous les champs isotopiques: «L'odeur de l'Invisible/ Cerne des contours de marbre» (PI, 296), «Songe fuyant ma joie/ Belle prison de marbre frais(...)/ Roses chevelures de roses» (RH, 138) et, cela, en jouant particulièrement sur l'ambiguïté entre le corps féminin et l'esprit masculin perçus comme des prisons. La lexicalisation du marbre lexicalise néanmoins les «doigts» de la strophe 2 alors qu'il est métaphore de l'épiderme sur lequel glissent ces doigts de l'amoureux dans «Ce marbre tiède faiblesse de mes doigts» (ÉP, 203). On ne saurait être plus près d'une équivalence sémémique des «doigts tièdes sur nos poitrines aveugles» amputée de sa première partie.

Une seconde lecture du vers central récupère l'infraction par rapport à l'anaphore JE SAIS + synecdoques pour en faire la marque d'une nouvelle isotopie, la MORT. Ce segment étant constitué de sèmes exclusivement minéraux et telluriques, c'est comme si le corps alerte («Je sais cet élan retrouvant le ciel du mât»), puis altéré («Je sais ce corps dépouillé et ces larmes de songe/ (...) Ces genoux usés que ronge la ténèbre») s'anéantissait. Après une étape de mutation, stade intermédiaire entre la chair d'origine et la pierre à venir («Je sais vos sourires de miroirs»), la

progression vers le centre de la strophe débouche sur la totale minéralisation sémémique concomitante à la désintégration. Cette implosion de la strophe n'est qu'un des signes de l'isotopie thanatologique à qui est réservée la position centrale au niveau même du poème (la strophe 4 dont nous avons parlé).

En fait, le soudain vide synecdochique -du moins à un niveau lexical, dénotatif- s'est déjà produit auparavant. Aux strophes 2 et 3, les vers terminaux expulsent l'élément anatomique. Dans ce qu'on peut sans doute interpréter comme une autre progression, un seul vers voit la matière se minéraliser complètement dans la strophe 2 à l'instar du vers central de la strophe 5. C'est: «N'ont créé pour notre solitude qu'une solitude d'acier». Par la suite, le nombre de vers sans synecdoque augmente à la strophe 3: «Et parce que chaque jour ne chante plus son passage/ Vous avez cru l'heure immobile et la détresse éteinte/ Vous avez pensé qu'une route neuve vous attendait». Enfin, à la strophe 4, seules les «mains» appartiennent au «vous» et l'isotopie de la Mort, identifiable derrière les métonymies temporelles jusque-là prend la forme de l'orthosémème «mortelle» et des métonymies évidentes «fosse», «assassin» et «tombe». On passe en quelque sorte de la connotation de la mort par

l'altération physique à la dénotation de la mort par la moindre importance accordée au détour anatomique et par la lexicalisation de termes de la famille de la mort.

Certes, la neutralisation des synecdoques, dont celles entourant immédiatement le vers «Je sais l'argile du marbre et la poussière du bronze» peut être perçue au hasard d'une lecture tabulaire comme une métonymie généralisée de la mort et de la solitude amoureuse qu'elle métaphorise. Mais la lecture linéaire, elle, suggère des degrés de mort, un effet stylistique qu'il vaut la peine de remarquer.

Ainsi, la résonance ethnoculturelle de la métaphore «poussière» appelle plus bruyamment la mort que «genoux usés» ou «corps dépouillé», cette dernière synecdoque, par exemple, restant indéniablement ambivalente, partagée entre le dépouillement nécessaire à l'acte charnel et la nudité du cadavre solitaire dans la tombe. Qui n'entend pas à la lecture de ce vers la sentence christique: «Souviens-toi, ô homme, que tu es poussière et que tu retourneras en poussière» qu'une certaine éducation catholique a galvaudée. A ce passage célèbre de la Bible s'ajoutent trois versets en début du Livre de Job où le doublet métaphorique «argile» + «poussière» représente la mort (Jb 4, 19; 9, 9; 13, 12). Il est intéressant de

noter que Grandbois reprend dans un même vers, par le truchement du complément déterminatif rendu sursignifiant, le couple jobien «argile» + «poussière» auquel il ajoute un autre couple, «marbre» + «bronze», réuni chez Hugo pour, comme ici, indiquer les ravages du temps qui n'épargne pas les métaphores minérales de la permanence. Mais quand Hugo développe une isotopie architecturale,

Et ton architecture étagée et superbe/ Finit par
n'être plus qu'un tas de pierre et d'herbe/ Où
la tête au soleil, siffle l'aspic subtil./ Ton
marbre, dont tu fais des dieux, que devient-il?/
Le temps court, et monnaye en courant des
statues;/ Ton bronze qu'à tes rois guerriers tu
prostitues,/ On en fait des liards qui valent
les héros./ Ton marbre, chaux et plâtre, emplit
les tombereaux³⁶

Grandbois, concis, «impressionniste», ramasse des métaphores tirées de sources différentes et d'isotopies potentielles sans les pousser afin qu'elles se prêtent à sa recherche d'ambiguïté et de polyisotopie.

Par exemple, le marbre peut être une métonymie de matière à l'intérieur d'une isotopie architecturale; l'allusion à une construction gréco-romaine spacieuse s'élevant majestueusement dans le ciel comme les

³⁶ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 124.

«colonnes» du poème II s'opposerait à l'habitat souterrain, exigü, de la «solitude d'acier» et de la «tombe». Voilà pourquoi le marbre, comme le fabricant humain, est en train de se dissoudre et de s'écrouler parallèlement à la prolifération de l'incarcération. Toutefois, sans mention explicite de «temple» ou de «statue» comme chez Hugo, le symbolisme grandboisien, de par son flou, oriente la lecture dans d'autres directions, que ce soit l'isotopie amoureuse analysée plus haut ou que ce soient les isotopies du désert ou de la nauticité susceptibles, toutes deux, de réévaluer en leur sein le vers 30.

Ceci dit, Grandbois distribue les diverses isotopies amoureuse et thanatologique selon des schémas, linéaire au long des strophes 2 à 4 et chiasmatique à la strophe 5:

ISOTOPIE AMOUR

st.2 synecdoques altérées
(v. 9-13)

st.3 synecdoques altérées
(v. 16-17)

st.4 synecdoque altérée (v.
24)

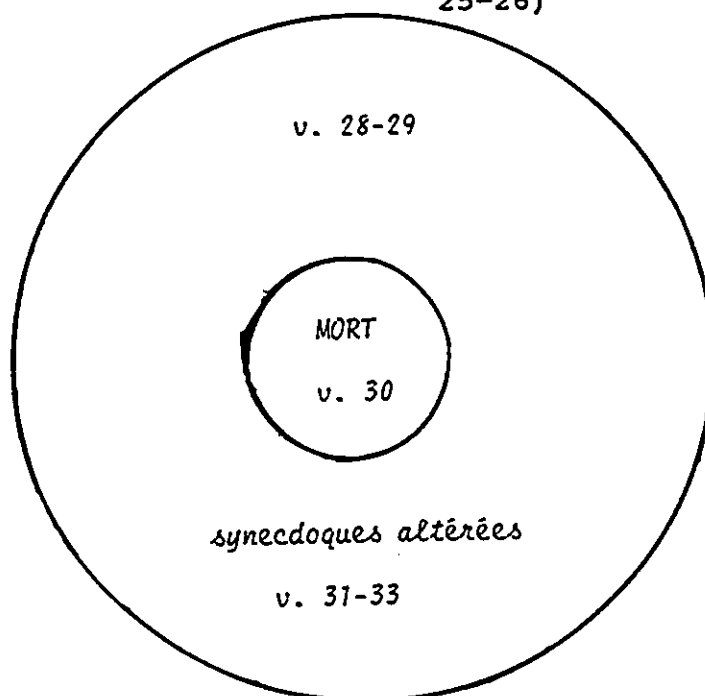
st.5

ISOTOPIE MORT

métonymie affirmée (v. 14)

métonymies affirmées (v.
18-20)

métonymies affirmées (v.
25-26)



Mais, en fait, la strophe 5 n'est que la représentation microcosmique de la structure du poème: strophes 2-3 vs strophe 4 (mort) vs strophes 5-6.

Comme certains sémèmes synecdochiques de l'isotopie amoureuse peuvent participer à des métaphores nautiques ou telluriques, il ne sera pas étonnant de retrouver certains aspects de cette stratégie distributionnelle.

Mais avant de passer à l'isotopie de la navigation et de quitter l'isotopie amoureuse, arrêtons-nous à quelques synecdoques physiques qui tranchent avec le pattern général du poème voulant que les expressions de l'amour soient systématiquement altérées en même temps que s'épaissit la solitude du poète. Trois exceptions, «les épaules des astres», les «paupières faciles» et «ce baiser de lèvres rouges» sont non seulement affirmées au contraire du «front» et des «cheveux» de la strophe 3, mais encore Grandbois leur attribue une «santé» qui jure avec la dégradation omniprésente.

Dans le cas des «paupières» et des «épaules», cette différence tient de toute évidence à la permutation qui s'opère au plan de l'énonciation. En effet, ce sont les seules occurrences où la synecdoque s'associe difficilement d'une façon ou d'une autre au «vous» de la collectivité humaine et au «je» de l'individualité ou à leur combinaison dans le «nous» représentant la tranche contemporaine de la collectivité humaine. Les «épaules» appartiennent à un Etre supérieur, idéalisé par la métaphore des «astres» ou des «étoiles». Quant à «ses paupières faciles», le possessif à la troisième personne a pour antécédent «l'ombre» qu'il contribue ainsi à personnifier. Ainsi, la synecdoque des «paupières» qui

appartient presque exclusivement à la femme et au «tu» dans l'oeuvre grandboisienne rejoint ici le protagoniste «ils» qu'une structure narrative oppose au «vous» à la strophe 1 («tempêtes», «épées du silence») et au «je» à la fin de la strophe 6 («Les minutes du temps me marquent plus que vos trahisons»).

L'identification des «paupières» aux forces extérieures représentées exclusivement par des éléments cosmologiques démesurés, à la dimension du déterminisme humain, se trouve confirmée par le parallélisme ternaire: «sous les épaules des astres» = «sous ses paupières faciles» = «sous la grâce des jardins». Ce rapprochement n'est pas que logique. Même si les paupières évoquent une réalité frêle et délicate, Grandbois les transforme par association avec un Cosmos plus vaste. Commutant avec les cloisons «mur» et «hauts-bords», leur petitesse n'en creuse pas moins une distance abyssale entre la femme qui a fermé les yeux et l'homme, distance comparable à l'éloignement des astres ou des morts enfouis sous la terre.

Sur cette lancée, l'intertexte permet de réévaluer les «paupières faciles» sur une isotopie cosmologique en tant que métaphore du ciel nocturne. Au poème XXI, par exemple, le même segment circonstanciel d'inférativité

introduit par «sous» compare les paupières à un voile serti d'étoiles qui a éloigné le soleil: «Sous la musique des paupières// O Bien-Aimée ô lac d'étoiles». Quant aux «mille abeilles de ta paupière» du poème XI, elles inaugurent moins une isotopie entomologique qu'une métaphore nocturne dont les «rayons», le «songe» et la descente dans l'abîme de la geôle seraient les métonymies. A l'instar de ce couplage que l'on trouve chez Hugo: «La nuit les astres bruire/ Et les abeilles le jour», la paupière se voit conférée, par sa comparaison avec un essaim d'abeilles, la brillance de l'étoile en plus de sa miniaturisation et de son caractère infinitésimal. Ces trois sèmes sont d'ailleurs activés dans la strophe 4 du poème I grâce à «pleurer sous les épaules des astres».

L'adjectif «faciles» contribue à opposer les paupières et les autres synecdoques. Alors que celles-ci sont qualifiées par des épithètes exprimant la difficulté de vivre, «bleues», «noirs», «tièdes», «usés», «inaccessible», celle-ci semble appartenir à un autre monde où l'âpreté a fait place à la facilité.

Si les passages cités plus haut n'invitaient pas à ajouter à l'isotopie amoureuse, surtout occupée au poème I par des partenaires ordinaires, le «vous», la figure idéalisée de LA femme, un rapprochement avec le poème

«Facile est bien» d'Éluard³⁷ le ferait. En effet, le vers «Facile est beau sous tes paupières» semble avoir été transformé en «paupières faciles» chez Grandbois en même temps que s'inversait la valeur proprioceptive de la facilité. Celle-ci s'attache à la prodigalité naturelle de la femme chez un Éluard devenu optimiste après l'expérience de Capitale de la douleur; dans les Yeux fertiles, une thaumaturge toute simple contrôle le monde sans effort, pour son plus grand bien:

Tu te lèves l'eau se déploie/ Tu te couches l'eau
s'épanouit/ Tu es l'eau détournée de ses abîmes/
Tu es la terre qui prend racine/ Et sur laquelle
tout s'établit/ (...) Tu sacrifies le temps/ A
l'éternelle jeunesse de la flamme exacte³⁸

Au contraire, dans Les îles de la nuit, rien n'est facile pour mener à un tel bonheur et à la maîtrise du temps; à un tel point que la facilité même est devenue un effet de l'emprise du temps. Sur l'isotopie amoureuse, la toute-puissance du temps est représentée par la fermeture facile des yeux. Qu'il soit métonymie de mort, de départ ou de sommeil, le réflexe vif fait penser à la mécanique bien

³⁷ Éluard, op. cit., p. 243.

³⁸ Ibid., p. 235.

huilée d'un piège qui se referme (comme «les bielles du ciel» XII). D'ailleurs, Grandbois associe la facilité à la duperie dans cette seule autre occurrence du terme: «Voeux livrés à la facilité du mensonge» (RH, 103). Voilà expliquée l'équivalence entre les paupières et l'autre synecdoque non altérée, les «lèvres rouges», alors qu'à la strophe 6 l'isotopie amoureuse reçoit le sémème traditionnel «trahisons»³⁹ et ses métaphores «fiel» et «poison».

Le pléonasme «baiser de lèvres» donne une présence hyperbolique à la bouche qui, au lieu d'être anémiée par le déterminant comme dans les autres synecdoques du poème, est doublée par la répétition de l'antécédent à son complément qui reproduit au niveau syntaxique le sens de gémellité propre aux lèvres. Bien entendu, si le déterminant se justifie autrement que par cet effet stylistique, c'est par la précision de la teinte rouge du baiser.

L'irrigation en sang oxygéné qui produit sans doute la tumescence éclatante de la bouche ne peut que prendre valeur ironique face à cet autre représentant du code

³⁹ «Ce qu'épargnent les dieux fatigués, l'amour traître/ Le ressassait; tout saigne et tout souffre, sans être./ Le penseur voit, au bord des noirs destins venu,/ Se prolonger sans fin dans le gouffre inconnu,/ Cette agitation des vagues de ténèbres» (Hugo, op. cit., p. 64).

chromatique dont il est la contrepartie, les «nuques bleues». L'un répond à l'autre alors qu'on passe de l'asphyxie de l'ermite soumis aux rigueurs du désert au trop-plein de vie associé à la passion amoureuse. Mais, assez étrangement, c'est la «nuque bleue», pièce osseuse plus proche de la pierre, avec laquelle elle commute d'ailleurs («Vous possédez l'éternelle dureté des rocs») qui est positive plutôt que la chaleur épidermique. Métonymie de la résistance au temps, elle inverse le rapport minéralité/mort VS animalité/vie en minéralité/vie VS animalité/mort. Cela devient un des sens possibles de «trahisons» à la fin de la strophe 6.

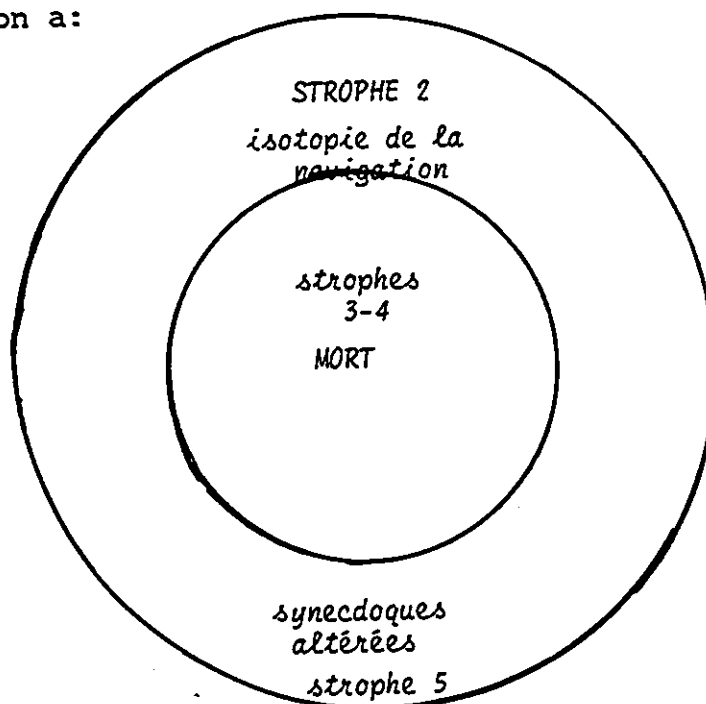
Une trahison certaine, métalinguistique, consiste à trouver ce «baiser de lèvres rouges» au sein d'une séquence univoque négative. D'où sans aucun doute sa contradictoire vivacité dans ce poème où le corps subit métaphoriquement les charges de la chronologie. Le parallélisme des formes syntaxiques «mur de pierre» = «bloc scellé d'amitié» = «baiser de lèvres rouges», toutes fondées sur le génitif, transmet justement au baiser la consistance minérale que les deux premiers vers du trio véhiculent. Toutefois, il ne s'agit plus de résistance au temps comme dans le cas des «nuques bleues», mais bien de séparation.

En effet, que ce soit le «mur» ou le «bloc scellé», Grandbois énumère des équivalents métonymiques de la solitude⁴⁰. Eux-mêmes susceptibles de commuter avec «solitude d'acier», «sourires de miroirs» ou «hauts-bords» dans un paradigme de cloisons de toutes sortes, ils confèrent à «baiser», par couplage, leur rôle négatif de limitation et de contraction. Le baiser, qui devrait être le signe de la communication et de l'expansion et constituer une antithèse avec les vers précédents, se trouve contaminé par le contexte de la strophe; s'il acquiert le sème «séparation», entre autres, cela peut s'expliquer référentiellement sur l'isotopie amoureuse par un baiser d'adieu ou, du moins, par le caractère à la fois ensorceleur et éphémère du contact. La mention de «trahisons» convient bien avec le vocabulaire accusateur accompagnant les ruptures amoureuses; sa juxtaposition au baiser produit même un tragique sublime en activant les réminiscences bibliques et, en particulier, la dernière nuit du Christ au jardin de Gethsémani où ses amis («bloc scellé d'amitié»), dont Judas avec le baiser, le

40 «Et nous avons construit mur à mur/ La noire enceinte de nos solitudes» (XXII), «O vous tous ensevelis derrière les murs des chambres vides» (VI), «Mais les murs de mon île/ Accrochés au ciel/ Rongeaient l'abandon des plages» (RH, 132), «Ah murs sans remparts/ Jours sans elle» (RH, 143), «Sous un ciel muré d'acier» (ÉP, 241).

trahissent.

Si l'on revient à l'isotopie de la navigation, on remarque d'abord que le modèle concentrique que nous avons dégagé à propos des métaphores thanatologiques de l'amour abandonné semble aussi s'appliquer. En effet, la moindre pertinence de l'isotopie nautique aux strophes 3 et 4, que Grandbois semble décidemment réserver à l'univocité temporelle et thanatologique, crée un vide central dans la distribution syntagmatique des sémèmes marins. Cela ajouté au fait que les bras de nautoniers ou les mâts semblables à des bras sont neutralisés aux strophes 2 et 5 (entendre «l'argile du marbre des colonnes-mâts» et «la poussière du bronze des bras-mâts») fait qu'on a:



Par ailleurs, on remarque aussi que l'étape de la solitude sur l'isotopie amoureuse est aussi métaphorisée par des sémèmes précis de l'isotopie de la navigation. On a vu que, sur l'isotopie de la navigation, la passion correspond à la tempête s'abattant sur le navire et risquant de le faire chavirer. C'est finalement ce qui arrive: la tempête provoque aussi sûrement le naufrage que le désir excessif entraîne la séparation des amants. La dialectique ponctuée par des catégories de sémèmes équivalents sur les isotopies de l'amour, de la navigation et même du cycle diurne est développée de façon jamais aussi claire qu'au poème «Beau désir égaré»:

Beau désir égaré
 Dans la tempête insensée
 Tout semblait corps et biens
 (...)
 Je cherche les portes du ciel
 Le navire et le port
 L'autre côté du soleil
 Le silence incessant bruissant
 Ce secret d'une chambre d'aurore
 Tremblante encore (ÉP, 188-9)

dont les éléments s'enchaînant sur une trame narrative peuvent se décomposer ainsi:

	<u>ISOTOPIE AMOUREUSE</u>	<u>ISOTOPIE NAVIGATION</u>	<u>ISOTOPIE CYCLE DIURNE</u>
amour calme	«secret d'une c h a m b r e d'aurore/ Tremblante encore/ De l'odeur des lilas»	«navire»; «port» (sans mouvement)	«L'autre côté du soleil»; «aurore»
passion	«Beau désir égaré»; «Je m'exaltais devant les images/ D'un a m o u r prodigieuse- m e n t illimité»	«tempête insensée»	
solitude	«j'allais ne plus la voir»	«T o u t s o m b r a i t c o r p s e t b i e n s»; «Mon île sous moi lentement s'enfonçait»	«Mes yeux se fermaient pour toutes les nuits»
retrouvailles	«E l l e rebondissait vers moi»		«île» (étoile au poème XXVI)

Au poème I, le naufrage procédant de la tempête n'est guère évident alors que les strophes centrales, celles de la solitude, ne présentent pas de sémèmes

marins, du moins du point de vue dénotatif. Ce vide qui appuie le modèle concentrique susceptible d'organiser l'isotopie amoureuse souffre une exception, le vers «Je sais cet élan retrouvant le ciel du mât». Non seulement la synecdoque du navire ramène l'idée de navigation occultée depuis «soutes», mais elle ramène aussi les étoiles au sein de la nuit des strophes 2-6. Que l'étoile préside aux retrouvailles («retrouvant»), cela tient aux recoupements possibles entre l'élan vertical, le mât et l'astre qui guide les bateaux à travers la série de vers suivants: «Quels feux rouges/Parmi le tumulte des mers/au mât des navires de haut bord» (PII, 386), «Parfois une proue de galère/ Avec ses mâts fantômes de bras/ Parfois de courts soleils pâles/ Soudain déchirent les méduses» (ÉP, 237), «cet élan pareil/ Aux étincelles des insondables voûtes» (XXII).

Il semble que, pour un bref instant, les hommes de vigie, «sourdes sentinelles» incapables de voir l'étoile qui les guide comme la Polaire de L'Étoile pourpre (208) et qui doivent se contenter de rêver («désirs d'étoiles») étant donné leur éloignement («sous les épaules des astres») renouent avec la lumière salvatrice. Mais, comme la solitude de la mort, la noirceur recouvre le poème avec une série de synonymes qui particularisent chaque strophe:

adorables épées du silence») et sous la nuit? Sur le plan de la navigation, les «feux noirs» pourraient figurer les feux de position du navire masqués par la nuit à l'instar des «phares» du poème XXVII, à toute fin pratique éteints, à deux doigts donc de la perdition et de la solitude. La solitude est concrétisée par l'extinction des feux dans «Chacun venait vers le sable des plages/ Les petites vagues bleues/ Allaient avec de légers trémoussements se noyer dans la nuit/ Il restait le capitaine à son bord/ Et les feux tous éteints» (PII, 92). Redondance des «feux noirs», les «poitrines aveugles», métaphore surréaliste des «yeux couchés», pourraient, quant à elles, représenter les proues sans direction car incapables d'apercevoir les «phares rouges à la proue des îles» (ÉP, 231).

Le «mur» est une métaphore de la nuit et une métonymie de l'esseulement qui résulte de la pénombre. Les occurrences des Iles de la nuit insistent sur le rapport entre «ombre» et «solitude»: «Je sais que vous surgirez de l'ombre aux destins engloutis//(...)Vous tous ensevelis derrière les murs des chambres vides» (VI), «Les mains coupées du désespoir/Sur le mur comme des fleurs sombres» (VII), «Ces murs protecteurs/et ce plafond fraternel/et ces trous d'ombre et cette grande ombre/et

ce plancher de fer/et moi sous mes seuls cheveux/(...)et ce grand rire de pierre inattaquable» (XIX), «Nous avons partagé nos ombres plus que nos lumières(...)//Et nous avons construit mur à mur/La noire enceinte de nos solitudes» (XXII). Mais, derrière l'ombre, c'est la nuit qui détruit le couple: «Et nous avons construit mur à mur/ La noire enceinte de nos solitudes(...)// Que parfaite soit la nuit où nous nous enfonçons» (XXII), «Les murs massifs des nuits, leur épaisseur infranchissable» (PII, 506). Au poème I, le type de construction close par ces murs dépasse la vague prison de fer des poèmes XIX et XXII pour circonscrire l'espace de la tombe, «pourquoi creuser cette fosse mortelle/ (...) Bientôt l'ombre nous rejoindra sous ses paupières faciles/ Et nous serons comme des tombes sous la grâce des jardins// (...)Pourquoi le mur de pierre», réécrivant ainsi la métaphore hugolienne «La nuit est la muraille immense de la tombe»⁴³. Enfin, ce «mur de pierre» de la nuit constitue, sur l'isotopie marine, une variante des «éventails de cristal» et du «sillage de craie», tous trois concourant à la minéralisation des flots devenus durs, compacts, résistants à l'avance du navire; le «mur de pierre» rend de façon plus sensible «la prodigieuse frontière des

⁴³ Hugo, Les Contemplations, p. 357.

vagues» (XXVIII).

Mais où est donc le naufrage équivalent de la solitude? A moins de recourir à la métaphore in absentia de la mer-sépulcre romantique et de jumeler «pourquoi creuser cette fosse mortelle» à une descente sous-marine dans «pourquoi creuser ces houles comme une tranchée de sang», l'immersion n'a guère de prise, le poème I affichant une caractéristique des Iles de la nuit, soit la rareté du sémème marin. A l'opposé de Hugo et de Lamartine, mais conformément à la Bible et à Dante, le périple maritime y apparaît comme une métaphore secondaire, ce qui est étonnant à la lumière des nombreux voyages de Grandbois, ce qui l'est moins toutefois quand on apprend dans les Lettres à Lucienne que le premier recueil a été inspiré par les quelques mois de passion sédentaire vécue entre Port-Cros et Paris à l'automne de 1932. Quoi qu'il en soit, les quelques sémèmes évidents de l'isotopie de la navigation repérés dans Les îles de la nuit posent comme équivalents de la solitude amoureuse trois types de situations: 1-le bateau qui sombre, à rapprocher de la noyade suite au raz-de-marée balayant les rivages; 2-la descente des passagers dans le ventre du bateau en tant qu'équivalent de la descente au fond des mers; 3-le survivant d'un éventuel naufrage isolé sur son

radeau.

Au poème IV, Grandbois associe la nuit, le naufrage et la solitude: «Parmi les hommes joyeux et tièdes ceux des nuits obscures et confidentielles/(...)Et ces dormeurs avec un espoir gisant aux carènes des vaisseaux engloutis/(...)parmi ces aveugles chacun dans sa nuit creusant son labyrinthe inconnu». Le trinôme se retrouve à plus d'exemplaires hors des Iles de la nuit, mais il y est fragmenté dans «Cette nuit déjà/S'avance comme la marée/Elle est patiente et lourde/Balayant toutes les clartés/Sur son chemin fatal//(...)Les bateaux en perdition» (PII, 384), dans «Vous les grandes tempêtes sur la mer/Vous les vaisseaux engloutis dans les océans/Toute la peine des hommes(...)Nous allons mourir chacun/De notre mort solitaire»⁴⁴ (PII, 445) où un certain vocabulaire rappelle l'individualisme du poème IV et quand l'automne et le cycle des saisons se substitue au cycle diurne et à la nuit dans «Feuilles des peupliers/ Hautement renversées/ Sirène des transatlantiques/Sourire de la femme aimée(...)// Ah belles feuilles mortes (...)/ Les coeurs naufragés» (ÉP, 174, 177).

Comme l'homme qui, selon qu'il a la tête bien haute ou penchée vers le sol («nuques bleues», «vos yeux couchés

⁴⁴ Nous soulignons.

sur la terre») se révèle un équivalent de la montée positive ou de la descente négative respectivement, le navire, dans l'agencement de ses parties, constitue un microcosme de la dimensionnalité marine. A la navigation orientée vers le port terrestre ou céleste correspond le mât tandis que le naufrage est représenté par les oeuvres vives. Au poème IV, en plus d'être engloutis, les vaisseaux sont décrits par leur synecdoque profonde, les «carènes»; comme s'il y avait tautologie, ce n'est pas le mât qui descend au fond de l'eau, mais une partie de la coque déjà immergée au-dessous de la ligne de flottaison.

Il en va de même dans le poème «Puisque tout est perdu» où l'étape ultime de la lutte du navire contre la tempête, sa défaite et son immersion éventuelle coïncident avec la descente des passagers dans la cale. Dans les vers suivants, les sémèmes équivalents sur les isotopies de l'amour, du cycle diurne et de la navigation sont réunis en deux séquences:

ISOTOPIES ÉQUIVALENTES

tombée de la nuit

passion

tempête marine

nuit+nauffrage+solitude

«PUISQUE TOUT EST PERDU»

«C'était aussi le crépuscule
du monde/Dans le ciel de
grandes voiles violettes»

«Les mers étaient prises par
d'audacieux conquistadores
gorgés de poignards»

«Soudain elle (la mer)
rugissait comme une chienne en
chaleur/Et soudain les mâts
craquaient»

«Le jour était la nuit/Le
capitaine ne pouvait plus
commander/Plus de mât de
misaine/Plus de mâts du
tout/Les matelots se tenaient
dans la cale comme des
rats/Plus rien plus rien»

Comme on le voit, le grand néant des abysses n'est pas rejoint par les mâts, mais par le trajet parallèle des marins vers les parties basses; et tout comme au poème IV, cette solitude se traduit sur une isotopie animale par la miniaturisation de l'homme en rongeur pitoyable. Par leur logique référentielle, les rats de la cale expliquent sans doute la venue de la horde de rats voraces au poème IV

comme un prolongement de l'isotopie de la navigation⁴⁵. Un phénomène identique se produit au poème I alors que la tempête débouche moins sur l'image du bateau qui coule que sur le naufrage des passagers au fond des «soutes», comme quoi on peut se noyer métaphoriquement entre les parois trop protectrices du navire.

Équivalents de la métonymique «solitude d'acier» et des métaphoriques «tombes», les «soutes» réévaluent projectivement les «bras» de la strophe en une série de manoeuvres, «les gestes nécessaires», destinées à la survie de l'embarcation; mais ces efforts sont voués à l'échec, les marins ayant déjà fui le pont pour se terrer passivement dans la cale. Synesthésie à rapprocher des «sourdes sentinelles», les «poitrines aveugles» sous-entendent sans doute la proue des navires incapables de s'orienter à partir des guides de la navigation que sont phare, étoile ou vigies ayant déserté leur poste.

⁴⁵ Plus loin dans le poème «Puisque tout est perdu», la trame répétitive reprend la description de l'étape antérieure au naufrage, à savoir la tempête-passion. A ce moment, une gradation des carnassiers du plus petit au plus gros marque un écart avec la bestiole du naufrage: «Et soudain (la mer) méchante et violente comme un coup de fouet/(...) Il y avait des yeux/D'une révoltante exactitude/Pour voir au delà des montagnes/Il y avait le jappement des chacals/Le grondement des loups affamés/Le pas lent des ours blancs de l'Hudson» (PII, 107). Comme on le reverra au poème XXV, se trouve démontrée une typologie où l'animal féroce, excessif dans ses appétits, se joint aux images de la passion tandis que la petite bête souterraine caractérise la solitude et la mort.

Identifiables aux «voiles» de la fin à cause du sème d'intersection «rétractilité», les «éventails de cristal» s'opposent cependant à celles-ci en résistant aux marins qui s'acharnent à les déployer; ces voiles épaissies, alourdies, non gonflables par le vent appartiennent à un navire pétrifié, devenu «bloc» à l'instar du vaisseau-fantôme de granit de Hugo⁴⁶ et qui, par cette consistance, ne peut plus prétendre filer vers le ciel des poèmes V et XXIII. Une autre interprétation possible verrait la mer elle-même se cristalliser parallèlement à sa métonymie du navire. Les «éventails» répondraient au «sillage de craie» pour rendre le froid contact de la mort ressenti par les noyés comme dans cet autre passage de «Puisque tout est perdu»: «Leur navigation/ Cette verte verte mer nous sautait au visage/ Il y avait les grands bouleversements bleus/ Le cristal s'emparant de ses doigts/ Ils mouraient le long des plages» (PII, 106) ou dans une variante du «Poème 25»: «Le signal montait du fond des marées/ Noyait la robe du soleil/ O ma nuit/ O nuit mienne(...)/ O froid de cristal» (PI, 503).

Le poème VIII, quant à lui, métaphorise la trahison amoureuse et la solitude par un naufrage sans bateau. S'il y a immersion cependant, elle touche les autres, les

⁴⁶ Hugo, La Légende des siècles, p. 559.

«dieux noyés», le cataclysme antérieur au poème ayant épargné le «je» en faisant de lui le dernier survivant d'une sorte de fin du monde⁴⁷.

POÈME VIII

- 01 Pris et protégé et condamné par la mer
- 02 Je flotte au creux des houles
- 03 Les colonnes du ciel pressent mes épaules
- 04 Mes yeux fermés refusent l'archange bleu
- 05 Les poids des profondeurs frissonnent sous moi
- 06 Je suis seul et nu
- 07 Je suis seul et sel
- 08 Je flotte à la dérive sur la mer
- 09 J'entends l'aspiration géante des dieux noyés
- 10 J'écoute les derniers silences
- 11 Au delà des horizons morts

⁴⁷ Une situation similaire menant au constat de solitude et à l'imminence de la mort qu'on guette en écoutant est posée dans les mêmes termes qu'au poème VIII dans: «J'aurais préféré mourir avec les autres/Je suis le grand témoin dernier de ces événements/Je sais que je dois mourir/Que je dois mourir seul» (PII, 240).

Ce flottement passif qui n'a plus rien à voir avec les départs sereins des poèmes V («N'étions-nous pas partis comme ces voiles pour des mers indéfinies») et XVI («ton sourire comme un départ de barques blanches») correspondant à un stade d'amour originel, ni avec la tempête correspondant à un amour enflammé et coupable (strophe 1 du poème V et strophe 2 du poème XVI); en tant qu'étape-charnière, dont MM. Blais et Major ont bien relevé le caractère d'attente dans leurs monographies⁴⁸, le poème VIII comporte quelque analogie avec un poème inédit où le poète est perdu au milieu de la mer sur un radeau après la destruction de son navire:

Et ces voiles vertigineuses des crépuscules/
Foudroyées par les brouillards/ Nous attendions
le suprême appel/ Nous naufragés les doigts
crispés au radeau/ Plaies ouvertes rongées
par le sel/ Nous attendions la voix/ La grande
voix salvatrice (PII, 82)

Si le radeau a fait place à l'esquif non moins précaire du «creux des houles», le sel revient pour suggérer une dégradation consécutive à la tempête, à la

⁴⁸ Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, Québec, Presses de l'Université Laval, «Vie des Lettres québécoises», 1974; Jean-Louis Major, «Relire "Pris et protégé..."», Incidences, nouvelle série, vol. I, nos 1-3, décembre-janvier 1977, p. 70-84.

passion et aux blessures que tempête et passion infligent. Certes, Jacques Blais a raison de dire que le «sel» retarde par sa consistance la descente vers les profondeurs et vers la mort⁴⁹, mais il porte atteinte en même temps à l'intégrité du corps naufragé qui s'y identifie de trop près. Les belles chairs lisses de l'amour sensuel se gangrènent à partir des coups violents reçus lors du farouche corps à corps. La putréfaction s'accomplit dans le sens d'une pétrification et d'une fragmentation en mille particules. Avec son effet de minéralisation, le «sel» se juxtapose à la nudité comme le fait le sable dans «Tu savais l'homme nu parmi son désert» (V). Par ce seul sémème «sel», Grandbois rend l'équivalence du désert dans la mer qu'il avait mis plusieurs strophes à développer au poème I, comme nous l'avons vu. Pour en arriver à être grains de sel dans la mer, le «je» s'atomise à un tel point qu'il risque de ne plus être visible⁵⁰. C'est par cette mutation que la femme lui échappe dans «Poème»: «J'allais la saisir elle disparaissait/Elle jouait dans l'ombre de son ombre/Mes chaînes tombaient d'elles-mêmes/Bruissant comme le sel

⁴⁹ Jacques Blais, op. cit., p. 137.

⁵⁰ Le «sel» confirme le risque «d'absorption» évoqué par Blais (op. cit., p. 135).

dans la mer/Elle était éparse dans le jour dans la nuit» (RH, 148). Quand on sait que les chaînes représentent chez Grandbois le lien amoureux, leur salification marque autant la fin de l'amour que la fusion des «colonnes de joie» du poème II, ces «Liens bénis de la folie». L'être dissout, s'il perd son unicité au sein d'une infinité de particules, ne se manifeste plus en outre qu'à travers les ondes sonores qu'il émet. Par le «bruissement», on devine la présence de la femme devenue «sel» et «ombre» dans «Poème»; dérobée aux regards, on suit ses traces composées de «hautes musiques secrètes» (RH, 148) et de «confusions gémissantes» (RH, 150).

Ces deux sèmes connotés de «sel», «pluralisation» et «essence sonore», instituent le vers «Je suis seul et sel» en modèle des vers suivants. Non seulement les «dieux noyés» se mêlent-ils à l'élément liquide comme le sel qui y est dissout, mais ils opposent à «l'archange bleu» leur multiplicité défiant tout recensement. Et comme le sel de «Poème», on doit se contenter de les entendre⁵¹. Le

⁵¹ Hugo situe tous les humains à ce palier transitoire où le «je» flotte au poème VIII; de là, ils peuvent communiquer avec un au-delà qu'ils ne voient pas, mais qu'ils entendent. L'analogie de la situation se double d'une identité de sèmes, «nus», «frisson» et «entendons» dans: «Nous vivons, debout à l'entrée/ De la mort, gouffre illimité/ Nus, tremblants, la chair pénétrée/ Du frisson de l'éternité;/ Nous entendons (...)/ Le bruit que font ces vagues d'âmes» (Les Contemplations,

bruissement qui trahit leur présence n'a pas l'harmonie du chant des sirènes, mais il est tout aussi attirant car le frissonnement des «poids des profondeurs», synesthésie du tactile et de l'auditif, évolue vers une autre synesthésie du même genre suggérant l'aimantation, «aspiration géante»⁵².

Ainsi, les vers «Je suis seul et nu/ Je suis seul et sel» s'imposent comme pivot d'un poème concentrique. En plus d'être décalés par le verbe «être» qui pose l'essence du «je» et par leur brièveté comme la strophe nominale au centre du poème XXV, leur contenu sémique résume les vers qui les entourent. Au niveau isotopique, ils diagnostiquent en termes clairs le véritable malheur du «je» justifiant la métaphore du naufrage: sa solitude amoureuse.

Si Grandbois emploie l'expression «seul et nu» à plusieurs occasions dans son oeuvre (PI, 401, 495; PII, 270, 304, 381), ce n'est qu'aux poèmes VIII et «Je m'en vais» (PII, 304) qu'elle entre dans l'isotopie de la navigation. Le poème VIII présente ainsi une grande

p. 373).

⁵² La reprise du sémème «aspiration géante» juxtaposé à «Musiques de minuit» dans L'Étoile pourpre (169) confirme la synesthésie auditive de même que le contexte nocturne du naufrage.

ressemblance avec ces poèmes de Hugo où, invariablement, la coordination «seul et nu» qualifie le navire humain perdu dans l'immensité océane⁵³. Mais isotopie marine ou non, «seul et nu» véhicule chez Grandbois le regret de ne pas avoir la femme. Dans un autre passage où «seul» et «nu» ne sont pas coordonnés mais juxtaposés, on voit même confirmée la résonance biblique et morale de l'emploi péjoratif de la nudité, par opposition à la nudité triomphante de l'enfance: «O Dieu qui m'avez créé/Et puis ici laissé seul/Sans femme sans enfants/Nu comme votre Job» (PII, 131)⁵⁴.

La première partie du poème amorce le processus de séparation que «seul et nu», au centre, va récapituler. Une autre coordination, antithétique celle-là, «protégé et condamné» livre en une forme lapidaire le modèle amoureux et la pensée du poète face à la femme. Celle-ci tient dans la réflexion très juste de Jacques Blais quand il dit: «Lucide, désabusé, le poète lit d'avance la fatalité de la trahison à l'instant même de la rencontre»⁵⁵. En

⁵³ Hugo, Les Contemplations, p. 352; Les Orientales. Les Feuilles d'automne, p. 279, 291.

⁵⁴ A ce compte, il n'est pas étonnant que le constat de solitude du poème IV, «Tu savais la nuit vide et l'aurore sans douceur/Tu savais l'homme nu parmi son désert» soit entouré d'expressions au ton, sinon à l'inspiration, jobien: le questionnement sur soi avec «Pourquoi» suivi d'injonctions.

⁵⁵ Jacques Blais, op. cit., p. 132.

effet, un constant paradoxe accusé par le recours aux parallélismes entre sémèmes positifs et négatifs ressort ici au sentiment de fausse sécurité inspiré par l'accolade de la mer-femme. La protection concrétisée par la position du «je», lové dans le chaud «creux des houles», constitue un piège vite éventé. Pourtant, le contenu dénoté de ces termes devrait engendrer la confiance d'autant plus que, par poèmes superposés, le «creux» jumelle la mer à sa métonymie salvatrice, l'arche: «Ah qu'une foudre supérieure nous avertisse au creux de l'arche suprême» (XX).

Ce dernier vers présente en fait la seule victoire durable de l'accueil chaleureux alors que la majorité des occurrences du «creux» et de la protection sont entachées de duplicité. La lucidité empêche le poète de jouir du confort de l'étreinte amoureuse dans «O creux d'épaules mortel» (X) et dans les vers «Ah vainement(...)/ ces longues houles consolatrices berçant des consolations d'ange» (XVI) qui mettent en évidence les métaphores angélique et marine de la femme que le poème VIII suggère. Quand au refuge, il est indissociable, voire responsable, de la mort imminente, car on a l'impression qu'un excès de sécurité étouffe la passion. Dans «Ces murs protecteurs/ et ce plafond fraternel/ et ces trous d'ombre» (XIX),

Grandbois conçoit la protection comme un réflexe défensif qui le tient à l'écart de l'amour pour adopter la voie moins compromettante de l'amitié, quand ce n'est pas pour s'isoler complètement⁵⁶. Le refuge comporte une lâcheté, un excès de prudence: «J'étais trop celui du langage patient/ Celui dont la mémoire se réfugie au centre» (XXIV) qui n'est pas plus désirable que l'excès contraire tel qu'exprimé par le «trop» du poème XXVIII, par exemple. Aussi, au lieu d'être un signe de partage et de justifier le cri d'enthousiasme du croyant La Cépède, «O Dieu, protecteur des humains», la femme qui s'y retranche se sauve égoïstement sans jouer envers l'homme un rôle véritable d'archange; au poème XVIII, on a beau dire qu'elle est «baignée de songes ainsi que l'Archange sacré», elle ne porte personne d'autre qu'elle-même «au rendez-vous de l'archange» (au contraire du poème XXVIII) car elle s'enfonce «dans un refuge de morte» analogue à la cage dorée du poème XI: «Clefs de ta geôle(...)// Tu t'abîmes en toi et tu crées/Le paysage ultime de ta beauté».

⁵⁶ La même conception ironique de la protection apparaît chez Éluard qui trouve aussi le vide à l'intérieur des murs protecteurs: «Tout il nous faut ramener tout/A ce moment de compagnie mêlée/Évidée par les murs protecteurs» («En vase clos», dans La Vie immédiate/suivi de La Rose publique et de Les Yeux fertiles, p. 197).

Que ce soit le sommeil de la femme face à un poète insomniaque⁵⁷ au désir frustré qui rend la protection ironique (RH, 173, 178) ou que ce soit sa mort où elle atteint un refuge aussi menaçant pour elle que pour le poète, ce que montre la coordination analogue au poème VIII, «O mère ta poussière sous les jardins négligés/ Protégée et violée par la forge suprême» (PII, 102), tout cela justifie l'instinct de conservation à l'oeuvre derrière «Mes yeux fermés refusent l'archange bleu». La réaction identique à celle du poème XV paraît paradoxale quand elle vise «l'archange bleu»; mais comme au poème XV où Grandbois insiste sur le dédoublement de personnalité d'une femme à la fois triomphante de jeunesse et «déjà morte», «l'archange bleu» sous-entend sa contrepartie satanique, «l'archange noir» (PII, 82) aussi sûrement que le bleu de l'étoile sous-entend les ténèbres de la nuit.

Il n'est pas étonnant que la figure de salut et d'espoir qu'est l'archange soit rattachée à cet autre guide vers l'au-delà qu'est l'étoile. La couleur bleutée se révèle un sème d'intersection du personnage biblique et de sa métaphore stellaire sur l'isotopie du cycle diurne

⁵⁷ Le constat «seul et nu» est suivi au poème «Les grands astres» de l'aveu d'une surexcitation empêchant le poète de dormir en compagnie de la femme: «Les grandes fantasmagories de l'espace m'empêchent de rejoindre le sommeil» (PII, 270).

si l'on se fie aux vers suivants: «Je vois l'oeil nacré/
De l'étoile des bergers/ Le grand cercle bleu» (PII, 385)
ou si l'on se fie encore à ce passage analogue au refus du
poème VIII où le naufragé résigné à son sort se détourne
de l'Astre: «Nous n'entendons plus l'appel de l'Astre/
Nous sommes vaincus avec sur le visage le honteux sourire
de la résignation/ Nous sommes les noyés flottant au fil
du fleuve aveugle» (PII, 213). Ces contextes de l'étoile
ne font que confirmer l'association des «étincelles»
célestes et de l'Archange au poème XXVIII.

La nuit noire qui entoure l'étoile et risque
continuellement de la voiler entoure aussi le vers de
«l'archange bleu» sous la forme métaphorique des
profondeurs glauques de la mer et du ciel bas qui se
mêlent indistinctement à l'espace inférieur au sein de
l'obscurité généralisée. La platitude du «ciel d'une
extrême basseur» (PII, 60) qui correspond ailleurs aux
conditions atmosphériques prévalant lors de la tempête et
du naufrage s'enrichit ici de la métaphore de la colonne.
Sans y voir la comparaison avec le nuage étant donné que
ce phénomène naturel est absent des Iles de la nuit et
rare dans toute l'oeuvre, le lyrisme grandboisien imagine
tout de même une ressemblance entre la construction
humaine et le spectacle de la lumière diurne ou nocturne

envahissant les airs. D'une part l'élan ascendant de la colonne coïncide avec la clarté aux poèmes II et XXIV («plages de l'aube(...)/ ces hautes colonnes de joie», «Pâleur étincelante/ (...) Les colonnes se dressaient») imitant possiblement le lever du soleil, d'autre part, la colonne tombante, ou tout simplement obstacle à l'envol de par sa masse, accompagne l'emprise des ténèbres. Au poème IV, Grandbois s'inspire vaguement de Baudelaire quand il compare la vie de l'homme à «ce jour coulant entre les colonnes des nuits comme un fleuve clair»⁵⁸. Non seulement la colonne entrave-t-elle la montée du jour, mais symétrique à cet autre «jour(...)/dans la pluie comme un voile de veuve» plus tôt dans le poème, elle bouge, comme la pluie, de haut en bas, pour accomplir sa mission de fermeture. Même chose au poème II où les colonnes s'écroulant «comme un plomb fondu» ne font que réitérer métaphoriquement le vers plus banal du poème V, «Qu'une nuit sans fin déroule sur moi ses voiles de plomb». La pression des colonnes du poème VIII s'inscrit donc dans ce dictionnaire des métaphores cherchant à véhiculer l'impression d'un ciel «bas et lourd (qui) pèse comme un

⁵⁸ «La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles;/L'homme y passe à travers des forêts de symboles» (op. cit., Paris, Garnier, 1961, p. 13).

couvercle»⁵⁹, tout en précisant, cependant, que cette activité caractérise le ciel nocturne. L'effet de tassement, synonyme du refoulement des poèmes II et XVII, appartient en propre à la nuit. N'utilise-t-on pas dans L'étoile pourpre une autre forme du verbe «presser» pour peindre les «déclins crépusculaires», moment où les «cendres des tombeaux/Se pressent au lit des faussaires» (ÉP, 172).

Le paradigme de la nuit noire, fermée, se prolonge avec «horizons morts» qui confirme l'extinction des feux de l'étoile avec «Mes yeux fermés refusent l'archange bleu», car les «horizons vivants», ouverts, sont habités par la métaphore des nuées stellaires, les «étincelles» aussi bien dans «Nous allions plus loin que les plus lointains horizons/ Avec nos épaules et nos mains/ Et cet élan pareil/ Aux étincelles des insondables voûtes» (XXII) que dans «je t'ai pourtant vue marcher sur la mer avec ta chevelure pleine d'étincelles/ (...) Tu marchais avec tout l'horizon comme une coupole autour de toi» (XXVIII). Ainsi, le circonstanciel «Au delà des horizons morts», symétrique à «Au delà ces grandes étoiles ouvertes» (III), en marque le contraire.

Si la nuit recouvre tout le poème VIII, est-ce à dire

⁵⁹ Ibid., p. 80.

que la solitude y est endémique? La manifestation des «dieux noyés» ne vient-elle pas plutôt contredire ce rapport entre obscurité et absence féminine? C'est ici qu'apparaît la pertinence structurale de la catégorie «singulier vs pluriel». En effet, alors que la première moitié du poème insiste sur la neutralisation de LA femme derrière «l'archange bleu», les «dieux noyés» qui la remplacent font basculer la relation exclusive dans une kyrielle d'aventures amoureuses. Cette dynamique de la compensation fonde le binarisme du poème. Les «dieux noyés» renvoient de toute évidence aux nombreuses conquêtes amoureuses du voyageur, ce que Grandbois désigne par le générique «monde» et par les «visages» identifiables aux «beaux visages du passé» (VI) dans: «Je respire et tous les dieux sont noyés/ Ce qui m'attend ne m'attache plus/ Sauf toi/ Je me suis déchiré du monde/ Je me suis arraché du monde/ Je veux vivre les derniers jours de ma vie dans la paix/ Sans voyages sans bagages/ Sans visages/ Sauf le tien» (PII, 464). Mais si la femme disparaît, le mouvement est inversé et les femmes reviennent hanter le poète; elles veulent «consoler la peine de l'homme» (PII, 304) et n'y réussissent pas, car elles sont un pis-aller plutôt qu'un choix valable. Dans cette pseudo-promotion de l'archange aux dieux, le «je» va

de Charybde en Scylla.

L'allusion mythologique n'est pas innocente puisque le châtement du naufrage nocturne et de cette solitude qui persiste malgré l'évolution de l'unicité à la multitude réécrit les textes de l'Antiquité grecque. Quand Baudelaire consacrait une vision schizophrénique de la femme en posant devant la beauté la question: «Satan ou Dieu, Ange ou Sirène?»⁶⁰, Grandbois confère les attributs sataniques aux femmes au pluriel. Faux parce que plusieurs, les «dieux» correspondent à Satan sur l'isotopie biblique⁶¹ tandis que leur effet tentateur rendu par «l'aspiration géante» susceptible d'engloutir le navigateur évoque le chant des sirènes auquel Ulysse doit résister dans L'Odyssée. Mais si au lieu de se boucher les oreilles, le «je» se ferme les yeux, c'est que son odyssée l'a d'abord mené face à une autre menace. La menace visuelle antérieure dans le poème à la menace auditive semble conduire à la minéralisation du «je» avant son éventuelle noyade. Or, la corrélation entre regard et

⁶⁰ Ibid., p, 52.

⁶¹ Hugo pose la même équivalence que Grandbois au poème VIII entre les «faux dieux» et la tendance de l'homme à écouter les appels du monde du Bas. En effet, les «faux dieux juifs ou guèbres» sont neutralisés par les hommes en même temps que leur «oreille n'est plus tendue à chaque instant/Vers le gémissement indigne de la tombe» (La Légende des siècles, p. 785-6).

pétrification rappelle le mythe de Méduse dont la vue de la tête coupée avait le pouvoir de changer l'imprudent en pierre. Grandbois fait allusion à la Gorgone et à son mariage avec Poséidon dans le poème «Noces»: «Nous sommes debout/ Debout et nus et droits/ Coulant à pic tous les deux/ Aux profondeurs marines/ Sa longue chevelure flottant/ Au-dessus de nos têtes/ Comme des milliers de serpents frémissants» (ÉP, 235). La chevelure tutélaire en surplomb rend compte d'une métaphore antique associant la tête de Méduse à la pleine Lune⁶², pleine Lune devenue l'étoile chez Grandbois. Aussi, quand «l'archange bleu», qu'on a supposé métaphore de l'étoile, est «décapité» par le refus du «je», il se change possiblement en une tête dangereuse ayant Atlas pour première victime⁶³.

Jacques Blais a noté à bon escient la ressemblance entre le vers «Les colonnes du ciel pressent mes épaules» et le châtiment encouru par le Titan⁶⁴. La statufication

⁶² On peut se demander si le «Soleil cou coupé» d'Apollinaire (Alcools, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1920, p. 14) ne renvoie pas au mythe de la Gorgone quand on sait que «Zone» commence par un vers propre à réévaluer projectivement tout le poème sur l'isotopie mythologique: «Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine» (ibid., p. 7) et que dans un autre poème d'Alcools la lune est comparée à un cou (ibid., p. 119).

⁶³ Ovide, Les Métamorphoses, p. 129.

⁶⁴ Jacques Blais, op. cit., p. 135.

de la femme de Lot (Gn 19, 26) constituerait à cet égard une variante ultérieure du même mythe de la pétrification suite au viol d'un interdit visuel. A la «colonne de sel» de la Genèse qui récupère autant le vers grandboisien «Je suis seul et sel» que sa version anagrammatique «colonnes du ciel», la Bible réécrit le châtement d'Atlas par les expressions «Ton ciel sur la tête sera d'airain» (Dt 28, 23) ou «jour et nuit ta main s'appesantissait sur moi» (Ps 32, 4). Par ailleurs, les «colonnes du ciel» du poème VIII et de la mythologie grecque inversent le rôle protecteur de Dieu que Samuel 2, 8 traduit par la métaphore de Jéhovah tenant les «colonnes de la terre» sur lesquelles «il a posé le globe». Châtiment d'ordre divin, l'homme, bien loin d'être soutenu, est abandonné par Dieu et il doit désormais s'occuper lui-même de porter, non seulement son royaume, la terre, mais encore celui de l'Invisible, le ciel.

La lecture plurielle que permet l'ambiguïté métaphorique peut réinterpréter le refus de «l'archange bleu» non comme un geste de prudence apte à éloigner le châtement, mais comme la faute entraînant le châtement. A ce moment, l'infraction à la logique ovidienne étaye la logique biblique. Comme nous le verrons au poème III, le refus des dieux se révèle un pas dans la voie de la

conversion du poète, mais le refus de l'archange devrait constituer le geste contraire puisque cela équivaut à se détourner des «êtres inconnus et bons, les providences»⁶⁵ dont fait partie l'«ange de Jéhovah» qui «sauve du danger» (Ps 34, 8). Ce qu'on aurait pu prendre ainsi, dans la première moitié du poème, pour le reniement de l'impureté vécue avec la femme est le reniement d'une relation pure, voire platonique, au profit des velléités d'«orgie» pour reprendre le terme de Hugo⁶⁶ que sous-entend la disponibilité du «je» au souffle des «dieux noyés». Est donc précisé sur l'isotopie amoureuse le péché conduisant au châtement de la solitude et de la nudité, péché qui reste dans l'ombre dans ces vers inédits déroulant la même chaîne de causalité qu'au poème VIII péché--châtiment--absence de la figure salvatrice: «Il n'y a plus aucun rabbin aucun prophète aucun prêtre/Qui puisse absoudre mes innombrables péchés/Je suis seul et nu» (PII, 270).

⁶⁵ Hugo, La Légende des siècles, p. 786.

⁶⁶ Hugo, Les Contemplations, p. 324.

2.3. L'ISOTOPIE BIBLIQUE

2.3.1. LA FAUTE

Les sémèmes de la Faute, du Châtiment et du Salut sont distribués tout au long du poème I dans un ordre qui semble se superposer à la structure concentrique déjà aperçue au niveau de l'isotopie amoureuse. En effet, si les marques d'altération consécutives au châtement se dispersent dans toutes les strophes, les causes du châtement, qui semble atteindre son point culminant à la strophe centrale, sont plus fortement soulignées dans les deux strophes périphériques. Enfin, c'est à la dernière strophe qu'on trouve une allusion au salut éventuel.

A la lumière de l'intertexte grandboisien, il ne fait aucun doute qu'en débutant avec les «tourments» le poème s'insère au beau milieu d'une suite d'événements unis par un lien de causalité. Malgré la tournure négative, ce lien est présent dans «Nous n'aurons plus à nous tourmenter/ De nos grandes fautes éblouies» (PI, 304); même conclusion à tirer de cet autre vers où, comme au poème I, «tourments», «angoisses» et «prières» sont

juxtaposés, et rendus les équivalents d'une phase de châtiment se produisant entre les phases de la Faute et de la rédemption: «Les volcans fumant(...)/ Parmi nos détresses et nos angoisses et nos génuflexions/ Parmi nos prières et notre besoin de rédemption/Ce qui existe entre la faute et le pardon/Le temps illusoire des mains jointes» (PII, 103). Si la faute n'est pas lexicalisée au poème I, comme dans tout le recueil qui lui préfère «péché»⁶⁷, elle n'en est pas moins déterminée par certains sémèmes dès les premières strophes: «nuques bleues», «éternelle dureté des rocs», «sourdes sentinelles» et «gorgées de désirs d'étoiles» se regroupent deux à deux pour représenter d'abord le péché horizontal débouchant sur le péché vertical.

En se faisant l'écho du «désert humilié», les «nuques bleues» pourraient se contenter d'être, elles aussi, la métonymie physique du châtiment; elles correspondraient ainsi à l'attitude soumise du vaincu décrite dans «Ma nuque recevait l'outrage de l'ilote» (XXV) et dans «des hommes penchaient leurs épaules» (XIV). Mais à cause de

⁶⁷ Même le sémème «péché» est rare, ce qui contribue à gommer les renvois trop évidents à la Bible. La tendance euphémisante des Iles de la nuit commence à changer dans les autres recueils; elle éclate complètement dans les poèmes inédits où «faute» et les figures bibliques sont nommées régulièrement.

l'influence d'«en vain» et de la redondance «Vous possédez l'éternelle dureté des rocs», l'asservissement se change en résistance propre à engendrer le châtement. Dans la Bible, si le «Rocher» métaphorise le refuge divin, le «roc» appliqué au peuple d'Israël en fustige l'aveuglement entêté, la propension irréductible à se détourner des voies du Seigneur. Quand Baruch 2, 30 l'appelle le «peuple à la tête dure», Ézéchiél 2, 9 compare au roc cette «tête dure», métonymie de la nuque dure grandboisienne: «toute la maison d'Israël a le front dur et le coeur endurci. Mais voici que j'ai rendu ta face dure comme leur face et ton front dur comme leur front. J'ai rendu ton front comme le diamant, plus dur que le roc». La nuque grandboisienne peut aussi être le pendant du «cou raide» qui, chez Baruch 2, 33 et chez Job 15, 26, rend métonymiquement l'attitude de bravade de l'homme envers Dieu, ce qui entraîne, dans la Bible comme au poème I, l'angoisse (Jb 15, 20), l'attaque par l'épée divine (Jb 15, 22) et le «mensonge (qui) sera sa récompense» (Jb 15, 31).

Le défi opposé aux éléments, qui se transforme sur l'isotopie biblique en crime contre les desseins du Tout-puissant, mène l'homme à s'investir de l'identité de Celui qu'il rejette. La résistance «éternelle» propulse la

créature dans une dimension temporelle réservée au Créateur, Lui dont le Psaume 89, 27, 30 dit: «Tu es mon père,/ Mon Dieu et le rocher de mon salut(...)/ J'établirai sa postérité pour une durée éternelle»⁶⁸. Or, désormais, l'homme se prétend la source de son propre salut en étant comparé au roc, et au roc le dotant d'une vie éternelle, «Vous possédez l'éternelle dureté des rocs». Cette attitude de défiance, qui prend parfois l'aspect hyperbolique d'une révolte (XXVII; ÉP, 166; PI, 294; PII, 194) reçoit l'étiquette du premier péché capital, l'orgueil, au poème XVII. Et comme au poème XVII, cet orgueil conduit au «futur mensonge» et passe par une variante active, verticale, de la nuque entêtée et passive, soit les «sourdes sentinelles» qui portent sur une métaphore militaire l'érotique, mais non moins impudent, «jet vertical de nos corps» (XVII).

Pour un moment, l'on retrouve avec la surdité des sentinelles le péché par omission qui caractérise la «dureté des rocs»: omission de prêter l'oreille à l'appel du Très-Haut, ce qui est rendu en termes évidents au poème VIII: «Les colonnes du ciel pressent mes épaules/Mes yeux fermés refusent l'archange bleu», moins peut-être dans le repliement sur soi égoïste des «sourds chacun dans son

⁶⁸ Voir aussi Ps 92, 16; Ps 94, 22.

feuillage écoutant sa propre musique» (IV), mais qui est tout de même, à sa façon, symptomatique de la fermeture du méchant.

Refusant de se soumettre à l'humiliation purificatrice, les «sentinelles» restent fièrement debout, aspirant à gravir le firmament malgré le châtiment venant d'en haut et malgré, surtout, l'absence d'un médiateur. Le geste présomptueux amène Grandbois à les comparer à la tour de Babel, exemple biblique le plus célèbre des visées prométhéennes de l'homme: «les arbres de garde/Tours de Babel sous l'oeil unique de Dieu» (PII, 119). Équivalent vertical des colonnes, ils en partagent la témérité coupable: «Surgisse(...)/Cette frêle colonne d'allégresse/ Polie par des mains pures/Sans brûler de ses fautes» (RH, 158).

Ce traitement négatif des «sentinelles» inverse le contexte dans lequel elles apparaissent dans la Bible. Loin d'être «sourdes», leur position surélevée favorise la réceptivité aux messages divins non brouillés par la cohue: «Je veux me tenir à mon poste/ Et me placer sur la tour de garde,/ Et je serai attentif pour voir ce que me dira Jéhovah» (Ha 2, 1), «Mon âme aspire après Adonaï/ Plus que les guetteurs de la nuit n'aspirent après l'aurore» (Ps 130, 6). En communication étroite avec

l'Invisible, le prophète est considéré pour cela comme une sentinelle à mi-chemin entre le peuple d'Israël et son Dieu: «je t'ai donné pour sentinelle à la maison d'Israël» (Ez 2, 17; 33, 7). Enfin, grâce à ce canal privilégié, la sentinelle échappe au châtement: «Vos villes sont consumées par le feu (...)/ Et la fille de Sion est restée(...)/ Comme une tour de garde» (Is 1, 8); le parallèle est patent avec la fin du poème II où les retrouvailles amoureuses ont lieu sur les remparts, au poste de garde, à l'abri de la destruction et de la solitude.

Comme dans la Bible la valence positive ou négative des images dépend de la présence ou de l'absence de Dieu, celle des images grandboisiennes dépend de la présence ou de l'absence de la femme vue comme un intermédiaire nécessaire («ont fait en vain les gestes nécessaires»). A la fin du poème II, le guet du couple aux remparts des villes est positif car la femme est présente et agit dans le sens d'un salut («Tes paumes ouvertes recréaient les destins abolis»); même chose au poème XX où, malgré la mort et le sommeil, la femme garde ouverte la communication avec l'homme. Comme un Dieu le Père vivant au-dessus de sa création, elle reste en contact avec le niveau inférieur, car c'est une sentinelle «guettant

chaque parcelle de nos mains/ guettant la ville inconnue
de nos tempes(...)/ guettant le dernier geste de
supplication». Or, au poème I, la femme disparaît pour
laisser le poète dans une «solitude d'acier», ce qui
colore les «sentinelles» en noir étant donné qu'elles
attendent en vain. Grandbois les rend responsables de cet
état de faits en les accusant de la faute adressée au
peuple d'Israël, soit l'endurcissement. Même si le temps
qui passe est le véritable coupable comme il est dit plus
loin («Les minutes du temps me marquent plus que vos
trahisons»), l'homme reçoit une part du blâme parce qu'il
est buté, ancré dans ses voies tellement excessives qu'il
ne peut qu'être déçu.

Les voies excessives sont résumées aux deux
extrémités du poème par ce synonyme de péché chez
Grandbois, le «désir» ou la «soif». Dès que le désir est
nommé, l'intertexte grandboisien active l'isotopie
biblique et, plus particulièrement, le paradigme de la
Faute comme en fait foi la juxtaposition «Le péché
n'existait plus/ Le désir était mort» (ÉP, 197-8). Cette
généralisation a tôt fait d'être justifiée par des
déterminants du désir qui le confondent avec l'avidité.
Par exemple, dans les «soutes gorgées de désirs»,
l'hyperbole renvoie à la voracité condamnable du poème IV,

«Nous tous avec la faim ou la soif ou gorgés de trésors ridicules» qui entraîne la comparaison péjorative avec une bête de proie faisant partie d'images démoniaques dans la Bible: «Parmi le désir aux dents de loup».

Quant au retour en dernière strophe du désir sous sa forme métaphorique de la soif, il recoupe un passage de la Bible susceptible d'expliquer l'étrange construction syntaxique, «fontaines de soif»⁶⁹. En effet, le paradoxe de la fontaine n'étanchant pas la soif mais l'entretenant semble reprendre la distinction que Jésus établit entre l'eau puisée dans n'importe quel puits et l'eau vive: «Quiconque boit de cette eau aura encore soif», dit-il à une Samaritaine, «mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif» (Jn 4, 13). Conformément à cette métaphore, les «fontaines de soif» représentent un désir humain, physiologique, qui n'a jamais de fin par opposition au désir des choses spirituelles propre à apporter la sérénité. Si l'on se fie au poème «Je m'enfonçais...» où la métaphore nautique de l'amour est développée, la pluralité des «fontaines de soif» désignerait l'enchaînement des passades qui ne peuvent

⁶⁹ Il faut ajouter que certains récits de chevalerie, parties de la mythologie bretonne, font se rencontrer Raymond de Lusignan et la fée Mélusine à l'endroit intitulé «Fontaine de soif».

rassasier le désir de LA femme-Dieu, objectif de la croisière-pèlerinage:

J'étais le pèlerin désespéré/ Qui voyageait pour
n'arriver nulle part/ Je ne touchais aucun port/
(...) Les continents m'étaient étrangers (...)/
Et ces belles femmes aux épaules nacrées/ Et
cette terre que je foulais de mes pieds
brûlants/ J'avais soif et j'avais faim/ Aucune
source ne pouvait me désaltérer (PII, 306).

Grandbois donne ainsi un autre effet du désir excessif du début du poème: en plus d'engendrer une attitude orgueilleuse fermant l'homme aux leçons d'humilité, il entretient les tourments accompagnant des buts si élevés qu'ils ne sont jamais satisfaits. Aussi le désir excessif se mue-t-il en un autre péché, la haine, l'antiphrase de l'amour.

2.3.2. LE CHÂTIMENT

La progression du désir excessif du début à la haine de la fin consacre la circularité du poème qui s'insère entre deux manifestations du péché. Le mouvement répétitif qui fait l'effet d'un cul-de-sac s'explique par l'inutilité du châtiment qui arrive dans l'intervalle. Au lieu d'absoudre, la mortification par la mort débouche sur de plus grandes fautes encore à cause du doute exprimé dans le dernier vers au sujet d'une résurrection éventuelle: «Si les morts de la veille refusent de ressusciter». Avec ce conditionnel, c'est la dialectique Faute--Châtiment--Salut qui s'enraye et qui bloque au niveau des premières étapes Faute--Châtiment sans mériter la sublimation finale.

On dit que la résurrection du Christ à Pâques constitue le fondement du christianisme. C'est que sans elle la Passion et la mort ne dépassent pas le sort réservé à tous les humains; il faut encore que cette mort soit vécue par un Dieu, seul capable d'effacer par son sacrifice extraordinaire l'énormité de la faute originelle. Or, la résurrection trois jours après la mise au tombeau vient prouver la nature divine du crucifié et

la valeur rédemptrice de sa mort.

Saint Paul est à l'origine d'un tel raisonnement quand il dit: «Et si le Christ n'est pas ressuscité, votre foi est vaine, vous êtes encore dans vos péchés» (1Co 15, 17-8). Au poème I, Grandbois emprunte les mêmes arguments pour montrer que sans la résurrection de la ou des femmes qu'il a connues, la séparation originelle n'a aucun sens. Le désir excessif du début se dégradant en un désir frustré devenu haine, le monde est encore dans le péché conformément à l'argumentation paulinienne; par ailleurs, la «foi qui est vaine» se lit sous les vers «Vos bras d'hier pleins des bras d'aujourd'hui/ Ont fait en vain les gestes nécessaires». D'abord, Grandbois invite le lecteur à réévaluer la «nécessité» sur l'isotopie biblique quand il qualifie de «nécessaires» tour à tour le châtiment «dicté par le Livre» (PI, 406) et la rédemption (PII, 103). Dans cette veine, les «gestes nécessaires» pourraient annoncer le paradigme de la Passion christique dont nous allons voir l'émergence surtout dans les strophes 4-6; ils résumeraient métonymiquement les deux étapes du châtiment assumé par l'intercesseur divin et du salut qui devrait en découler après résurrection. Mais dans la Bible, la nécessité qualifie aussi la Loi de Dieu,

l'observance de ses commandements (Dt 11, 1; Ps 119)⁷⁰. L'on revient ainsi à la «foi» de saint Paul qui, en tant que précepte, est nécessaire, quoique vaine selon lui et selon Grandbois.

Dans sa première Épître aux Corinthiens, saint Paul continue à explorer le contraste entre la soumission au châtiment et l'absence de rédemption consécutive à l'absence de résurrection; pour ce faire, il utilise le style oratoire de l'interrogation. Le «pourquoi» qu'on y trouve pourrait être celui qui est multiplié au poème I à des fins émotives évidentes et qui mène à la même subordonnée de condition:

Si les morts ne ressuscitent en aucune manière, pourquoi se font-ils baptiser pour eux? Et, nous-mêmes, pourquoi sommes-nous à toute heure en péril? Chaque jour je suis exposé à la mort(...) quel avantage m'en revient-il? Si les morts ne ressuscitent pas (1Co 15, 29-30, 32)⁷¹

Dans les deux textes, le châtiment prend l'aspect brutal

⁷⁰ La régularité des gestes qui se font aussi bien dans le passé, «hier», que dans le présent, «aujourd'hui», est aussi soulignée par la variante «tous les jours de ta vie» dans le Deutéronome 11, 1.

⁷¹ A remarquer l'emploi du chiasme.

de la mort⁷² présentée sans euphémisme métaphorique et le Christ ressuscité se pluralise en une vision métonymique de toutes les âmes qui, grâce à la première pâque christique, accèdent à une nouvelle vie après leur expérience de la mort.

Si le questionnement est purement rhétorique chez saint Paul, il témoigne d'un profond désarroi au poème I alors que la Passion semble subie en vain faute de résurrection. Car les éléments d'une Passion christique sont étalés dans les strophes 4-6 traduisant sur l'isotopie biblique le mystère de la mort de la femme et de l'amour. Le tableau suivant propose une série de correspondances entre les sémèmes grandboisiens et les détails historiques du Nouveau Testament:

⁷² Les orthosémèmes thanatologiques sont concentrés dans la strophe centrale du poème I.

POEME I

«sous la grâce des jardins»

«ce corps dépouillé»

«larmes de songe»

«genoux usés»

«ténèbre»

«mur de pierre», «bloc»

«baiser de lèvres rouges»,
«sourire de miroirs»

«ce fiel et ce poison»

NOUVEAU TESTAMENTLIEU DE L'ENSEVELISSEMENT
(«il y avait un jardin, et
dans le jardin un sépulcre
neuf (. . .) c ' e s t
là(...)qu'ils déposèrent
Jésus» (Jn 19, 41))JÉSUS DÉPOUILLÉ DE SES
VETEMENTS («L'ayant
dépouillé de ses vêtements»
(Mt 27, 28))LES SAINTES FEMMES («une
grande foule de peuple et
de femmes qui se frappaient
la poitrine et se
lamentaient sur lui(...)»
"Ne pleurez pas sur moi"
(Lc 23, 27-8))

TROIS CHUTES

L'OBSCURCISSEMENT LORS DE
LA MORT («les ténèbres se
répandirent sur toute la
terre» (Mc 15, 33))LE TOMBEAU («le dépose dans
le sépulcre, taillé dans le
roc; puis il roula une
pierre à l'entrée du
sépulcre» (Mc 15, 46))TRAHISON DE JUDAS (Mt 26,
49; Lc 22, 48; Mc 14, 45)«ils lui donnèrent à boire
du vin mêlé de fiel» (Mt
27, 34); «Dieu boit le
fiel» (Hugo, Dieu. L'Océan
d'en haut, p. 89; Les
Contemplations, p. 358)

En tant que métonymie du «baiser» ou de l'hypocrisie du traître, le sourire est un attribut de Judas dans «la femme qui vous a trahi/ Tous les sourires sont les mêmes/ Celui du Christ celui de Judas» (ÉP, 198).

Comme si le poème I distribuait ses sèmes bibliques selon la chronologie de l'Histoire sainte, le châtiment assumé par le Fils de Dieu est évoqué dans la deuxième moitié du poème. La première moitié rappelle plus, quant à elle, des métaphores du châtiment antérieures à la Passion et qui s'appliquent au peuple d'Israël dans l'Ancien Testament.

Les deux types de punition dont les représentants s'alignent en début de vers pour finalement former un autre chiasme, le châtiment abstrait des «tourments», «angoisse» et «prière» et le châtiment concret «tempêtes» et «épées» servent à montrer le sort peu enviable des méchants qui se sont détournés de la voie divine. Comme Grandbois met le poème sous le signe de la prière, il est intéressant de remarquer le nombre de punitions similaires à celles qu'on trouve dans le livre des prières davidiennes, les Psaumes⁷³, et dans le livre des prières jobiennes.

⁷³ Grandbois fait directement allusion aux Psaumes dans «Sa lèvre avait le goût du miel des chants de David» (PII, 107).

Le tableau suivant n'entend pas épuiser les occurrences bibliques mais donner quelques exemples des recoupements possibles:

POEME I

BIBLE

«tourments»

«mon tourment est devant moi sans relâche» (Ps 38, 18); «je ferai de toi un objet de terreur» (Jr 20, 4)

«angoisse»+«prière»

«aussi chacun des tiens te prie à l'heure de l'angoisse» (Ps 32, 6)

«angoisse»

«Le méchant, durant tous ses jours, est rongé par l'angoisse» (Jb 15, 20); «car tu es ma forteresse, un refuge au jour de mon angoisse» (Ps 59, 17); «Partout la détresse, l'obscurité, une sombre angoisse(...)//Mais il n'y a plus de ténèbres/Pour la terre qui a été dans l'angoisse» (Is 8, 22-3)

«détresse»

«La détresse et l'angoisse tombent sur lui» (Jb 15, 24); «Ils m'avaient surpris un jour de ma détresse» (Ps 18, 19); «Tu es mon asile, tu me préserveras de la détresse» (Ps 32, 7); «Partout la détresse» (Is 8, 22)

«mensonge»-«trahison»

«Le mensonge sera sa récompense» (Jb 15, 31); «Il (le méchant) a conçu le malheur, et il enfante le mensonge» (Ps 7, 15)

«humilié» + «yeux couchés sur la terre»	«tu sauves le peuple humilié et tu rabaisses les regards hautains» (Ps 18, 28); «quand il aura faim, il maudira son roi et son Dieu/Il élèvera ses regards en haut/Et les abaissera vers la terre» (Is 8, 22)
«silence»	«ceux (morts) qui descendent dans le lieu du silence» (Ps 115, 17)
«désert» + «tempête»	«je demeurerais au désert;-Séla, je me hâterais de chercher un asile, loin du vent impétueux, loin de l'ouragan» (Ps 55, 9)
«tempêtes»	Ps 55, 9; «ainsi poursuivies dans ta tempête, épouvante-les dans ton ouragan» (Ps 83, 16)
«tempêtes battaient»	«Malheureuse, battue de la tempête, sans consolation» (Is 54, 11)
«tempêtes battaient(...) vos nuques bleues»	«Voici la tempête de Jéhovah/Il fond sur la tête des impies» (Jr 30, 23)
«épées»	Ps 44, 4; Is 20; 31, 8; 66, 16; Ez 21, 20; 29, 8-9; Jr 20, 1, etc.
«creuser cette fosse»	«Il (méchant) ouvre une fosse, il la creuse;/Et il tombe dans l'abîme qu'il préparait» (Ps 7, 15)

A la liste des «épées» ci-haut il faut ajouter le récit des nombreuses victoires du peuple d'Israël à son retour d'Égypte sur les villes ennemies se terminant par le sort répétitif des vaincus passés par l'épée dans Josué et dans les Rois.

2.4. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

Après cette lecture du poème I, on s'aperçoit qu'avec une économie de moyens, Grandbois réussit à lancer le sens dans toutes sortes de directions qui auraient pu s'exclure.

Le survol symétrique de l'Histoire sainte en deux époques, celle du malheur jobien et celle du malheur christique, embrasse plus large que bien des poèmes romantiques inspirés par la Bible. Quand les «Pourquoi» à répétition du «Christ aux Oliviers» de Vigny nous mettent en face de la même vacuité divine que le poème I, il n'y a pas cependant constante interférence de l'Ancien Testament; par ailleurs, l'interrogation térébrante de Lamartine⁷⁴ évoque les appels angoissés de Job sans verser dans l'Agonie et la Passion.

Comme on l'a déjà vu au poème XXVII, Grandbois passe maître dans la superposition des sources. Bien servi en cela par le style en appositions propre à excuser les sauts, à atténuer les hiatus jusqu'à l'expression d'une logique autre, narrative aussi bien que syntaxique.

⁷⁴ Lamartine, op. cit., p. 5.

Le recours aux variantes de différentes isotopies, la poly-isotopie qui lui fait prendre la tangente symboliste à partir de topoï romantiques, enraye, entre autres, le récit de la navigation. Aux extrémités du poème sont bien campées tempêtes marines et croisières laborieuses qui émanent directement du dictionnaire des métaphores romantiques; mais, au centre du poème, symbolisme oblige! le naufrage doit plutôt être deviné sous sa variante tellurique, l'enterrement sous le jardin. Cette suspension de l'isotopie maritime donne lieu à une brève évocation de l'Arcadie virgilienne qui, si elle est moribonde, n'en ressort pas moins des poncifs aperçus chez Hugo.

En effet, par la perte symétrique du «front» et des «cheveux». Grandbois consacre le mariage du couple clarté + fraîcheur si souvent employé par Hugo pour chanter la jeunesse; en outre, le choix des synecdoques physiques adopte l'ordre de la description de Pan dans «Le Satyre», ce demi-dieu symbolisant la nature idyllique opposée au cosmos. Pan ou enfant, il apparaît convenu qu'on doive mentionner le «front (où) blêmissait un étrange orient», la «chevelure (qui) était une forêt» de même que le «pli de son aisselle abrit(ant) des décembres»⁷⁵ qui, en prime,

⁷⁵ Hugo, La Légende des siècles, p. 463-464).

se retrouve dans l'expression «pleurer sous les épaules des astres».

Il est une autre convention archétypale consistant à représenter les destinées humaines par le voyage en bateau sur le modèle de l'Odyssée et de l'Énéide. Ainsi, l'attitude volontaire de l'homme qui se heurte aux éléments sans reculer se transmet de Hugo à Grandbois, et de Vigny à Grandbois, à l'aide de métaphores similaires. Par exemple, «l'éternelle dureté des rocs» comparant la détermination des marins au récif battu par les autans dépoussière le cliché par lequel Hugo désigne son île d'exilé, symbole, dans son cas, de la résistance politique: «J'aime la roche solennelle (...)/ Toujours renaissant dans les ombres/ Des vagues sur les écueils sombres»⁷⁶. Les ombres sont devenues les «feux noirs», autre reliquat hugolien comme on l'a vu, et les écueils sombres les «nuques bleues» qui, désormais, les personnifient.

Autant Grandbois ignore la perspective sociale de ces emprunts, autant il lui ajoute une dimension plus anthropologique. L'île est plus que le havre d'accueil, elle est l'homme lui-même qui fait corps avec ses

⁷⁶ Id., Les Châtiments, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1964, coll. Livre de poche, no 1378-1379, p. 86.

aspérités minérales. Cette identification évidente correspond à la manière vignyenne dont le poème I hérite aussi d'un sémème, le mât qui réitère l'idée de résistance du rocher: «L'entêtement (...) surnage en nous quand toutes nos facultés sont englouties par le temps, comme un mauvais mât au-dessus d'un vaisseau submergé»⁷⁷. Le mât constitue un cliché romantique de la pérennité affichée par l'idéal humain ou par la nature comme chez Lamartine: «Nous (les arbres) défions leurs tempêtes avec nos mâts enracinés»⁷⁸.

Mais ni Hugo ni Vigny ne poussent l'anthropomorphisme du décor marin jusqu'à l'allégorie coïtale. Or, chez Grandbois, ce sens caché revivifie les lieux communs. Coiffant les «corps dépouillé», «genoux» et «frisson des reins», «l'élan retrouvant le ciel du mât» s'entache de leurs visées mutines que ne contredit pas le couplage avec un autre élan, celui des «dix mille veuves de marins» à la «chair exaspérée/ Maudissant ce dard absent» (PI, 474). Il est d'autres coïncidences qui ont tôt fait de génitaliser toute l'isotopie de la navigation dont nous venons de parler, depuis les «feux noirs», flambée lubrique dans «Ses bras ouverts ses genoux blancs ouverts/

⁷⁷ Vigny, Oeuvres complètes, t.I, Stello, p. 705.

⁷⁸ Lamartine, op.cit., p. 824.

L'oeil ouvert comme une étoile/ Ton démon noir te saisit» (PII, 267), jusqu'aux fontaines de la fin: «Il y avait encore le monde servant la joie, la source de belles chairs égarées et des fontaines vibrantes qu'elles suscitaient» (DÉL, 22). Il semble que Grandbois se soit jeté sur un filon romantique dont les virtualités érotiques avaient été à peine exploitées, explorées peut-être encore timidement par Baudelaire avec le balancement équivoque de son navire dans «Un Voyage à Cythère»⁷⁹.

Cette audace par rapport aux romantiques se poursuit au poème II, mais sans la navigation amoureuse qui, si elle est étoffée au poème I, c'est pour s'épuiser par la suite avant de reprendre au poème XXV.

⁷⁹ Baudelaire, op. cit., p. 136.

-1-

- 01 Les tunnels planétaires jouaient le jeu quotidien
- 02 Le sang se mêlait à des couleurs jamais perçues
- 03 Une fois seulement ce grondement extraordinaire
prenait des intimités de seuil de maison
- 04 Et c'était le son d'un amour provincial sur les plages
de l'aube

-2-

- 05 Cependant je retournais aux voûtes solennelles
- 06 Je retournais à des portes géantes soutenues par le
feu
- 07 Des écumes ténébreuses refoulaient un fleuve démesuré
vers des espaces grouillant de mondes descellés
- 08 Et ces hautes colonnes de joie
- 09 Souvenirs Ö SOUVENIR
- 10 S'écroulaient soudain comme un plomb fondu
- 11 O chères captivités Liens bénis de la folie

-3-

- 12 Les heures forgeant le temps cachaient leurs lois
impénétables
- 13 Des grâces de songe sculptaient nos prunelles
- 14 Alors nous vivions tous deux aux remparts des villes
endormies
- 15 Parmi ces étoiles debout dans le brouillard

-4-

- 16 Et dans le silence à la racine des vents suspendu
- 17 Tes paumes ouvertes recréaient les destins abolis

3. LE POEME II

3.1. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

Le mouvement narratif d'un amour serein à la montée de la passion provoquant l'interruption de l'amour et la solitude du poète, puis la re-crédation de l'amour, voilà comment l'isotopie amoureuse donne sa chair au squelette du poème II, à sa structure concentrique.

Mais si l'amour est mentionné à un seul endroit au début, faisant de la locution «Une fois seulement» le signe métalinguistique de cette lexicalisation, la manifestation dialectique du sentiment est la plupart du temps à reconnaître et à suivre à travers diverses couches isotopiques superposées. Cela est surtout remarquable dans les deux premières strophes où l'absence du «nous» et du «tu» en tant que partenaires érotiques et où le gommage des synecdoques physiques confie à d'autres indices le soin de suggérer les circonvolutions d'un amour en continuelle transformation. La richesse métaphorique supplée à ce manque: l'isotopie tellurique de l'éruption

volcanique, elle-même comparée à un certain moment à la circulation sanguine, l'isotopie du fabricat humain et celle du cycle diurne représentent à leur façon la marche amoureuse, conférant au texte une grande variété lyrique et une profondeur déjouant toute lecture facile.

3.1.1. AMOUR CALME ET PASSION

A cet égard, le premier vers peut être considéré comme un modèle structurel du poème. Avec le «jeu quotidien», on n'a pas seulement le générique du cycle diurne qui englobe le poème de l'aube à la nuit noire, puis à la nuit étoilée, mais encore sous-entend-il la conception grandboisienne de la vie de tous les jours faite de moments fastes et de déceptions, donc de ces contextes positif et négatif structurant les quatre strophes. Cette conception est révélée en une série d'antithèses comme au poème IV et comme dans Dieu de Hugo: «C'est la longue journée(...)/Le Jour de Vérité est le jour quotidien(...)/Celui de la querelle et de la réconciliation/Celui de la vie et de la mort» (PII, 178). Par ailleurs, les tunnels planétaires, à l'exemple de «jeu» donnent le ton en étant ouverts à plusieurs isotopies, dont la tellurique est la plus évidente. Mais il pose en plus la situation de départ au niveau amoureux qui prévaut dans la première strophe, soit la communion, la présence l'un à l'autre. En effet, le sème de «communication» dans «tunnels» chevauche son contraire, l'«enfouissement»; or, si ailleurs, Grandbois se plaint de l'absence de la femme en ces termes: «je suis éloigné de

toi comme si nous habitions des planètes différentes» (PII, 188), les planètes représentent métonymiquement leurs habitants qui se trouve ici reliés par les «tunnels».

Cette mise en rapport prend deux directions: elle débouche sur un amour serein, hautement ponctuel, presque instantané si l'on se fie à la restriction d'«Une fois seulement», puis, concomitamment, sur un amour excessif menaçant l'existence du premier, comme la deuxième strophe va le confirmer.

«Seuil de maison» et «aube» sont des sémèmes qui se répètent dans Les îles de la nuit et correspondent à une phase idyllique de l'amour vécu à la campagne. Indissociables au poème XXVIII, «Les nuits n'entraîneront plus les cloches du matin/Les mains immaculées ne se lèveront plus au seuil de la maison», la petite maison est à l'état synecdochique dans cette autre scène matutinale où reviennent les lampes du poème XXVIII: «Et ce chant d'aube/Mordant mon délice/(...)//ces vols d'oiseaux du matin/Rejoignant les lampes éteintes» (XXVI). En fait, les vers 3-4 du poème II se posent en variantes dans ce contexte plus large du poème XXVI où le caractère provincial est décrit sous le tableau champêtre des «ruisseaux», de «l'Arbre», de la «moisson» et des «vols

d'oiseaux», et où les «intimités» s'opposant à l'hyperbole cosmologique du volcan sont relayées par les «eaux lisses», la «perle», la «tendre chair» et, surtout, le «doux feu» qui atténuent la passion dévorante représentée dans «le tonnerre du temps éclat(ant) dans mes veines».

On remarque la grande cohésion existant d'un poème à l'autre alors que ce «tonnerre» a aussi son synonyme au poème II, soit le «grondement extraordinaire». Certes, ce dernier bruit annonciateur de cataclysme subit l'effet euphémisant de «prenait des intimités» jusqu'à devenir un «son» non qualifié, degré zéro du code auditif; il se plie au contexte feutré d'un amour calme à la sensualité fine qui voit les tout aussi neutres et harmonieux «chant d'aube» du poème XXVI, «chants comme pour une époque inconnue» (III), «chants du monde» (XIII) et «chant muet» (XV) s'opposer au vacarme de la passion.

Associé à un instrument de musique équivalent, ce «son» simple surgirait du violon, de la flûte ou du piano par opposition à l'orgue majestueux, voire tonitruant identifiable au grondement. Tout au long de l'oeuvre poétique, l'amour serein s'accompagne logiquement d'accents délicats: «Elles chantaient des chansons d'amour/ En sourdine comme les grands violonistes» (PII,

70), «Tous les violons dans l'ombre bleue/ Le ruisseau murmure de source» (PII, 346), «Elle jouait d'un piano/ Aux nostalgies d'améthyste» (RH, 139), «O flûte chantante/ Fragile gémissement/ (...) Belles fleurs ouvertes» (ÉP, 211-2). Cet orchestre bucolique ne trouve pas place dans Les îles de la nuit; l'omission d'abord étonnante s'explique en partie par la relative rareté des descriptions champêtres dans un recueil pessimiste puisant son inspiration plus volontiers dans la frustration de l'amour que dans ses origines paradisiaques. Nous en voulons pour preuve le fait que si, comme nous l'avons vu, Les îles de la nuit font appel et s'en tiennent à la musique des cordes vocales, «chant» et «gémissement» pour décrire la perfection amoureuse atteinte dans l'enfance, elles mentionnent un instrument négatif, les «grandes orgues du souvenir» au poème XXVII, symboliques d'une re-crédation du passé mais à travers les exagérations d'aujourd'hui. C'est pour cela que le souvenir se rattache à la face sombre de l'amour, sa démesure frustrée soulignant l'inévitable contrepartie de trahisures et d'angoisse. L'orgue excessif devient ainsi serviteur de la solitude qu'entraîne le désir porté trop loin: «Du fond des nuits noires et pourpres/ Les accents violents des musiques de l'angoisse// Orgues inhumaines»

(PII, 406).

Le code auditif se superpose donc à l'opposition entre campagne et cosmos, entre amour calme et phases subséquentes toutes soumises à l'abus:

<u>ISOTOPIE AMOUREUSE</u>	<u>ISOTOPIE SPATIALE</u>	<u>CODE AUDITIF</u>
amour calme	campagne	sons doux (violon, piano, flûte, gémissement, son, etc.)
passion, solitude, retrouvailles	cosmos	sons forts (orgues, cri, grondement, etc.)

Voilà pourquoi on peut rapprocher le «son intime» du poème II de la série typologique des «sons doux»; par opposition aux «grandes orgues» et au «grondement», il partagerait plutôt la détermination des «orgues de Barbarie» dans: «Je n'étais devenu sensible qu'à certaines musiques intérieures/ Humbles et modestes comme les dernières orgues de Barbarie» (PI, 495). Or, la modestie est l'équivalent abstrait de la petitesse et de l'atmosphère ouatée prévalant à l'étape primitive de l'amour provincial.

Filtré temporairement, «une fois seulement», le «grondement extraordinaire» n'en garde pas moins sa virulence au long d'une durée que les imparfaits de «jouaient» et «se mêlait» ne limitent pas. En fait, les deux premiers vers sont tout le contraire des deux derniers, la durée n'étant qu'un exemple de leurs différences. Alors que l'amour «intime» de la fin s'exprime justement à travers des sémèmes anthropologiques et des sèmes euphémisants, l'amour du début se déchaîne sur une dimension cosmologique plus vaste en accord avec ses ambitions.

Qu'il y ait là une forme métaphorique de l'amour ne fait pas de doute quand on pense au cliché des «jeux amoureux» et à cette citation où les partenaires étaient séparés comme deux planètes. Mais le «sang» contribue plus à l'identification du désir excessif aux effets comparables à ceux du meurtre. Le sang qui coule et la blessure constituent des métonymies de la passion violente qui, loin de s'en tenir à la caresse superficielle de l'amour calme, perce les chairs: «Tes doigts pour la caresse qu'ils ensanglantent mon flanc nu» (XX), ce qui coïncide avec un équilibre instable au bord du précipice: «Car l'heure parfaite n'est pas dans le temps assez reculée(...)/Pour que morte la Mort et morte

son ombre/Elle ne puisse nous saisir» (XX), «Ses blessures nous échappent comme un cristal attendri//Car elle est le coeur et la vie et la porte/Du secret retrouvé dans son refuge de morte» (XVIII).

L'entremêlement participe aussi d'un érotisme hyperbolique aux antipodes des visions pastorales. Au poème V, quand les «corps (sont) mêlés comme si l'enfant déjà jouait dans nos chairs», c'est symétriquement à une série de rêves de grandeur débouchant sur un cosmos immense, «N'étions-nous pas partis lestés d'étoiles étincelantes/ (...) Nos yeux vissés plus loin que les éternités/ (...) N'étions-nous pas partis comme ces voiles pour des mers indéfinies». Avec son crédo jobien fait de demandes modestes, la strophe précédente du poème V accentuait les désirs débridés. Enfin, le péché n'est pas absent dans «Odeur des sexes des aisselles/ Corps mêlés(...) Comme des bêtes lubriques» (PII, 266) alors que l'entremêlement laisse un arrière-goût amer: «Parmi le blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous» (IV). Northrop Frye en arrivait à la même constatation chez Milton: «The feminine images of darkness, the forest, the labyrinth, the moon, the charm, the entanglement, are here (dans Cosmus) all connected with Hecate and Circe and the kind of sexual degradation

symbolized by Circe's beasts»¹; chez Grandbois, l'excès de jouissance n'est guère apprécié en lui-même, obsédé qu'il est par la fatalité d'un réveil d'autant plus brutal que le plaisir a été formidable.

Dans les exemples précédents d'enchevêtrement érotique, l'après-amour suit rapidement ce qui semble limité à une micro-seconde de bonheur. Voyons la coordination frustrante: »Corps mêlés(...)Et la haine du couple au petit matin»; quant à la procréation du poème V, elle évoque moins l'idée de la passion transformée en devoir social -quoique la possibilité de se soumettre à des diktats extérieurs aient pu horrifier l'«aventurier extravagant» qu'était Grandbois, selon ses propres termes. Il s'agit plutôt de métaphoriser l'héritage banal, sinon douloureux, du stade postcoïtal. L'image est reprise au poème IV, «Parmi les femmes avec des ongles tristes/(...)Et les autres lissant leur ventre bombé».

Avant d'être atténué par l'apaisement provincial, le «grondement extraordinaire» confère à la passion toutes les apparences d'un cataclysme naturel sévissant la nuit. Selon les poèmes et les isotopies, on assiste à une tempête maritime, «La mer roulait ses flots rageurs dans

¹ Northrop Frye, The Stubborn Structure/Essays on Criticism and Society, London, Methuen & Co Ltd., 1970, p. 150.

un grondement continu» ou à sa variante tellurique, l'éruption volcanique, «Le feu comme sortant d'une fournaise infernale(...)//Et ce grondement extraordinaire cet incendie embrasant toutes les collines» (PII, 78-9). Certains passages montrent bien que le déchaînement des éléments aquatique et igné s'équivaient: «Ces fleuves débordant de volcans en sursaut/ Ces typhons tournoyant avec une vitesse foudroyante et toi toi ô mer éternelle et puissante et pure balayant les rivages souillés» (XXIII), «L'ouragan en folie fouettait les montagnes (...)/ Les déluges les incendies les contractions extraordinaires du sol» (PII, 78).

Au poème II, l'importance de l'élément igné privilégie l'isotopie tellurique même si le volcan n'est pas lexicalisé à l'opposé des poèmes V et XXIII. En revanche, on peut se servir d'une comparaison possible avec ces dernières pièces pour réévaluer les «tunnels planétaires» et le «sang se mêlant aux couleurs jamais perçues» en tant que phases successives d'une éruption, la lave empruntant des couloirs souterrains, puis la cheminée du volcan avant d'éclabousser de son rougeoiement sanguin les ténèbres de la nuit représentées par les

«couleurs jamais perçues»². En effet, la métaphore géologique d'une ébullition interne précédant l'éruption et la destruction n'a d'équivalent ailleurs dans Les îles de la nuit qu'à la première strophe du poème V. Là aussi, Grandbois commence par décrire la poussée ascendante du magma souterrain accompagnée d'un bruit assourdissant conduisant, dans une strophe ultérieure, à un stade de destruction. Il s'agit du «feu gris rongant les cavernes du coeur avec des cris montant aux étages supérieurs/ (...) Avec ce cri lourd des astres ébranlant le silence sidéral», feu dont la comparaison avec le magma en fusion ne fait plus de doute quand il est dit plus loin que ce «feu porterait l'immense incendie des volcans» et «la torche implacable des buissons allumés».

Ainsi d'un poème à l'autre, le grondement commute avec les cris; l'épithète hyperbolique «extraordinaire» qui revient souvent chez Grandbois pour jauger le phénomène géologique (PII, 79, 163, etc.) se substituent à la métaphore surréaliste «cri lourd des astres» voulue pour indexer la dimension titanesque de ce qui se passe au niveau amoureux; le «feu gris», quant à lui, métaphorise à

² Comme il arrive continuellement chez Grandbois, cette progression narrative est reproduite vers à vers avec d'autres termes dans: «Volcans de révolte/Rouge de la grande ombre/Grondement des explosions/Laves à petite course de chevaux/Submergeant les toits habituels» (PII, 194).

la fois la passion et sa version liquide, le sang.

A nouveau, dans les deux premières strophes des deux poèmes, la métaphore cardio-vasculaire suit le développement binaire adopté par l'isotopie tellurique, soit le voyage de la lave au long des conduites souterraines avant la projection à l'extérieur. Pour que cet enchaînement d'événements devienne un invariant des Iles de la nuit, il faut d'abord réévaluer les «tunnels planétaires» en tant que vaisseaux sanguins. Cela est fait à la lumière du poème XXVI où, quoique l'isotopie tellurique soit moins pertinente, la progression de la circulation sanguine à l'intérieur des veines puis son expulsion à la surface soient décrites en termes explicites: «J'avais pris la nuit par la main et dans ma main la nuit fuyait lentement sans secousse comme le dernier sang coule de la blessure mortelle/ (...) J'entendais avec épouvante le tonnerre du temps éclater dans mes veines». Or, si l'on admet que le grondement du poème II se produit au sein des «tunnels planétaires», on voit donc comment le rapprochement des tunnels et des veines devient possible.

La progression «intérieurité»---«extériorité» est encore plus évidente au poème V alors que le «feu gris» commence par «rong(er) les cavernes du coeur» avant de

monter jusqu'à cette périphrase des montagnes, ou des volcans, qu'est «toits du monde». Mais encore faut-il que le feu commute avec le sang. S'il n'y avait pas la comparaison du poème XVIII, «Cet invisible et tendre feu plus vivant que le sang», il resterait encore le sème d'intercession «gris» que Grandbois emploie pour désigner le sang des coeurs tièdes, inhibés, par opposition à ceux qui affichent extérieurement leur passion:

Parmi(...)
 Ceux qui allaient vêtus comme pour des Noces, et
 Ceux d'habitudes machinales (ceux-là
 Comme une saison attendue)
 Parmi les coeurs contents, et les coeurs
 Heureux, et les coeurs
 Qui n'ont jamais connu qu'une
 Tiédeur satisfaite, et quelques
 Coeurs paraissant dans les visages
 Au milieu des prunelles avides,
 Et d'autres (coeurs) avec du sang gris
 Parmi des épaules comme des palissades (PI, 337)

Le feu gris passant au rouge, «Ce feu pareil à la pointe d'une rouge épée» (V) à mesure qu'il s'échappe tiendrait donc à la logique physiologique du sang qui, d'un bleu grisâtre vu à travers l'épiderme, se teinte de couleur éclatante au contact de l'air; parallèlement, sur l'isotopie de l'amour, il tiendrait à l'évolution d'un sentiment tiède à la passion. Tant que le sang igné de la

lave stagne sous terre, ou sous la peau, le poète vit l'antiphrase de l'amour: «Notre solitude plongeait/ Aux premiers limons de la terre/ Remontait d'un seul coup/ Pour nous blesser mortellement/ Et notre coeur tentait/ De pomper un sang/ Figé sous l'étouffement des laves» (RH, 144).

Déjà, on voit se compléter peu à peu un tableau typologique à l'aide maintenant des catégories de l'isotopie tellurique et de l'isotopie cardio-vasculaire:

<u>ISOTOPIE AMOUREUSE</u>	<u>ISOTOPIE TELLURIQUE</u>	<u>ISOTOPIE CARDIO-VASCULAIRE</u>
amour calme	-	-
passion	éruption	s a n g r o u g e (blessure)
abandon (solitude)	volcan bloqué	sang gris (sans épanchement)

3.1.2. LA SOLITUDE

Après avoir divisé la première strophe en sous-séquences contradictoires, le désir excessif associé à l'éruption volcanique et le désir serein dénué de toute référence tellurique, la deuxième strophe marque une opposition par rapport à ces deux phases comme l'indique l'adverbe «Cependant». En fait, Grandbois y expose deux effets de l'éruption, et cela de façon encore très structurée puisque le premier semble recouvrir les vers 5-7 et le deuxième les vers 8-11 avec, comme dans la strophe liminaire, un vers central de double appartenance.

Sur l'isotopie tellurique, le retour «aux voûtes éternelles» et «à des portes géantes soutenues par le feu» constitue une régression comme le laisse bien entendre le troisième élément d'une série de verbes avec préfixe «re», «refoulaient». Si «le fleuve démesuré» correspond à «ces fleuves débordant de volcans en sursaut» (XXIII), sa répression peut signifier qu'après l'éruption, la coulée de lave revient à sa source³, soit le cratère («portes soutenues par le feu») et les veines profondes (les

³ On a l'équivalent de cette volte-face sur l'isotopie marine: «Les grands fleuves remontaient de la mer vers leurs sources» (PII, 108).

«voûtes» figurant la partie supérieure des «tunnels planétaires»). Ce mouvement cyclique ramenant la strophe 2 à l'époque d'avant l'éclatement du sang au sein de la nuit et, donc, aux premiers vers du poème, réalise le modèle répétitif préconisé dans «jeu quotidien».

L'effet inhibiteur qui reprend du tableau précédent le sémème dit «volcan bloqué» se transforme par la suite en effet destructeur. En admettant que les «hautes colonnes de joie» se distinguent du «fleuve démesuré», ne serait-ce que par leur pluralité, elles pourraient être les victimes d'une coulée de lave qui, contradictoirement, se déverse dans des «espaces grouillant de monde descellés» et y détruit les constructions de marbre malgré son refoulement. Le volcan n'est pas bloqué pour tout le monde: non seulement il se replie sur lui-même dans un bouclage rappelant l'archétype du serpent mordant sa propre queue, mais il fauche d'autres mondes que la lecture biblique identifiera plus tard comme étant les villes de Sodome et Gomorrhe.

Pour le moment, ces autres pourraient bien correspondre aux amants dont la séparation consécutive aux excès de la strophe 1 s'exprime en termes d'égoïsme solitaire et de...sommeil.

La solitude du «je» métaphorisée par la descente

chthonienne constitue un invariant de l'abandon amoureux dans Les îles de la nuit. Or, si la cheminée du volcan est bloquée par des «écumes ténébreuses», et que le «je» retourne pour cela aux «voûtes solennelles» et «à des portes géantes soutenues par le feu», Grandbois ne fait que réitérer, du poème XXV, la «poussée vers les couloirs souterrains» «sous les couches minérales» où les «pieds brûlaient de la forge centrale». Les mêmes sémèmes alternent dans ce contexte alors que l'étouffement, aussi lexicalisé au poème XXV pour marquer l'issue fatale de l'incarcération au centre de la terre, revient dans «Ma solitude m'étouffe sous mes voûtes de pierre» (PI, 498) et alors que l'expression «voûtes de pierre» garde son premier substantif au poème II, «voûtes solennelles» et son deuxième au poème XIX, «et ce grand rire de pierre inattaquable».

Dans ce dernier cas, la solitude de l'amant est rendue par la métaphore de la maison fermée; mais les synecdoques de l'habitation correspondent à celles de la caverne ou des veines de lave du fait que la «pierre inattaquable» réévalue tout le poème XIX en tant que description d'une maison de pierre à deux doigts de la maison tellurique. Le «plafond fraternel», dont l'épithète indique dans Les îles de la nuit l'avatar

négatif de la passion, ne reprend-il pas la fermeture des «voûtes solennelles» sur lesquelles le «je» se cogne la tête? La «grande ombre» n'empêche-t-elle pas la sortie du regard par la fenêtre vers «l'éblouissante création» comme les «écumes ténébreuses» refoulent «un fleuve démesuré»? Par ailleurs, le «plancher de fer» n'est-il pas celui que les pieds foulent en brûlant de la «forge centrale» (XXV), plancher de feu soutenant les «portes géantes» (II)?

Au vers central de la strophe 2, le «je», et sa métaphore «fleuve démesuré», sont neutralisés au profit de nouveaux actants, «espaces», «mondes descellés» et «hautes colonnes de joie» qui prolongent l'isotopie tellurique, mais en tant que métaphore d'un autre aspect de la séparation: la destruction du couple antérieure à la précipitation du «je» dans l'enfer de la solitude.

Le sémème amoureux le plus évident vient seulement en fin de strophe avec le cliché des «liens amoureux»: «O chères captivités Liens bénis de la folie». Mais encore faut-il que les épithètes mélioratifs «chères» et «bénis», dans une apposition rappelant le «willing chains and sweet captivity» de Milton⁴, préviennent la confusion entre les

⁴ John Milton, «At A Vacation Exercise in the College», dans The Poems, London, Longmans, 1968, p. 78. Ajoutons que Hugo sent aussi le besoin de préciser la valeur proprioceptive des «liens» à l'aide de tels adjectifs dans un contexte identique au poème II: «O souvenirs! (...) / Chère lueur des choses éclipsées» (Les

chaînes de la passion et les chaînes de la prison souterraine du début. Car, dans Les îles de la nuit, les «liens» jouent indifféremment sur les deux contextes, la solitude: «Les jours avec une grande douceur/Glissant dans l'air et sur l'eau/Nouant les chaînes d'oubli/Tissent la tunique de l'absence» (IX), «Et nous avons construit mur à mur/La noire enceinte de nos solitudes/Et ces chaînes de fer rivées à nos chevilles/Forgées du métal le plus dur» (XXII) et la fusion amoureuse: «Parmi les mille doigts de l'habitude tissant en vain les liens invisibles/Parmi les femmes avec des ongles tristes» (IV), «O nos mains liées pour un parcours indéfini/Sur le doux rivage de ton visage» (X). Le corpus réduit des Iles de la nuit semble opposer «chaînes» et «liens»; toutefois, à la lumière de l'oeuvre entière, les «chaînes» ont aussi une valeur positive: «Nos poignets et nos chevilles/Sont scellés par les chaînes//Nous sommes soudés l'un à l'autre/Par les plus durs fers/Par l'acier le mieux trempé» (PII, 66), «Et chaque jour et chaque semaine ajoutaient à cette chaîne de fer un maillon plus dur me liant à toi me fondant en toi(...)/Qui me rivait à toi comme le boulon à la pièce d'acier» (PII, 323).

Ces références intertextuelles montrent en quoi

Contemplations, p. 124).

«descellés» et «plomb fondu» représentent la séparation. Sur une isotopie tellurique, la communion charnelle prend l'aspect d'une soudure; deux pièces métalliques sont scellées ensemble, «Nous sommes droits et debout/Liés par nos chevilles nos poignets/Liés par nos bouches confondues/Liés par nos flancs soudés» (ÉP, 235), «Ce dur et pur cristal de l'amour qui joint les doigts comme des métaux fusionnés//(...)Et cette soudure indestructible» (PII, 312). Si la forge chthonienne, dont le volcan est la synecdoque, a le pouvoir de défaire la soudure métallique, son équivalent anthropologique, le départ de la femme provoque le détachement des corps («mondes descellés», «plomb fondu»). Le tressage des deux isotopies est patent dans «l'amour/Ce poison souverain/Ces chaînes de plomb marquées d'or(...)/Les volcans tonnant le feu/Il ne reste rien(...)/de nos membres liés» (PII, 111).

Si le lien unissant homme et femme est constitué de matériaux inférieurs, quoique solides, comme le plomb (PII, 111), le fer (PII, 66, 323) et l'acier (PII, 323), leur corps a droit à un minéral plus noble, le marbre de la colonne susceptible d'être sculpté («Des grâces de songe sculptaient nos prunelles») et non forgé à l'instar des liens et du temps («Les heures forgeant le temps cachaient leurs lois impénétrables»).

C'est Éluard qui comparaît les jambes de la femme à des tours⁵. Chez Grandbois, la métaphore anatomique de la tour et de sa variante, la colonne, reste diffuse. Le sous-entendu euphémisant recouvre les publications anciennes et il faut aller chercher dans les poèmes inédits une mise en rapport plus audacieuse. Il apparaît évident que l'écroulement des colonnes coïncide avec l'affaissement des membres du corps nu à la fin de l'acte amoureux: «Nudités de marées/ Colonnes dormant gisant/ Aux épaules du grand songe horizontal» (ÉP, 210), «Les hautes colonnes des siècles/ Parmi les membres épars/ Du grand tumulte amoureux du monde» (PII, 376). Les deux citations énumèrent des invariants du stade de l'abandon postcoïtal chez Grandbois, sommeil et pose horizontale, alors que l'amour se vit debout; quant aux «membres épars», ils correspondent au «blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous» du poème IV.

Il ne fait pas de doute que les «colonnes» sont les parties d'un tout, à savoir la cathédrale se hissant au-dessus de la ville sur l'isotopie du fabricat humain, et le corps coïtal tendu vers le ciel (XVII) sur l'isotopie amoureuse, corps qu'ailleurs la cathédrale représente métaphoriquement: «Les cathédrales au réveil/S'élèvent

⁵ Éluard, Oeuvres complètes, p. 584, 655.

parmi les éblouissements/Chutes dévastatrices des métamorphoses/Sévères rivières/Corps vivants» (ÉP, 209). Comme «du plomb fondu», les «colonnes» ne font que projeter la mollesse des membres détendus après l'amour. Mais de quels membres s'agit-il? Jambes éluardiennes ou phallus? On ne peut que conjecturer d'après contexte. Par exemple, au poème VII, à cause du chiffre et de la série de synecdoques préhensiles, «mains» et «doigts» les entourant, les «quatre tours du Silence» évoquent peut-être les bras levés comme au poème IV et au poème XXVIII en signe d'accueil. Les «bras qui t'entourent d'éclairs nonchalants» (XV) actualisent le même sème de «verticalité» en plus de la brillance. Pour ce qui est de l'organe mâle, les variantes ne l'associent clairement qu'à l'arbre; pour l'identifier sous la colonne et la tour, il faut voir dans l'élévation et la forme oblongue des sèmes connecteurs avec le phallus, ce que n'exclut pas ces passages jumelables à la montée et à la chute du poème II et où le «flanc», comme nous l'apprennent les inédits, représente l'écartement des cuisses ou le triangle pubique: «Je noyais mes désespoirs/ Au sombre élan de s. flanc ravagé/ Je construisais mes vastes portiques/ J'élevais mes hautes colonnes de cristal/ J'allais triompher/ Mes palais soudain s'écroulaient» (ÉP, 168),

«Il dressait une tour/ Dans le temps/ Du poids de ces chaînes/ Elle s'élevait parmi les mains du ciel/ Elle enfonçait son marbre/ Aux plus noires profondeurs de la terre/ Elle rejoignait les liquides infernaux,/ Derrière les barreaux parfaitement forgés/ Des Vulcains oubliés» (PI, 502), «Je veux t'écarter et tout alors s'anéantit/ Les fières tours de mes hauts châteaux s'écroulent» (PII, 320). Les membres mous et l'écroulement des colonnes «comme du plomb fondu» pourraient cacher la rétraction postcoïtale⁶ comme, vu sous cet angle, le détail soudainement truculent du fleuvé porté à la démesure par la fierté virile, puis refoulé par les «écumes ténébreuses».

Cet oxymoron des «écumes ténébreuses» apparaît au centre de la strophe de la solitude amoureuse comme le responsable de la séparation liminaire. Sur l'isotopie marine développée brièvement dans le vers, les «écumes ténébreuses» figurent synecdochiquement la force

⁶ Un retour à l'isotopie cardio-vasculaire ajoute des indices. On sait que la phase de la passion au poème II correspond à l'expulsion du sang à l'extérieur après une période de pompage dans «les tunnels planétaires». Or, cette suite d'événements physiologiques est reprise en des termes qui ne sont jamais aussi près de suggérer la tumescence et l'éjaculation même dans: «Parmi le silence extraordinaire de mes veines/ Soudain parmi le gonflement de mes veines/ Parmi le tonnerre éclatant de mes veines/ Je romps le silence et j'éclate de sang» (PII, 294).

supérieure de la mer ayant raison d'un adversaire de taille, le «fleuve démesuré» -comme le golfe a raison du ruisseau au début du poème XXVI. Ce combat de titans liquides se superpose à celui des pôles «jour» vs «nuit» du cycle diurne⁷. En effet, une fois couplé à la «colonne», le «fleuve» en acquiert les caractéristiques lumineuses bien exprimées dans «Le jour jaillit comme un long jet de colonnes» (PII, 54). Rares sont ces comparaisons, mais elles invitent à se demander si, à chaque fois qu'une colonne ou qu'une tour s'élance dans le ciel, il ne faut pas lire en palimpseste l'expansion céleste de la lumière.

A cet égard, chaque image d'ascension associée à la couleur pourrait reproduire métaphoriquement un des moments du cycle diurne. Le crépuscule, par exemple, serait métaphorisé par l'envahissement du ciel par le rouge des fleurs et du sang dans «Les glaïeuls blessaient le bleu»(...)/ C'était l'heure des mondes inanimés/ Les astres tous se taisaient// Le soleil était fermé» (XIV) et dans «Ta forme monte comme la blessure du sang(...)/ Au

⁷ L'action de «refouler» semble réservée à la nuit et à son équivalent négatif, le naufrage, si l'on se fie à ses autres occurrences: «Cette nuit refoulant l'épaisseur de l'ombre» (XVII), «Et pour chaque naufrage/ Les doigts étaient calmes d'abord/ Avec la lame des regards/ Et les accordéons refoulaient/ Sans aucune précision/ Les sanglots des genoux d'hier» (RH, 151-152).

delà l'Obscur fuyant comme mille fleuves» (III). Ces exemples ne sont pas éloignés d'ailleurs de ce «sang se mêl(ant) à des couleurs jamais perçues» et qui, à cause de sa connotation excessive, donc négative, enclencherait la cyclicité du «jeu quotidien» par la tombée de la nuit. Ainsi, après l'avènement de l'aube et de ses métaphores du fleuve et de la colonne, on retournerait à la nuit profonde avec «écumes ténébreuses», ce que confirme la comparaison «Cette nuit déjà/ S'avance comme la marée» (PII, 384). Ce que confirme aussi l'allusion au «plomb fondu» dont la couleur grise indexe la tombée de la nuit.

Déjà récupéré, comme on l'a vu, par l'isotopie tellurique, le «plomb fondu» manifeste une appartenance poly-isotopique. Quand le poème V se termine sur la métaphore de la nuit déroulant sur le poète «ses voiles de plomb», on est porté à faire le rapprochement, grâce aux «Paupières de plomb» du poème XXV et aux «poids invisibles (qui) nous paralysent comme des tombes de plomb» au poème XXIII, avec une action fatale d'écrasement perpétuée par la nuit, lourde comme le métal. Toutefois, si le plomb clôt le poème dans les cas cités, sa couleur particulière l'avait amorcé avec «feu gris» au poème V. Le chromatisme ponctue donc dans ce poème V les différentes phases du cycle diurne dans le même ordre qu'au poème II: crépuscule

(rouge au gris en strophe 1), jour (strophe 2), nuit et crépuscule (strophes 4-7). Il en va de même aux poèmes XXIII et XXV où la chape de plomb décrit métaphoriquement l'étouffante emprise des ténèbres nocturnes. N'y a-t-on pas le comparé temporel lexicalisé dans «ton mensonge m'enfonce dans ma nuit» (XXIII) et tout au long du poème XXV dans des expressions comme «J'étais sous la pluie dans la nuit et je poursuivais mon propre étouffement»? Quelle que soit sa couleur, le plomb correspond à la venue de la nuit: «C'était le grand crépuscule le dernier/ Il tomberait la chose lourde (manteau de plomb couleur jaune or) de longues traînées dans un ciel fatigué» (PII, 115).

Grandbois a pu puiser chez Hugo cette image de la minéralisation du ciel à l'approche de la nuit⁸. Dans le poème «Soleils couchants», en effet, les images qui accompagnent le crépuscule sont tour à tour des «nuages de plomb» et des nuages au «ventre plombé»⁹. A l'opposé de Hugo, de Lamartine et de divers Romantiques, Grandbois ne s'attache guère aux formes bigarrées prises par les nuages et aux comparaisons imaginatives qu'on peut en tirer.

⁸ D'ailleurs, comme l'oxymoron «feux noirs» du poème I, les «écumes ténébreuses» semblent aussi d'inspiration hugolienne alors que Les Contemplations désignent le flux nocturne par la «noire écume» (p. 373).

⁹ Hugo, Les Orientales. Les Feuilles d'automne, p. 299.

Est-il redevable en cela à la limpidité du ciel méditerranéen qu'il a devant les yeux? Il reste que le nuage est un spécimen rare dans l'oeuvre poétique; il est totalement absent des Iles de la nuit où Grandbois y substitue le brouillard. Cela ne l'empêche pas de donner formes et consistance au ciel, mais c'est la seule lumière, ou l'absence de lumière, monolithiques, sans écrans, qu'il sculpte ainsi, tantôt en tant que constructions architecturales («colonnes du ciel» VIII), tantôt en tant que voile minéral oppressant comme le plomb.

Il vaut la peine de revenir aux «Soleils couchants» où, comme le titre l'indique, Hugo peint le crépuscule à l'aide de sémèmes de l'isotopie tellurique et de l'isotopie marine et de sèmes de «chute» et de «dispersion» qui trouvent écho au poème II. Dans le tableau suivant, les similarités entre les deux poèmes sont soulignées:

POEME II

Des écumes ténébreuses
refoulaient un fleuve démesuré

vers des espaces grouillant de
 mondes descellés

Et ces hautes colonnes de joie
S'écroulaient

comme du plomb fondu

Le sang se mêlait à des
 couleurs jamais perçues

nous vivions tous deux aux
remparts des villes endormies
 Parmi ces étoiles debout

«SOLEILS COUCHANTS»

Le soleil d'en haut précipité
Comme un globe d'airain qui,
 rouge, est rejeté

Dans les fournaises remuées,
 En tombant sur leurs flots que
 son choc désunit

fait en flocons de feu jaillir
jusqu'au zénith
 L'ardente écume des nuées
 (299)

Ces nuages de plomb
 au ventre plombé (299)

L'édifice effrayant des nuages
 détruit
S'écroule en ruines pressées;
 (298-9)

Que la vieille cité, devant
 moi, sur sa couche(...)
 Que, veillant seul, debout sur
son front que je foule...
 Je regarde à mes pieds la
 géante dormir! (301)

La parenté sémantique se double d'un même style

emphatique créé par l'expansion¹⁰ respective des compléments circonstanciels. A l'énumération hugolienne assortie d'inversions, «Quelquefois, sous les plis des nuages trompeurs,/ Loin de l'air, à travers les brèches des vapeurs/ Par le vent du soir remuées,/ Derrière les derniers brouillards, plus loin encor,/ Apparaissent soudain les mille étages d'or/ D'un édifice de nuées!»¹¹ répond la série alambiquée de circonstanciels dans «Alors nous vivions tous deux aux remparts des villes endormies/ Parmi ces étoiles debout dans le brouillard» et l'inversion du sujet et celle de l'adjectif verbal repoussé en fin de vers, «Et dans le silence à la racine des vents suspendu/ Tes paumes ouvertes recréaient».

Quand l'intertexte hugolien multiplie de façon très claire les sémèmes de l'isotopie temporelle, sa superposition au poème II, où jour et nuit sont moins évidents, appuie la réévaluation qu'on vient d'en faire. La strophe 2 développe bel et bien le paradigme métaphorique du soleil couchant.

Dans les poèmes V, XXIII et XXV où le combat de la

¹⁰ «Chacun des syntagmes de base (...) peut recevoir une expansion, i.e. l'adjonction (...) d'un nouveau syntagme nominal ou verbal, ou d'un énoncé complet» (Jean Dubois, Grammaire structurale du français, t. I, 1965, p. 42).

¹¹ Hugo, op. cit., p. 303.

nuit et du jour est représenté par l'isotopie tellurique
 comme au poème II, la nuit clôt définitivement la pièce
 après avoir détrôné le jour. En fait, comble de
 pessimisme, le jour n'y a jamais le statut de fait
 accompli. Au poème II, tout est bref au sujet de l'aube,
 le nombre de vers à la strophe 1 et la restriction de
 durée, «Une fois seulement»; mais la clarté est présente
 comme une réalité, comme un événement qui s'est vraiment
 produit malgré son caractère éphémère. Aux poèmes V,
 XXIII et XXV, elle constitue à peine un souhait qui ne se
 réalise jamais. Le «feu gris» du crépuscule et les
 «voiles de plomb» de la nuit se réalisent alors que le
 poète «ne demandai(t) pourtant qu'un peu de jour et de
 quiétude» (V); «l'épouvante des nuits sidérales» et le
 «mensonge» enfonçant le poète dans sa nuit se réalisent
 alors que le jour se conjugue au mode volitif, «Ah nos
 faibles doigts se pressent frénétiquement/ (...) Tentant
 de recréer les royaumes enchantés des pâleurs de l'aube»
 (XXIII); «une nuit prodigieusement fermée» commence et
 termine le poème XXV, encerclant, et fermant justement la
 pièce où, voués à l'échec, les espoirs du retour de l'aube
 sont étouffés au sein de la masse graphique occupée par
 son contraire temporel, «pourquoi l'aube jamais ne se
 levait pour moi/Pourquoi jamais cette tête des collines

doucement auréolée d'une miraculeuse blancheur/Pourquoi jamais la lente modestie de la lumière».

La structure concentrique de ces trois poèmes corrobore leur message pessimiste: tout commence et tout se résout dans la nuit profonde. Phénomène rare dans Les îles de la nuit, c'est le contraire qui arrive au poème II. La lumière encercle la nuit, conférant ainsi à la pièce la même allure optimiste que ces autres poèmes concentriques que sont les poèmes XVIII et XXIV où la nuit noire et ses équivalents métaphoriques sont relégués au centre.

3.1.3. LES RETROUVAILLES

Le retour de la lumière à la strophe 3 complète le cycle diurne parallèlement aux retrouvailles des amants. Les étoiles n'excluent pas l'imminence de l'aube car, pour Grandbois, la nuit étoilée succède à la nuit noire ou à la nuit de tempête et jouxte l'aurore au point de s'y confondre parfois. Qu'on pense à leur juxtaposition continuelle au long de cette strophe de L'Étoile pourpre:

Mais alors Alors
 Surgissait soudain le jour
 Comme une épée d'or
 Et elle venait vers moi
 Et le flot de la mer
 Avec son renflement lisse et d'innocence
 La portait vers ma mort
 Et chacune à son tour
 Les collines surplombant la plage
S'allumaient et brillaient de mille feux
 Et les bergers cachaient leurs brebis
 Comme autant de rubis
 O sol fumant encore
Des vapeurs de la nuit
 Tu m'apportais ton baiser d'aube(...)
 Sous la pâleur des étoiles vertes (ÉP, 220-1)¹²

L'équivalence se renforce quand la femme est comparée à Vénus, l'étoile du Berger, qui annonce l'aurore et s'y identifie finalement dans «Étoile inoubliable des Matins»

¹² Nous soulignons.

(ÉP, 211), «Chaque petit berger/ Avec une étoile sous l'aisselle/ Chacun guettant avec un visage anxieux/ La sourde pâleur de l'aube// (...) Moi Berger (...) Devant les étoiles basses du matin» (ÉP, 218), «Ah je riaais au seuil des matins/ Ma joie éclatait comme une étoile» (ÉP, 183).

S'il est une différence entre aube et étoile, elle est purement dialectique: l'aube ayant existé jadis, l'étoile la ramène après une période plus ou moins longue de ténèbres; ce faisant, l'étoile qui appartient encore à la nuit et déborde sur le jour consacre la synthèse des deux. C'est cette charnière que Grandbois désigne par les «frontières de l'aube» (ÉP, 212).

Du début du poème II à la fin, l'on glisse donc de l'aube originelle baignée de simplicité champêtre à l'aube seconde, si l'on peut dire, représentée par l'annonciation stellaire. Le brouillard salue l'épiphanie de la lumière comme dans «Libération», «Ah dans le brouillard/ Ces îles fantômales» (RH, 112), comme au poème XVIII¹³ où il faut lire derrière le «tendre feu plus vivant que le sang» la nature astrale de la femme comparée avantageusement à ce sang de l'éruption volcanique et de la tempête nocturne

¹³ «Un miraculeux brouillard l'élève et la transporte».

annonceurs, eux, de destruction et de mort¹⁴. Si l'on poursuit la comparaison entre les deux pièces, le «rêve» et «baignée de songes» commut^t avec les «grâces de songe», la neutralisation du temps impliquée par la préposition dans «Au delà des régions dévorées par le temps» correspond aux «heures forgeant le temps» et l'action d'annihiler la nuit, «Ses doigts ont écarté l'épouvante du monde» a pour écho le même geste des mains, mais créateur celui-là, «Tes paumes ouvertes recréaient les destins abolis». En outre, de part et d'autre, le dernier vers parle de répétition, «retrouvé» = «recréaient».

En fait, les strophes 3-4 du poème II correspondent aux strophes 1-2 et 4 du poème XVIII. Par rapport à une strophe centrale vouée à la destruction nocturne («Des écumes ténébreuses refoulaient» = «si le grand rivage absorbe ses petites mains charnelles»), elles constituent une libération dans le sens où Grandbois l'emploie dans «émouvante évasion/ D'une aube libératrice» (RH, 112) et dans «O belle étoile la plus jeune/ (...) dans ton incandescence/ Nous retrouverons enfin/ La grande délivrance du Jour» (ÉP, 201), soit victoire sur la

¹⁴ Le même sang que dans «Le sang se mêlait à des couleurs jamais perçues».

solitude de la nuit et union nouvelle des amants séparés.

ISOTOPIE AMOUREUSE

amour calme

passion

solitude

retrouvailles

CYCLE DIURNE

aube

nuit d'éclair et d'éruption

nuit noire

nuit étoile + aube

3.2. L'ISOTOPIE BIBLIQUE

Parce qu'elles annoncent la délivrance du jour et les retrouvailles amoureuses après le divorce nocturne imputable, entre autres, au sommeil, les étoiles reçoivent chez Grandbois les attributs bibliques de l'espoir, espoir d'un salut imminent. Comme la «couleur biblique» (ÉP, 194) de l'espoir est le vert, les «grandes annonces» du salut sont vertes (ÉP, 236) de même que leurs porte-parole, les prophètes, «Avec ses bras verts de prophète» (XXI) et les signes célestes de la venue d'un Sauveur, les étoiles, «Ce ciel vert d'étoiles» (XVII), «Sous la pâleur des étoiles vertes» (ÉP, 221).

Si, au poème II, ce rôle biblique des étoiles doit être réévalué par l'intertexte à défaut de qualifications locales, il n'en reste pas moins que ces astres coïncident avec la victoire sur les forces du Mal évoquées par «écumes ténébreuses». Au poème XVII, un espoir précoce compte sur la «conversion» de la nuit qui, au lieu de refouler «un fleuve démesuré» et la lumière du jour comme au poème II, refoule «l'épaisseur de l'ombre/Jusqu'aux larmes de l'aube»; mais cet espoir est immédiatement déçu par la prolongation de la nuit et des péchés qui la

caractérisent. Même le brouillard matutinal qui se déploie librement au poème II est glacé, c'est-à-dire inhibé, retardant indéfiniment le salut. La suite du poème XVII prouve cette cristallisation au sein de la Faute par l'énumération des «usure», «orgueil», «mensonge» et de la métonymie euphémisante de l'impudicité, «Ces baisers creusant nos chairs/N'ont pu assouvir la soif/De nos bouches insensées».

L'assomption neutralisée par les «vertiges» se réalise toutefois à la fin du poème II sans être diagnostiquée en termes explicites. Elle se produit par le truchement de l'isotopie du fabricat humain alors que la montée aux remparts constitue une promotion par rapport au croupissement au niveau des «villes endormies» et détruites de la strophe précédente.

3.2.1. LE CHÂTIMENT

Les livres de la Bible développent la métaphore filée de la ville qui, tantôt détruite et humiliée, tantôt reconstruite dans toute sa gloire, imite les phases de l'histoire humaine soumise au châtement divin puis à son salut. Les plus célèbres variantes du châtement urbain sont Sodome et Gomorrhe et la tour de Babel de la Genèse. Mais comme ces événements particuliers ont droit à peu de détails dans la Bible, on retrace plutôt dans les Livres des Prophètes le gros du dictionnaire métaphorique de la destruction. Là, au gré du châtement exercé sur plusieurs villes, de Babylone à Jérusalem en passant par Edom, par la reprise de la tour de Babel, etc., Grandbois, comme les romantiques et Hugo, a pu lire d'abord le récit de tempêtes nocturnes et d'agents subversifs de toutes sortes accomplissant leur oeuvre de destruction avec force sèmes de «dispersion» et d'«écroulement».

Or, ces sèmes de «dispersion» et d'«écroulement» se retrouvent à la strophe 2 du poème II et de nombreux parallèles peuvent être tentés à partir de là:

POEME II:STROPHE 2

«ce grondement extraordinaire»

«espaces grouillant de mondes
descellés»

«colonnes(...)/S'écroulaient»

BIBLE:LIVRES DES PROPHETES

«Au bruit de votre tonnerre,
les peuples ont fui»(Is 33,
3); «une grande tempête
s'élève des extrémités de la
terre» (Jr 25, 32)

«Quand vous vous êtes levé,
les nations se sont
dispersées» (Is 33, 3); «Je
vous disperserai» (Jr 25, 34)

«Car Jéhovah a un jour contre
tout orgueil et toute hauteur,
et contre tout ce qui s'élève,
pour l'abaisser/Contre toute
tour superbe» (Is 1, 12, 14);
«Elle est tombée(...)/Et
toutes les statues de ses
dieux/Ont été brisées contre
terre» (Is 21, 9); «la chute
des tours» (Is 30, 25); «vous
tomberez comme des vases de
prix» (Jr 25, 32); «Ses tours
s'écroulent, ses murs sont
renversés,/Car c'est la
vengeance de Jéhovah» (Jr 50,
15); «Vos autels sont
dévastés,/Et vos colonnes
solaires seront brisées» (Ez
6, 4); «tes puissantes
colonnes seront jetées par
terre» (Ez 26, 11)

On le voit, Jésus ne fait que répéter le discours
prophétique avec son «tout ce qui est élevé sera abaissé»;
la formule n'est pas nouvelle pour accuser l'orgueil

humain quand Grandbois s'en empare en attaquant à son tour les édifices en hauteur, métaphores du péché de «L'Homme cette guenille qui se croit Dieu» (PII, 444).

L'orgueil est mentionné quand, au poème XVII, les amoureux prétendent faire de leurs corps un sanctuaire s'élevant jusqu'à Dieu, «Refaisant l'orgueil de nos fronts/ Refaisant le jet vertical de nos corps/ (...) Avec cet espoir têtue/ Des plantes enracinées/ Voulant rejoindre le ciel»; l'écroulement suit en étant représenté par la métonymie «Vertiges d'assomption». Au poème II, la vanité humaine est suggérée par l'emploi coup sur coup des adjectifs «démessuré» et «hautes» qu'on aurait pu trouver chez Isaïe ou Ezéchiel. Les «voûtes solennelles» et les «portes géantes» ajoutent à l'obsession de la construction surhumaine, voire monstrueuse, qui n'en est pas moins destinée à être soufflée comme un château de cartes. Qui sait si les assises douteuses de ces «portes géantes soutenues par le feu» ne combinent pas le cliché «géants aux pieds d'argile» aux paroles de Jérémie 51, 58 démontrant la vulnérabilité du fabricat humain face au feu du châtimeut: «Les murailles de Babel, si larges, seront rasées,/Et on brûlera ses hautes portes».

Quoi qu'il en soit, l'élévation du fleuve, suivie de sa chute, en tant que métaphore de l'élévation de la ville

et de l'humanité prétentieuse, trouve écho chez Amos 8, 8 qui voit dans la crue et le gonflement des eaux un équivalent de l'envol: «Le pays montera tout entier comme le Nil,/ Il se soulèvera et s'affaîssera comme le fleuve d'Égypte». L'idée de crue n'est pas incompatible avec le débordement de la lave de son lit souterrain; elle semble reprise d'ailleurs au poème III où les fleuves poussés par les tempêtes débordent de leur lit et arrachent «sagesse» et «fruits» se trouvant sur les berges: «Au delà les désespoirs/ Dévastant le centre des tempêtes/ Au delà l'Obscur fuyant comme mille fleuves/ Arrache la dernière sagesse». Dans «Le silence», les fleuves enténébrés risquent aussi d'engloutir les îles alors que «Nul ange ne soutient plus/ Les parapets» (RH, 104), c'est-à-dire qu'aucun intercesseur ne retient le geste vengeur de Dieu. Par ailleurs, un poème inédit se jumelle au poème II par la juxtaposition du débordement et de l'écroulement qui en résulte: «Les fières tours de mes châteaux s'écroulent (...)/ Mes fleuves débordent» (PII, 320).

Si les prophètes développent le paradigme du Châtiment par moult sèmes de «dispersion» et d'«écroulement», ils représentent la cause de cette destruction, la colère de Jéhovah, surtout par le biais

des métaphores de la tempête et de l'armée ennemie¹⁵.

Or, les villes dans Les îles de la nuit ne sont pas seulement «ruinées, désolées et renversées» (Ez 36, 35) à la manière des prophètes; elles sont encore noyées au poème XXV sous une pluie interminable inspirée du Déluge; aux poèmes XX et XXV, elles sont soumises à l'imbroglio culturel et linguistique ayant présidé à la chute de la tour de Babel («guettant la ville inconnue des nos tempes» XX, «ils me répondaient dans une langue étrangère» XXV); enfin, elles sont transformées en bûchers comme Sodome et Gomorrhe, «Devant ces bûchers fraternels/Malgré les cendres inutiles/(...)Malgré la morte odeur des villes», cela aux poèmes XXI et II.

Que les villes pécheresses de Sodome et Gomorrhe se profilent derrière l'éruption volcanique du poème II ne tient pas seulement au croisement des sémèmes «villes endormies» et «feu». L'intertexte précipite cette réévaluation. Quand, ailleurs, Grandbois décrit une des nombreuses catastrophes urbaines jalonnant son oeuvre, il fait appel à un détail qui pointe Sodome du doigt sans la nommer, en l'occurrence la minéralisation de la femme de

¹⁵ En revanche, ils développent peu l'isotopie de la navigation et le navire ballotté sur une mer déchaînée en voie de le faire sombrer. Fidèle à cette tendance, le poème II ne mise pas sur la métaphore de l'homme-bateau à l'opposé des poèmes I et XXV, par exemple.

Lot: «Et la révolte montait s'aggravait envahissait les villes à grands coups de raz-de-marée(...)/ Statues pétrifiées des derniers survivants/ Grotesques êtres de sel» (PII, 419). A partir de là, on est tenté de faire le rapprochement avec les poèmes II et XXI. Ce dernier reprendrait même l'idée de la colonne de sel devant Sodome en flammes pour l'inverser en archétype positif et en faire, non une expansion du châtiment à l'extérieur de la ville, mais bien une colonne salvatrice, «Devant ces bûchers fraternels// (...) S'est dressé le seul Arbre d'Or». Quant au poème II, il s'attacherait plutôt à la description du brasier en notant des détails que la Genèse ignore.

La Genèse brosse le bref tableau du cataclysme essentiellement en trois versets figurant trois aspects du châtiment, soit l'agent igné, ses conséquences sur la ville et, comme nous le disions, l'expansion de la punition jusque chez les fuyards:

Alors Jéhovah fit pleuvoir sur Sodome et sur Gomorrhe du soufre et du feu d'auprès de Jéhovah du ciel. Il détruisit ces villes et toute la Plaine, tous les habitants des villes et les plantes de la terre. La femme de Lot regarda en arrière et devint une colonne de sel. (Gn 19, 24-6)

Si le poème XXI s'inspire librement du troisième

verset, c'est le début du poème XXIII qui imite le plus fidèlement le premier, «Ce feu qui brûle d'en haut/Crachant sa flamme pour une plus pure destruction», malgré que les villes n'y soient qu'à l'état de métaphores in absentia. La réécriture interprétative de la Genèse commence avec la mention des volcans qui se retrouvent aussi, mais métonymiquement, au poème II. Que ce soit dans la Genèse ou ailleurs, la Bible ne semble pas dépasser la métaphore du feu du ciel, les volcans s'avérant des phénomènes de reconstruction biblique ultérieurs. Hugo, entre autres pilleurs de la Bible, franchit le pas vers l'explication géologique de la destruction de Sodome et de Gomorrhe dans Les Feuilles d'automne. Le poème intitulé justement «Le feu du ciel» commence par décrire l'agent destructeur; les termes-vedettes du verset 24 de la Genèse, soit le feu et le soufre, qui sont redondants dans le «torrent de soufre» d'Isaïe 30, 33 et dans le Psaume 11, 6, «Il fera pleuvoir sur les méchants des lacets;/Feu, soufre et vent brûlant sont la coupe qu'ils auront en partage», sont repris chez Hugo, «Le feu souverain(...)/Son flot vert et rose/Que le soufre arrose»¹⁶ pour passer à la comparaison que

¹⁶ Hugo, op. cit., p. 37. Similarité chromatique de ce vers inédit de Grandbois: «Et ce métal extraordinaire en fusion et rouge et vert» (PII, 163).

Grandbois va développer, «quel dieu/Versait un volcan sur leurs villes»¹⁷.

En ce qui concerne les effets de l'incendie sur les villes, la Genèse se borne à des généralités: les règne animal, végétal et minéral sont exterminés. Les poètes qui réécrivent cet événement scrutent les synecdoques de la ville, et Hugo n'est jamais aussi prolixe dans les compléments d'information fictive à donner au Livre saint. En plus de s'intéresser au sort de plusieurs édifices comme Grandbois le fait avec «voûtes», «portes géantes», «hautes colonnes» et «remparts», il reprend les sèmes d'«écroulement», de «dispersion» et de «fusion» si communs dans les destructions des villes des Prophètes. Les sèmes de «fusion» prennent une plus grande place que dans la Bible conformément à l'importance accordée à l'isotopie tellurique.

Lecteur à la fois des Livres des Prophètes et de la reconstruction hugolienne de Sodome et de Gomorrhe, Grandbois affiche donc au poème II sa double filiation. Des reliquats du «Feu du ciel» enrichissent la perspective narrative adoptée par les Isaïe, Jérémie et Ézéchiël pour consommer le châtimement des villes. Hugo, par exemple, justifie la condamnation à venir de Sodome et de Gomorrhe

¹⁷ Ibid., p. 39.

en constatant leurs péchés en des termes très grandboisiens: «Ah! villes de l'enfer, folles dans leurs désirs!»¹⁸ Les «Liens bénis de la folie» renvoient, sur l'isotopie amoureuse, à un désir bien précis non mentionné par Hugo, la passion, dont la pierre d'achoppement réside dans son caractère hyperbolique. Ce n'est pas pour rien qu'au poème XIII, Grandbois compare le désir à un «archipel» plutôt qu'à une simple île isolée, ronde comme l'enfance (XXV); l'enflure correspond avec celle des «aubes d'immensité» s'étant substituées à la «lente modestie de la lumière» (XXV) de l'aube paradisiaque. La dimension «folle» du désir secrète le péché et explique l'apparente contradiction entre les vers jumelés: «Voici l'angoisse de nos veines/Voici l'archipel du désir».

«Le feu du ciel» s'attarde à la situation précédant l'heure fatale en faisant ressortir l'ignorance des habitants du sort qui les attend et la poursuite d'activités bien stupides en regard de la destruction imminente. La mention du sommeil des populations dans «Tout dormait cependant»¹⁹ réécrite sous la forme de «villes endormies» suggère une antithèse ironique entre l'inconscience du pécheur et la perspicacité du juste

¹⁸ Ibid., p. 34.

¹⁹ Ibid., p. 34.

fuyant les villes en terrain élevé. Cette inconscience atteint un paroxysme dans la conduite ininterrompue jusqu'à la dernière minute d'une sexualité dont le caractère sordide est suggéré par le choix des métonymies, «Peut-être on entendait vaguement dans les plaines/ S'étouffer des baisers, se mêler des haleines,/ Et les deux villes soeurs, lasses des feux du jour,/ Murmurer mollement d'une étreinte d'amour»²⁰. Si le poème II ne va pas jusqu'à sous-entendre la relation incestueuse, la clandestinité coupable des plaintes vagues, étouffées en murmure, transparait peut-être dans le «grondement extraordinaire prenant des intimités»; par ailleurs, l'entremêlement des haleines chez Hugo a quelque chose de plus prosaïque que celui du sang et des «couleurs jamais perçues» de la nuit, mais, comme on l'a vu plus tôt, l'entremêlement peut être réévalué négativement à la lumière du vers du poème IV, «Parmi les blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous», truffé, lui, d'adjectifs utilisés par Hugo comme autant de jugements de valeur sur la misère du genre humain et sur sa débauche.

La Genèse ne se complait pas dans la souffrance des citadins surpris par le feu divin. Au contraire, dans

²⁰ Ibid., p. 35.

leur réquisitoire contre l'humanité, Hugo, et Grandbois sur ses traces, captent, des gens de Sodome et de Gomorrhe, les moments d'affolement et les tentatives de fuite désordonnées vouées à l'échec. Le grouillement dans «Sur des murs qui pendent/ Ainsi se répandent/ De noires fourmis!/ Se peut-il qu'on fuie/ Sous l'horrible pluie?»²¹ devient, sous la métaphore tellurique, «des espaces grouillant de mondes descellés». La pluralité des «mondes» dépasserait celle des deux amants sur l'isotopie amoureuse pour englober tout le «peuple pervers»²² sur l'isotopie biblique. Cette idée de fuite éperdue au sein du brasier paraît bien avoir retenu l'attention de Grandbois puisque dans un poème inédit où il ne s'embarrasse pas de la gangue métaphorique, il affirme de but en blanc que «Les villes brûlaient doucement» et que «Les hommes couraient partout pour nulle part» (PII, 465).

En retenant le détail hugolien de la panique dans Sodome et Gomorrhe, Grandbois superpose une variante sacrée à son obsession de la ville labyrinthique qu'on trouve à son stade le plus aigu aux poèmes XXV et IV. Au poème IV, la ville ne subit peut-être pas le châtimement igné de Sodome et de Gomorrhe: la pluie diluvienne

²¹ Ibid., p. 36.

²² Ibid., p. 35.

mènerait plutôt à la noyade et à la délitescence du poème XXV. Mais la misère clandestine, «ou vu entre les murs d'une rue d'hommes ou vu seul peut-être le front aux mains dans une endroit anonyme» et la sexualité sordide «Parmi le désir aux dents de loups» engendrent la même course déboussolée et le même grouillement («Et ceux du Chiffre pareils à une horde de rats voraces» IV) que dans «Le feu du ciel» de Hugo et dans le poème II de Grandbois.²³

Les similarités entre l'épisode hugolien de Sodome et Gomorrhe et le poème II se prolongent à travers une série de termes de fusion qui nous amènent finalement à proposer ce tableau synthétique:

²³ Au poème IV, avec ces «muets», ces «sourds» et ces «aveugles chacun dans sa nuit creusant son labyrinthe inconnu», on revient au «Feu du ciel» où les habitants de Sodome et de Gomorrhe sont comparés à des «peuples sourds qui vivent sous la terre» (*Ibid.*, p. 39).

POEME II

«Liens bénis de la folie»

«villes endormies»

«se mêlait»

«voûtes(...)/soutenues par le feu»

« c e s h a u t e s
colonnes(...)/S'écroulaient»

«espaces grouillant de mondes
descellés»

«S'écroulaient soudain comme un
plomb fondu»

«debout»

«à la racine des vents
suspendu/Tes paumes ouvertes
recréaient»

«LE FEU DU CIEL»

«Ah! villes de l'enfer, folles
de leurs désirs!» (34)

«Tout dormait cependant» (34);
«Des mourants sans nombre
encore endormis» (36)

«on entendait(...)se mêler des
haleines» (35)

«brûlant dôme» (35)

«Les grands palais
croulent» (36); «l'idôle
infâme,/Croulant dans la
flamme» (37)

« Sur des murs qui
pendent/Ainsi se répandent/De
noires fourmis» (36)

«Il fond comme cire/Agathe,
porphyre(...)/Et chaque
colonne/Brûle et tourbillonne»
(37)

«Rien ne resta debout de ce
peuple détruit» (40)

«Et le vent inconnu qui
souffla cette nuit/Changea la
forme des montagnes» (40)

Avec «l'idôle infâme», variante des colonnes, Hugo fait référence aux «statues des dieux brisée contre terre» d'Isaïe. Ce type d'idoles n'apparaît ni dans Les îles de

la nuit ni dans le reste de l'oeuvre grandboisienne. A l'opposé d'Éluard, par exemple, Grandbois n'utilise pas la statue comme métaphore de la femme susceptible de la constituer en idôle païenne. Cependant, s'il se refuse même le sémème «idole», l'idée d'idolâtrie n'en est pas moins connotée par l'allusion aux «faux dieux» de la typologie démoniaque de Northrop Frye dont la pluralité indique automatiquement la fausseté.

Si Hugo ne souffle mot des exceptions ayant échappé au châtiment, Lot et sa famille, Grandbois termine son poème sur le salut du «nous». Mais la forme d'évasion ne tient pas tout à fait à la fuite à l'extérieur des murs de la ville. Seul un sème de «montée» commun à la plupart des variantes du salut unit le refuge des remparts et l'exil de Lot dans la ville de Ségor, puis son établissement à la montagne (Gn 19, 30)²⁴. Avec les «remparts», l'influence des Prophètes reparaît puisque le déroulement cyclique du poème II suit le raisonnement d'Ézéchiél 36, 35: «Cette terre, qui était dévastée,/ Est devenue comme un jardin d'Éden,/ Et les villes ruinées, désolées et renversées/ Sont habitées comme des places fortes». Les passerelles surélevées des fortifications

²⁴ Comme signe de salut, cette montagne domine les villes du poème XXV: «Pourquoi jamais cette tête des collines».

permettent-elles aux amoureux de ne pas être englués par la lave susceptible de recouvrir les étages inférieurs de la ville? Si c'est le cas, pourquoi d'éventuelles plates-formes soutenues par les colonnes s'écroulent-elles et non les remparts? En fait, le réalisme narratif propre à la destruction de Sodome et de Gomorrhe cède à la juxtaposition de variantes du salut qui n'ont rien à voir avec l'épisode de la Genèse. S'il y a invraisemblance au niveau du récit et hiatus au niveau de l'isotopie biblique, c'est qu'on passe indistinctement d'un Livre à l'autre. En ce sens, les «remparts» récupèrent Ézéchiél de même que les Psaumes où il est dit: «Elle s'élève gracieuse(...)/ La Cité du grand Roi,/ Dieu, dans ses palais, s'est montré comme un rempart» (Ps 48, 3-4) et repris en des termes équivalents, «tu es ma forteresse,/ Un refuge au jour de mon angoisse» (Ps 59, 17), «tu es pour moi un refuge,/Une tour puissante contre l'ennemi» (Ps 61, 4).

3.2.2. LE SALUT

Ce paradigme davidien du salut où commutent «rempart», «tour» (comme au poème VII), «refuge» (comme au poème XVIII) et «Dieu», entraîne deux grandes conséquences interreliées chez Grandbois: primo, le salut se localise spatialement en un point qui appartient toujours à la ville, mais qui tend à la dépasser; secundo, ce lieu métaphorique de la puissance divine s'applique désormais à la femme qui préside aux retrouvailles et, par le fait même, consacre le salut de l'homme. Quel que soit le fléau, la ville renaît de ses cendres parce que, désormais, Dieu est là, métaphorisé sous la figure féminine. C'est ce qui arrive à la strophe 3. Les «remparts» sont peut-être le foyer des retrouvailles, mais ils sont parallèlement, comme dans les Psaumes ci-haut, la synecdoque du Dieu-femme, ce que vient confirmer le couplage du corps féminin et de l'espace urbain dépassant la ville horizontale où grouille le commun des mortels: «Belle chair éperdue/ Sombre triangle infernal/ O doux remparts de calmes pelouses» (ÉP, 208).

Dans ce contexte, le va-et-vient entre les Psaumes et Les îles de la nuit permet de jeter une lumière neuve sur

le poème XVIII. On sait que la promotion téléologique de la femme qui y est présentée se termine par le «refuge». Or, si ce «refuge» correspond à celui équivalent dans le Psaume 59, 17 où Dieu est comparé à la fois à un rempart et à un refuge²⁵, non seulement en mourant le «tu» renouet-il avec le sein de Dieu, mais en s'élevant «Au delà des régions dévorées par le temps», il accède aux «remparts», variante de l'au-delà sur l'isotopie du fabricat humain. Les «villes endormies» laissées derrière dans sa fuite seraient les villes détruites du genre humain représentées abstraitement par l'expression «épouvante du monde», cause en fait des «espaces grouillant de mondes descellés».

Les poèmes II et XVIII déjà mis en parallèle au niveau de leur structure sémique concentrique positif--négatif--positif sont homologués par l'isotopie biblique. La strophe centrale du poème XVIII avec ses trois sujets tirés d'un cosmos vengeur, «le grand rivage absorbe», «le flux de la mer balaie», «l'éclair aveugle», sont les instruments d'un châtiment typiquement biblique comme le feu du ciel du poème II. Ces éléments de l'isotopie marine et de l'isotopie tellurique ne sont-ils pas comme ceux des poèmes XXIII et XXV en plus de II les métonymies

²⁵ Cette métaphore du dieu-refuge est développée par la suite dans Psaumes 91, 9 et dans Joël 3, 16 sans pour autant qu'on y retrouve la référence aux «remparts».

de la tempête qui frappe la ville impie d'Ariel dans Isaïe 29, 6: «Tu seras visitée par Jéhovah des armées/ Avec fracas, tonnerre et grand bruit,/ Tourbillon, tempête et flamme de feu dévorant», provoquant justement «l'épouvante du monde»: «Il vient comme une dévastation (...)/Ils (hommes) seront frappés d'épouvante» (Is 13, 6-8), «Elle (l'Égypte) tremblera et s'épouvantera/En voyant se lever la main de Jéhovah» (Is 19, 16). Le «sable de la nuit» neutralisé par le châtement s'avèrent une variante du titre «îles de la nuit» par laquelle Grandbois fait ressortir l'énorme quantité des bienfaits de la femme parallèlement à l'infinité des bienfaits de Dieu dans «Qu'elles sont nombreuses les oeuvres de ta sagesse!/Si je veux les compter, elles surpassent en nombre les grains de sable» (Ps 139, 18).

Comme au poème II, le «tu» du poème XVIII ne se contente pas d'accéder à un refuge divin; en tant que Christ, il tire d'abord l'homme avec lui. Ce rôle paraît évident au poème XVIII où l'épreuve de la mort précède le mystère de la résurrection, «Le rêve s'empare de son doux visage de morte/Un miraculeux brouillard l'élève et la transporte». Puis, par rapport à la chronologie évangélique, Grandbois exécute un flashback; après avoir accompli concrètement le salut en strophe 1, il retourne à

la Cène dans les strophes 2 et 4 pour, comme Jésus, donner les explications de son sacrifice à venir. Le vers «Elle le nourrit de sa paix la plus profonde» accole deux moments du dernier repas avec les disciples, soit le don de la paix (Jn 14, 27) et son équivalence manducatoire, le don du pain (Mc 14, 22)²⁶.

Cette messe officiée par le «tu» se poursuit avec la sentence «Car elle est le coeur et la vie et la porte». La série ternaire de sémèmes plus ou moins synonymiques correspondant au style de l'hendiatri²⁷ très usité dans la Bible restitue la formule d'explication dont Jésus se sert à la Cène pour consoler les Apôtres avant de les quitter: «Je suis le chemin, la vérité et la vie; nul ne vient au Père que par moi» (Jn 14, 6). Voilà donc consacrée chez Grandbois la vocation médiatrice de la femme devenue aussi nécessaire au «je» que le Fils de l'homme à l'humanité de la tache originelle.

L'expression de cette nécessité est retardée au poème

²⁶ Le contexte religieux de l'alimentation revient aux poèmes XXVI et XXVII alors que l'origine du don s'inverse du Christ aux fidèles, «Les temples sont abolis où les prières nourrissaient les dieux» (XXVI), «laisse nos mains partager le dernier pain» (XXVII) en prévision de leur propre sacrifice à venir: «Nourrissons nourrissons la Douleur» (XXVI), «je descends lentement dans la vallée des tombeaux» (XXVII).

²⁷ Marc Girard, Les Psaumes. Analyse structurelle et interprétation, p. 34.

II jusqu'au dernier vers. Absent depuis le début, le «tu» renoue avec son rôle salvateur quand le vers «Tes paumes ouvertes recréaient les destins abolis» rend compte de sa puissance canalisée dans le geste rituel qui ne fait que réitérer le geste des «doigts écart(ant) l'épouvante du monde» (XVIII) ou des mains «repouss(ant) lentement la prodigieuse frontière des vagues» (XXVIII). Malgré que les accents liturgiques soient moins prononcés qu'au poème XVIII, Grandbois entend bien conférer au «tu» une nature sacerdotale. De fait, une autre cérémonie sacramentelle semble se substituer à la fraction du pain et à l'offertoire, soit la Pénitence. Le couplage intertextuel avec «Les dés jetés/ Nouvelle absolution/ Les destins abolis» (PII, 102) remplace la Passion, et l'Eucharistie qui la symbolise au poème XVIII, par le résultat du sacrifice, soit la purgation des fautes.

En plus de réévaluer le «tu» sous la figure d'un Christ officiant, les ramifications intertextuelles de «destins abolis» entreprennent la construction du lieu de l'office. Déjà à la strophe 3 la «sculpture des prunelles» annonce la reprise d'une construction détruite à la strophe 2; le «silence suspendu» avec son sème de «verticalité» s'oppose à l'écroulement et recoupe l'érection des colonnes dans «O suspendue à nos lèvres les

colonnes du rêve» (PII, 355) tandis que l'intertexte nervalien superpose aux «destins abolis», dans un autre télescopage archétypal, la célèbre «Tour abolie» de «El Desdichado». En outre, la montée aux remparts qui, de toute évidence, couronnent ces colonnes, montre bien l'accessibilité nouvelle d'un espace surplombant les espaces inférieurs. Mais ce lieu ne se borne pas à son contenu militaire de forteresse.

Grandbois met à contribution les connotations de diktat politique rattachées à l'«abolition» des «destins abolis» pour les transformer en conséquences de l'intolérance religieuse. En effet, une atmosphère de persécution semble baigner ce vers du poème XXVI, «Les temples sont abolis où les prières nourrissaient les dieux». Quoi qu'il en soit, l'abolition vise la destruction des sanctuaires que la re-crédation du poème II élèverait de nouveau sous le vague, et donc poly-isotopique, «destins abolis». L'édification du sanctuaire est conséquente avec la destruction qui s'est opérée à la strophe 2; en effet, outre qu'elles désignent les veines souterraines empruntées par la lave et la ville, les synecdoques architecturales «voûtes», «portes géantes» et «hautes colonnes» appartiennent toutes à la description des cathédrales ailleurs dans l'oeuvre: «Je hante les

hautes voûtes de vos cathédrales» (PII, 210), «Les portes des cathédrales très hautes très ogivales/Glissent le long du songe» (RH, 118), «Parce que les colonnes s'élèvent/ Plus haut/ Parce que la voûte avale/ L'ombre parce que l'ombre/ Cherche le refuge sacré au pli des piliers, au long des gradins» (PII, 458). Le préfixe «re-» de «recréaient» coïnciderait avec les retrouvailles sur l'isotopie amoureuse et au rituel salvateur sur l'isotopie biblique, mais aussi avec l'émergence d'un nouvel espace protecteur sur l'isotopie du fabricat humain.

<u>AMOUR</u>	<u>FABRICAT</u>	<u>BIBLE</u>	<u>POEME II</u>
amour calme	(p e t i t e maison)de la plage	Paradis	strophe 1
passion	v i l l e s répétées (t u n n e l s quotidiens)	Faute	strophe 1
solitude	villes en ruines	Châtiment	strophe 2
retrouvailles	dépassement de la ville («remparts», «colonnes d e s cathédrales»)	Salut	strophe 3-4

3.3. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

Le poème II exécute donc la fusion de deux pièces de Hugo, «Soleils couchants» et «Le feu du ciel» pour conférer à l'ensemble un style typiquement grandboisien. D'abord, si le texte des Orientales se dirige allégrement vers l'art pour l'art des Parnassiens tandis que, fidèle à l'atmosphère annoncée par le titre des Feuilles d'automne, «Soleils couchants» livre un keepsake pastoral, une fois digérés par leur lecteur québécois, ils concourent à un troisième genre plus près du sublime ésotérique des Contemplations. A cet égard, on serait tenté d'attribuer au vers «Le sang se mêlait à des couleurs jamais perçues» une valeur métalinguistique, l'absorption des couleurs vives par le trou noir du non-chromatisme imitant la transformation des exercices de style apparemment gratuits et superficiels en une élégie nous précipitant dans l'enfer intérieur du poète.

La juxtaposition d'espaces comme «tunnels planétaires» et «plages provinciales» fait que le poème II surpasse chaque pièce isolée des Contemplations, premiers et derniers livres confondus, pour aboutir à un collage de

l'intimisme pastoral et du sublime cosmique perçu comme théorie esthétique. Les îles de la nuit sont justement caractérisées par l'affrontement continu des deux espaces, et des genres qui les sous-tend, Grandbois entretenant l'antithèse choquante dans XXVI et XXVII, par exemple, ou résolvant l'antagonisme comme dans la première strophe du poème II où une identité s'installe entre ordinaire et extraordinaire par le truchement de la syntaxe sujet + attribut («C'était le son d'un amour provincial») et même de la syntaxe sujet + objet («Les tunnels planétaires jouaient le jeu quotidien»). Ce que la division en Livres dans Les Contemplations insère dans une lente évolution, ici le saut d'un vers à l'autre, ou même de la partie liminaire d'un vers à sa finale le résume de façon brutale.

Corollaire de cette nature hybride, le déroulement séquentiel adopte un ordre cyclique prégnant dans la plupart des poèmes des Îles de la nuit. Le poème II constitue un prototype éloquent de cette règle grandboisienne, d'autant plus qu'il se distingue par là de ses deux textes-source.

Chez Hugo, la permanence disqualifie le cycle: «Le feu du ciel» regarde avec le petit bout de la lorgnette la destruction de Sodome sans en faire un événement

intercurrent, donc relatif, entre le Paradis et la Rédemption. Si dans «Soleils couchants», le jour succède à la nuit dans les derniers vers, le poète ne jouit pas de la cure de Jouvence que l'aube promet à Grandbois. Le phénix ne renaît pas de ses cendres; la ruine subsiste, que ce soit celle de l'architecture («Ces villes ne sont plus») qui étouffe même la végétation environnante et rend insalubre le «lac glacé/ Qui fume comme une fournaise»²⁸ ou celle de l'observateur de la nature qui, malgré les «bois toujours verts (s'allant) rajeunissant» va «chaque jour courbant plus bas (sa) tête»²⁹. Avec ses extrémités positives, le rejeton grandboisien semble donc afficher un naturel plus optimiste que ses géniteurs, ce qui n'augure pas de l'humeur générale du recueil puisque, si Grandbois se soumet à une alternance infrangible, le pendule doit revenir forcément, après les hauts, à une période creuse. En mettant en doute la résurrection dans leur partie finale, les poèmes I, XXII et XXVIII, entre autres, soulignent la fatalité que Northrop Frye associe au mouvement cyclique: «the notion of human life as totally dominated by cyclical repetition is a blankly pessimistic

²⁸ Hugo, op. cit., p. 40.

²⁹ Ibid., p. 304.

one»³⁰.

Pour le moment, l'issue apparaît heureuse et l'allégorie biblique qui nous fait passer du Paradis à la Chute, puis de la Chute au Rachat appuie cette impression. En l'espace de ce qui ressemble plus à un sonnet qu'à un long poème épique, Grandbois réussit à condenser l'Histoire sainte. Loin de réécrire un épisode particulier en extrapolant à partir d'un minimum de détails donnés par le texte original comme fait «Le feu du ciel», il s'agit donc ici d'«extension», c'est-à-dire, selon Gérard Genette³¹, d'une addition massive par rapport à la Bible et à Hugo. Sodome, qui pourrait aussi bien être Babel n'était du critère de plausibilité supposé par l'intertexte hugolien, ne fait les frais que de quelques vers centraux; la périphérie élargit la thématique conformément à la manière de Grandbois qui affectionne les vastes fresques bibliques concentrées, l'absence de termes précis comme «Sodome», «Babel», «Adam» ou «Christ» favorisant l'extension par polyvalence.

Ainsi, de Sodome, on passe lors de l'apparition du Tu

³⁰ Northrop Frye, Words with Power. Being a Second Study of «The Bible and Literature», Penguin Books, 1992, p. 255.

³¹ Gérard Genette, Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982, p. 280.

à la mission christique, à laquelle mission on peut bien assimiler la création originale par Jéhovah. La paume qui recrée évoque, en effet, le travail artisanal de la Genèse alors que Dieu avait façonné la figurine glaiseuse d'Adam. Cette conclusion va presque de soi à la suite des variantes du geste primordial, archétypal, préfiguré dans ce cas-ci par ses avatars, la forge et la sculpture. Le vent qui accompagne le rituel rejoint le souffle premier, celui des «racines», qui avait imprégné Adam de l'Esprit-Saint.

Cette interversion intéressante de la chronologie provoquée par le style ambigu du poème permet d'expliquer certains effets de la première strophe. Si la création de l'homme survient tardivement, que vient au début? L'ébullition des premiers vers renvoie au chaos primordial du poème XXVII, à cette phase primitive où les éléments au sein du chaudron cosmique ne sont pas encore séparés et catégorisés. Tout se ressemble, entraînant l'anomalie dialectique identifiant le cataclysme à la quiétude bucolique. Encore plus symptomatique d'un stade très précoce de l'univers: la non-lexicalisation des pronoms. L'amour n'implique pas un couple, même pas le Je. Cette virginité convient, d'une part, à la période juvénile correspondant métaphoriquement au Paradis et, d'autre

part, à des épousailles purement cosmiques entre Dieu et son monde. A défaut de Je, on hésite à voir déjà ce moment où Adam, solitaire, s'unit à la terre³², mais la deuxième strophe pourrait combler le vide avec l'envol narcissique ou l'onanisme intercalé entre le chaos et Eve.

L'impersonnalité du Paradis et l'égoцентриisme de la Chute épargnent en quelque sorte à la femme la culpabilité rattachée à l'Eve de la Bible, ce qui est tout à fait en accord avec l'attitude généreuse des Iles de la nuit. L'épiphanie du Tu, retardée après le péché, abandonne au seul Adam la responsabilité de son destin. Cette hérésie chez Grandbois tient à la psychologie amoureuse qui contrôle la métaphore biblique. Il suffit d'un passage du texte de prose «Rythme» écrit pour la radio et voilà que la problématique sublime se résume à la séduction (Paradis), à la tentation (Faute), à l'échec de l'union (Chute) et à la consolation par l'amante (Rachat). En effet, grâce à la cohérence sémique existant entre le poème II et «Rythme», on peut jumeler au vague récit du poème la description salace de la prose:

³² Northrop Frye, op. cit., p. 191.

I S O T O P I E AMOUREUSE	«RYTHME»	POEME II
PASSION	«elle apparaît (...) provoquant le désir pourpre (...) ce désir qui te brûlait le sang»;	«Le sang se mêlait à des couleurs jamais perçues;
PASSION	«Elle est (...) sourdement mêlée aux grands souterrains de la joie»;	«Les tunnels planétaires (...) Le sang se mêlait (...) ce grondement extraordinaire»;
S O L I T U D E (abandon)	«l'homme s'élance vers elle et il tremble et il hésite»;	«je retournais aux voûtes solennelles»;
S O L I T U D E (abandon)	«ces images épuisent ma force. Je suis comme une colonne noire qui s'écroule. Je succombe. C'est la fin c'est fini»;	«Et ces hautes colonnes de joie (. . . .) S'écroulaient».

Le déchirement moral -qui ne s'honore pas toujours d'une complète innocence, comme nous le verrons dans la conclusion de cette étude- se concentre chez l'homme; la distanciation de la femme, traduite par sa déification, laisse le Je jouer seul le rôle de l'Humanité balafmée par

le péché originel. Ce complexe romantique se développe au poème III alors que le «fruit» n'est ni cueilli ni offert, mais est presque partie intégrante du corps qui le mange, la tentation ourdissant de l'homme telle un déterminisme interne. La femme est encore la sauvegarde eschatologique quoique intervient à partir de maintenant le pluriel des «femmes» qui ne s'attire pas autant de sympathie, tout comme en IV, XXV et XXVIII. Nous allons voir pourquoi.

-1-

- 01 Au delà ces grandes étoiles ouvertes
- 02 Des chants comme pour une époque inconnue
- 03 Au delà et je vois l'extraordinaire caravane de mes
songes

-2-

- 04 Le fruit blesse ma dent

-3-

- 05 Ta forme monte comme la blessure du sang
- 06 Tes bras étendus font le silence
- 07 Ton blanc visage fixe le temps

-4-

- 08 Au delà les désespoirs
- 09 Dévastant le centre des tempêtes
- 10 Au delà l'Obscur fuyant comme mille fleuves
- 11 Arrache la dernière sagesse

-5-

- 12 Ta lèvre enchaîne la ceinture de l'aurore
13 Tu reposes et je suis envahi par le vide
14 Les fantômes mêmes me sont ravis

-6-

- 15 Ton ombre me ravage comme les silences planétaires
16 Mon songe incendie les frontières

-7-

- 17 Tu es droite comme tes doigts
18 Comme le jet de ta rigueur
19 Comme la solitude de ton rivage

-8-

20 Je refuse chaque trésor
21 Je repousse les seules conditions sages
22 Le flux de la mer me noie
23 Je repousses les plus vieux secrets
24 Je repousse les dieux choisis
25 Et cette grande éternité coupée
26 Par les réverbères de nos larmes
27 Je la tue des dernières heures de ma journée

-9-

28 Je suis le veuf de la nuit
29 Mais où mon deuil
30 Mais où mon seuil
31 Je suis le veuf d'une invisible terre
32 La nuit m'a enseigné la cloison de ton visage
33 Et je voyais dans ses couloirs choisis
34 Ton oeil comme un feuillage
35 Toutes les colombes comme ta bouche

-10-

36 Au delà ma main
37 O mon pressentiment
38 Au delà mon talisman

-11-

39 Et je voyais tous les frissons dans ton amour
40 Et je voyais tous les poisons dans ton amour
41 Et je voyais tous mes diamants dans tes poisons

-12-

42 Mais nos échelles de joie
43 Ont-elles jamais été tissées

-13-

44 Mais au delà les captifs seront-ils délivrés
45 Les ténébreux préparatifs
46 Annoncent-ils la voie
47 Des royaumes imprévus

-14-

48 O morte la douceur
49 Tu étais toutes les Arches

4. LE POEME III

4.1. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

Parallèlement aux contenus sémiques positif et négatif, les diverses phases de l'isotopie amoureuse, et les contextes qui les caractérisent, se déploient selon deux principes, l'alternance et le concentrique. Pivotant autour d'une strophe centrale occupée par le refus du désir excessif et de la passion, les moments d'abandon par l'amante et ses retrouvailles s'enchaînent à un rythme de plus en plus rapide à mesure qu'on s'approche du centre; alors que l'alternance se fait d'une strophe à l'autre au début du poème, les contraires sont soudés à l'intérieur d'une même strophe dans les strophes symétriques 5-7 et 9-11 comme si l'emballement de ces staccatos devait mener à un paroxysme de la tension et à l'éclatement consécutif de la strophe 8.

SEQUENCES DU POEME IIIISOTOPIE AMOUREUSE:PHASES

strophe 1	retrouvailles
strophe 2	abandon
strophe 3	retrouvailles
strophe 4	abandon
strophe 5	abandon + retrouvailles
strophe 6	abandon + retrouvailles
strophe 7	retrouvailles + abandon
strophe 8	passion
strophe 9	abandon + retrouvailles
strophe 10	retrouvailles
strophe 11	retrouvailles + abandon + retrouvailles
strophe 12	retrouvailles
strophe 13	retrouvailles + abandon + retrouvailles
strophe 14	abandon + retrouvailles

4.1.1. LES RETROUVAILLES

Les phases souvent chiasmatiques de cette structure alternée subsumée par une structure concentrique sont d'abord identifiables par rapport à une phase antérieure peu ou pas mentionnée. La préposition «Au delà» dont l'anaphore répartit les séquences périphériques en deux sous-séquences implique un déplacement dans l'espace à partir d'un point de départ qui n'est pas développé au profit des escales suivantes.

On aurait tort de se fier au poème XVIII et à son «Au delà des régions dévorées par le temps» pour reconstituer le chaînon manquant puisque ce circonstanciel de lieu évoquant la fuite du temps et son équivalent amoureux, le départ de la femme, se retrouve en position de sujet au poème III, «Au delà l'Obscur fuyant comme mille fleuves/ Arrache la dernière sagesse». Un poème inédit se servant de l'«Au delà» spatial pour démarquer les phases amoureuses semble plus près d'expliquer les sous-entendus du poème III.

Dans «Le monde était là-bas plus loin(...)/ Au delà

de nos doigts/ Au delà de nos mains fragiles/ Il y avait l'orage et l'éclair» (PII, 437), non seulement le sujet correspond-il aux «tempêtes» de la strophe 4, à cet «orage excessif»(XVI) de la passion entraînant la destruction et la fin de l'amour («désespoirs», «Arrache la dernière sagesse»), mais le complément escamoté au poème III présente un sémème de l'amour originel marqué par le calme et par la modestie.

Si les «mains fragiles» s'opposent à l'envergure des «bras étendus» de la femme et des «grandes étoiles» de même qu'à la puissance de ses deux mains qui «repouss(ent) lentement la prodigieuse frontière des vagues» (XXVIII), en revanche elles s'associent aux «pieds faibles et nus» (XV) et aux «petites mains charnelles» (XVIII) correspondant à une période antérieure à la disparition et au retour de l'amante, soit le paradis de l'enfance. Cet «autre côté du monde» (XII) serait l'en-deçà idéal biffé dans la première strophe au profit de l'hic et nunc; tout ce qui vient au-delà ne peut être que négatif ou, s'il est positif, il s'agit d'une re-crédation de l'état premier ayant ses propriétés propres.

La nuance dialectique entre l'au-delà mélioratif et l'en-deçà révolu justifie la comparaison «comme pour une

époque inconnue» où l'on insiste sur la construction de l'esprit au détriment d'une identité parfaite, métaphorique. Ces «chants comme pour une période inconnue» commutent avec ces autres chants du retour, «Les chansons qu'ils chantaient/Retrouvant l'enfance» (IX) dont la manifestation sonore est plus précise que les simples «musiques de l'enfance» (XII) qui rendent le flou de l'enfance comme les «doigts indéfinissables» (XII) et «l'époque inconnue».

Coïncidence ou non, la venue au début du poème III des «grandes étoiles ouvertes» sur les «paumes ouvertes» de la fin du poème II a le mérite de poser une équivalence entre l'isotopie de l'amour physique et l'isotopie du cycle diurne. Autant les «paumes ouvertes» correspondant aux «étoiles debout dans le brouillard» (II) suivaient la nuit noire («écumes ténébreuses») et l'aube originelle («les plages de l'aube») autant la nuit étoilée et une série de synecdoques physiques («forme», «bras», «visage», etc.) succèdent à la nuit noire («Obscur, «ombre») et à l'aurore. En fait, tout le poème III est fondé sur la métaphore du cycle diurne dont les phases, dénotées ou connotées, se superposent aux phases de l'amour dont nous avons retracé la distribution plus haut.

A l'instar des poèmes X, XI, XX, XXVI et XXVIII, les

retrouvailles amoureuses sont décrites moins sous l'égide du «nous» de la fusion que sous celle des «Je» et «Tu» de la distanciation. Si, sur l'isotopie biblique, cette distanciation sera légitimée par la nature divine du «Tu», sur l'isotopie amoureuse, elle marque aussi l'importance prise par la femme dans le processus menant à la reprise de la relation interrompue. Comme au poème II, où le «nous» est un patient qui semble profiter d'un acquis («nous vivions tous deux aux remparts») et où le «Tu» provoque les choses en tant qu'adjuvant effectif et efficace, le poème III réitère la même distinction, le «nous» attendant l'action concrète d'un complément d'agent («Mais nos échelles de joie/ Ont-elles jamais été tissées»), complément d'agent que l'on identifie dans le «Tu» actif, «Ta forme monte(...)/ Tes bras étendus font...»

Conséquence de la constitution de ce corpus des retrouvailles à la deuxième personne du singulier («Tu»), les sémèmes dans chacun des poèmes III, X, XI, XX, XXVI et XXVIII peuvent servir à se réévaluer mutuellement sur diverses isotopies. Quand des sémèmes ne varient pas («blanc visage» et «droit» des poèmes III et XXVIII, la «blessure du sang» des poèmes III et XX, «l'arche» des poèmes III, XX et XXVIII, les «étincelles» des poèmes XX,

XXVI et XXVIII), d'autres en variant restent facilement reconnaissables.

Par exemple, le mouvement rigoureusement rectiligne de la femme au poème III, «Tu es droite comme tes doigts/ Comme le jet de ta rigueur», passe par la métaphore du projectile au poème XX, «Courons volons/ Replie en pointe de flèche»; le poème XI, quant à lui, reprend la sempiternelle «chevelure pleine d'étincelles» en comparant les petits points coruscants à l'abdomen coloré des insectes, «Les mille abeilles de ta paupière/ Cette chevelure jusqu'à ton doigt bagué¹». Point n'est besoin de se rappeler la comparaison hugolienne entre les abeilles et les étoiles² pour faire le rapprochement entre les abeilles-étincelles des poèmes XI, XX, XXVI et XXVIII et les «grandes étoiles ouvertes» du poème II. Déjà, dans XXVI, la disparition des «dernières constellations» coïncide avec «ton regard n'avait plus d'étincelles»; par ailleurs, il paraît évident que les amants du poème XXII s'élançant vers les «étincelles des insondables voûtes» en «all(ant) plus loin que les plus lointains horizons» visent ni plus ni moins les étoiles, comme ceux du poème V

¹ Plus loin dans le poème XI, les «rayons muets» surdéterminant la femme sur l'isotopie du cycle diurne confirment la luminosité des «abeilles».

² Hugo, Les Contemplations, p. 115.

qui, «lestés d'étoiles étincelantes», ont les «yeux vissés plus loin que les éternités».

Cette série d'homologies invite à relire les «grandes étoiles ouvertes» sous la forme d'une synecdoque physique sur l'isotopie amoureuse. En plus d'être des «paumes ouvertes» recréant l'amour après une absence momentanée³, les étoiles peuvent commuter avec la chevelure. Vues sous l'angle de leur dispersion dans la Voie lactée, par exemple, ou réécrivant le cliché romantique de la «chevelure des comètes», elles attireraient ainsi à elles la variante d'un tel allongement dans l'espace, la «caravane». La diffusion de la lumière stellaire, qui s'ajoute à son aspect ponctuel plus apte à être comparé aux yeux, permet à la métaphore de dépasser la simple partie du corps comme la chevelure pour recouvrir le corps dans son entier. Ainsi la ligne des étoiles et celle de la caravane évoquent chez Grandbois celles des corps des amants: «le long de ses membres nacrés/ Et ces autres perles absurdes(...)/ Il y a

³ Le vers «Tes deux mains repliées aux côtés de tes épaules étaient des étincelles» (PII, 301) confirme cette réévaluation entre la fin du poème II et le début du poème III; en outre, la «pointe de flèche» du poème XX peut être lue comme une métaphore des mains de la femme posées autour ou au-dessus de sa tête pendant l'acte charnel. La pose, typique chez Grandbois, revient au poème XV, «tes bras qui t'entouraient d'éclairs nonchalants».

les visages/ Des milliards de planètes/ Et tous ces feux
éblouissants/ D'étoiles» (EP 175-6), «Les caravanes
neigeuses des corps délivrés» (PII, 197).

La polyvalence des étoiles qui, ponctuelles, métaphorisent les membres particuliers du corps et, expansives, métaphorisent le corps entier reçoit sa confirmation à la strophe 3. C'est au tour des synecdoques physiques coïncidant avec le sémème du cycle diurne d'être lexicalisées désormais, d'abord la «forme», soit le corps entier, puis les «bras» et le «visage», ses parties; c'est donc au tour des images cosmologiques d'être connotées.

Avec la montée et son équivalent, le «jet de ta rigueur» plus loin, Grandbois décrit souvent la propagation d'une lumière⁴, crépuscule ou aurore, étoile ou jour, ou l'emprise des ténèbres. Le contexte détermine le stade exact du cycle diurne. Or, comme le poème III débute avec les étoiles, on est tenté d'en faire le modèle propre à réévaluer par la suite un maximum de sémèmes, dont la «forme» (qui) monte comme la blessure du sang». Interprétation pertinente quand on sait qu'ailleurs Grandbois exécute le même rapprochement entre, d'une part, les étoiles ponctuelles et les parties

⁴ Voir EP, 211; PI, 497, 501, 503.

du corps et, d'autre part, les corps allongés représentés métonymiquement par la ligne des blessures⁵ et la dissémination rectiligne des étoiles: «Il faut avoir adoré/ De beaux visages si mal aimés/ Et ces nuits d'étoiles dans les jardins(...)// Ce sang trop souvent sacrifié/ Ces blessures sans cesse répétées/ (...) Ces routes d'étoiles ouvertes» (RH 155-6). On peut conclure que, sur l'isotopie du cycle diurne, la «caravane» des «étoiles ouvertes» est la voie conduisant à l'aurore et au jour tandis que sur l'isotopie amoureuse, la vue du corps féminin conduit aux caresses comparables à l'ouverture des chairs par la blessure.

La médiation entre «étoiles ouvertes» et «blessure du sang» ne compte pas seulement sur les sèmes «d'étirement» et de «perforation»; le chromatisme de l'étoile, peu développé dans les Iles de la nuit, sera à l'honneur dans l'Étoile pourpre où, le titre l'indique, l'espoir de retrouvailles ne prend pas seulement la couleur verte. Si le sang est pourpre (XX), la blessure renvoie donc à l'étoile pourpre. Mais comme l'étoile est intimement liée à l'aurore, l'annonçant même du milieu de la nuit et en faisant partie alors qu'elle paraît encore

⁵ Dans «Tes doigts pour la caresse qu'ils ensanglantent mon flanc nu» (XX), la blessure adopte peut-être le contour du corps qu'elle sillonne.

malgré les premières lueurs du jour, la blessure peut renvoyer aussi aux «arcs pourpres» de l'aube (XVI).

La confusion entre les étoiles et l'aube est entretenue à dessein pour capter un moment de transition entre la nuit et un nouveau jour. Comme l'étoile précède ce jour et lui est nécessaire, il ne s'agit pas de l'aube originelle qui, par définition, ne pouvait être précédée d'aucune autre étape. Par le fait même, il ne s'agit pas d'un contexte d'innocence, de fragilité et de modestie sans étoile. Au contraire, dans cette aube liée à l'étoile la femme n'affiche pas la petitesse de l'amour calme, mais bien la puissance des retrouvailles qu'elle provoque («Ta lèvre enchaîne la ceinture de l'aurore», «Tes bras étendus font le silence»); de plus, elle s'entoure d'un cosmos surhumain au lieu de la campagne à dimension humaine. Voilà pourquoi la métaphore stellaire de la femme s'y développe avec des prétentions démiurgiques qui ne semblent pas le fait de la femme-enfant des poèmes XII («Où la douce neige/ De ta fraîcheur de soeur»), XV, XVI («Ce qui me vient de toi (...)/ La nuit me l'enlèvera»), XXIV («Pâleur étincelante/ Douces mains comme une recherche»).

La nécessité de l'étoile médiatrice au poème III fait qu'elle y revêt toutes sortes de formes. Par

exemple, la série synecdochique «visage» + «couloirs» + «oeil» + «colombes» reprend sans doute le chassé-croisé «ponctualité» + «linéarité» qu'on a déjà identifié dans les sèmes «étoiles ouvertes» + «caravanes» et «forme» + «blessure» + «bras étendus» + «visage» et qui est à la base de la métaphore stellaire du corps. En effet, le visage -qu'il faut supposer blanc- troue la nuit de sa pointe coruscante, comme sa propre synecdoque redondante, «l'oeil», et comme l'étoile ouverte; par ailleurs, perçu comme un réseau de lignes comparables au lacis des «couloirs», le visage tient du tracé des «colombes» au vol, des «bras étendus» et de la «caravane étoilée» donnant une forme concrète à «la voie/Des royaumes imprévus» dont Grandbois parle plus loin.

Pour une quatrième fois dans le poème, le binarisme des sèmes d'intersection «ponctualité» + «linéarité» unit l'étoile à d'autres isotopies, et cela dans les vers «je voyais tous mes diamants dans tes poisons// Mais nos échelles de joie/ Ont-elles jamais été tissées».

Dans l'oeuvre poétique grandboisienne, le diamant n'est pas comparé directement à l'étoile. Mais ses sèmes de «brillance» et de «ponctualité» ajoutés à la comparaison avec des synecdoques présentes dans le poème III, à savoir «bouche» (RH 127; EP 208) et «yeux» (EP

220), elles-mêmes associées à l'étoile, en font une métaphore indiquant la valeur précieuse de la seule lumière nocturne.

Quant à l'échelle, métonymie de la «forme (qui) monte» du début, elle est souvent rapprochée de l'étoile. Se distinguant de Valéry qui fait de «l'échelle dorée» la métaphore du soleil levant⁶, Grandbois l'associe surtout aux astres nocturnes: «Ont d'abord chanté(...)/ Les nuits de feux tendres/ Ils ont ensuite chanté/ Tout ce qui peut se dire/ Du mort au vivant/ Tissant la soie/ De l'extraordinaire échelle» (RH 105-6), «Les étoiles se rompaient comme les bois transversaux d'une échelle» (PI, 416), «L'échelle Le rayon montera toujours plus haut dans l'ombre» (PI 497). Grandbois rejoint Valéry cependant quand il voit dans l'apparition des étoiles une à une un travail de couture à petits points, un «tissage» laborieux désigné plus loin comme de «ténébreux préparatifs». En effet, Valéry utilise de telles images pour rendre le processus créateur qui s'opère pendant le sommeil:

⁶ Paul Valéry, Poésies, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1958, p. 43.

Que faites-vous cette nuit,/ Maîtresse de l'âme,
Idées// (...) Ne seras-tu pas de joie/ Ivre! à
voir de l'ombre issus/ Cent mille soleils de
soie/ Sur tes énigmes tissus?/ Regarde ce que
nous fîmes:/ Nous avons sur tes abîmes/ Tendu
nos fils primitifs,/ Et pris la nature nue/ Dans
une trame ténue/ De tremblants préparatifs.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 44-5. Le tissage reparait au poème IX lié à un vocabulaire valéryen: quand «La conspiration du silence/Tisse dans le silence/La voie», le poème «La dormeuse» réplique avec «Souffle, songes, silence(...)/Conspirent sur le sein» (*Ibid.*, p. 61); de plus, «Tu reposes(...)//Ton ombre me ravage» trouve quelque'écho dans «Ton repos redoutable» (*Ibid.*, p. 61). Autres exemples d'analogies valéryennes au poème III: la majuscule de l'Obscur qu'on trouve dans «l'Ombre» du poème «La ceinture» (*Ibid.*, p. 60) dont le titre et l'évocation de l'emprise de la nuit qui prive le poète de la femme «Devant le muet de plaisir/Qu'enchaîne une telle peinture,/Danse une Ombre à libre ceinture/Que le soir est près de saisir//Cette ceinture vagabonde/Fait dans le souffle aérien/Frémir le suprême lien/De mon silence avec ce monde...//Absent, présent... Je suis bien seul» ramène la métaphore «Ta lèvre enchaîne la ceinture de l'aurore/Tu reposes et je suis envahi par le vide» utilisée par Grandbois pour exprimer la même cause de détresse.

Grandbois a certainement lu Valéry puisque des poèmes inédits citent les célèbres «cimetières marins» (PII, 110) et font un clin d'oeil à leur auteur: «Cet air si fluide si ténu si léger qu'il aurait découragé Valéry» (PII, 87).

4.1.2. L'ABANDON ET LA SOLITUDE

Les échelles, à l'instar des clochers des cathédrales ou des remparts des fortifications, permettent de dépasser l'amas horizontal des villes. Par elles, n'atteint-on pas les toits qui se rapprochent des étoiles?⁸ A travers les échelles, ces sémèmes positifs de l'isotopie du fabricat humain font ainsi une brève apparition pour représenter l'aspiration vers les retrouvailles charnelles.

Les échelles viennent en réponse au sémème négatif de la même isotopie, les «réverbères de nos larmes» qui, s'ils désignent aussi les étoiles comme au poème XIII («Ces nuits sans réverbères/Ces étoiles épuisées») désignent une variante urbaine dégénérée. La mutation de l'astre flamboyant lui-même à sa reproduction technologique s'accompagne d'une baisse de luminosité (XXV), sinon d'une panne complète (XIII). Les réverbères s'associent donc à la ville en ruines, à la nuit et à l'abandon par l'amante. Il n'est pas étonnant que leur déterminant «larmes» au poème III évoque la tristesse de

⁸ Intertextualité à l'oeuvre dans «Tissant la soie de l'extraordinaire échelle» (RH, 105-106).

séparations successives qui «coupent» le nirvana des actes charnels perçus comme des moments d'éternité.

Sur l'isotopie amoureuse, les larmes constituent la suite logique de la fuite de la femme dans le sommeil («Tu reposes») et dans la solitude («Comme la solitude de ton rivage») et coïncident avec les dévastations des désespoirs et les ravages du veuvage. En tant que métonymie des adieux, elles sont métaphorisées sur l'isotopie du cycle diurne par l'extinction des feux nocturnes, ce que le poème X, au contraire du poème III, exprime clairement: «Déjà la houle des mers nous envahissait/ Déjà les étoiles véhémentes criaient leurs adieux». Mais l'immersion des lumières dans les eaux nocturnes n'en est pas moins reprise sous une métaphore in absentia qui occulte le comparé stellaire à l'instar des «écumes ténébreuses» du poème II décrochant les «hautes colonnes de joie». Équivalente de la marée océane («Le flux de la mer me noie»), la crue fluviale de «l'Obscur fuyant comme mille fleuves» provoquée par les tempêtes balaie les «rivages souillés» (XXIII) et le «sable de la nuit» (XVIII), c'est-à-dire les taches lumineuses, innombrables et infinitésimales comme les grains de sable, qui jonchent la voûte céleste et, cela, en «Arrach(ant) la dernière sagesse».

Comment cette «dernière sagesse» en vient-elle à représenter les étoiles? Chez Grandbois, le procès d'arracher s'applique constamment aux astres de la nuit et à leur métaphore physique, les yeux: «Arrachons de l'orbite nos prunelles d'aveugles» (X), «Les voiles d'en haut sont perdues/Dans l'arrachement des étoiles» (EP 238), «fallacieux appels d'étoiles arrachées» (PI, 294). En outre, au poème III, l'arrachement prolonge l'isotopie végétale du fruit qui doit être arraché de l'arbre pour être consommé et, ensuite, pour «blesser la dent». Or, ce fruit qui, lors d'une première lecture, provoque un hiatus en sautant du voyage galactique de la première strophe à l'horticulture de la seconde ne fait que répéter métaphoriquement l'idée des «étoiles ouvertes». En effet, celles-ci, dans leur épanouissement lumineux, ressemblent à des fruits mûrs, multicolores, offrant leur chair tendre à l'appétit de l'homme, ce qui fait dire à Grandbois que «Les étoiles s'ouvrent comme des oranges» (PII, 164). Il n'y a qu'un pas pour que la pulpe mise à nu rapproche le fruit du corps féminin («Lèvres rouges grenades ouvertes» (EP 222), pour que ce corps féminin «blesse la dent» («je dois mordre l'enfer à ta bouche/ (...) ta langue glacée/ Ne desserrera pas ma dent» (PII, 165) et que le poème III boucle ainsi la boucle en «arrachant» à la fois les

«étoiles ouvertes», le «fruit» et la «forme». La définition grandboisienne de la «sagesse» ne jure pas avec cette métaphore sous le signe de l'épicurisme, car sa seule occurrence en dehors du poème III, «ces sages buvant et mangeant et aimant» (IV) associe la bonne chère à l'amour dans un éloge du carpe diem.

Si, paradoxalement, la cueillette du fruit survient dans un contexte négatif de désespoir, d'assombrissement et de perte de l'amante, cela tient à la double identité du fruit. Avant de faire remonter cette duplicité à l'archétype biblique dans la prochaine section du chapitre, disons que le fruit, une fois arraché, est aussi négatif que l'étoile éteinte décrochée de son firmament privilégié. La proximité, et l'appropriation qui s'ensuit, en ternit l'attrait. C'est la même ambivalence qui se perpétue d'ailleurs dans «Ta forme monte comme la blessure du sang» où l'éclat chromatique sous-tend une certaine souffrance⁹; si le «songe (qui) incendie les frontières» assure le rayonnement des étoiles comme dans «Je sais que vos ardentes prunelles viendront incendier mes ultimes nuits» (VI), en revanche, devenu incontrôlable, l'incendie peut dégénérer en

⁹ Le paradoxe revient, par exemple, dans «la brûlure du regard comme le soleil sur le fleuve» (XXIII) et dans «de ce soleil/ Mes yeux sont aveuglés» (XXVIII).

cataclysme, «Pourtant tu savais que le feu porterait l'immense incendie des volcans» (V). Les bonnes intentions débouchent en effet sur la dévastation diluvienne, équivalente de l'éruption volcanique.

La schizophrénie à la base de l'actant lumineux, qu'on diagnostique dans «Et je voyais tous mes diamants dans tes poisons» n'est que la manifestation concrète du caractère instable et fugace des phases amoureuses. Déjà, comme on l'a vu, l'affrontement des pôles sémiques d'un vers à l'autre dans une même strophe montrait la porosité des étapes d'amour faste et de déception; le chevauchement de ces pôles à l'intérieur des mêmes sémèmes «fruit», «blessure», «incendie», «diamants», intensifie le phénomène.

Tout en identifiant la cause de ces glissements continuels, la strophe 8 au centre du poème pose une troisième phase amoureuse et la réaction violente qu'elle provoque chez le poète conscient de son influence pernicieuse.

4.1.3. LA PASSION

L'exaspération engendrée par l'alternance serrée des espoirs et des échecs amoureux depuis le début du poème débouche sur le rejet pur et simple de l'amour. Les verbes anaphoriques qui isolent la strophe 8 des autres, créant une structure concentrique gravitant autour du centre du poème, la fondent à un corpus dont les manifestations nihilistes reviennent régulièrement dans l'oeuvre, de «Mes yeux fermés refusent l'archange bleu» (VIII) à «Voici l'univers de mes mains et je tue l'univers» (XXVII) en passant par la même volonté suicidaire, malgré l'absence des verbes «refuser» ou «repousser», dans «Ah que soient noyées les clefs des portes d'or» (V) et «Que surtout mes mains effacent/ Le contour des grâces enchantées» (XXVII).

Cette réaction de dépit ne génère pas ses propres sémèmes, ce qui exclut la formation d'une catégorie «non-amour» qui s'ajouterait à l'amour calme, à la passion, à l'abandon et aux retrouvailles. Quand Grandbois ne se contente pas de réaliser les sémèmes négatifs de la solitude aux poème V et VIII en neutralisant seulement les sémèmes positifs des retrouvailles, il neutralise les deux

classes au poème XXVII.

La strophe 8 du poème III neutralise une série de termes associés à l'amour et l'ascétisme soudain à l'origine de ces refus en bloc pourrait surdéterminer la phase amoureuse de l'abandon et de la solitude caractéristique des poèmes V et VIII. Volontaire ou non, l'absence d'amour s'exprime dans les mêmes termes¹⁰.

Une nuance s'impose toutefois. Alors que les personnages entourant la strophe 8, «je» et «tu», affichent leur unicité et prêchent en faveur d'une relation exclusive, les «dieux choisis» font intervenir dans la strophe centrale une pluralité rendue pertinente au long des Iles de la nuit. En effet, ces «dieux choisis», par opposition au dieu unique qu'est le «tu», renvoient sans doute à une kyrielle de relations plus ou moins opportunistes cultivées par Grandbois au long de ses voyages et qu'il stigmatise clairement dans certains passages où les termes du poème III sont repris: «Je n'ai pas appris à vivre(...)/ Les voyages de Montréal à Tokyo/ Rien ne m'intéressait/ Que les flancs des femmes» (PII,

¹⁰ Le découragement à la source d'un corpus similaire à celui des refus, soit celui de l'inanité des efforts introduit habituellement par la locution «en vain», provoque la même neutralisation des sémèmes positifs (I, XVI, XXIII, XXVI) sans leur substituer des sémèmes se distinguant de l'abandon par la femme.

247), «Je repoussais l'amour comme le premier signe/ D'une mort inconsiderée/ Mais je tentais de m'enchanter/ Aux gestes de l'amour/ Je criais aux bras blancs des femmes/ Je me noyais aux secrets de leur parcours» (PI, 412), «J'ai abandonné mes dieux/ Ceux qui m'avaient tant plu aux carrefours de Singapour/ Ceux à qui j'avais sacrifié toute ma jeunesse avide» (PII, 289).

Ce constat d'avidité est primordial en fonction des «dieux choisis» puisqu'il dépasse la conscience de l'inutilité pour accuser le caractère excessif du désir. Si la plupart du temps, Grandbois métaphorise l'acte amoureux, et sa privation, par un cosmos titanesque («ces grandes étoiles ouvertes», «Ta lèvre enchaîne la ceinture de l'aurore», «Ton ombre me ravage comme les silences planétaires», etc.), il ne se reproche pas cette démesure. Il s'agit, par exemple, de retrouvailles hyperboliques des plus normales, semble-t-il. Quand il verse dans l'autocritique, le vocabulaire se modifie et une nouvelle classe sémémique apparaît. C'est le cas avec ces «dieux choisis», équivalents bibliques des «femmes» des poèmes IV, XXV et XXVIII et, donc, de leurs variantes animales («loup» et «animal haletant») et de leur variante urbaine, les villes innombrables. Comme la succession des villes se pose en métonymie de la succession des idylles qui y

sont vécues («J'étais l'animal haletant dans mille corps et les villes se succédaient» XXV et les citations ci-haut des poèmes inédits), les «dieux choisis» complètent une isotopie du fabricat humain déjà représentée au poème III par les mêmes réverbères qu'au poème XXV.

Bref, quand le gros du poème III oscille entre la description des retrouvailles et de la solitude, la strophe 8 insiste sur le jugement de valeur porté par Grandbois sur ce chassé-croisé qu'il attribue à la passion débridée, au désir avide, vulgaire comme l'instinct animal qu'il désigne ailleurs sous l'étiquette «péché».

<u>AMOUR</u>	<u>C Y C L E</u> <u>DIURNE</u>	<u>FABRICAT</u> <u>HUMAIN</u>	<u>ANIMALITÉ</u>
d é s i r excessif («dieux choisis»)	-	v i l l e s innombrab- l e s (métonymie des «dieux choisis»)	-
a b a n d o n (sommeil valéryen de la femme)	n u i t («Obscur»)	villes en r u i n e s (métonymie d e s réverbères sous la p l u i e diluvienne des larmes)	-
retrouvai- lles	n u i t étoilée («étoiles ouvertes»)	v i l l e s dépassées (par les «échelles»)	colombes

4.2. L'ISOTOPIE BIBLIQUE

4.2.1. LA FAUTE

Le péché à la strophe 8 ne se présente pas sous la forme consacrée de l'usure, de l'orgueil et du mensonge du poème XXVII. Cet inventaire, qui ne vient jamais aussi prêt de recenser les «sept péchés de la Bible» (PII, 194), fait place à plus de sous-entendus au poème III, comme, d'ailleurs, dans la plupart des pièces des Iles de la nuit.

L'anaphore des procès «refuse-repousse-tue» rappelle bien la formule utilisée dans la liturgie pour renoncer solennellement aux forces du Mal; métaphorique d'une conversion répétitive, le sacrement de confirmation amène le chrétien à abjurer les voies démoniaques en clamant, par exemple: «Je renonce à Satan, à ses oeuvres et à ses pompes.» Or, si les «dieux choisis» peuvent figurer le diable, on conçoit mal que le paradigme des «trésor» + «conditions sages» + «plus vieux secrets» soient des synonymes de «ses oeuvres et ses pompes». Ces trois compléments d'objet neutralisés dévotement par Grandbois

se regroupent d'ailleurs chez Isaïe où ils désignent non la faute, mais le salut retrouvé avec la soumission au Seigneur: «Tes jours sont assurés; tu auras en abondance le salut,/La sagesse et la connaissance; la crainte de Jéhovah, c'est là ton trésor» (Is 33, 5-6), «C'est moi qui marcherait devant toi/(...)Je romprai les portes d'airain(...)/Je te donnerai les richesses sacrées/Et les trésors secrets» (Is 45, 5-6). La définition de la sagesse en tant que calcul menant à la crainte et à la résignation n'est que la reprise prophétique des paroles de Job 28, 27: «Alors il l'a vue (la sagesse) et l'a décrite,/ Il l'a établie et en a sondé les secrets;/ Puis il a dit à l'homme:/ "La crainte du Seigneur, voilà la sagesse;/ Fuir le mal, voilà l'intelligence"». La fuite résignée est bien amorcée chez Grandbois par la série de reniements enflammés, mais, ironiquement, elle tourne le dos à ce qui la justifiait dans la Bible, soient la sagesse et sa métaphore, les «trésors secrets».

Cette inversion qui confère à la sagesse une valeur négative tient à sa réinterprétation dans une philosophie épicurienne. Profiter de la vie constitue la nouvelle sagesse que Grandbois résume par le mot d'ordre «buvant et mangeant et aimant» (IV), reprenant en cela le trinôme hugolien «boire, manger, jouir»¹¹. Mais la perversion du

¹¹ Hugo, La Légende des siècles, p. 744.

message biblique, l'auteur d'«Ire, non ambire» la dénonce par la suite en la «déclar(ant) fausse» et en «crach(ant) dessus»¹² tout comme Lamartine, accusateur des idées de son temps: «Enfants d'un siècle audacieux,/ Qui dites dans votre pensée:/ "Nous sommes sages à nos yeux":/ Vous changez la nuit en lumière,/ Et le jour en ombre grossière./ Où se cachent vos voluptés!»¹³

Grandbois semble leur emboîter le pas. Avec le leitmotiv du carpe diem, il clôt au poème IV une charge contre la passion alimentée de descriptions peu exaltantes de «désir aux dents de loup», de «blême assouvissement» et de «hordes de rats voraces» qui se livrent à la volupté dans les ténèbres de leur labyrinthe à l'instar des jouisseurs de Lamartine. Au poème III, il stigmatise par la périphrase euphémisante «conditions sages» les mêmes abus; d'ailleurs, «les plus vieux secrets» sont homologables aux «plus vieilles joies» du poème IV qui réduisent l'amour à une longue habitude¹⁴ remontant à la nuit des temps et n'ayant pas perdu, de ses

¹² Ibid., p. 745.

¹³ Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, p. 80.

¹⁴ L'expression «mille doigts de l'habitude» réitère la vacuité des amours instinctives dont le caractère outrancier est aussi dénoté par leur grand nombre. Les «mille doigts» sont la synecdoque analogique des «mille corps» et la métonymie des «mille villes» (XXV).

premières occurrences, le caractère purement physiologique.

Après le cynisme iconoclaste démontré par les «seules conditions sages», l'abjuration des «dieux choisis» correspond, elle, à une «vraie condition» biblique du salut. Ces dieux apparaissent dans le tableau de l'imagerie démoniaque de Frye¹⁵ sous le titre de «faux dieux», désignation courante dans la Bible que Grandbois évoque indirectement, selon sa manière de récupérer les sources: «Les dieux se trompent s'ils veulent me punir(...)/Je nage à contre-courant des faux géants» (EP 213).

Mais l'épithète «choisis» n'en est pas moins biblique puisqu'Isaïe 41, 23-4, 29 reproche par là au pécheur l'exercice peu judicieux de son libre arbitre:

Annoncez les choses qui arriveront plus
tard,/Et nous saurons que vous êtes des
dieux;/(...) Voilà, vous n'êtes rien,/Et
vos oeuvres sont néant;/Abominable est
celui qui vous choisit/(...)ils ne sont
tous que vanité;/Leurs oeuvres ne sont
que néant;/Leurs idoles, qu'un vain
souffle.

¹⁵ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 233.

Les arguments que le prophète avance pour expliquer les raisons du mauvais choix et, par le fait même, la raison de la fausseté de ces dieux, recoupe une préoccupation obsédante de Grandbois au poème III et dans les Iles de la nuit. Si les faux dieux sont à repousser parce qu'à toute fin pratique ils n'aident pas l'homme¹⁶, n'en va-t-il pas de même de la femme qui enfonce le poète dans un dédale de dons et de retraits, d'espoirs et de désespoirs au point qu'il est «envahi par le vide» comme le pêcheur de la Bible. Le péché ne tient donc pas uniquement à l'avidité et à l'amour à la chaîne parfois pratiqué par Grandbois que la pluralité des «dieux choisis» implique comme le montre ce passage plus enthousiaste de «Samiah»:

Il tenait (Samiah) pour bon que la curiosité humaine ne doive point se borner à la connaissance de deux ou trois êtres, ni à la recherche de l'âme idéale telle que l'ont conçue les poètes, mais que l'homme doive s'efforcer de découvrir, dans la limite du possible, et avec le plus grand soin, les différentes manifestations et réactions de l'espèce animale. Cette philosophie, car Samiah, sans le savoir avait atteint au plus haut degré de la sagesse, qui est le contentement et la satisfaction de soi-même, l'avait incité à parcourir le monde à plusieurs reprises (DÉL, 33-34);

¹⁶ Cette mise en garde contre l'inutilité des invocations à ces dieux trouve écho, entre autres au sujet de Baal, dans Is 18, 29 et Jr 2, 8.

il faut constater l'inutilité fondamentale de ces relations que Grandbois connote ici, par référence à l'intertexte biblique, alors que le sentiment est très explicite dans d'autres pièces où «en vain» est lexicalisé¹⁷.

On peut se demander à juste titre si le «talisman» ne prolonge pas le paradigme de la Faute et des «dieux choisis». D'abord cela appuie la structure concentrique du fait que les «Au delà» périphériques reprennent les métaphores du Salut et ceux de la strophe 4, les métaphores du Châtiment. Le dernier élément de la série des «Au delà» complèterait le cycle. En outre, dans la Bible, les «dieux choisis» sont les idoles adorées par les adeptes de pratiques superstitieuses qui recourent à des objets comme le «talisman»¹⁸ pour professer leurs fausses croyances. A l'instar de Moïse face aux adorateurs du

¹⁷ Le «vain souffle» des dieux (Is 41, 29) se profile peut-être dans «Pourquoi l'avais-tu allumé quand tu savais que ton souffle même en serait effrayé» (V), surtout à la lumière d'une question similaire qui s'adresse à des dieux trompeurs dans le poème «Mirages»: «Mirage des Mers des Amours/ Secrets monstrueux des dieux/ Fil perdu de la grâce/ Glaives du coeur/ Pourquoi nous avoir charmés» (PI, 305).

¹⁸ Northrop Frye écrit: «The feminine images of darkness, the forest, the labyrinth, the moon, the charm, the entanglement, are (...) all connected with Hecate and Circe and the kind of sexual degradation symbolized by Circe's beasts» (The Stubborn Structure, p. 150).

Veau d'or, Isaïe 57 condamne les «fils de la magicienne» et leur «mémorial» où entrent les «amulettes» tandis que le recours aux «charmes» est proscrit par Deutéronome 18, 11. Le Lévitique 20, 6 va dans le même sens: «Si quelqu'un s'adresse à ceux qui évoquent les esprits et aux devins, pour se prostituer après eux, je tournerai ma face contre cet homme.»

Les foudres de Grandbois ne s'acharnent pas aussi sûrement sur ces cultes déviants, mais un vocabulaire identifiable aux sciences ésotériques accompagne souvent ses abjurations de nouveau converti. Aux «secrets» et au «trésor» du poème III s'ajoutent les «sortilèges» du poème XXVIII et les «fabuleux trésors» du poème XXVII; «ceux du Chiffre» du poème IV sont vilipendés, associés aux images de «rats voraces» et de «muets» allant «chacun dans sa nuit» qui reprennent les termes de l'inquisition biblique contre les disciples de la magicienne menée par Isaïe 56 quand il décrit les pécheurs comme étant des «chiens muets» «voraces et insatiables» allant «tous leur propre chemin/Chacun après son profit».

Il est intéressant de remarquer que les péchés d'idolâtrie («dieux choisis») et de superstition («talisman») surviennent dans des strophes où le «tu» brille par son absence réalisant métalinguistiquement la

vacuité de «je suis envahi par le vide». En fait, l'Erreur semble résulter de ce que le «je» se détourne du seul vrai Dieu, le «tu» en l'occurrence, au profit de vains succédanés, le «ils» ou le «elles», dont le culte est rendu par un charlatan solitaire, le «je» («ma main», «mon talisman» vs la bénédiction liturgique de «Tes bras étendus»).

4.2.2. LE CHATIMENT

Les attributs divins du «tu» développés autour des strophes centrales se répartissent au long de deux paradigmes bibliques, celui d'un Dieu le Père distant et celui d'un Christ avenant.

Le déchaînement des tempêtes dans le contexte marin des «mille fleuves» juxtaposé au sommeil paradoxal du «tu» évoquent l'épisode de l'Évangile où Jésus, au-dessus des contingences, dort dans la barque pendant que les Apôtres, soumis aux vents du lac de Tibériade, sont envahis par la peur. L'écart énorme creusé par Matthieu entre le Dieu confiant et la créature fragile est exprimé dans la polysyndète à la fois corrélatrice et antithétique: «Tu reposes et je suis envahi par le vide». Mais, au contraire de la Bible, le «tu» ne semble pas se réveiller; bien loin de présenter la complicité christique avec l'homme, le «tu» devient un instrument de châtiment.

En faisant suivre le sommeil, non pas du réveil, mais de l'épiphanie des «fantômes» et de l'«ombre», Grandbois a pu s'inspirer de l'image hugolienne de «l'effrayant Dieu de l'éternité sombre»¹⁹, qui s'inspire

¹⁹ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 79.

elle-même du Dieu implacable et lointain de l'Ancien Testament:

Création splendide, univers lumineux(...) astres sans nombre(...)/Et puis, il se rendort, et ce monde s'en va./Un monde évanoui, qu'importe à Jéhovah?/Il est, lui seul existe, et l'homme est un fantôme²⁰

Un Dieu le Père indifférent, qui reviendra au poème XXVII²¹, est représenté chez Grandbois et chez Hugo par un Dieu endormi conformément à la métaphore davidienne: «Réveille-toi! Pourquoi dors-tu, Seigneur?/Réveille-toi, et ne nous repousse pas à jamais» (Ps 44, 24). A l'attitude miséricordieuse et affable du Fils se substitue la discipline («jet de ta rigueur») et l'éloignement («la solitude de ton rivage») du Jéhovah vengeur, voire anthropophobe, qui punit le méchant sans sciller dans l'Ancien Testament et dans l'évocation du Jugement dernier par Matthieu 11, 24: «Oui, je te le dis, il y aura au jour du Jugement, moins de rigueur pour le pays de Sodome que pour toi.»

D'autres éléments de l'abandon divin propres à

²⁰ Ibid., p. 80.

²¹ «Je n'importe plus/ (...) Et tu ne l'entendras pas parce que tu es trop loin de la révolte des cimetières».

l'Ancien Testament, et en particulier au Livre d'Isaïe, s'implantent dans la deuxième moitié du poème. Le peuple de Sion, qui cherche en vain à rejoindre un Dieu non incarné, donc «invisible», qu'il a lui-même rejeté pour commettre la faute, vit son isolement comme un «veuvage» (Is 54, 4) à l'instar du «je», «le veuf de la nuit» et «le veuf d'une invisible terre». Ce dernier sémème reprend la périphrase de la «Terre promise», équivalent du ciel et du salut, tout en le neutralisant au moment du châtement. C'est dans une strophe du salut, la strophe 1, que la «terre ouverte» que les Justes voient au loin (Is 33, 17), est réalisée sous la métaphore des «étoiles ouvertes» grâce à l'intercession des sèmes «éloignement» («Au delà») et «ouverture».

Les poussées émotives telles que véhiculées par les interrogations de la deuxième moitié du poème procèdent aussi du style d'Isaïe. Les deux types dubitatifs s'y retrouvent. L'interrogation purement rhétorique portant sur un circonstanciel de lieu introduit par «Où», «Mais où mon deuil/ Mais où mon seuil» trouve son équivalent dans Isaïe 33, 18. Même une ellipse du verbe accentuant l'impression de soliloque jumelle les deux textes. Le deuxième type d'interrogation portant, cette fois-ci, sur un procès synonyme de salut réitère presque intégralement

la formule biblique. En effet, le vers «au delà les captifs seront-ils délivrés» est l'écho de «les justes qu'on a fait captifs pourront-ils être délivrés?» (Is 49, 24) en convoquant lui aussi l'isotopie militaire de la Bible où le méchant est comparé au peuple d'Israël conquis et amené en captivité par des envahisseurs étrangers. Ce saut à l'isotopie militaire et à l'emprisonnement, pleinement justifié sur l'intertexte biblique, convient peu aux isotopies dénotées dans le poème III; il se rattache certes à la comparaison de la solitude avec la prison intérieure qu'on trouve dans d'autres pièces des Iles de la nuit, mais, au poème III, son apparition provoque un certain hiatus que seule la réévaluation biblique aplanit.

L'isotopie biblique contribue à dissiper une même impression d'incongruité et d'éclatement quand on passe d'une cosmologie surhumaine au petit fruit de la strophe 1 à la strophe 2. Tout le poème III, en fait, est sous le signe d'une nature gigantesque et quelques rares sémèmes de dimension plus modeste sont disséminés de ci, de là, «fruit», «feuillage», «colombes».

Pour ce qui est du «fruit», son occurrence ne surprend plus dès qu'on réévalue les «étoiles ouvertes» sur l'isotopie horticole en tant que «grenades ouvertes»

découvertes de toute évidence dans l'oasis où s'arrête la «caravane de mes songes» puis arrachées par l'inondation des «mille fleuves». Toutefois, le fruit est la célèbre métaphore du péché qu'on trouve dès le premier Livre de la Bible. Si Grandbois occulte la référence trop directe à la Bible, au poème III comme dans toutes les Iles de la nuit, il n'en a pas moins en tête l'image de la Genèse qui a entraîné la chute des premiers parents. Ne nomme-t-il pas Adam et Eve, et leur rapport au fruit, dans un poème inédit: «J'ai mon Eve et son sein et son flanc/ Adam sous l'arbre séduit je le vomissais (...)// Mes retours portaient les fruits/ Des premiers naufrages" (PI, 412). Ce passage a en plus le mérite d'esquisser le lien causal entre les fruits et les naufrages, soit entre la faute et le châtement, que le poème III présente par les métonymies du naufrage, c'est-à-dire «tempêtes» et inondation.

Si le «fruit qui blesse la dent» ajoute un détail au récit de la Genèse, tout en complétant par une douleur immédiate, physique, le paradigme du Châtiment déjà développé au poème III en termes plus abstraits d'absence de Dieu, c'est conformément à d'autres livres de la Bible. En effet, l'image du fruit défendu de la Genèse est reprise par les prophètes qui l'associent à une punition a contrapasso, c'est-à-dire «par où l'on a péché». Les

dents ou l'estomac des habitants de l'Éden ne souffrent pas de leur péché de gourmandise; il en va tout autrement des méchants chez Jérémie 31, 28-9 et Ezéchiel 18, 2: «Les pères ont mangé des raisins verts/ Et les dents des enfants en sont agacées.» Avec cette réécriture de la Genèse où les «pères» figureraient Adam et Eve, les «raisins verts» la pomme de l'Arbre de la connaissance, et les «enfants» tout le genre humain, l'expression du châtement ne quitte pas l'isotopie horticole.

Cette logique engendre donc la métaphore baroque du «fruit (qui) blesse ma dent»; récurrente dans «blessure du sang», la forme du châtement physique relève à la fois du pragmatisme des prophètes, par opposition à l'auteur de la Genèse, et à la reconstruction des prophètes par Hugo qui se sert de leur réalisme pour justement décrire le Paradis terrestre d'avant la tentation: «Jours purs! rien ne saignait sous l'ongle et sous la dent»²². Comme Hugo, Grandbois ne mentionne pas la verdeur du fruit, obéissant en cela à une vision monochrome du monde partagé entre le blanc et le noir à l'instar des dessins de Piranèse; il n'explique pas non plus la blessure par l'amertume qui agace les dents et sur laquelle ont insisté Nerval et

²² Hugo, La Légende des siècles, p. 22.

Mallarmé²³. Le détail est traité comme le prénom biblique avec lequel il apparaît dans «Le fruit amer d'Eve» (PII, 341): gommé pour occulter l'héritage biblique des Iles de la nuit, contradictoirement, il semble superflu parce que Grandbois recourt à des vérités universelles déjà anciennes garanties par le Livre saint, soit que le fruit en tant que péché provoque automatiquement le châtiment, quel qu'il soit, blessure des dents à cause du goût amer, tempêtes et inondation, voire même l'arrachement du mauvais fruit derrière «Arrache la dernière sagesse» qui renvoie à un geste similaire dans Jérémie 24, 5-6 et au geste d'arracher l'arbre entier dans Ezéchiel 19, 12 et dans Matthieu 7, 19 où il est «coupé» et «jeté au feu».

²³ «citrons amers où s'imprimaient tes dents» (Nerval, Aurélia. Les Chimères. La Pandora, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Livre de poche», no 690, 1972, p. 181); «Mordant au citron d'or de l'idéal amer» (Mallarmé, Poésies, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1945, p. 20).

4.2.3. LE SALUT

Les quelques occurrences de l'Arche dans les Iles de la nuit constituent un indice privilégié de l'isotopie biblique; celle en fin de poème III assure la réévaluation rétrospective de ce qui a précédé. Elle réévalue en particulier le paradigme du Salut dont elle fait partie dans la Genèse.

Pour Grandbois, comme pour le lecteur, l'Arche semble éminemment biblique puisque dans une autre occurrence en dehors des Iles de la nuit, elle est entourée des sémèmes complets de l'épisode de la Genèse, de l'inondation au mont Ararat en passant par l'envoi de la colombe: «Nous irons un matin sur les monts héroïques/
Où l'arche s'accrochait dans la montée des eaux/ Nous verrons la décrue nous saluerons l'oiseau/ Qui apporte l'espoir et la couleur bibliques.» (EP 194)

Dans les Iles de la nuit, recueil euphémisant par excellence, la couleur biblique est plus suggérée que diagnostiquée aussi explicitement. Si le déluge n'est jamais nommé, en revanche une crue des eaux précède habituellement la lexicalisation de l'Arche. Mais il faut partout la deviner sous des métaphores telluriques

ou marines. Tel est le cas aux poèmes XXIII et XXVIII où les «écluses du ciel (qui) s'ouvriraient» et la «pluie (qui) tomba sur la terre durant quarante jours et quarante nuits» (Gen 7, 12) apparaissent de prime abord sous des torrents de lave sodomique ou sous le raz-de-marée apocalyptique: «Ces fleuves débordant de volcans en sursaut/Ces typhons tournoyant avec une vitesse foudroyante et toi toi ô mer éternelle et puissante et pure balayant les rivages souillés» (XXIII), «Mon univers sera englouti avec moi/Je m'enfoncerai dans les cavernes profondes» (XXVIII).

L'interchangeabilité des formes du châtiment fait que le détail de l'épisode biblique particulier compte moins que l'impression générale qui se dégage du collage d'épisodes équivalents. Au poème XX, seule la référence aux «songes jadis en débâcle» rappelle de loin l'aventure de Noé tandis qu'au poème XXV, alors que le mot «arche» tombe, la pluie incessante est enfin nommée de même que la vision de collines au bout de la navigation. On peut presque affirmer qu'au poème III, malgré la distance séparant le châtiment à la strophe 4 et l'arche à la toute fin, on trouve l'énumération de sémèmes diluviens la plus complète du recueil avec «Arches», «colombes» et la crue des «mille fleuves».

La colombe et l'Arche acquièrent au gré de la réécriture grandboisienne une pluralité inconnue dans la Bible. La pluralité des «deux colombes» du poème XXVIII s'explique simplement par la gémellité des mains dont le geste vers l'avant indique le vecteur du salut. Avec «Toutes les colombes» et «toutes les Arches», Grandbois donne au poème III une raison supplémentaire pour disqualifier les «dieux choisis» de la strophe centrale. Si ces derniers n'aident pas l'homme, le «tu» remplit complètement le vide par une nature totalisante qui ne peut être que divine. Dans l'unicité du «tu» se concentre la totalité des formes de salut.

Comment cette multiplicité des sauvetages opérés par le «tu» se vérifie-t-elle dans les faits au poème III? Comme au poème XXVIII, le «tu» revêt des figures bibliques différentes, toutes métaphoriques du salut: Noé de l'Ancien Testament et Christ du Nouveau Testament. La distribution de ces archétypes coïncide avec la structure concentrique pivotant autour de la strophe 8 des refus; une fois exclue cette strophe consacrée au péché et à sa neutralisation, les volets périphériques proposent chacun leur métaphore du salut, le premier (strophes 1-7) s'attachant grosso modo au Christ, le second (strophes 9-14) à sa variante antique, le constructeur de l'Arche.

A cet égard, il est intéressant de remarquer que les références du salut tirées de l'Ancien Testament viennent après celles du Nouveau Testament, inversant ainsi la chronologie rédemptrice originale; mais cela ne reste vrai que dans le mouvement discursif de la lecture car la fin du poème se conjugue au passé et le début au présent, ce qui a l'heur de réactualiser l'antériorité de Noé sur le salut christique. La vision finale du «je» concentrée sur les «colombes» et «l'arche» auxquelles on peut ajouter l'échelle de Jacob de même qu'une imitation des métaphores de l'Épouse du Cantique des Cantiques²⁴ agit en tant que flashback sur une phase révolue du cycle amoureux qui revient, renouvelée à l'aide des métaphores du salut bibliques plus récentes, soient la Nativité, la Mort et la résurrection de Jésus.

²⁴ Le Cantique des Cantiques aligne des synecdoques physiques de la Fiancée (ce terme de Ca 4, 5 revient au poème XXVI) auxquelles il joint des comparants tirés d'une délicate nature champêtre. Le doublet du poème III, «Ton oeil comme un feuillage/Toutes les colombes comme ta bouche» reproduit deux de ces comparants, mais en intervertissant leurs comparés. Dans Ca 1, 15 et Ca 4, 1, ce sont les yeux qui ressemblent à «des yeux de colombes» tandis que le feuillage désigne le lieu de l'acte érotique, métonymie des parties du corps «oeil» et «bouche», soit le lit: «Notre lit est un lit de verdure» (Ca 1, 16). L'intertexte grandboisien nous indique que l'auteur des Iles de la nuit a pu voir une synonymie entre «verdure» et «feuillage» puisque le lit est comparé à un feuillage dans: «Il trouvait son lit caché comme l'aube/Des feuillages de rêve portaient ses légers frissons» (PI, 502).

L'intertexte permet de recomposer ce triptyque. Chez les romantiques, la caravane figure la quête humaine, cette hyperbole du voyage où «les amertumes de la vie(...) sont représentées par le Sahara, ses moments de bonheur passer par les oasis»²⁵. Qu'on pense à La Divine Épopée de Soumet²⁶ ou au poème de Gautier justement intitulé «La Caravane». Grandbois emprunte le concept pour l'appliquer aux pérégrinations des Rois mages, doublant par le fait même la métaphore romantique de la caravane à la recherche de la connaissance de la métaphore biblique des savants orientaux à la recherche du Messie. Non dénotée au poème III, cette dernière interprétation ressort clairement des textes inédits; d'abord une variante du «Poème 25» de l'Étoile pourpre décrit à la fois la naissance de l'amour et la naissance de la nuit étoilée comme celle de Jésus: «Je suis la montagne le berger/Le feu du soir luit aux rondeurs de ma houlette/Je vois la plaine s'assombrir sous l'étoile/Les Mages arrivent en caravane» (PI, 503); puis on apprend qu'une nuit parsemée de plusieurs étoiles, «ces grandes étoiles ouvertes» qui se sont substituées à l'Étoile, peut aussi correspondre à l'Épiphanie: «Étoiles

²⁵ Hermine B. Riffaterre, L'orphisme dans la poésie romantique/Thèmes et style surnaturalistes, p. 179.

²⁶ Soumet, La Divine Épopée, Arthur Bertrand, 1840, ch. V, p. 137.

vénérées du berger solitaire/Joies d'une nuit de mages» (PII, 413). Si Matthieu 2, 2 ne fait mention que du guide stellaire des Mages, Grandbois joue encore sur un nombre qu'il multiplie à l'instar des «colombes» et des «Arches». Cette cohésion dans la licence poétique d'une extrémité à l'autre du poème III exprime toujours le paradoxe de plusieurs natures en une seule personne. Variante de la Trinité? Quoi qu'il en soit, en s'identifiant à une infinité d'étoiles, le «tu» ne se limite pas à être UN médiateur entre l'homme, les Mages et le Dieu de Bethléem. En plus d'être l'Étoile, il se dédouble dans les anges annonçant le Messie aux bergers.

Dans saint Luc où l'épisode des bergers adoreurs est plus développé, l'ange qui prévient cette couche modeste de la société est rejoint aussitôt par «une troupe de la milice céleste, louant Dieu» (Lc 2, 13). Conformément à la légende populaire, ces louanges ont pu être livrées en musique par Grandbois et, la milice céleste, se transformant en chœur céleste, est susceptible de produire les «chants comme pour une époque inconnue». On remarque donc que Grandbois respecte dans la strophe 1 l'ordre d'intervention des adoreurs à l'étable de Bethléem et, cela, de la même manière que les citations des inédits ci-haut.

La théorie lamartinienne du Paradis telle qu'évoquée dans la «Première vision» de La Chute d'un ange ne serait pas incompatible avec le concert du poème III. Antérieurs à l'homme et à la faute -ce que Grandbois désigne par «Au delà»-, l'ordre et la beauté de la nature s'expriment à travers une musique harmonieuse; autant l'arrivée du mal aveugle Adam, autant elle le rend sourd à «l'hymne à mille voix/ Qui s'élève des eaux, des herbes et des bois»²⁷. Les Anges seuls saisissent cette émanation sensible de la présence divine. Ils ne sont donc pas les musiciens comme le chœur de la Nativité, mais, comme eux, ils détiennent le secret du monde immatériel duquel le «fruit» a coupé le pécheur («éternité coupée»).

Que ce soit l'ange ou la nature qui chante, une hiérarchie s'établit entre les créatures selon qu'elles possèdent la félicité de la connaissance exprimée à travers le chant, ou selon qu'elles ignorent tout de «l'époque inconnue» associée à une «invisible terre». L'échelle, dont Grandbois fait mention en métonymie du salut à la fin de son poème, représente pour Lamartine cette classification des êtres lors de la Création et de l'exil édénique:

²⁷ Lamartine, op. cit., p. 820.

Mais bien qu'aux hommes sourds ces voix de la nature/ Ne parussent qu'un vague et stupide murmure/ Les Anges répandus dans l'éther de la nuit/ D'une impalpable oreille en aspiraient le bruit;/ Car du monde réel à leur monde invisible/ L'échelle continue était plus accessible,/ Aucuns des échelons de l'être ne manquaient²⁸.

Comme le dit Northrop Frye²⁹, l'échelle onirique de Jacob assure la navette entre Ciel et Terre, les médiateurs en descendant, les pêcheurs y montant, mais qui dit échelle dit aussi degrés successifs d'une hiérarchie dans laquelle les «captifs» de Grandbois occupent les bas-fonds à l'instar de l'âme de l'homme chez Hugo que sa noirceur «chasse du firmament/ (et qui) descend dans les degrés divers du châtiment/ Selon que plus ou moins d'obscurité la gagne./ L'homme en est la prison»³⁰. Est-ce une relecture ironique de Lamartine si les «mille voix», les «mille merveilles» et les «mille accents» dans La Chute d'un ange sont remplacés par «l'Ombre fuyant comme mille fleuves»?

A la strophe 3, le salut christique entre dans sa phase cruciale. Si les synecdoques physiques

²⁸ Ibid., p. 820-821.

²⁹ Northrop Frye, Words with Power, p. 152.

³⁰ Hugo, Les Contemplations, p. 395.

s'enchaînent pour montrer qu'après la séduction visuelle et auditive de l'Enfant-Dieu de la strophe 1 la relation amoureuse atteint l'apothéose du contact charnel et que le salut biblique culmine avec la Passion. La «blessure du sang» reprend le don de sa personne que Jésus fait d'abord à la dernière Cène (Lc 22, 20) puis sous le coup de lance du soldat (Jn 19, 34); les «bras étendus» en signe d'accueil de l'autre corps et de l'étreinte qui s'ensuit sur l'isotopie amoureuse est récupérée pour désigner la pose du crucifié comme en font foi les vers suivants: «Nos doux genoux emmêlés/Nos bras comme le Vendredi Saint» (PII, 288), «Elle était à la proue du vaisseau/Ses bras étendus comme le Christ/Et le corps de Madeleine» (PII, 180).³¹

Enfin, après le sommeil de la mort, le «tu» ressuscite puisque en étant «droite» comme la femme salvatrice du poème XXVIII, elle est «debout» comme le «tu» qui recrée les destins abolis au poème II et comme le Christ qui apparaît à Marie près du sépulcre (Jn 20, 14). Par ailleurs, «la solitude du rivage» évoque la distance qui va se creuser entre l'homme et le Christ

³¹ La grande cohésion de l'univers grandboisien se confirme une fois de plus par cette comparaison avec «le corps de Madeleine» alors que le générique «corps» reprend le générique «forme» du poème III juxtaposé aux «bras».

maintenant que ce dernier a réalisé sa mission. Elle sous-entend le retour solitaire au Père qui est décrit aussi au poème XVIII et dont la séparation physique d'avec les vivants est annoncée à la dernière Cène (Jn 13, 33) et confirmée après la résurrection (Jn 20, 17).

4.3. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

«Féminité divine, féminité sacerdotale, féminité simple -excellence de toute femme- sont les trois degrés de ce thème (de la femme), et l'association et le passage de l'un à l'autre sont constants.»³² Voilà en quels termes Paul Bénichou résume les aspects du féminisme romantique, aspects que Northrop Frye étendra à un segment beaucoup plus vaste de la littérature anglo-saxonne, voire à toute une pensée occidentale influencée par la tradition judéo-chrétienne.

Il est du reste surprenant d'identifier un Crucifié au poème III des Iles de la nuit de Grandbois comme il est surprenant de constater l'investiture divine de la femme chez Lamartine ou chez Hugo quand on sait qu'ils sont tous d'obédience biblique et que le «grand code» du christianisme n'accorde au principe féminin qu'un rôle secondaire. Ce paradoxe redevable au saint-simonisme et à l'illuminisme du XVIIIe siècle constitue le fond de l'hérésie romantique dans laquelle Grandbois se sent à l'aise. En fait, l'importance mythique de l'amour

³² Paul Bénichou, Le Temps des prophètes, Paris, Gallimard, 1977, p. 428.

justifie une telle promotion de sa dispensatrice; toutefois, le recueil Les îles de la nuit atteint un niveau de vénération sans doute inégalé par ses maîtres du XIXe siècle lorsque le simple sommeil de la concubine suscite une catastrophe digne de la Passion. L'épisode au demeurant trivial de la fatigue postcoïtale prend aux yeux de Grandbois l'apparence d'une mort métaphorique, et il en déplore les effets désastreux en des termes rappelant les élégies de Pétrarque, de Lamartine et de Hugo. Mais ces derniers avaient à pleurer des deuils véritables, qui dans la personne de Laure, qui dans celle de la Duchesse de Broglie³³ ou encore dans celle d'une fille adorée.

Cette distinction étant faite, tous s'entendent pour donner des preuves de la mansuétude de la morte qui, après avoir atteint le séjour céleste, daigne se souvenir de l'homme qu'elle revient chercher telle un Christ rédempteur. L'ascension spectaculaire dans les bras de l'Ange n'apparaît qu'au poème XXVIII où, avec «tu nous portais au rendez-vous de l'Archange», Grandbois ajoute une dimension collective au salut personnel réalisé par Lamartine dans «portant dans les cieux son âme entre ses mains,/ La présente en tremblant au juge des humains»³⁴.

³³ Lamartine, op. cit., p. 1090.

³⁴ Ibid., p. 149.

Au poème III, l'avance physique de l'humanité d'un point de calamités à un point de délivrance est suggérée par le dernier vers «Tu étais toutes les Arches» qui tire peut-être sa forme plurielle du passage des Contemplations: «Pour traverser ce gouffre (...) Bâtir un pont géant sur des millions d'arches. Qui le pourra jamais? Personne (...) La prière»³⁵. Il y a donc quelqu'un pour Grandbois qui se substitue au principe purement spirituel de Hugo: au lieu de la prière, la femme constitue les millions de ponts enjambant le gouffre de la vie représenté désormais par les «mille fleuves». Exemple de plus de la sécularisation des préoccupations métaphysiques dans le passage des romantiques à Grandbois.

Le salut vertical, si évident aux poèmes XVIII et XXVIII, est connoté par le «jet de ta rigueur» et la «colombe», qu'on trouve aussi dans le dictionnaire romantique. Au contraire de Lamartine, Grandbois n'explique pas son recours à l'image biblique de la colombe dans le vers «Toutes les colombes comme ta bouche», mais, de toute évidence, il veut actualiser la mission salvatrice que la femme démontre dans le poème «Sur la mort de la Duchesse de B***» où, après être montée vers Dieu, elle «revenait semblable à l'oiseau du déluge/

³⁵ Hugo, op. cit., p. 297-298.

Rapporter un rameau de paix et de refuge aux faibles»³⁶. La concision grandboisienne permet à l'esprit du lecteur de saturer cet oiseau impromptu de valeurs que la trop explicite définition de Lamartine exclut. Ainsi, l'on passe du symbole de pureté chrétien à la douceur bien sensuelle de la femme telle que la privilégie Hugo dans une perspective plus bucolique que Lamartine: «Une voix (...) douce comme un chant dans le nid des colombes»³⁷. Incongrue de prime abord, la comparaison de la bouche avec des colombes joue sur la confusion du refuge céleste, éthéré, inspiré de la canzone pétrarquiste, et des appâts charnels et mélodieux de l'amoureuse auxquels Hugo confère une respectabilité en les associant à la nature.

Autant dans le poème III que dans Les Rayons et les Ombres, la personnification de la nature poursuit la stratégie érotique du Cantique des Cantiques, «Nos chambres de feuillage en halliers sont changées»³⁸ reproduisant le cadre intime des ébats amoureux de la même manière que «la cloison de ton visage» et que «Ton oeil comme un feuillage». L'importance de la manifestation sonore supposée par la bouche et sa métonymie en début de

³⁶ Lamartine, op. cit., p. 1087.

³⁷ Hugo, Les Rayons et les Ombres, p. 291.

³⁸ Ibid., p. 315.

poème, «Des chants comme pour une époque inconnue» perpétue l'obsession musicale de Hugo qu'un titre comme «Les Chants du crépuscule» confirme assez. Si le romantique a tôt fait de rapprocher la musique de la poésie dans sa préface aux Voix intérieures, il y exprime néanmoins, comme Grandbois, le plaisir de la vision féminine ramenée à sa quintessence parfaite:

Bonté, vertu, beauté, frais sourire, oeil de feu,/
 Toute votre nature est un hymne vers Dieu./
 Il semble, en vous voyant, si parfaite et si belle,/
 Qu'une pure musique, égale et solennelle,/
 De tous vos mouvements se dégage en marchant./
 Les autres sont des bruits, vous, vous êtes un
 chant!³⁹

Lamartine faisait de même avec sa dryade de La Chute d'un ange; mais c'est sans doute de son poème «L'Immortalité» tiré des Méditations poétiques que Grandbois a découvert la série d'équivalences suggérée au poème III entre le chant, les étoiles et la femme. En effet, Lamartine plus que Hugo compare les effets d'un amour terrestre, sinon incarné, au «choeur mystérieux des astres de la nuit»⁴⁰; la métaphore majeure des Iles de la nuit se retrouve donc de part et d'autre pour démontrer la victoire de

³⁹ Id., Les Chants du crépuscule, p. 115.

⁴⁰ Lamartine, op. cit., p. 17.

«l'immortel amour» sur le «chaos, la mort et les ténèbres» de la nuit et de la solitude.

Comme on le voit, les charmes plastiques, loin de l'avilir, renforcent le charisme hiératique de la femme. Beauté et solennité se conjuguent aussi bien dans «Une femme au front pur, au pas grave, aux doux yeux»⁴¹ que dans les variantes de «Elle venait dans un silence d'absence» (XIV) et de «Tu marchais avec tout l'horizon comme une coupole autour de toi» (XXVIII) que sont «Ta forme monte comme la blessure du sang» ou «Tu es droite comme tes doigts». Quoiqu'elle puisse cacher une scène de lubricité, cette verticalité majestueuse accentue la métaphore sacerdotale qui éloigne l'amoureuse du poème III de l'amoureuse du poème XV, par exemple. Cette dernière correspond plus à la figure nonchalante, éminemment horizontale de la Marie Madeleine de Lamartine: «Ses bras tombent sans mouvement,/ Ses doigts amollis s'entrelacent,/ Et sur ses genoux qui s'effacent/ Son corps fléchit languissamment»⁴²; or, le Christ du poème III, par la magie de l'image, fait l'amour seul -ou, plutôt, on comprend que les bras qui fixent le temps caressent le poète auquel ils inspirent des sentiments

⁴¹ Hugo, Les Chants du crépuscule, p. 122.

⁴² Lamartine, op. cit., p. 1744.

d'éternité comparables à ceux de Lamartine dans «L'Immortalité», mais ils le font sans la compromission du «nous»; aussi, l'atmosphère ne change guère quand Grandbois enchaîne plus loin sur la solitude du Tu.

La rigueur associée à ce prestige lointain a meublé les plaintes de bien des romantiques. Déjà, Pétrarque tempérerait sa fascination pour le «maintien céleste» de Laure par des accusations de «coeur froid»⁴³; la rigueur confinait à une indifférence volontairement cruelle⁴⁴ dont la détresse n'était pas moins sentie parce que suivie de signes de bienveillance. En attendant que Baudelaire morigène à nouveau, la rigueur ne s'emploie plus sur un ton amer chez Hugo conformément à un respect apparemment sans ombrage qu'il partage avec Lamartine, Vigny et Grandbois; âme forte opposée à l'humanité titubante, la femme des Chants du crépuscule résiste au même orage⁴⁵ qu'au poème III et conserve sa sérénité face à la fuite du temps en comptant sur une rectitude morale proche de la sagesse:

⁴³ Le «coeur froid» est devenu «âme glacée» au poème XXV.

⁴⁴ Pétrarque, Le Chansonnier, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, CLIII, p. 165.

⁴⁵ Hugo, op. cit., p. 120.

Les autres en tout sens laissent aller leur vie,
 Leur âme, leur désir, leur instinct, leur envie;
 (...) aucune règle au fond de leurs vœux (...)
 Vous savez que toute âme a sa règle auprès d'elle./
 Tout en vous est serein, rayonnant et fidèle»⁴⁶

Cette orientation sûre, dont on n'aurait meilleur repoussoir dans les «détour du chemin» du poème IV, tranche avec les tempêtes de désespoirs qui assaillent le poète au poème III; c'est d'ailleurs à ce dernier que correspond la définition des «autres» dans la pièce des Chants du crépuscule. Désir, instinct et dérèglement sont énumérés dans la litanie de renonciations: «trésor», sagesse épicurienne, «secrets» et «dieux choisis» jurent avec l'austérité du destin divin proposé par la femme. On a tôt fait de rapprocher cette liste de péchés des «trésors secrets» de Lamartine désignant par euphémisme la nudité crue enfin dévoilée⁴⁷; par ailleurs, on a déjà déduit de la pluralité du panthéon païen, «dieux choisis», la complaisance des amours faciles d'un soir opposées à l'adoration exclusive du Tu christique. Même l'éternité se révèle une version frelatée de la spiritualité eschatologique; elle est découpée, et donc fausse,

⁴⁶ Ibid., p. 114-115.

⁴⁷ Lamartine, op. cit., p. 1609.

puisqu'elle constitue à peine une hallucination provoquée par la drogue orgasmique, ce que l'on comprend de «C'est l'anéantissement comme l'éternité» (PI, 488).

L'ambiguïté est la marque de distinction des Iles de la nuit et on ne peut affirmer que Grandbois adopte la fureur moralisatrice d'un Hugo face à la volupté. La rigueur n'entraîne-t-elle pas la déception et le deuil? Quant au «fruit», symbole de la faute originelle, engendre-t-il la paix ou la douleur? Fidèle à la Bible, Hugo s'en méfie qui l'associe aux «sombres passions»⁴⁸ et à la dégradation de l'«esprit enfoui sous les besoins du corps»⁴⁹; «A quoi bon s'épuiser en voluptés diverses?», continue-t-il, «fruit vert qui pend à la ramée,/ Demain ne mûrit pas pour la bouche affamée/ Qui dévore aujourd'hui»⁵⁰. Parti de la «volupté» pudique des romantiques, Grandbois va jusqu'à localiser le fruit de cette volupté au niveau de la génitalité: «Et la main qui descend le long de la poitrine/ Pour resaisir (afin de toucher) le fruit» (PI, 488), mais le sens de la blessure, effet pervers ou bénédiction, est laissé délibérément indécidable. Certes, comme chez Hugo, la famine suit

⁴⁸ Hugo, Les Rayons et les Ombres, p. 322.

⁴⁹ Ibid., p. 340.

⁵⁰ Id., Les Voix intérieures, p. 217.

l'orgie, la douleur semble suivre ici la passion -ce que confirme la causalité de l'oeuvre de Grandbois; toutefois, pour qui relirait Baudelaire à travers les lignes du poème III verrait dans la «dent» plus que la métonymie de l'appétence charnelle. En effet, par deux fois au moins, Les Fleurs du mal personnifient le temps qui fuit par la dent: «Tout homme (...)/ A dans le coeur un serpent jaune(...)/ La dent dit: Vivras-tu ce soir?» («L'Avertisseur»), «L'irréparable ronge avec sa dent maudite» («L'Irréparable»). Or, la proximité de ce «blanc visage (qui) fixe le temps» pourrait justifier la périphrase chronologique de la dent, elle aussi stoppée net dans son travail de sape. On serait ainsi amené à renverser le symbolisme biblique et à diviniser la Faute dans une discrète imitation du satanisme baudelairien.

Doit-on trancher? Au contraire, Grandbois invite le lecteur à «incendier les frontières», c'est-à-dire, métalinguistiquement, à fusionner le bien et le mal comme il le fait de façon saisissante dans le triplet: «Et je voyais tous les frissons dans ton amour/ Et je voyais tous les poisons dans ton amour/ Et je voyais tous mes diamants dans tes poisons». Ce style antithétique qui confond tout origine cette fois de pièces hugoliennes pessimistes face à la réalité où la morale se résoud à condamner tout ce

qui est hors Dieu; Grandbois poursuit sur cette lancée au
poème IV.

-1-

- 01 Parmi les heures mortes et les heures présentes
- 02 Parmi le jour accompli pareil à demain
- 03 Parmi les racines naissantes des lendemains
- 04 Parmi les racines défuntes plongeant aux mêmes sèves
fortes que le pain chaud

-2-

- 05 Parmi ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or
- 06 Ou dans la pluie comme un voile de veuve ou vu d'un
désert ou vu entre les murs d'une rue d'hommes ou
vu seul peut-être le front aux mains dans un
endroit anonyme

-3-

- 07 Parmi les détresses neuves et les plus vieilles joies
la foule ou la solitude au choix indifférent
- 08 Parmi le désir aux dents de loup
- 09 Parmi le blême assouvissement dans l'éparpillement des
membres mous

-4-

- 10 Parmi toutes les choses possibles de l'instant qui ne
seront jamais
- 11 Parce que nos yeux ne se sont tournés ni à droite ni à
gauche
- 12 Parce que nos mains sont demeurées immobiles
- 13 Parce que nos pas ne nous ont pas dirigés vers les
lieux nécessaires
- 14 Parce que nos coeurs n'ont pas battu avec le rythme
exigé
- 15 Parmi ce seul geste issu d'un passé mort
- 16 Nous guidant vers les routes ne conduisant nulle part
- 17 Parmi les mille doigts de l'habitude tissant en vain
les liens invisibles

-5-

- 18 Parmi les femmes avec des ongles tristes
- 19 Et celles avec un sourire rouge
- 20 Et les unes portant leur coeur comme une bannière
- 21 Et les autres lissant leur ventre bombé
- 22 Et chacune conservant une larme pour chaque détour du
chemin

-6-

- 23 Parmi les hommes joyeux et tièdes ceux des nuits
obscurcs et confidentielles
- 24 Et ceux que hantent des cathédrales
- 25 Et ces dormeurs avec un espoir gisant aux carènes des
vaisseaux engloutis
- 26 Parmi ceux portant le meurtre comme une étoile
- 27 Et ceux du Chiffre pareils à une horde de rats voraces
- 28 Parmi ces muets avec une langue de feu
- 29 Et parmi ces aveugles chacun dans sa nuit creusant son
labyrinthe inconnu
- 30 Et parmi ces sourds chacun dans son feuillage écoutant
sa propre musique
- 31 Et parmi ces fous qu'une funèbre beauté ronge
- 32 Et parmi ces sages buvant et mangeant et aimant avec
aux épaules signes identiques

-7-

- 33 Parmi les hommes tous conservant un geste secret pour
chaque détour du chemin
- 34 Parmi tous et toutes
- 35 Dans cette heure implacablement présente
- 36 Dans ce jour actuel pareil à demain
- 37 Nous tous les hommes seuls ou entourés
- 38 Nous tous amis ou ennemis
- 39 Nous tous avec la faim ou la soif ou gorgés de trésors
ridicules
- 40 Nous tous avec des coeurs nus comme des chambres vides
- 41 Dans un même élan fraternel

-8-

- 42 Parmi ce jour coulant entre les colonnes des nuits
comme un fleuve clair
- 43 Nous lèverons nos bras au-dessus de nos têtes
- 44 Nous gonflerons nos poitrines avec des cris durs
- 45 Et nous tournerons nos bras et nos cris et nos
poitrines vers les points cardinaux

-9-

- 46 Parmi tous et toutes ou seul avec soi-même
- 47 Nous lèverons nos bras dans des appels durs comme les
astres
- 48 Cherchant en vain au bout de nos doigts crispés
- 49 Ce mortel instant d'une fuyante éternité

5. LE POÈME IV

5.1. STRUCTURES GRAMMATICALE ET SÉMIOUE

Grandbois met souvent à profit une stratégie élaborée dans la Bible pour exprimer l'idée de totalité. Non seulement, en puisant copieusement dans les métaphores bibliques, donne-t-il à ses textes l'autorité du Livre sacré en matière de synthèse des connaissances, mais encore utilise-t-il les équivalences sémantiques de la totalité qu'on trouve dans les Psaumes, en particulier: les chiffres dits parfaits, trois (XXVIII), quatre (VII) et sept (XXVIII), l'orthosémème de l'isotopie cosmologique «monde» et ses synonymes «création» et «univers» et l'adjectif et le pronom «tout»¹.

Afin de rendre le même caractère exhaustif du

¹ Dans Les Psaumes: analyse structurelle et interprétation, Marc Girard relève six procédés utilisés par le psalmiste pour suggérer l'idée de totalité: «l'énumération exhaustive, souvent dépendante des patterns onomastiques paléo-orientaux (Ps 148); l'énumération significative (un certain nombre d'éléments: v.g. Ps 96, 11-12); le pronom ou l'adjectif de la totalité, kol (v.g., Ps 145, 10); l'expression holistique binaire de type polaire (v.g. Ps 50, 4); l'expression holistique binaire de type contenant-contenu (v.g. Ps 24, 1); et les symboles numériques de la totalité (surtout 3, 4, 7) (p. 35, note 11).

recensement que dans ces vers hugoliens «Scribes, savants, rhéteurs, les salons, la cohue,/ Ceux qui n'ignorent rien, ceux qui doutent de tout,/ Ceux qui flattent le roi, ceux qui flattent l'égout,/ Tous hurlent à la fois»², le poème IV fait un usage généreux de l'indéfini distribué en position stratégique au long de l'anaphore. Mais le but de l'inventaire consiste désormais à circonscrire la Création, rien de moins, ce que confirme une première séquence. En effet, un premier «Parmi toutes les choses possibles de l'instant» (p. 22) semble clore tout en l'englobant une séquence liminaire cherchant à épuiser l'énumération des choses cosmologiques et anthropologiques formant l'univers. Aux éléments cosmologiques, concrets par définition, se juxtaposent des sémèmes anthropologiques abstraits dans l'ordre:

COSMOS	{ heures jour racines jour
ANTHROPOS	{ détresses joies foule solitude désir assouvissement

² Hugo, Les Contemplations, p. 128.

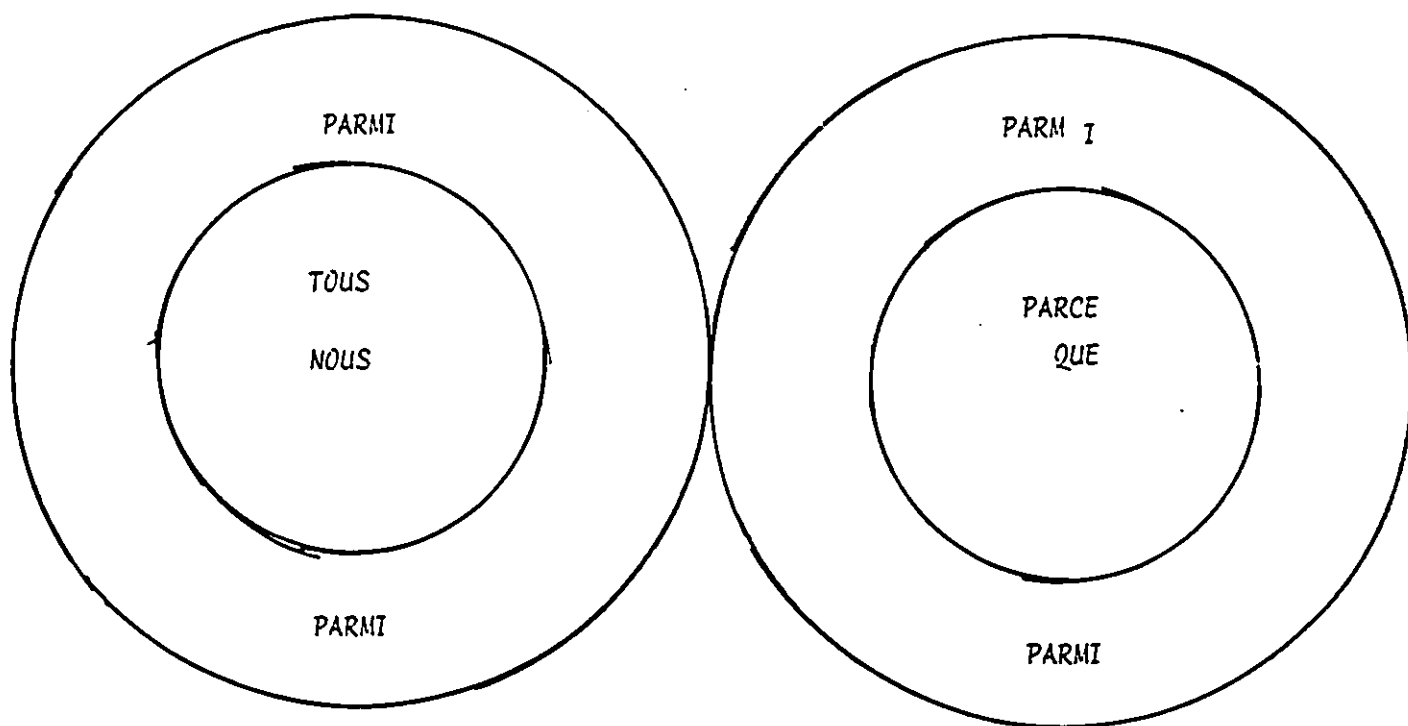
Cette constatation prend toute sa valeur structurelle par comparaison avec la seconde occurrence de l'indéfini. En effet, les vers «Parmi les hommes tous conservant un geste secret pour chaque détour du chemin/ Parmi tous et toutes» (p. 24) suit une séquence vouée aux sémèmes concrets de l'isotopie anthropologique où «femmes» et «hommes» posent même les grandes catégories «masculin»/ «féminin», orthosémèmes de l'isotopie Anthropolos. Suivent des synecdoques physiques et, s'il y a des termes abstraits comme «joyeux et tièdes» ou «espoir», ils sont noyés parmi des métaphores qui leur donnent une réalité humaine sensible: par exemple, l'espoir est comparé au naufragé «gisant aux carènes des vaisseaux engloutis», le désir à des «aveugles chacun dans sa nuit creusant son labyrinthe inconnu», à des «fous qu'une funèbre beauté ronge»... La réification de tantôt a fait place à la personnification.

Une séquence formée des deux dernières strophes voit même le pronom indéfini se substituer à la préposition «Parmi» dans l'anaphore. C'est comme si après avoir insisté sur le phénomène on mettait l'accent désormais sur son interprétation. Après avoir réalisé la totalité stylistiquement par la répétition, on nomme son résultat: «Nous tous les hommes seuls ou entourés/ Nous tous amis ou

ennemis/ Nous tous avec la faim ou la soif ou gorgés de trésors ridicules/ Nous tous avec des cœurs nus comme des chambres vides».

Adeptes de la symétrie, Grandbois va jusqu'à ponctuer la série des «Nous tous», puis des «Nous» inclusifs («Nous lèverons nos bras au-dessus de nos têtes/ Nous gonflerons nos poitrines», etc.) de quelques réminiscences du «Parmi»: «Parmi ce jour coulant entre les colonnes des nuits comme un fleuve clair», «Parmi tous et toutes ou seul avec soi-même»; l'inverse était vrai en début de poème comme l'illustre bien le tableau suivant:

Ainsi, le premier coup d'oeil nous ayant amené à une structure alternée fondée sur l'opposition entre circonstanciels de lieu introduits par «Parmi» (strophes 1-7) et principales (strophes 8-9), l'on s'aperçoit que les «Parmi» encerclent grosso modo les segments identifiés par l'indéfini et le «nous». Les circonstanciels véhiculant un classème grammatical d'«englobant» motiveraient leur position dans le texte en englobant d'autres segments réunis par un constat de totalité. La structure concentrique produite à ce niveau se double d'une mise en abyme: alors qu'à la strophe 4 une série de circonstanciels de cause introduits par «Parce que», interrompant l'anaphore usuelle avec «Parmi» pour un moment, n'en est pas moins englobée par celle-ci.



5.2. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

Les différents sémèmes de l'isotopie amoureuse se déplient selon le rythme binaire des antithèses. Mais alors que le deuxième terme de l'opposition représente invariablement le stade de l'abandon ou de la solitude porté à l'état d'obsession et de fatalité, le premier terme évolue du début à la fin. Exception faite de l'atemporalité de l'amour déçu, l'histoire sentimentale que suit le poème IV sous le couvert de l'histoire universelle de l'humanité (le «nous» remplaçant le «je») s'inscrit dans une chronologie contredisant les aspirations d'éternité de la fin.

D'abord, les binômes «Parmi les racines naissantes des lendemains» VS «Parmi les racines défuntes plongeant aux mêmes sèves fortes que le pain chaud («des racines naissantes»), puis «Parmi ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or/ Ou dans la pluie comme un voile de veuve ou vu d'un désert» opposent à la sempiternelle solitude du deuxième élément antithétique l'amour calme originel

caractérisé par les images euphémiques de la campagne.

Cet amour pur et serein se transforme en désir excessif dans l'hyperbolique «Parmi le désir aux dents de loup» et dans la strophe 5 réservée à la pluralité outrancière des relations de passage, «Parmi les femmes avec des ongles tristes...» etc., par opposition à «Parmi ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or»³ alors que le «blème assouvissement annonce toujours la séparation consécutive au coït et que toute la strophe 6 déplie le paradigme de l'individualisme solitaire étiqueté dans «ces aveugles chacun dans sa nuit(...)/ ces sourds chacun dans son feuillage»⁴.

Avant l'appel ultime aux retrouvailles de «Nous lèverons nos bras dans des appels durs comme les astres/ Cherchant en vain au bout de nos doigts crispés/ Ce mortel instant», la catégorie passion VS solitude est reprise dans les appositions, «Nous tous avec la faim ou la soif ou gorgés de trésors ridicules (passion)/ Nous tous avec des coeurs nus comme des chambres vides (solitude)». Quant aux antithèses intérieures au même vers «Nous tous les hommes seuls ou entourés/ Nous tous amis ou ennemis», elles correspondent par la forme et par

³ Nous soulignons.

⁴ Nous soulignons.

le sens à «la foule ou la solitude au choix indifférent» où l'amitié, en tant qu'avatar de l'amour, ne représente guère une consolation acceptable au point d'être presque équivalente à la solitude. Dans ce sens, les poèmes I et XIX identifient la fraternité à un contexte négatif de trahison et d'emprisonnement.

5.2.1. L'AMOUR CALME

En tant que synonyme de jeunesse, la naissance se retrouve dans le même contexte que les métonymies de l'amour juvénile, nouveauté, innocence et surtout tendresse et douceur qui s'opposent directement à la violence des phases subséquentes, passion débridée et mort. Certes, comme ici avec la juxtaposition des «racines naissantes» et des «racines défuntes», Grandbois peut vouloir montrer la circularité temporelle qui a pour effet de rendre jour et nuit, ou jeunesse et vieillesse, aussi identiques que la «foule ou la solitude au choix indifférent», l'indifférence, le détachement affectif étant redevable à son homonyme sur lequel Grandbois joue, l'indifférencié. Si les racines plongent «à la mort du monde» en même temps qu'elles plongent «à la naissance du monde» (ÉP, 239), c'est que les «astres(...) ne cessent de tourner/ Les aubes et les crépuscules/ Se lèvent et tombent avec la plus grande indifférence» (PII, 86).

Il faut chercher hors du poème IV les manifestations d'un amour calme, souvent platonique, comme celui de

l'admirateur devant la statue grecque (PII, 90)⁵ ou du fidèle devant la vestale (PII, 122) coïncidant avec la naissance, comme avec le «pain chaud» et le «soleil», d'ailleurs. Phénomène anatomique du corps neuf, la «naissance du sein» (RH, 123) correspond aux «frais cheveux du matin» (I), aux «jeunes seins» (XV) et aux «eaux lisses» (XXVI) mises pour le caractère velouté de la peau d'enfant. La métaphore du «pain» concrétise un peu plus les qualités épidermiques en activant l'image de la mie jamais aussi tendre qu'au sortir du four. Grandbois se garde bien cependant d'élever la chaleur du pain jusqu'à ce qu'il représente l'amante forcenée, cette «femme trop chaude au flanc brûlant comme le pain dans le four» (PII, 335). L'écart entre «chaud» et «brûlant» (ou «trop chaud») différencie la fine sensualité des premiers amours avec les excès ultérieurs. Voilà pourquoi on peut associer chaleur et virginité dans l'évocation d'un amour adolescent: «Avez-vous ce glaive du désir brandi comme l'oeil ardent de l'adolescent du printemps (...)// Un regard (...) d'un visage penché et lisse et pur et chaud» (PII, 336-7).

Autant les chairs jeunes sont délicates comme le

⁵ «Nous savons la statue grecque/ Le profil parfait/
Les seins ronds et ténus/ Et le flanc admirable pour les
enfants et l'amour».

pain, autant leurs parfums sont vigoureux. La confusion parfois avec un amour platonique, voire filial, n'empêche pas l'amour de jeunesse d'être aussi incarné en d'autres occasions. La présence des exhalaisons génitales le prouve assez dans: «Des jeunes gens dressés des jeunes filles innocentes déjà par le rêve mouillées/ C'était le printemps (...) beaux et jeunes sexes ouverts d'odeurs fortes» (PI, 366), «Le beau sourire extravagant de Donna Felicia/ Ses bras musclés son odeur forte/ L'enchantement des petits matins courts/ Les soleils timides» (PII, 160), et dans le poème «Les absentes» où l'odeur commute comme au poème IV avec la plongée, la naissance et une relation charnelle toute en douceur: «Verte odeur du vent/ Frôlement des jours/ Chaque matin montait de la mer/ Plongeant aux douceurs⁶/ Des plus neuves montagnes// Nous vivions mille fois/ D'adorables naissances» (RH, 142). La verdure ne fait que réitérer l'idée des «odeurs neuves» (PI, 204), non parvenues à maturité, de même que leur ardeur comme dans les «sèves fortes». Dans le poème «Douceur» qui, comme son titre l'indique, développe le paradigme de l'amour calme, de «l'innocence dans la grâce»

⁶ Comparer avec le ton de la plongée passionnée dans: «Je plongeais alors (...)/ Jusqu'au délire de l'Étoile pourpre (...)// Mon sang brûlait (...)/ Mordant (...)/ Aux racines de mes révoltes/ Aux lits absurdes de mes fleuves» (ÉP, 166).

(PI, 297), les formes statuesques de la fille baignent dans une «odeur de l'Invisible» qui, là aussi, s'avère la métonymie des «Sèves et naissances» (PI, 296). Mais malgré le signe olfactif de la sexualité, on peut se demander si, dans certains cas, celle-ci n'est pas encore à l'état potentiel, ce qui viendrait expliquer l'entremêlement du charnel et du virginal. La strophe 3 du poème XV semble capter le paradoxe de la puberté où le corps de la femme est déjà prêt pour un érotisme encore à venir: «Avec tes jeunes seins qu'un chant muet soulève pour une vaine allégresse/ Et les courbes de ton corps plongeant toutes vers ton frêle secret/ Et ce pur mystère que ton sang guette pour des nuits futures». Qui sait si ce «pur mystère», avec ses relents religieux, ne désigne pas la double nature de la Vierge? Quoi qu'il en soit, les «racines naissantes des lendemains» repoussent à plus tard, à demain, l'émergence des «sèves fortes» qui bouillonnent encore sous terre. Le prolongement de l'image de l'arbre en fin de poème IV verra l'éclatement au grand jour, non seulement des branches, ces «bras levés» par opposition aux racines⁷, mais aussi des

⁷ «S'est dressé le seul Arbre d'Or/ Avec ses bras verts de prophète» (XXI), «Les hauts arbres Sentinelles guettant/ Les premiers pièges de la mort/ Ceux du destin soudain/ Des bras devenus inutiles» (PII, 125), «Nul horizon ne peut nous jeter ses bras d'arbres» (PII, 245).

métonymies manuelles de la caresse. Ce retardement justifie peut-être l'expression «l'odeur de l'Invisible» par laquelle semble s'installer une distanciation visuelle et divine entre l'homme et la femme; en revanche, l'attentisme amoureux est évident dans «Au triangle de son flanc fermé/ Là où dorment/ Parmi le jeune pelage humide/ Les odeurs neuves/ De son prochain amour» (PI, 204).

Symétrique à «Parmi ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or», le vers «Parmi les racines naissantes des lendemains» communique à la lumière la fraîcheur et la nouveauté de l'aube. D'ailleurs, le soleil levant propre à métaphoriser la jeunesse et son amour innocent semble une image diurne de prédilection chez Grandbois. Alors qu'il y a peu ou pas de soleil du midi à son zénith, la brillance dépeint un moment de transition, «l'instant» comme il est dit par deux fois au poème IV, ce qui est en accord avec la conception grandboisienne d'un constant déséquilibre causé par la fuite du temps. En plus de son parallélisme avec un vers de naissance et, donc, de jeunesse, le soleil s'associe à un contexte matutinal dans ces vers inédits:

c'était le coeur du soleil/ C'était le rire et le jeu et le mouvement de la jeunesse (...)/ C'était des heures de diamant et de perle/ Le plus haut mont le plus brillant le plus dur/ Le sommet le plus blanc le plus pur/ Dans cette pointe du matin où chante le premier merle (PII, 136).

Outre l'évidente métaphore du Soleil qui se lève en même temps que «S'est dressé le seul Arbre d'Or» (XXI), Les îles de la nuit associent d'autres astres du jour à l'aube de la jeunesse. Au poème XXVIII, par exemple, les jeux caractéristiques de l'enfance insouciante sont jumelés au soleil tandis que le poème XIX sous-entend derrière l'aube et «l'éblouissante création» la «chevelure d'or» du poème IV. Comment? Quand il est prisonnier au sein de l'ombre, le poète conclue qu'il est «sous (ses) seuls cheveux», faisant allusion de toute évidence aux autres moments où il est sous la chevelure de la femme ou de la lumière qu'elle dispense, soit la lumière stellaire (XXVIII), soit la lumière solaire (IV), toutes deux se fusionnant à l'aube. A part la «chevelure d'or» du poème IV, n'a-t-on pas les ambigus «frais cheveux du matin» (I) qui confondent femme et astres de l'aube personnifiés? Mais au contraire de la lumière stellaire, signe d'espoir et de marche vers les retrouvailles possibles après la

nuits, le soleil ou l'aube sans étoiles décrivent l'amour placide connu avant la nuit et avant les excès angoissants de la passion. Le paradigme de l'amour originel tout en demi-tons entoure le soleil dans «Tous les violons du monde (bruit léger) Ah soleil de sa prunelle// Innocence de la grâce/ Elle souriait de douceur» (PI, 297); la métaphore de la prunelle solaire est reprise ailleurs où elle s'oppose carrément au déchaînement du désir qui l'entoure dans l'éternelle forme chiasmatique: «Les lèvres du désir sont trop près de la hanche (...)// Il y a pourtant là-bas une plage blonde et bleue/ Avec une lumière pareille à une prunelle d'or/ Ah cette quiétude de la neige disparue/ Je cherche avec voracité mon propre néant» (PI, 214).

5.2.2. LA PASSION ET LA SOLITUDE

La distribution des sémèmes de l'isotopie du cycle diurne adopte le pattern antithétique clarté VS noirceur, mais alors que l'alternance se fait rapidement, dans un style heurté, de «heures mortes» à «heures présentes», de «racines naissantes» à «racines défunes» et de «soleil» à «pluie comme un voile de veuve», le mouvement s'enraye avec la réduplication des «ou»: «Ou dans la pluie comme un voile de veuve ou vu d'un désert ou vu entre les murs d'une rue d'hommes ou vu seul peut-être le front aux mains dans un endroit anonyme». Par l'infraction prosodique de ce vers, Grandbois présente le modèle structural du poème qui va se concentrer à partir de là sur une catégorie négative de l'amour, passion VS solitude, propre à écraser les quelques vers positifs et à englober dans ses deux paradigmes prioritaires les ténèbres nocturnes.

En effet, la différence entre la publique «rue d'hommes» et le confidentiel «endroit anonyme» ne repose plus sur la présence ou sur l'absence de lumière, les deux constituant une métonymie du «voile de veuve» précédent. Quand Grandbois évoque ses déambulations urbaines au poème XXV, la nuit et la pluie sont au rendez-vous, confirmant

la vocation purement nocturne des vases clos que sont les «Rues étroites jamais pénétrées par le soleil» (PII, 127). En l'absence de la femme choisie, le côtoïement de la foule ne réussit pas à éclairer ces lieux qui se comparent ainsi à la pénombre de la prison solitaire. Au poème XXV, l'anonymat est le résultat de la pluie urbaine qui, en obscurcissant les contours, masque les particularités individuelles: «Les rues de mille villes se succédaient toutes pareilles avec le même signe anonyme de la pluie». L'«écume ténébreuse» (II) de la pluie, de même que sa localisation dans les villes, déterminent donc indifféremment les phases amoureuses de solitude et de multiplication des rencontres triviales au sein de la «rue d'hommes».

La nuit va désormais recouvrir le poème jusqu'à la séquence finale où réapparaît le jour: «Parmi ce jour coulant entre les colonnes des nuits comme un fleuve clair»; parallèlement, les images champêtres réservées à la description de l'arbre font un saut des racines et de la chevelure du début à la levée des bras, métaphore des branches à la fin. Sauf pour le «feuillage» de «Et parmi ces sourds chacun dans son feuillage écoutant sa propre musique», on est tenté de rattacher tous les espaces disséminés au centre du poème aux deux synecdoques

urbaines mentionnées plus tôt, la «rue d'hommes» et «l'endroit anonyme»: le corpus synonymique de l'avance dans la rue comprendrait les deux «chaque détour du chemin» et la descente dans le «labyrinthe inconnu» assimilable aux «couloirs souterrains» de la ville au poème XXV tandis que la stagnation en un «endroit anonyme» entraînerait pour sa part la négation de l'avance «vers les lieux nécessaires», le naufrage «aux carènes des vaisseaux engloutis», ces «chambres vides»⁸.

Deux caractéristiques de la ville sont donc à même de se superposer à la structure antithétique passion VS solitude respectivement, soit la successivité (la «rue d'hommes» activant la pluralité des rencontres amoureuses en chaîne réalisée clairement dans «J'étais l'animal haletant dans mille corps (...)/ Les rues de mille villes se succédaient» (XXV) et la perte d'identité ou la destruction urbaine concomitante à la séparation amoureuse, «l'endroit anonyme» ramenant «Parmi mes caravelles naufragées/ Parmi mes vieux noyés anonymes»

⁸ L'attitude du «front entre les mains» marque le refus des rêves de conquête et l'immobilisme solitaire dans «Je me prends la tête à deux mains/ Je repousse le songe étoilé d'Hélène de Troie (...)/ Je sais l'asile de l'ennui» (PII, 162) sans doute par opposition avec les «bras levés» de la fin du poème qui, au lieu de se refermer sur soi, président à une appropriation de l'Autre.

(RH, 148) et «Nous voués aux poussières anonymes aux destructions totales» (PII, 100). Cette série d'équivalences établie au poème IV sera très développée aussi au poème XXV:

<u>AMOUR</u>	<u>E S P A C E</u> <u>URBAIN</u>	<u>ANIMAL</u>	<u>C Y C L E</u> <u>DIURNE</u>
passion (par la pluralité d e s relations successives)	« r u e d'hommes»	« l o u p » (g r a n d prédateur)	nuit
solitude	« e n d r o i t a n o n y m e » (variante de la ville détruite par la pluie)	«rats»	nuit

Comme au poème XXV, la succession des pas sur la rue ou la succession des rues mime la succession des rencontres galantes. Ces femmes rencontrées au hasard des voyages et qui constituent une forme d'outrance amoureuse font l'objet d'une strophe plus loin. Cette strophe 5 s'oppose à la suivante où l'amoureux, sous la généralisation euphémisante des «hommes» se fond dans le

creuset de sa solitude jusqu'à ne plus présenter que les «signes identiques» de l'anonymat et de la destruction qu'elle implique. Résultat d'une gradation des volumes antithétiques, des hémistiches dans «Parmi les heures mortes et les heures présentes» aux vers juxtaposés puis aux strophes, les deux masses graphiques des strophes 5 et 6 s'opposent en plus par le type de figures de rhétorique privilégié dans chacune. Alors que la solitude amoureuse de la strophe 6 est surtout réalisée par métonymie et métaphores, la passion de la strophe 5 fait appel à la métonymie et à la synecdoque.

STROPHE 5

	<u>synecdo-</u> <u>que</u>	<u>c o m -</u> <u>paraison</u>	<u>métaph-</u> <u>ore</u>	<u>métony-</u> <u>mie</u>
v. 18	ongles			tristes
v. 19	sourire			sourire
v. 20	coeur	bannière		portant le coeur
v. 21	ventre		lissant	bombé
v. 22	larme			larme

S'il y a une telle prévisibilité à la strophe 6, c'est dans le retour des éléments d'une série métaphorique

représentant de façon in absentia les amoureux frustrés après la passion éphémère de la strophe 5 et, pour cela, devenus des chercheurs d'Absolu. Ces derniers sont comparés tour à tour à des mystiques («hantant des cathédrales»), à des rêveurs («dormeurs»), à des tueurs («portant le meurtre»), à des alchimistes ou simplement des hommes anonymes, purs numéros au sein de la cohue («ceux du Chiffre»⁹), à des handicapés physiques («muets», «aveugles», «sourds») et à des handicapés mentaux («fous»).

⁹ Grandbois reprendrait avec «Chiffre» l'horreur éprouvée par Hugo à l'égard du «nombre», c'est-à-dire de la masse indistincte de l'humanité par opposition à l'unicité divine: «Les vivants orageux passent dans les rumeurs/ Chiffres tumultueux, flots de l'océan Nombre» (op. cit., p. 302); «La vie est sur le pont du navire éclatant./ (...) L'homme y fourmille (...)// ce vaisseau construit par le chiffre et le songe» (La Légende des siècles, p. 781). Mais Grandbois va plus loin que Hugo en ménageant une strate métaphorique supplémentaire, la femme devenant le comparé amoureux de l'unicité divine et le poète abandonné le comparé de la cohue.

STROPHE 6

	<u>synecdoque</u>	<u>comparaison</u>	<u>métaphore</u>
v. 24			ceux que hantent des cathédrales
v. 25			dormeurs
v. 26		étoile	c e u x portant le meurtre
v. 27		horde de rats	ceux du Chiffre
v. 28			muets
v. 29			aveugles
v. 30			sourds
v. 31			fous
v. 32	épaules		sages

Alors que la synecdoque «épaules» apparaît une infraction comme le vers 32 où s'actualise orthosémémiquement l'isotopie amoureuse, une seconde série de métaphores sature la phase solitaire de l'isotopie amoureuse par des sémèmes cosmologiques rendant tous la régression intérieure propre à cette phase:

STROPHE 6
ISOTOPIE INCLUSIVE DE L'INTÉRIORITÉ

<u>sémèmes Anthropos</u>	<u>s è m e s</u> <u>d'intersection</u>	<u>sémèmes Cosmos</u>
joyeux, tièdes	profondeur englobant	+ nuits obscures e t confidentielles
hantent	profondeur englobant	+ v a i s s e a u x engloutis (dans les fonds sous- marins)
espoir	profondeur englobant	+ nuit, labyrinthe
ronge	profondeur englobant	+ feuillage

On peut tirer deux conclusions de cela. D'abord, il s'établit un rapport d'équivalence entre le dépouillement isotopique de la strophe 5 consacrée à des images humaines au détriment d'images de nature et la prédominance de l'isotopie amoureuse présentée sous un jour prosaïque; la richesse métaphorique Anthropos = Cosmos de la strophe 6 est associée à une isotopie de l'Absolu qui se superpose à la solitude amoureuse et qui sublime le naturalisme de la strophe précédente. Cette dernière mise en relation est

d'autant plus remarquable dans la strophe 6 que Grandbois structure la plupart des vers sur ce binarisme, ce qui donne l'organisation rhétorico-prosodique suivante:

STROPHE 6

<u>SEGMENT A isotopie</u> <u>Anthropos</u>	<u>SEGMENT B isotopie Cosmos</u>
v. 23 Parmi les hommes joyeux et tièdes	ceux des nuits obscures et confidentielles
v. 25 Et ces dormeurs avec un espoir	gisant aux carènes des vaisseaux engloutis
v. 26 Parmi ceux portant le meurtre	comme une étoile
v. 27 Et ceux du Chiffre	pareils à une horde de rats voraces
v. 28 Parmi ces muets	avec une langue de feu
v. 29 Et parmi ces aveugles	chacun dans sa nuit creusant son labyrinthe inconnu
v. 30 Et parmi ces sourds	chacun dans son feuillage

La récurrence systématique crée, sur le modèle anaphorique du poème, une similarité par parallélisme vertical, mais la section terminale du vers se détache

autour d'une caractéristique commune, la présence d'orthosémèmes cosmologiques absents dans la section initiale. Cet effet d'insistance accentue le contraste avec la strophe précédente où chaque vers est plutôt homogène. Sans faire intervenir un jugement esthétique, on peut cependant interpréter le phénomène comme une illustration de la doctrine romantique des correspondances. Au moment où le solitaire, chercheur d'Absolu, se substitue au jouisseur, les images enchevêtrées de Cosmos et d'Anthropos constitueraient «un réseau d'analogies parallèle à celui que le voyant discerne sous les apparences»¹⁰.

Les équations passion = synecdoque et solitude = métaphore semblent s'inverser dans l'antithèse entre le désir et la satisfaction: «Parmi le désir aux dents de loup» VS «Parmi le blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous». Le générique «membres», qui pourrait facilement englober les synecdoques de la strophe 5, «ongles», «sourire», «coeur», «ventre», ne correspond plus, comme elles, à une période d'intensité passionnelle; la mollesse qui laisse deviner la rétractilité du membre viril après le coït indexe une

¹⁰ Hermine B. Riffaterre, L'orphisme dans la poésie romantique, p. 42.

phase d'éloignement des corps confinant à la solitude. En tant que contraire de l'enchaînement métaphorisant le contact amoureux¹¹, «l'éparpillement» consacre la séparation. Même si ce terme avec son sens lexical de «partage entre des activités trop diverses et trop nombreuses» pourrait se rattacher au désir excessif des «chairs multipliées» du «bout du monde» (PII, 65) que la strophe des femmes¹² concrétise, il connote néanmoins, à l'instar des «os disjointes» des «joyeux garçons vieillissants» (PII, 112), la fragmentation en individualités égocentriques qui prélude à la strophe 6 des hommes: «chacun dans sa nuit (...)/ chacun dans son feuillage». L'adjectif hugolien «blême» appuie cette dernière interprétation; son emploi péjoratif dans «Les Mages» des Contemplations, par exemple, établit une équivalence avec les métaphores thanatologiques «nuit»,

¹¹ La mollesse des membres serait la variante des colonnes transformées en plomb fondu au poème II, colonnes qui rompent ainsi les «Liens bénis de la folie» ou les chaînes de l'étreinte amoureuse. Ces liens fondus deviennent d'ailleurs des «liens invisibles» au poème IV alors que l'habitude qui les tisse correspond, comme chez Éluard («Nos désirs vont bâtir ton corps/ (...) Une arme contre l'habitude» op. cit. p. 127) à la démolition du corps féminin, à savoir sa délitescence en «membres mous».

¹² Le désir outrancier des recontres d'un soir s'exprime à travers l'éparpillement des corps dans «Des joies éparses comme des voiles blanches éclaireront d'autres yeux (...)/ d'autres corps s'uniront jusqu'aux délires que tu n'avais pas imaginés» (PII, 65).

«sommeil» et «désert»: «toute la terre/ Semble une plaine de la nuit/ (...) Pas un oeil n'ouvre ses paupières (...)/ Le désert blême est plein de pierres»¹³. L'équivalence se reconstitue à maintes reprises chez Grandbois.

L'atmosphère mortuaire des «Mages» s'observe de façon surprenante dans «La nuit ferme les yeux/ Avec des miettes d'ombre qu'elle rend/ Définitives/ Jusqu'au fond des orbites vidées/ Jusqu'à la poussière mêlée (...)// Verrouillées les paupières par la dernière nuit/ Parmi les visages blêmes des hommes» (PI, 343); puis, au poème IV, désolations funèbre («voile de veuve») et désertique («vu d'un désert») introduisent aussi le spectacle des corps jonchant la couche dans le repos d'après l'amour, repos qui n'a rien de glorieux. Si, par la teinte livide de «blême», Hugo parle de la mort au sens propre dans «Les Mages» et dans Dieu, Grandbois se distingue par l'idée de momification des chairs repues. En fait foi l'expression «le teint blême/ De son propre cadavre» (PII, 335) ou sa version métonymique, «les assassinats blêmes» (PII, 175). Variante de la mort, la fin de la turgescence coïncide donc avec l'enterrement solitaire des amants qui «creusent leur labyrinthe inconnu» tout comme ils «creusent leur fosse mortelle» ou les «houles comme une tranchée de sang»

¹³ Hugo, Les Contemplations, p. 378.

au poème I à la recherche d'une morte à la «funèbre beauté».

La multiplication des chairs fermes, vivantes, que la myriade de synecdoques iconise dans la strophe 5 des femmes répond plutôt à la vitalité du «désir aux dents de loup». La métaphore animale ressuscite le cadavre et rompt avec l'immobilisme de ses équivalents, le penseur de Rodin asexué devenu anachorète, «le front aux mains dans un endroit anonyme», et dont l'introspection désincarnée suscite toute une strophe de procès neutralisés dans le genre de «nos yeux ne se sont tournés», «nos pas ne nous ont pas dirigés», etc., eux-mêmes équivalents de l'enfermement abyssal des hommes à la strophe 6 quand on sait que les «routes ne conduisant nulle part» sont synonymes du «labyrinthe inconnu» et de l'abîme des coeurs esseulés: «Le court chemin des voyageurs/ Qui ne conduit nulle part ou conduit partout// La voie des abîmes» (PII, 150).

En prenant, avec les «dents de loup», figure de grand prédateur, le désir évolue de la sérénité domestique du «pain chaud» à la hargne des espaces menaçants, ce qui ressort de l'extrait suivant où les loups chassent la virginité enfantine tout en baignant dans le paroxysme passionnel des haines, de la douleur et du symbole

phallique: «Antiques porteuses de lampes vestales drapées de douceurs séculaires/ (...) flancs sanglants/ (...) Les haines comme des loups au poil hérissé dards droits comme des clous» (PII, 77). Par ailleurs, la sensualité olfactive, visuelle et tactile des «sèves fortes» et de la «chevelure d'or» tombe dans l'appropriation féroce de la mastication. Les «dents» représentent métonymiquement la morsure qui, au poème XXVI, avilit la pureté de l'amour champêtre. L'animalité famélique enclenche chez Grandbois le retour de l'homme à un état primitif qui n'a rien de bucolique¹⁴; au contraire, peut-on y discerner un certain dégoût face à la régression, les «fauves en rut» (PII, 127) jetant sur la sexualité le sordide d'une physiologie marchant à l'instinct. C'est cet amour sauvage, vicié par l'instinct, qui engendre, dans le prolongement des «dents de loup», l'habitude métaphorique des femmes «lissant leur ventre bombé» comme la bête léchant son pelage suite, dans les deux cas, à une programmation congénitale.

¹⁴ Ailleurs, la jouissance se compare au retour aux temps préhistoriques provoqués par le cataclysme nucléaire: «Nous nous couchions sur le ventre et la chaleur intense nous faisait faire l'amour avec le sol/ Nous étions damnés dans la dernière maigre jouissance» (PII, 80). Que ce soit l'érotisme solitaire ou la débauche aux quatre coins du globe, le monde étant ramassé au poème IV dans le microcosme de la «rue d'hommes», l'absence de LA femme choisie transforme l'amour noble en satisfaction primaire.

Le choix du «loup dévorant» (ÉP, 237), comme de tout prédateur en chasse, ne tient pas seulement à la force du désir, mais au résultat contradictoire que le flux d'énergie vitale de ces machines à tuer entraîne, la mort. Les colombes et les mouettes des Iles de la nuit ne mangent pas, elles ne fornicquent pas a fortiori, et si les placides «chevreaux» du poème XXVII esquissent un désir, ce désir doit être détruit, et non activé comme celui du loup, pour que le poète se tourne vers la mort; d'ailleurs, on soupçonne que les chevreaux ont servi d'appât aux loups, lions, tigres ou hyènes, représentant la passion mortelle tuant ainsi le désir calme et salutaire. La juxtaposition au désir du loup des blêmes cadavres des «membres mous» éparpillés comme les reliefs du festin des carnassiers établit aussi sûrement la corrélation passion = mort que cet autre parallélisme: «car l'amour tue la vie! Deux grands loups se dressaient l'un contre l'autre» (PII, 146). Plus loin dans le poème IV, la mort, impitoyable comme la loi de la nature, prend la forme de l'abandon par les femmes («ongles tristes» et «larmes» en tant que métonymie de l'adieu) et la descente pour les hommes dans les ténèbres de la solitude.

Comme les fauves, les femmes ont aussi pouvoir de vie et de mort; quand l'instinct répugnant de l'animal se mue

en vulgarité du sexe public, ses «dents» se raffinent en synecdoques érotiques, armes hyperboliques de la lascivité.

Si le sourire, comme les membres de tantôt, euphémise une partie du corps chargée érotiquement, les lèvres en l'occurrence¹⁵, il n'en remplace pas moins les attributs angéliques du «front de clarté» (I), du «blanc visage» (XXVIII) et de la «chevelure d'or»¹⁶ par la synecdoque érotique de la bouche et par la teinte aguichante du rouge. Même stéréotype charnel véhiculé, de «la bouche de cocarde» de l'Union libre de Breton¹⁷ aux «belles filles à la bouche rouge» de L'Étoile pourpre (ÉP, 197), mais chez Grandbois, la synecdoque physique qualifiée par le rouge revient dans un contexte spécifique qui désacralise l'amour, lui retire sa beauté idéale pour se faire étalage réaliste, voire naturaliste.

Déjà la pluralité des femmes de la strophe 5 exclut

¹⁵ Elles sont nommées dans un contexte moins «compromettant» pour Grandbois où les synecdoques alternent avec les métaphores qui masquent l'érotisme: «Pourquoi le mur de pierre dites-moi/ Pourquoi ce bloc scellé d'amitié/ Pourquoi ce baiser de lèvres rouges» (I).

¹⁶ Lors de l'étude de l'isotopie biblique, on reviendra sur la synecdoque de la «chevelure d'or» et sur son origine céleste.

¹⁷ André Breton, Clair de terre, «L'Union libre», p. 93.

la vision du rêve telle qu'elle est évoquée, par exemple, aux poèmes V, XV, XVIII et XXVIII. Si la multiplicité des aventures ne suffisait pas à briser l'unicité de l'Absolu, le pragmatisme de la synecdoque «ventre bombé» le ferait. Le signe clinique de la parturition tranche avec les seules autres occurrences du «ventre» dans les trois premières oeuvres publiées de Grandbois où la comparaison avec le Cosmos atténue le réalisme: «ventre des collines» (ÉP, 178), «ventre des belles Amériques» (ÉP, 242). Il tranche aussi avec la seule autre allusion à l'enfantement dans Les îles de la nuit où l'amour exclusif qui s'y déroule, doux comme des «oiseaux tremblants», simple comme des fiançailles de village, se contente d'une synecdoque peu compromettante, «Nos corps mêlés comme si l'enfant jouait déjà dans nos chairs» (V). Il y a presque identification des époux à l'enfant avec lequel ils partagent leurs jeux tandis que le «ventre bombé» insiste sur une déformation du corps causée par le temps, par le vieillissement très réaliste au long des neuf mois, assimilable pour cela aux effets de la mort, car les noyés aussi ont «le ventre bombé» (PI, 406). De plus, si le désir du loup provoque la curée, l'assouvissement et la mort, le désir des femmes mène à l'engrossement propre à interrompre la passion: les «fiancées présomptueuses dont

le ventre grossissait trop tôt pour l'arrivée des promis» ne voient-elles pas leur «avenir déjà condamné» (PII, 151)? Leur avenir, et celui des générations qu'elles engendrent, en perpétuant le cycle vie -- mort puisque c'est une lapalissade que de dire: «Chaque femme accouche d'un cadavre futur» (PII, 139).

Bref, s'il s'agit avec «rouge» et «ventre bombé» de faire plus cru, c'est en accord avec la vocation présumée de ces femmes décrites à la strophe 5 qui pratiqueraient en fait le plus vieux métier du monde¹⁸. L'intertexte sollicité à nouveau associe la pluralité féminine, et la couleur rouge, aux «maîtresses d'un jour» dont parlait Banville¹⁹. Dans le poème «La part du feu», quand le souvenir de LA «femme bénie» s'estompe, s'y substitue la ronde des «belles filles à la bouche rouge» et des aventures «dans tous les ports/ Florence aux yeux de pervenche/ Shanghai et ses bordellos démoniaques/ Pékin mon amour/ Québec où j'ai tant aimé» (ÉP, 197-8), dans

¹⁸ Dans ce contexte, l'expression «les plus vieilles joies» au début du poème IV pourrait commuter avec les termes du paradigme de la strophe 5 en tant qu'amalgame euphémisant du cliché «plus vieux métier du monde» (pour «plus vieilles») et de «filles de joie» (pour «joies»).

¹⁹ Banville, «L'Auréole», Les Cariatides, Paris, Lemerre, 1877, p. 214.

la vapeur rouge de Shanghai/ Ah Shanghai ah les
 dédales ah la pointe des couteaux/ Les rues
 secrètes des belles baronnes russes/ La pleur de
 la perle perdue/ Cet amour que j'ai oublié/ De
 beaux bras pourtant pleins de tendresse/ La
 fumée interdite/ Dans les chambres closes (PI,
 284)

Le rouge est bien associé au caractère public de l'amour: «Je vois de rouges avenues piétinées d'amour» (ÉP, 210), «la vapeur rouge de Shanghai/ (...) Les rues secrètes» (PI, 284), ce qui ferait de «sourire rouge», par intertexte superposé, l'écho des «vu entre les murs d'une rue d'hommes» plus haut dans le poème. Cet autre doublet «ou vu entre les murs d'une rue d'hommes ou vu seul peut-être le front aux mains dans un endroit anonyme» annoncerait l'opposition entre les configurations sémiques des strophes 5 et 6 marquées respectivement par l'extériorisation (l'amour de rue) et l'intériorisation (la pensée ou le désir dont «le front aux mains» serait la métonymie en rappelant vaguement la célèbre sculpture de Rodin²⁰).

²⁰ Que le penseur de Rodin ait été destiné à l'origine à trôner aux portes de l'Enfer n'est pas sans restituer le contexte sémique de la strophe 6 vouée à la profondeur, à l'inconnu et à la mort.

S'il y a référence à la prostitution ou, du moins, aux amours de passage, faciles, superficielles, ce n'est qu'accessoirement en tant que variante métaphorique d'un amour ordinaire vécu hors du rêve d'absolu. La même dichotomie semble développée chez Éluard et Grandbois aurait pu s'en inspirer pour rédiger certains vers du poème IV. Par exemple, telle pièce de La Rose publique²¹ suit une évolution dans le temps depuis la possession de LA femme idéale («Voici la tête la plus précieuse») jusqu'à des amours plus prosaïques à l'enseigne de la pluralité et de l'extériorisation comme dans la strophe 5 de Grandbois: «J'ai vu une femme regarder son enfant nouveau-né»²², fait appel au résultat concret postcoïtal comme la synecdoque-métonymie «ventre bombé» tandis qu'ailleurs les «femmes» au pluriel remplacent la passion par le refus et, donc, par un amour fragmenté, exhibitionniste de l'homme voué à la recherche solitaire: «J'ai vu mon meilleur ami/ Creuser dans les rues de la ville/ Dans toutes les rues de la ville un soir/ Le long tunnel de son chagrin (comparer avec «entre les murs d'une rue d'hommes// (...) chacun dans sa nuit creusant son

²¹ Éluard, «Une personnalité...», op. cit., p. 125-130.

²² Ibid., p. 128.

labyrinthe inconnu») Il offrait à toutes les femmes/ Une rose privilégiée (...) La peur la gêne la misère/ De petits rires/ Au lieu du rire passionné»²³.

La comparaison avec la bannière complète la série des sèmes d'extériorisation et fait en sorte qu'une strophe 5 occupée par la synecdoque l'est aussi majoritairement par un sens d'expansivité. Serait donc posée la motivation de la différence notée plus tôt au niveau rhétorique: le choix de décrire les passions nombreuses par les parties du corps serait l'équivalent d'un parti pris de sortie de soi et de réalisme alors que la multiplication des métaphores liant Anthropos et Cosmos dans la strophe 6 serait proportionnelle à une transformation du réel consécutive à la descente au fond de soi et à la poursuite d'une beauté absolue, LA femme choisie entre toutes. Les termes changeants du refrain, «conservant une larme pour chaque détour du chemin», «conservant un geste pour chaque détour du chemin» recéleraient ainsi les oppositions constitutives de la structure du poème: extériorisation/ amour incarné (passion) VS intériorisation/ recherche de l'Idéal (solitude).

A la strophe 6 de la solitude humaine, les antiphrases de la relation homme/femme dominant à tel

²³ Ibid., p. 128-129.

point qu'on est surpris d'y voir en position terminale rien de moins que l'orthosémème «aimant». Une réévaluation rétrospective de la strophe se fait volontiers jusqu'au vers précédent, «Et parmi ces fous qu'une funèbre beauté ronge», alors que la périphrase sous-entendue, «fous d'amour», désigne les obsédés de la passion. Quant au substantif «beauté», sa seule autre occurrence dans Les îles de la nuit glorifie la femme: «Rien n'est plus parfait que ton songe/ Tu t'abîmes en toi et tu crées/ Le paysage ultime de ta beauté» (XI). La prévisibilité s'accroît avec le passage botticellien de L'Étoile pourpre: «Elle surgissait de la mer/ Comme la mouette sacrée/ Lissant ses plumes de neuf ivoire/ Moloch insatiable Beauté suprême» (ÉP, 216). Mais en dehors de ses deux derniers vers, la strophe 6 résiste à un investissement exhaustif par l'isotopie amoureuse, ce qui invite à réorienter la lecture.

Les invariants sémiques entourant la Beauté dans les vers de L'Étoile pourpre indiquent peut-être la direction à prendre. Alors que «funèbre beauté» renvoie à la mort de la femme adulée, les adjectifs du poème XI et ceux de L'Étoile pourpre reprennent infailliblement l'idée d'absolu: «parfait», «ultime», «sacrée», «suprême». A cela s'ajoute la majuscule qui, dans la poésie romantique,

entre autres, accentue l'unicité et le caractère ultime comme en fait foi ce passage des Cariatides: «Tu mis les deux secrets qui tordent l'univers/ La Force et la Beauté, duo plein d'harmonie;/ Si bien que tout fut dit quand l'oeuvre fut finie (...)/ Pour la beauté d'abord tu me donnas Hélène»²⁴.

La référence à Banville est d'autant plus pertinente que, comme lui dans «La Voie Lactée»²⁵, Grandbois dresse à la strophe 6 la liste des chercheurs d'Absolu. Mais au lieu de les nommer comme son prédécesseur en utilisant pour métaphores les personnages mythiques et réels, Orphée, Homère, Molière, don Juan et Shakespeare, Grandbois aspire au même inventaire exhaustif en alignant les types qu'ils représentent sous forme de périphrases.

C'est ainsi que l'isotopie amoureuse s'intègre à une isotopie plus vaste, comme don Juan se mêle aux poètes et écrivains chez Banville; les amants font l'objet de deux vers seulement à la fin de la strophe, partageant avec d'autres phénomènes qui reprennent grosso modo les termes de la liste de Hugo: «le poète (...)/ Chanteur mystérieux qu'en tressaillant écoutent/ Les femmes, les songeurs, les sages, les amants»²⁶.

²⁴ Banville, op. cit., p. 24-25.

²⁵ Ibid., p. 11-50.

²⁶ Hugo, Les Contemplations, p. 85.

Si la strophe 6 réduit l'amour à une métaphore de l'Absolu parmi tant d'autres, à l'opposé de la strophe 5 qui mise tout sur le physique féminin, les éléments variants du refrain, «geste secret» et «larme» affichent la même opposition inclusif VS exclusif ou englobant VS englobé. En résumant la forme prosodico-grammaticale des strophes 5 et 6, ils en annoncent même le type de relations rhétoriques.

Le segment nominal «geste secret» lexicalise d'abord un procès vague, le «geste», inclusif comparé à l'action plus spécifique de pleurer; il est donc en accord avec le potentiel poly-isotopique propre à l'Absolu. Ensuite, l'épithète «secret» précise un mode assez particulier de ce procès, soit son caractère caché, alors qu'aucun adjectif ne détermine la larme qui prend ainsi une allure de simplicité ou d'évidence, par le sens et par son appareil syntaxique.

C'est autour de cette binarité sémique et grammaticale de «geste secret» que s'articule chaque vers de la strophe:

<u>ISOTOPIE</u> <u>INCLUSIVE</u>	<u>Sémèmes:</u> <u>d é s i r</u> <u>d'Absolu</u>	<u>Sémèmes:</u> <u>ésotérisme</u>	<u>ISOTOPIE</u> <u>EXCLUSIVE</u>
	v.23 joyeux et tièdes	n u i t s obscur es et confiden- tielles v.23	
	v . 2 5 dormeurs; espoir	g i s a n t ; engloutis; car è n e s v.25	
	v.26 portant le meurtre	meurtre; étoile v.26	
	v.27 voraces	Chiffre; rats v.27	
	v.28 langue	muets v.28	
	v . 2 9 creusant	aveugles; n u i t ; labyrinthe; in c o n n u v.29	
	v . 3 0 écoutant	sourds v.30	
	v.31 ronge	f o u s ; fun è b r e beauté v.31	
	v.32 buvant; mangeant; aimant	signes v.32	

Presque systématiquement, des verbes d'action subsumés par le terme générique «geste» sont entourés de segments nominaux sujets ou compléments actualisant au

niveau nucléaire ou au niveau contextuel le sème «inconnu» tel que dénoté par l'adjectif du refrain, «secret».

Ainsi, à l'instar du polyvalent «jeu» du poème II, le «geste» s'intègre à différentes isotopies à mesure qu'on avance dans le poème. Depuis le «seul geste issu d'un passé mort» jusqu'au geste effectif de lever les bras «dans des appels durs comme les astres», en passant par le «geste secret» qui se décompose au long de la strophe 6, les contextes délimitant les séquences changent et, avec eux, le rôle métaphorique du geste.

Plus prégnante au début à cause de la lexicalisation des «femmes», l'isotopie amoureuse interprète le «geste d'un passé mort» comme le souvenir d'une passion révolue. C'est cette passion qui est recréée à la strophe 5, mais dans des teintes ambivalentes («tristes» et «larme», par exemple) qui rendent compte de la mort et de la disparition de ces femmes. Quand, à la strophe 6, le désir amoureux s'élargit pour se perdre dans une quête plus vaste d'absolu, le «geste secret» devient une sorte d'euphémisme d'une poursuite mystérieuse, quasi mystique²⁷.

Qu'on suggère dans le tableau précédent le titre

²⁷ C'est en tant que porteur du sens de «sacré» et de «mystique» que «cathédrales» intervient dans la liste bigarrée, mais non gratuite, de la strophe 6.

«isotopie ésotérique» tient d'abord à la configuration sémique fortement influencée par l'accumulation de synonymes tels que «confidentielles», «engloutis», «inconnu». La neutralisation d'un autre équivalent dans le vers «Parmi les mille doigts de l'habitude tissant en vain les liens invisibles» montre la pertinence interstrophique de ce sème tout en marquant une première phase du poème qui serait pré-ésotérique, axée sur les réalités concrètes de la nature et des gestes amoureux. Par ailleurs, l'élan fraternel de la fin, s'il peut encore être considéré comme métonymie de la quête d'absolu, avec sa projection vers un espace-temps total, illimité, symbolisé par la quadrature des «bras tournés vers les points cardinaux» et par «Cherchant (...) / Ce mortel instant d'une fuyante éternité», marque néanmoins une évolution par rapport à la strophe 6: le geste est ouvert, expansif. Qu'on y perçoive une phase post-ésotérique, il n'y a qu'un pas.

Le choix de l'expression «ésotérique» plutôt que de parler simplement d'une quête intérieure ou d'une isotopie de la pensée est justifiée par l'intertextualité. Par-delà son contenu sémique, le vocabulaire restitue une tradition littéraire qui a prôné une certaine forme de recherche de l'Au-delà. Moins adepte de mysticisme

romantique que d'esthétisme cependant, Grandbois concentre dans la strophe 6 des emprunts effectués auprès du dictionnaire de métaphores romantiques mettant en valeur un des aspects particuliers du courant du XIXe siècle qu'on peut résumer ainsi: «obsession du surnaturel, idée que l'univers est un mystère qu'il appartient au poète de déchiffrer»²⁸, «le poète cherche à découvrir le côté caché des choses, la réalité invisible des apparences visibles»²⁹. Ces métaphores dites «orphiques» ou ésotériques ont comme sème d'intersection l'occulté justement.

Voilà un des fils conducteurs qui relie une série de vers apparemment hétérogènes. Par exemple, la métaphore «ceux portant le meurtre» qui surprend à la première lecture au sein d'images nobles comme «cathédrales», «carènes des vaisseaux engloutis»³⁰, «funèbre beauté», ne fait que réitérer l'idée de supraréalité. La dissimulation propre aux desseins criminels représente chez Grandbois le domaine caché du

²⁸ Riffaterre, op. cit., p. 9.

²⁹ Ibid., p. 9.

³⁰ A rapprocher de «il ne reste plus que les longues côtes vides et arrondies comme la carène d'un vaisseau naufragé» (Vigny, Oeuvres complètes, t. II, «Journal d'un poète», p. 1217).

processus onirique, ce que confirme le vers du poème XXV: «Ils avaient le front de tranquilles assassins fumant leur cigare (...)/ Silencieusement avec dans l'imagination les traits de la prochaine victime» surtout en conjonction avec «mes pas imaginaient la mesure d'une immobilité fatalement dérisoire». Que les héros magnifiques qui «hantent des cathédrales» se métamorphosent en meurtriers tient à un point de vue ironique sur la difficulté de la recherche intérieure. Une fois descendu en soi, on risque de se heurter aux murs d'une prison et à s'infliger un lent suicide - avanies de l'introspection que d'autres écrivains avant Grandbois ont comparé à l'assassinat: «Car l'inspiration, brisant le front débile/ Pour celui qui la porte a le poids d'un forfait»³¹. Parce qu'ils sont les mêmes personnes, rêveurs d'absolu et meurtriers partagent le même tourment, ce que laissent transpirer les verbes «hantent» et «rongent», de même que la comparaison «ceux du Chiffre pareils à une horde de rats voraces».

La série symétrique des «muets», «aveugles», «sourds» et «fous» aligne des synonymes galvaudés chez les Romantiques. On peut d'abord y voir des métonymies de la quête ésotérique, c'est-à-dire des moyens pour dépasser la réalité. États que de prime abord on associe plutôt à des

³¹ Banville, op. cit., Éd. Oeuvres, p. 155.

handicaps aliénants qu'à des panacées, ils permettent en fait d'exorciser l'influence limitative des sens et de la raison et de sentir sous le monde apparent l'autre monde tout intérieur. La définition que Hugo donne de ce monde, qu'il appelle le «surnaturalisme», explique la valeur méliorative du mutisme, de la cécité et de la surdité qui se superpose à la valeur négative de la solitude: «C'est la partie de la nature qui échappe à nos organes»³².

C'est dans ce sens que Grandbois manie le paradoxe à plusieurs occasions dans son oeuvre: «Je suis aveugle et je vois tout» (ÉP, 206), «Et s'élève soudain/ Dans le pur azur/ Muet comme l'éternité/ Le Chant des Absolus» (ÉP, 212), «Il faut que nos coeurs (...)/ Soient plus ravagés encore/ Par le tumulte aveugle/ Du silence de tous ces grands morts» (RH, 156), «Tout votre silence se dresserait soudain comme un grand cri emplissant ma nuit» (VI), etc.

Si on ne rencontre pas dans l'oeuvre grandboisienne les termes «voyance» ou «voyant» alors que l'ésotérisme est moins une doctrine qu'un artifice rhétorique occasionnel pour dépeindre la recherche solitaire de l'amour, on ne trouve pas moins sa forme verbale «voir» et la conscience d'un autre mode de perception et de re-

³² Hugo, Post-scriptum de ma vie, «Contemplation suprême», Ed. Imprimerie Nationale, p. 611-2.

création de la réalité. En cela, les «muets», «aveugles», «sourds» et «fous» peuvent être des métaphores de ce voyant avec lequel ils partagent les sèmes d'intersection «connaissance» et «intérieurité».

Le caractère mystérieux de cette connaissance est rendu par la métaphore biblique de la «langue de feu». Le canal heuristique normal ayant été court-circuité par l'aphonie, s'y substitue comme dans le récit de la Pentecôte le miracle polyglotte de l'Esprit saint. Cette référence intertextuelle réitère l'idée d'une science inculquée hors des sens et de la raison dans une atmosphère surréelle. Le simple fait de puiser dans l'imagerie biblique introduit le merveilleux.

Hugo écrivait: «La rêverie a ses morts, les fous»³³. Fidèle à cette tradition, Grandbois reprend la métaphore du fou pour désigner le vertige de l'intelligence devant le mystère. Même constat au poème XXV, cet autre poème des Iles de la nuit où transparaît le plus en dehors du poème IV l'isotopie ésotérique: «j'étais le fou de la nuit» est à la fois cause et effet de ces autres passages

³³ Hugo, Dieu, Promontorium Somnii, Ed. Journet-Robert, p. 33. On pourrait ajouter de Dieu. Le Seuil du gouffre: «Malheur aux imprudents penchés sur l'absolu! Leur esprit, emporté loin de vous, ô vivants,/ Prend, dans la vision des gouffres décevants (...)/ Cette divinité que vous nommez démence» (Voix IV, 3, p. 11-14).

où est actualisé le sens de caché, «Je tentais d'atteindre ce formidable secret du bout de la nuit», «Je parcourais des routes indéfinissables sous la pluie et dans la nuit formelle».

Les représentations métonymiques de la folie, vertige et délire, sont aussi associées à travers l'oeuvre à un univers magique, occulté, quoique l'isotopie amoureuse y soit prioritaire: «Les grands vertiges de la mer/ Soufflaient les souffles incantatoires» (RH, 113), «Elle surgissait de la mer/ Comme la mouette sacrée (...)/ Moloch insatiable Beauté suprême/ La fin des Temps soulevait ses gels/ Tournoiements insensés/ Parmi les atomes délirants» (ÉP, 216), «Un secret pour chaque nuit suffit/ Je plongeais alors/ (...) Jusqu'au délire/ De l'Étoile pourpre» (ÉP, 166), «Ah vagabonds des espaces/ Ceux des planètes interdites/ Ah beaux délires délivrés» (ÉP, 165), «Nos corps sauvages s'accordaient dans une pudeur insensée/ Se frappaient l'un contre l'autre/ Comme pour l'assassinat/ Quand les délires de la joie venaient/ Nous étions émerveillés» (ÉP, 245), «O bonheur enseveli/ Inaccessible absolu/ Vertiges d'assomption» (XVII), «Ton doux feu secret (...)/ Mordant mon délice/ Jusqu'au vertige de ma cendre» (XXVI).

La polysyndète qui relie «fous» à «sages» installe la

même antithèse qui avait débuté la strophe, «joyeux» et «tièdes», et sert donc à encercler les sémèmes de l'isotopie ésotérique de ses deux antiphrases, «joyeux» et «sages buvant et mangeant et aimant». La quête de l'Absolu à la strophe 6 ne se fait pas dans la joie; comme on l'a vu, c'est le sème «douleur» qui est véhiculé avec les métaphores de l'Idéal, «ceux que hantent des cathédrales» et «funèbre beauté ronge» et avec la métaphore des chercheurs, «horde de rats voraces». Par ailleurs, les quelques occurrences de la joie dans Les îles de la nuit en font un invariant du contexte amoureux. Le «nous» du couple est alors omniprésent: «Refaisant le jet vertical de nos corps/ (...) Dans l'innocence de la joie» (XVII), «Et je voyais tous les frissons dans ton amour/ (...) Mais nos échelles de joie/ Ont-elles jamais été tissées» (III), «Cette joie de mort sans égale/ (...) Nos mains tremblantes rassemblent leurs doigts/ (...) Pour ces souvenirs criant» (XXIII), «Et c'était le son d'un amour provincial sur les plages de l'aube/ (...) Et ces hautes colonnes de joie/ Souvenirs O SOUVENIR/ S'écroulaient (...)// (...) Alors nous vivions (...)/ Tes

paumes ouvertes recréaient les destins abolis» (II)³⁴.

Présentant une configuration sémique différente de la strophe et réalisant une isotopie amoureuse occultée ailleurs au profit de l'isotopie inclusive de la quête gnostique, le vers final n'en est pas moins coordonné aux vers précédents pour suggérer une homogénéité propre à englober les contraires: folie et sagesse. On peut se demander si cette équivalence n'est pas reprise de façon métalinguistique par l'expression «signes identiques».

Le sens d'identité nettement dénoté dans cette dernière expression est appuyée par la polyvalence grammaticale. En effet, la syntaxe des vers est suffisamment ambiguë pour que leur réécriture en des phrases profondes soulève une hypothèse penchant dans ce sens:

- a) les muets sont avec une langue de feu
 la langue de feu est à la tête
 aux épaules
- b) ces sages sont avec des signes identiques
 les signes sont identiques aux fous
 aux sages

³⁴ L'équivalent de cette résurgence amoureuse serait, sur une isotopie architecturale ou de fabricats humains les colonnes de la strophe 2 du poème II, érigées, puis abolies, pour être à nouveau érigées, d'où le préfixe «re» de «recréaient». Le fait de lire en palimpseste la métaphore «colonnes abolies» suscite l'intertexte nervalien et sa «tour abolie».

La langue de feu de la Pentecôte participe de l'isotopie de la quête d'Absolu en tant que variante de la métaphore romantique du signe divin arboré au front par le voyant. Inspiré sans doute de l'auréole nimbant les prophètes comme Isaïe, l'ange de la l'Apocalypse ou les saints en général dans l'imagerie populaire, les poètes romantiques idéalisent leur caste en les affublant de cette marque lumineuse, signe d'un destin supérieur³⁵. Dans Les îles de la nuit, alors que le paradigme traditionnel du poète est prêté à la figure médiatrice de la Femme, c'est cette dernière qui reçoit auréole et «chevelure pleine d'étincelles» (XXVIII); c'est elle qui devient ainsi la métaphore concrète de l'Idéal. Le «je» ne reçoit jamais le signe frontal, les hommes, parfois, s'ils sont représentés par le «vous» ambigu du poème I, «Vous avez perdu ce dur front de clarté».

Quoi qu'il en soit, à l'instar de cette dernière occurrence, la synecdoque physique indissociable de la marque elle-même au sein d'une métaphore de la quête gnostique reste la tête et ses variantes, la chevelure, le front, les yeux, etc. Or, si cette synecdoque peut être connotée par la langue de feu telle qu'imaginée dans les

³⁵ Banville, op. cit., p. 12, 22, 44, 49.

gravures bibliques, elle n'est pas réalisée textuellement. Un souci d'expulser la synecdoque physique de la strophe 6 (par opposition à la strophe 5, comme nous l'avons vu) explique en partie l'infraction par rapport au vers symétrique «avec aux épaules signes identiques» qui comporte ainsi un segment circonstanciel supplémentaire. Mais toute la place est laissée à la synecdoque ultime des «épaules» qui risque, au hasard d'une relecture uniformisante, de se substituer à la tête, même dans le cas de la langue de feu (exemple a) ci-dessus). Cet avatar du symbole évangélique se joindrait aux autres exemples de destitution des visionnaires comparés désormais à des meurtriers, à des rats ou à des fous. Se trouverait par le fait même récupéré l'autre vide de la phrase profonde (exemple b) ci-dessus) et justifiée sa réécriture en «signes identiques aux fous». La position finale de «signes identiques» consacrerait donc son rôle de synthèse.

La commutation qui s'opère et fait lire «ces muets avec aux épaules une langue de feu» sur le modèle de «ces sages buvant avec aux épaules signes identiques» ajoute un autre sémème à sème négatif au sein de l'isotopie de la quête d'Absolu. Voyons comment.

Les épaules sont presque toujours associées à

l'isotopie amoureuse dans l'oeuvre grandboisienne comme synecdoque du contact physique, mais aussi comme métonymie de la relation d'aide. Lové au «creux d'épaule» (X), l'amant y trouve refuge et sécurité; par exemple, dans «Pourquoi pleurer sous les épaules des astres» (I), Grandbois transforme à la manière surréaliste le cliché «pleurer sur l'épaule» pour montrer que protection et consolation de la part des étoiles deviennent plus aléatoires du fait de leur position supérieure, quasi inaccessible. Cet absolu stellaire risque d'abandonner l'homme déçu à son sort. D'abord refuge (ÉP, 210), les épaules affichent donc une ambivalence selon les contextes. Quand les sèmes d'«ouverture» et de «soutien», voire de «poussée vers le haut» (XXII, XXV), sont moins prégnants que leurs contraires, les épaules «pressées» ou «penchées» deviennent les métonymies du caractère douloureux de la recherche d'idéal soumise aux échecs répétés. Au lieu d'être porte-lumière, le chercheur d'absolu est porte-faix, autre métaphore traditionnelle: «Les colonnes du ciel pressent mes épaules» (VIII), «Et des hommes penchaient leurs épaules» (XIV).

Ce sème de «lourdeur» n'est pas nouveau dans la strophe. Avant «avec aux épaules signes identiques» et sa reconstitution dans «avec aux épaules une langue de feu»,

il y a le contenu dénoté de «porter le meurtre» qui amorce ce qui se révèle une série ternaire. Si dans une lecture verticale, le vers peut s'entendre comme «porter le meurtre aux épaules», la symétrie est superfétatoire dans ce cas pour suggérer la lourdeur puisque le sens immédiat impose l'image du joug. Derrière le meurtre, on perçoit facilement le cliché «porter la responsabilité de ses fautes» et sa variante à peine transformée au poème XVII, «Déjà la silhouette des hommes/ Avec aux épaules les péchés de la nuit/ Glace le brouillard» (XVII).

Ce dernier vers permet d'ailleurs de boucler la boucle en ce qui concerne l'interprétation des «signes identiques». En effet, il installe une prévisibilité entre la réalisation du segment circonstanciel et celle des sémèmes marqués négativement par le sème «lourdeur». Les péchés étant châtiés par «L'usure (qui) recommence le monde», c'est-à-dire par le supplice de Sisyphe consistant à toujours refaire l'ascension «têtue» de l'«Inaccessible Absolu» (XVII), les «signes identiques» aux épaules des jouisseurs et des philosophes austères uniformisent leur châtiment. Si tous essaient, personne n'atteint «Ce mortel instant d'une fuyante éternité».

En revenant au refrain, on s'aperçoit que les «signes identiques» qui mettent en mots la polysyndète «Et ces

fous (...)/ Et ces sages» font la même chose dans le cas des deux «pour chaque détour du chemin». Ce dénominateur commun des strophes 5 et 6 suggère un lien de contiguïté entre l'isotopie amoureuse et la passion et l'isotopie de la quête d'Absolu et la solitude que ces strophes développent respectivement. L'une serait la métaphore de l'autre par l'intercession des sèmes générés par «détour». Le caractère non rectiligne du chemin, ou son obliquité par association avec le vers de Soumet, «Dans cette nuit sinistre à l'oblique chemin (...) égarés sous l'invisible voûte»³⁶, est lui-même métaphore spatiale des embûches sur la voie du bonheur³⁷, que ce soit la fin de l'amour représentée par la métonymie des larmes à la strophe 5 ou la difficulté de la quête de l'impossible de la strophe 6 où foisonnent les sèmes de «tourment».

³⁶ Soumet, La Divine Épopée, chap. V, p. 124-137.

³⁷ Même affect négatif chez Vigny dans «détours meurtriers du bocage» («Dolorida»).

«Hymne et huée», «lumière et nuit», «linceul et être», «nuée et ciel», «paupière et oeil», «ombre et jour», «haine et amour», autant de polysyndètes qui en se répétant tissent le noeud gordien de l'existence; or, pour un Hugo croyant, la solution à cette impasse réside dans la découverte du principe supérieur de la seule divinité.

Si Grandbois cultive l'antithèse, il n'a pas intitulé son recueil «Dieu», et la dimension spirituelle de sa démarche cède devant la recherche de la femme aimée. C'est elle qui devrait s'avérer la «porte» (XVIII) du labyrinthe étourdissant où les contraires s'affrontent sans faire de maître. Mais cette force toute matérielle propre à dissiper résignation et cynisme («la foule ou la solitude au choix indifférent»), Grandbois lui confère une identité surnaturelle à travers une série de métaphores bibliques.

La réévaluation biblique du poème IV démarre avec le «cri» de la fin associé à son geste métonymique, les bras levés. En effet, ces deux signes rendent compte de façon très évidente d'un style et d'un ton psalmiques.

L'invocation plaintive se multiplie dans les Psaumes où elle est souvent appuyée du rituel des mains tendues en signe de supplication: «Mon Dieu(...)/Ils ont crié vers toi» (Ps 22, 6), «C'est vers toi, Jéhovah, que je crie.-../Écoute la voix de mes supplications quand je crie vers toi,/Quand j'élève mes mains vers ton saint sanctuaire»- (Ps 28, 2), «Jéhovah, Dieu de mon salut,/Quand je crie la nuit devant toi,/Que ma prière arrive en ta présence(-...)/J'étends les mains vers toi» (Ps 88, 2-3, 10), «Jéhovah, écoute ma prière/(...)J'étends vers toi mes mains suppliantes» (Ps 143, 1, 6). Le geste d'imploration est repris de Job 11, 13: «(...)si tu diriges ton coeur vers Dieu,/Et que tu étendes vers lui tes bras...» Grandbois est sensible aux démonstrations de soumission et de dépendance jobienne et davidiennes puisqu'il les reprend dans un poème inédit où sa quête rejoint de façon non équivoque celle de Hugo dans Dieu: "J'ai crié vers Dieu et j'ai tendu mes bras vers Dieu et il ne m'a pas répondu» (PII, 290). A la suite de ces recoupements, si Dieu n'est pas nommé au poème IV, il se confond néanmoins à la partenaire amoureuse qu'on soupçonne être responsable du «mortel instant d'une fuyante éternité».

Susceptible de tirer le «nous» de son «marasme antithétique» et de lui assurer le salut comme au peuple

de Sion, le destinataire des dernières strophes prodigue déjà ses bontés au début avant que le centre ne soit monopolisé par les paradigmes de la Faute et du Châtiment. Son envoyé, l'ange libérateur de l'Apocalypse, ressort peut-être de «ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or» quand on sait que ce vainqueur de Satan nous est présenté par saint Jean «debout dans le soleil» (Ap 19, 17) et que Hugo, en réécrivant cet épisode biblique dans Dieu, attribue à l'ange une «chevelure blonde»: «L'un, qui mêle l'azur à sa chevelure blonde,/ Est l'ange(...)/ Apporte la clarté(...)/ Du monstre, il traverse les voiles»⁴⁰. Or, les reliquats d'une lecture de Hugo, et de Dieu en particulier, ne manquent pas au poème IV alors qu'à la systématique coordination des contraires s'ajoute l'emploi du terme «blême», très usité dans Dieu pour désigner la mort, de même que le «ventre» en tant que synecdoque d'une lascivité coupable⁴¹.

Par ailleurs, la comparaison bucolique entre le «pain chaud» et les «sèves fortes» subordonne deux éléments équivalents retrouvés dans les Psaumes. Un hymne au créateur les mentionne au sein d'une énumération de faveurs accordées à l'homme par Jéhovah: «Il tire le

⁴⁰ Ibid., p. 44.

⁴¹ Ibid., p. 112.

pain du sein de la terre/(...)Les arbres de Jéhovah sont pleins de sève» (Ps 104,14,16). Aussi bien dans l'Ancien Testament que dans le Nouveau, le pain métaphorise la prodigalité de Dieu envers celui qui le prie (Job 28,4; Am 8,11; Mt 6,11; Lc 11,3; 2Co 9,10, etc.) d'où le sacrement de l'Eucharistie dont il est fait plus particulièrement allusion au poème XXVII: "O surtout laisse nos mains partager le dernier pain"⁴². Le détail de la chaleur du pain s'accorde, certes, avec l'ardeur amoureuse de la femme, mais il signifie encore dans la Bible la fraîcheur de celui qui part en voyage (Jos 9, 12), rejoignant en cela la sève associée à la jeunesse (Ps 144, 12). Ne parle-t-on pas de «racines naissantes» au poème IV de même que de «routes» et de «chemin», donc de voyage amorcé au début du poème?

⁴² La symétrie du vers «Je te porte cette dernière prière» confirme la corrélation entre l'invocation de Dieu et l'abondance de sa réponse représentée par la fragmentation du pain à la dernière Cène. Cet épisode n'est qu'une variante de la multiplication des pains (Mt 14, 13-21).

5.3.2. LA FAUTE

Si le voyage est prometteur au début du poème et que la structure antithétique assure une part de sémèmes positifs, le centre semble évacuer l'alternance positif + négatif, ce que ressentent les diverses versions du chemin devenu uniquement péjoratif: «nos pas ne nous ont pas dirigés vers les lieux nécessaires», «Nous guidant vers les routes ne conduisant nulle part», «chaque détour du chemin». Or, l'opposition entre la «voie droite» et la «voie détournée» métaphorise dans la Bible la progression du Juste qui observe les commandements de Dieu jusqu'au moment où il est dévié de sa course par le péché. Ainsi, le centre du poème serait occupé par le paradigme de la Faute, les deux «détour du chemin», en particulier, tranchant avec la «voie droite» (Ps 143, 10) pour correspondre à l'autre voie de la tentation, «Mais si ton coeur se détourne, que tu n'obéisses point et que tu te laisses entraîner à te prostituer devant d'autres dieux...» (Dt 30, 17).

Lors de l'analyse des poèmes III et VIII, on a déjà interprété les «autres dieux» de la Bible comme étant, chez Grandbois, les nombreuses femmes détournant le poète

d'une relation privilégiée avec LA femme. L'excès d'amour par excès d'aventures amoureuses fait d'ailleurs l'objet de la strophe commençant par «Parmi les femmes avec des ongles tristes», ce qui appuie le lien biblique établi entre «détour» du chemin» et péché, puis entre péché et idolâtrie ou impudicité.

L'action de «lisser» le ventre confère aux femmes de passage une nature animale qui les identifie au loup dans «désir aux dents de loup»; elles en acquièrent ipso facto la valence négative, représentant l'amour dans ce qu'il a de vorace et d'instinctif conformément à la typologie en vigueur dans le Livre saint où les carnassiers symbolisent la faute. Pensons à ce vers d'Isaïe 57, 10: «Ce sont tous des chiens muets/Qui ne savent pas aboyer,/Qui rêvent couchés, aimant à dormir,/Des chiens voraces et insatiables..." Par la métaphore zoologique, Grandbois suggère donc plus qu'il ne souligne sans vergogne le caractère, sinon répugnant, du moins prosaïque du péché de la chair que Hugo stigmatise en termes non équivoques en s'écriant dans Les Contemplations: "A bas vertu, devoir et foi! l'homme est un ventre!/ Dans ce lugubre esprit, comme un tigre en son antre// (...) Jouir est tout»⁴³, puis dans Dieu: «C'est

⁴³ Hugo, Les Contemplations, p. 324.

l'autel vil du ventre et du plaisir charnel»⁴⁴

Même quand il lexicalise l'impureté à côté du «ventre», Grandbois garde une contenance euphémisante, voire une affection christique envers sa Marie-Madeleine: «O toi belle impure Belle inconsciente/ Promenant parmi les astres/ Ton ventre lisse et rond», attitude qui se reflète dans les vagues accusations du poème IV.

En revanche, il ne prend pas de gants blancs pour porter le blâme sur l'humanité. Les hommes sont directement comparés à des animaux immondes, «Et ceux du Chiffre pareils à une horde de rats voraces» tandis que l'asyndète «ces sages buvant et mangeant et aimant» reprend le ton ironique et vengeur de Hugo quand il compare lui aussi l'homme détourné de Dieu et s'adonnant au péché à la vermine et à un pseudo-sage: «La vie est un caillou que le sage ramasse/Pour lapider le ciel.--//Il souffle, forçat noir, sa vermine sur l'ange./Il est content, il est hideux; il boit, il mange;/Il rit...»⁴⁵

Cette ironie du «sage épicurien» qui semble se transmettre d'une génération de poètes à l'autre en passant aussi par Lamartine⁴⁶, trouve possiblement sa

⁴⁴ Id., Dieu. L'Océan d'en haut, p. 112.

⁴⁵ Id., Les Contemplations, p. 325.

⁴⁶ Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, p. 80.

source dans Isaïe. En effet, le prophète, dépité par les contradictions du peuple d'Israël, adopte pour un moment leur point de vue laxiste, et cela en des termes similaires à Hugo et à Grandbois: «Le Seigneur(...)vous appelait en ce jour/ A pleurer et à vous lamenter(...)/ On se gorge de viandes et on boit du vin./ "Mangeons, et buvons, car demain nous mourrons!"» (Is 22, 12-3). Le caractère incongru de ce carpe diem au sein des pleurs et de la pénitence se retrouve peut-être dans le vers correspondant du poème IV, «Et parmi ces sages buvant et mangeant et aimant», qui arrive comme un cheveu sur la soupe après une énumération funèbre du châtement. Paradoxalement, les pleurs évoqués par Isaïe entourent chez Grandbois la strophe des femmes («tristes», «larme») qui est censée décrire la volupté du péché. Par la suite, Grandbois pousse l'ironie jusqu'à décorer ses sybarites, les «sages», des «signes» qu'arborent dans la Bible ceux qui observent les commandements afin que Dieu les reconnaisse et ne les châtie point (Dt 11, 18).

En se terminant par une définition ironique de la sagesse professant l'impureté⁴⁷, la séquence centrale se clôt comme elle a commencé. En effet, le doublet «ou vu

⁴⁷ Grandbois ajoute aux «buvant et mangeant» d'Isaïe et de Hugo leur équivalent amoureux qui trahit ses préoccupations particulières.

entre les murs d'une rue d'hommes ou vu seul peut-être le front aux mains dans un endroit anonyme» semble détourner le sens biblique de la sagesse au profit des amours d'un soir. De la solitude et de ce «front aux mains», on s'attendrait à voir mûrir les fruits de la réflexion de même qu'une philosophie de la vie empreinte de sagesse biblique nourrie de modestie et de la crainte du Seigneur. Mais tel n'est pas le cas. La déception s'inscrit dans la même confusion entre «la foule ou la solitude au choix indifférent», qui va se traduire, plus loin, par l'apparition des hédonistes au sein du châtiment infernal des hommes. En fait, similaire à un doublet de l'Ecclésiastique énumérant les lieux de débauche à éviter, le binôme «rue d'hommes» et l'«endroit anonyme» va contre les enseignements du livre sapientiel en posant comme une fatalité de l'existence la transgression des interdits qui s'y trouvent. Au lieu de réitérer l'exhortation «Ne promène pas tes yeux dans les rues de la ville,/Et ne rôde pas dans les endroits solitaires» (Ec 9, 7), le «nous» de Grandbois fait une règle universelle de la fréquentation du royaume des courtisanes.

Au péché caractérisé par ses excès, la Bible ajoute un autre type de transgression: la passivité. S'abstenir de faire le bien constitue une attitude extrême aussi

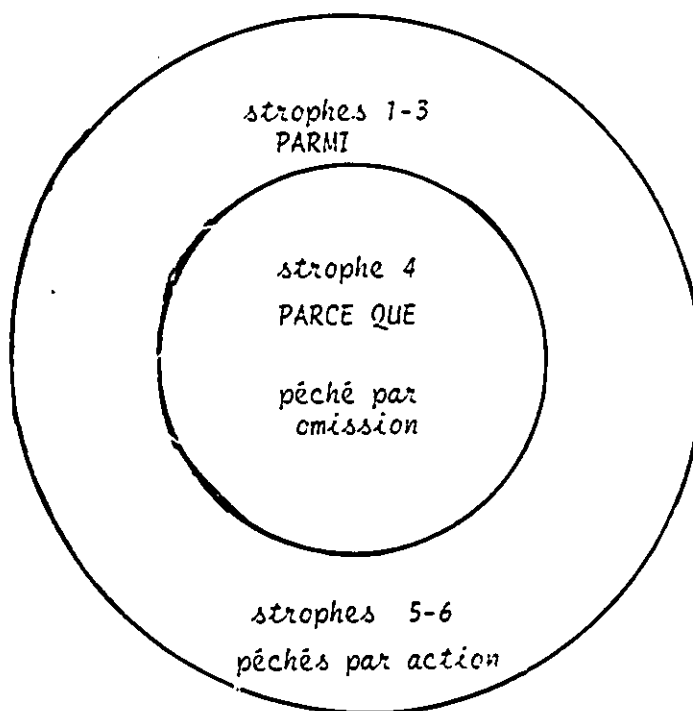
grave que la pratique du mal comme le montrent les vers déjà cités où les deux types de péché sont mis en parallèle: «Ce sont tous des chiens muets/ Qui ne savent pas aboyer,/ Qui rêvent couchés, aimant à dormir,/ Des chiens voraces et insatiables» (Is 57, 10). Cette nomenclature reprise par Hugo dans le tour antithétique «On brave l'immuable; et l'un se réfugie/ Dans l'assoupissement, et l'autre dans l'orgie»⁴⁸, Grandbois en constitue la base structurelle du poème IV.

Celui-ci, on l'a vu, affiche grosso modo une structure alternée commandée par l'opposition entre les subordonnées de lieu commençant par «Parmi» et la proposition principale «Nous lèverons nos bras» précédée de l'apposition du sujet. Or, une troisième proposition caractérisée par l'anaphore de la conjonction s'insère au milieu de la séquence des «Parmi», en l'occurrence la subordonnée de cause commençant par «Parce que». Si ce pattern syntaxique évoque le début du Psaume 88⁴⁹, les subordonnées ne se contentent pas de répéter des versions du châtiment comme dans ce psaume. Quand l'anaphore des

⁴⁸ Hugo, op. cit., p. 324.

⁴⁹ «Prête l'oreille à mes supplications! (principale)/ Car mon âme est rassasiée de maux, (subordonnée de cause)/ Et ma vie touche au séjour des morts,/ On me compte parmi ceux qui descendent dans la fosse (subordonnée de lieu)» (Ps 88, 3-5).

«Parmi» voit défiler des variantes du châtiment, mais aussi des péchés par action à l'origine de ce châtiment, l'anaphore des «Parce que» se spécialise dans le péché par omission. Le premier indice, grammatical, de structure concentrique «Parmi» (strophes 1-3) vs «Parce que» (strophe 4) vs «Parmi» (strophes 5-6) chevauchant la structure alternée «Subordonnée avec "Parmi"» (strophes 1-5) vs Principales (strophes 6-8) est en effet rejoint par un indice sémantique: alors que les verbes d'action sont neutralisés à la strophe 4 au contraire des strophes



environnantes, l'état qui prévaut est l'immobilité («sont demeurées immobiles»). Par un retour sur la Bible, on peut interpréter cette immobilité en regard des «hommes tièdes» accusés par le Christ avant Grandbois.

La séquence centrale des «Parce que» dresse la liste de tous les instruments physiques du péché, «yeux», «mains», «pieds» (ou «pas»), «coeur», métonymies traditionnelles qui reviennent, par exemple, dans le sacrement de l'extrême-onction où elles sont purifiées. Ces parties du corps dont le chrétien doit se méfier sont déjà énumérées dans Job 31, 7: «Si mes pas se sont écartés du droit chemin,/Si mon coeur a suivi mes yeux,/Si quelque souillure s'est attachée à mes mains...» Grandbois ressort la rhétorique millénaire tout en lui donnant sa touche personnelle. Il n'emprunte pas les synecdoques jobiennes pour en faire les équivalents du péché de la chair qui encercle la strophe 4; étonnamment, elles semblent plutôt être, en pleine activité, des instruments de piété, se confondant ainsi avec les attitudes positives de celui qui observe les commandements divins telles que présentées dans les Psaumes. Leur neutralisation au poème IV équivaldrait à tempérer le zèle du Juste, si l'on en croit le tableau analogique suivant:

POEME IV

«nos yeux ne se sont
tournés ni à droite ni à
gauche»

«nos mains sont demeurées
immobiles»

«nos pas ne nous ont pas
dirigés vers les lieux
nécessaires»

«nos coeurs n'ont pas
battu avec le rythme
exigé»

PSAUMES

«Qu'ils se tournent vers
moi ceux qui te
craignent/Et ceux qui
connaissent tes
enseignements» (Ps 119,
79)

«J'étends vers toi mes
mains suppliantes» (Ps
143, 6)

«Je réfléchis à mes
voies,/Et je dirige mes
pieds vers tes
enseignements» (Ps 119,
59)

«Je me hâte, je ne diffère
point/D'observer tes
commandements» (Ps 119,
60), «Mon zèle me consume»
(Ps 119, 139)

La présence sous-jacente des commandements de Dieu est appuyée par les adjectifs «exigé» et «nécessaires» qui supposent un code de conduite extérieur au «nous» que Grandbois a tôt fait de ramener à la Bible dans un poème inédit: «Au moment nécessaire et dicté par le Livre» (PI, 406).

Ayant déjà inversé le modèle biblique par la sanctification -quoique neutralisée- des faibles parties du corps jobiennes, Grandbois poursuit sa réécriture iconoclaste en prêtant à la locution «à droite et à gauche» des vertus salvatrices. Dans l'Ancien Testament, un corpus bien fourni associe le mouvement vers la droite ou vers la gauche à un détour sur le chemin rectiligne du Seigneur (Dt 2, 27; 5, 32; 17, 11, 20; 28, 13; Jos 1, 17; 23, 6; Sa 6, 12, etc.); pour un moment, cette errance paraît réhabilitée au poème IV alors que c'est son refus, «nos yeux ne se sont tournés ni à droite ni à gauche» qui correspond au «détour du chemin» et aux «routes ne conduisant nulle part», ces équivalents du labyrinthe mentionné plus loin⁵⁰.

Le paradoxe tient sans doute au fait que dans cette enclave de la strophe 4, Grandbois émet l'opinion que l'errance et le châtement constituent un mal nécessaire sur la voie du salut. En prolongeant le contexte de la citation de tantôt, «Mets la torture de l'oeil revêts ton corset d'acier/ Les flammes pourpres charrieront les astres/ Au moment nécessaire et dicté par la Bible» (PI,

⁵⁰ La poésie baroque posait déjà cette équivalence en des termes similaires au poème IV: «dédale et Océan sont des routes perpétuelles qui ne mènent à rien» (Daphné, op. cit., p. 771).

406), on s'aperçoit que c'est le cas. L'égarement, l'action même marquée par la maladresse fait figure d'épreuve initiatique à laquelle l'homme ne doit pas se soustraire peureusement; selon les préceptes bibliques promulgués dès la faute du Paradis, il est reconnu qu'il devra travailler à la sueur de son front pour enfin espérer être sauvé par un rédempteur. «Tourner à droite et à gauche» entre autant dans l'ordre des choses que l'expression homologue et corrélatrice de la fin, «nous tournerons nos bras et nos cris et nos poitrines vers les points cardinaux» où l'appel à l'autre, la prière humble du pénitent reste la seule solution à la recherche du «nous» refermé sur lui-même. Parallèlement, la direction vers les «points cardinaux» offre plus de sécurité que les crochets désorientés à droite et à gauche, assurant à celui qui prie Dieu l'arrivée «quelque part» -par opposition à «nulle part», en l'occurrence à la Terre promise comme dans ce passage du Deutéronome 3, 25-7: «que je voie ce bon pays au-delà du Jourdain(...) (Jéhovah) dit: "(...) porte tes regards vers l'occident, vers le nord, vers le midi et vers l'orient, et contemple de tes yeux"».

5.4. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

L'hérédité hugolienne pèse sur le poème IV à travers trois caractéristiques particulières: l'antithèse, la création disséquée en diverses catégories composant une échelle des êtres et le sarcasme.

De Hugo, le poème IV arbore l'empreinte sans doute la plus idiosyncrasique en l'espèce d'une accumulation d'antithèses qu'il ne s'agit pas de camoufler avec des pôles écartelés d'une strophe à l'autre, mais d'exacerber, de réduire à leur primitivité brute, sans fard, dans des vers au rythme binaire. Ce mode d'appréhension de l'univers illustré dans Les Contemplations et dans des passages de Dieu criant de rationalité, Hugo le justifie sans se prévaloir de la même rigueur cartésienne:

l'antithèse est un signe du pouvoir magique exercé par le génie, la «faculté souveraine de voir les deux côtés des choses»; elle est aussi la manière la plus efficace pour créer une oeuvre qui soit figure de la nature: «Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est la création? Bien et mal, joie et deuil (...) L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle»⁵¹.

⁵¹ Jean Gaudon, Le Temps de la contemplation, p. 391.

Suite à cette définition, il n'est pas étonnant que Grandbois fonde sur l'antithèse sa pièce la plus épique des Iles de la nuit, celle qui chérit le rêve de circonscrire la création, le Genre humain tout entier dans sa dynamique. Dans «l'Avertissement» à Jocelyn, Lamartine ramène le sujet du poème épique aux «phases que l'esprit humain doit parcourir pour arriver à ses fins par les voies de Dieu». Peut-être faut-il attendre L'Étoile pourpre pour que Grandbois avoue rechercher Dieu en tant que finalité de ses aventures sentimentales; mais, sans le nommer, le principe supérieur propre à insuffler du merveilleux au sein de la plus cruelle et antithétique réalité semble le destinataire de ce poème en forme de prière et l'objet du geste accaparant des bras de la fin.

D'ici là, la création en route vers son origine se déploie sous toutes ses facettes dans une gradation qui reprend l'échelle des êtres esquissée par Hugo, d'abord de façon succincte dans «Écrit sur un exemplaire de la Divina Commedia»⁵², puis avec un luxe de variantes dans le colossal livre sixième, «Au bord de l'infini»⁵³. Du premier, le poème IV adopte l'ordre de l'arbre à l'homme, en passant par l'animal. Alternent, en effet, «racines»,

⁵² Hugo, op. cit., p. 125.

⁵³ Ibid., p. 297-409.

«loup» et «hommes». Si Grandbois escamote le stade minéral -qu'il récupère dans un autre poème épique, le poème XXV-, c'est sans doute pour la même raison qu'il laisse tomber les treize premiers éléments d'«Au bord de l'infini» où le destin de l'homme se joue dans le monde tellurique du sous-sol et de la tombe. Comme la descarte possède quelque virtualité rédemptrice, il s'attache surtout à la dimension horizontale de la réalité, celle qui est bloquée irrémédiablement au niveau de l'habitude, semble-t-il. Rue et éparpillement supposent une stérilité beaucoup plus à craindre que la plongée du poème XXV, voire celle des «racines» susceptibles d'alimenter tronc et feuillage dans leur élan vers le ciel.

C'est donc vers la fin d'«Au bord de l'infini» qu'intervient l'arbre en tant que métaphore du destin de l'humanité; sur ses branches sont perchées les figures des philosophes Hobbes, Kant, Spinoza, partie d'une classe hiérarchiquement avantagée par rapport à la canaille délinquante peuplant les cavernes. Avec les Caligula, Achab et Schinderhames, et tous les criminels qu'il accuse personnellement, Hugo donne du poids à sa vérité épique tandis que Grandbois ne va pas plus loin que la périphrase «tranquilles assassins» (XXV) qui a le mérite de les contenir tous, et plus encore, à cause de la polyvalence

du nom commun. Quant à lui, le poème IV situe le crime dans l'exemple érotique seulement, le criminel étant le loup de la passion déchirant sa proie aussi sûrement que le tigre dans Hélène de Vigny qui «disperse d'un ongle plein de joie la chair du chevreuil»⁵⁴. Grandbois s'attarde donc aux hôtes de l'arbre, la caste supérieure des hommes qu'il décrit en dernier comme Hugo; et, comme Hugo, il en fait ressortir l'isolement apte à connoter la figure du poète romantique, paria parmi les hommes. Quand Les Contemplations identifient des «chercheurs» «chacun sur sa branche»⁵⁵, Les îles de la nuit les répètent sous le déguisement de «ces aveugles chacun dans sa nuit (...)/ ces sourds chacun dans son feuillage (...)// Cherchant (...)/ Ce mortel instant». Scélérats ou scientifiques éclairés, les membres de l'humanité s'attirent tous indistinctement chez Hugo et chez Grandbois le reproche biblique d'être aveugles, sourds et muets⁵⁶, quand il s'agit de reconnaître l'unique vérité divine. Leur handicap heuristique se traduit aussi par leur incarcération, qui dans «son labyrinthe inconnu», qui dans le lacis inextricable des «rameaux nouveaux» de l'arbre

⁵⁴ Vigny, op. cit., III, p. 215.

⁵⁵ Hugo, op. cit., p. 326-327.

⁵⁶ Ibid., p. 327-328; La Légende des siècles, XX.

de l'Humanité⁵⁷.

Face à la démarche hésitante du Genre humain, le poète ne peut réprimer des signes d'impatience reconnaissable à son ton sarcastique. En plus des égarements redevables au crime et à l'ignorance, Hugo fustige la chair de la partie XIV des «Pleurs de la nuit», et, cela, par une rhétorique très grandboisienne. La réification de l'homme réduit à un ventre se retrouve au poème IV alors que la femme qui lisse s'associe à la gratification stupide de l'instinct du primate exprimée en termes on ne peut plus ironiques dans l'inédit «Un filet de sang»: «Le juge (...) se frottait le torse lentement, imaginant quel amant viril il était».

Pour accabler le stupre qui s'affiche effrontément, Grandbois s'inspire aussi de Baudelaire, lui qui présente une panoplie érotique beaucoup plus riche que Hugo. En effet, c'est avec Les Fleurs du mal que commence la séquence centrale du poème IV consacrée à l'amour: «vu entre les murs d'une rue d'hommes» contient tout un arrière-plan de quartiers sordides livrés aux mœurs dépravées qui faisait dire à Baudelaire dans une simplification amour-femmes-bordellos: «Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,/ Femme impure!»⁵⁸. Alors

⁵⁷ Id., Les Contemplations, p. 327.

⁵⁸ Baudelaire, Les Fleurs du mal, p. 31.

que Les Contemplations nomment un ventre un ventre, Baudelaire insiste sur la réduction grossière de l'anatomie, ce qui donne une description résumée dans le «lisse» de Grandbois: «sous un ventre uni, doux comme du velours,/ Bistré comme la peau d'un bonze»⁵⁹; par ailleurs, le «coeur comme une bannière» n'est que la réplique euphémique du «vent furibond de la concupiscence/ (Qui) Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau»⁶⁰.

Voilà rendu l'aspect provocant du sexe alors que d'autres échos hugoliens distillent un didactisme moralisateur plus intellectuel. La perversion de la sagesse divine réduite à un carpe diem éhonté, par exemple, s'exprime de part et d'autre, par l'aphorisme «buvant et mangeant et aimant»⁶¹ qui aura tant de faveur auprès des romantiques que Baudelaire aussi s'en servira pour rire aux dépens des bourgeois: «Race d'Abel, dors, bois et mange,/ Dieu te sourit complaisamment»⁶². Le poète devient une sorte de Lot incapable d'inculquer une

⁵⁹ Ibid., «Les Promesses d'un visage», p. 197.

⁶⁰ Ibid., p. 172.

⁶¹ Hugo, op. cit., p. 105-106; Les Châtiments, p. 405.

⁶² Baudelaire, op. cit., «Abel et Caïn», p. 144.

prudence salutaire aux sodomites à la veille de l'Armageddon. Sous la raillerie pointe une certaine fascination face au mouvement de masse mécanique, à l'inconscience atavique de lemming, où la volonté individuelle est absorbée par le magma collectif représenté par le «Chiffre», ce «chiffre» emprunté à l'Apocalypse par Hugo⁶³, puis par Grandbois. L'anonymat des «signes identiques» tire aussi son origine de la Bible, mais une Bible réécrite par La Légende des siècles qui imagine le joug de Satan tel un «sombre archange Hiver (...) l'ombre sur l'épaule»⁶⁴. En préférant «signes» à «ombre», Grandbois crée une atmosphère sacrée sans avoir à nommer Satan, ce qui est en accord avec sa manière propre de réécrire la réécriture biblique des romantiques.

Qui sait si le fourmillement du «Chiffre» et de la «horde de rats» n'infère pas un pareil fourmillement au niveau végétal? Plus qu'un enchevêtrement de branches, Grandbois convoquerait l'enchevêtrement d'arbres si répandu chez Hugo⁶⁵. A ce compte, l'addition de «chaque feuillage» composerait une forêt -ce que l'absence du

⁶³ Id., Les Contemplations, p. 302.

⁶⁴ Id., La Légende des siècles, p.

⁶⁵ Id., Dieu. L'Océan d'en haut, p. 66; La Légende des siècles, p. 455; Toute la lyre, éd. Ollendorf, II, p. 22; Les Misérables, éd. Ollendorf, V.

singulier «arbre» permet de penser. Quand Hugo la rend évidente à travers les formes reptiliennes qui la hantent, l'horreur de la forêt paraît plus allusive chez Grandbois, mais on en saisit toute la portée négative une fois comparée à l'Arbre unique du poème XXI. Là, les prétentions épiques se taisent, la nuit fait place au soleil royalement doré, l'élitisme de la promotion céleste semble réserver le salut au couple choisi une fois délesté de son appartenance aux contingences, tiré de ses ahans dans les ruelles et dans «chaque détour du chemin».

-1-

- 01 Devant ces bûchers fraternels .
- 02 Malgré les cendres inutiles
- 03 Et malgré cette fuite d'ailes
- 04 Malgré la morte odeur des villes

-2-

- 05 S'est dressé le seul Arbre d'Or
- 06 Avec ses bras verts de prophète
- 07 Le miel envahit jusqu'aux bords
- 08 Le toit nocturne des tempêtes

-3-

- 09 O Soleil plein d'appels lointains
- 10 Dans le silence cette terre
- 11 Creuse le cristal de nos mains
- 12 Sous la musique des paupières

-4-

- 13 Sous l'ombre même de ton oeil
- 14 O Bien-Aimée ô lac d'étoiles
- 15 L'Arbre d'Or créant notre deuil
- 16 Nous livre au ciel puissant qu'il voile

-5-

- 17 Voici le miracle du jour
- 18 Voici la ferveur de l'ivresse
- 19 Voici le lieu sans retour
- 20 Pour qu'enfin l'éternité naisse

6. LE POEME XXI

6.1. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

Parallèlement à l'opposition syntaxique entre les compléments circonstanciels introduits par «Malgré» et les différentes strophes verbales auxquelles peut s'appliquer la première strophe nominale, l'isotopie amoureuse se développe en deux phases antithétiques, la solitude et le retour de l'amour. Tour à tour, ces phases sont recouvertes des sémèmes équivalents des isotopies du cycle diurne, du végétal et de la Bible.

C'est le seul poème du recueil où le végétal représente une isotopie subsumante. Aussi exceptionnelle que la rime classique, le développement du paradigme de l'Arbre passe par une variété de figures rhétoriques qui reprennent l'opposition entre la strophe 1 et les suivantes: antiphrase VS réalisation de l'Arbre. A l'intérieur des strophes positives 2-4, on ne peut que remarquer la distribution chiasmatique des deux orthosémèmes symétriques et des métaphores autour d'un

centre métonymique. La syntaxe des circonstanciels introduits par «Sous» n'affiche-t-elle pas aussi l'alternance du chiasme propre à engendrer une deuxième structure, concentrique celle-là, comme nous le verrons.

<u>STROPHES</u>	<u>SÉMEMES</u>	<u>FIGURES</u>
strophe 1	« b û c h e r s » , «cendres»	antiphrase
strophe 2	«Arbre», «bras», «miel»	orthosémème métaphore
strophe 3	«Soleil»	métaphore
	«appels»	métonymie
	«terre»	métonymie
	«musique»	métonymie
	«paupières»	métaphore
strophe 4	«oeil»	métaphore
	«Arbre»	orthosémème

6.1.1. LA SOLITUDE

Grandbois n'établit pas un lien indubitable entre les «bûchers», les «cendres» et l'arbre. L'incendie paraît s'attaquer d'abord aux villes qui constituent un espace opposé à l'arbre champêtre. Mais si «fuite d'ailes» ne suffisait pas à actualiser l'arbre avec son envol des oiseaux quittant le feuillage en feu, le poème «Ce haut arbre» (PI, 389) réévaluerait la strophe en tant qu'embrasement végétal redevable à un excès de passion menant aux «cendres» et à la mort d'une absence totale d'amour. En effet, le brasier y consume explicitement l'arbre.

Au poème XXI, la polyisotopie profite de l'ambivalence des «bûchers» qui, en plus d'engendrer la ruine des villes, équivalente dans Les îles de la nuit à la solitude du poète, et de représenter l'antiphrase de l'arbre, produisent un type de lumière assimilable à une phase du cycle diurne.

Si les «cendres» renvoient à l'extinction des étincelles nocturnes, les étoiles, par association entre «vous secouerez les cendres de vos chevelures mortes» (VI)

et «tes longs cheveux d'étincelles» (XX), ce que confirme le jour du poème XXVI qui en «Mordant mon délice/ Jusqu'au vertige de ma cendre» neutralise les «fles de la nuit» et le «regard d'étincelles», les «bûchers» pourraient renvoyer aux étoiles, d'autant plus qu'on a la métaphore in praesentia dans L'Étoile pourpre: «L'étoile fulgure de bûchers incomparables» (ÉP, 200).

Au poème XXI, une étoile ignée, excessive, provoquerait donc la nuit noire que l'étoile liquide et douce de «lac d'étoiles» dissiperait au profit de l'aube. Cela constitue une des rares exceptions à la typologie de départ liant la nuit étoilée aux retrouvailles. Mais encore faut-il qu'il s'agisse des étoiles derrière les «bûchers fraternels», car Grandbois se garde bien de les nommer, elles qui apparaissent habituellement dans des contextes positifs. Il ne les nomme pas non plus dans «Tu savais la torche implacable des buissons allumés» (V) qui métaphorise la passion excessive menant à la solitude et à l'extinction des étoiles dans une «nuit vide». Peut-être faut-il s'arrêter dans ces deux cas à l'idée de destruction par l'incendie volcanique ou autre...

Quoi qu'il en soit, les effets des «bûchers» prennent toute la place à la strophe 1; même la référence à la fraternité, qui est chez Grandbois un repoussoir de

l'amour, confirme la fin d'une phase érotique. En effet, l'amitié entre hommes cherche à combler le vide laissé par le départ de la femme aux poèmes I («Pourquoi ce bloc scellé d'amitié (...)/ Les minutes du temps me marquent plus que vos trahisons»), IV («Nous tous les hommes (...)/ avec des coeurs comme des chambres vides/ Dans un même élan fraternel»), XIX («Ce plafond fraternel/ (...) et moi sous mes seuls cheveux»), XXV («Je l'aimais et elle ne m'aimait pas// (...) Pour tous les hommes moi cherchant une épaule fraternelle»), XXVIII («Et tu étais pure et triste et belle avec un sourire de coeur désesparé// (...) Et il ne restait plus que le grand calme fraternel des sept mers/ Comme le plus mortel tombeau») et dans Rivages de l'homme («Je porte mes morts// (...) Ils me sont plus fraternels/ Que tous mes vivants» RH, 110). L'amitié se révèle donc un équivalent structural de l'abandon par l'amante.

6.1.2. LES RETROUVAILLES

En quoi l'épiphanie de «l'Arbre d'Or» rallume-t-il la flamme tempérée par l'amitié et finalement étouffée par les excès des «bûchers»?

D'abord l'amour perce la nuit solitaire, comme l'Arbre et le Soleil percent la nuit noire de cendres, à travers l'hypocoristique «Bien-Aimée» et le «nous» qui coïncide avec un érotisme exubérant aux poèmes V et XVII, par exemple: «Nos corps mêlés comme si l'enfant déjà jouait dans nos chairs», «Ces baisers creusant nos chairs/ N'ont pu assouvir la soif/ De nos bouches insensées», et avec un érotisme larvé dans «Ses blessures nous échappaient» (XVIII), «Nous sommes le miroir absolu» (XXIV) sublimé par la métaphore biblique dans «tu nous portais au rendez-vous de l'archange» (XXVIII).

Les synecdoques physiques qui métaphorisent les parties de l'Arbre, les «bras» pour les branches, les «paupières» et «l'oeil» pour le feuillage qui crée de l'ombre au-dessous, en passant par les «mains»¹ suivent

¹ L'expression «Cette terre/ Creuse le cristal de nos mains» est à mettre en parallèle avec une autre pénétration en profondeur dans un contexte nettement érotique, celle-là: «Ces baisers creusant nos chairs» (XVII).

une progression de la stimulation (Arbre dressé) à la caresse, voire au coït rendu sagement par la dernière strophe abstraite et son euphémique «ivresse». Le «miel envahi(ssant) jusqu'aux bords» métaphorise-t-il l'éjaculation même? Interprétation non exclue à la lumière d'un poème plus audacieux où l'arbre s'identifie nettement au sexe viril en érection: «Je ne tiens plus à vivre s'il n'y a plus sur la planète terre/ Un palmier un érable un orme le milieu d'un champ/ Un jeune homme le sexe dressé qui caresse les seins de sa fiancée» (PII, 269). Notons en passant que cette disposition métaphorique de l'arbre entouré du champ, soit de la Terra Mater, sexualise à son tour «le tertre vert autour de l'arbre unique» (XXIII) où est reprise l'idée d'encerclement. Un travail de recoupements se poursuit dans le sens de cette hypothèse quand la comparaison du sexe féminin avec le «buisson ardent» (PII, 202) permet de sexualiser la juxtaposition de ce buisson et de l'arbre dans «O pâle désir (...)/ Ses longues mains devant son visage/ L'oiseau bleu venait/ Et l'arbre fatidique/ Et le buisson sans cri/ Je crie ma nudité mon espace sans déserts» (PI, 526). Il en va de même de la juxtaposition «O l'Arbre irrésistible/ Et ces eaux lisses et bienfaitrices» (XXVI) une fois reliée à la liquidité

calme, sans vagues, des «cuisses mouillées» (PI, 495), des «cuisses douces» (PI, 506), des «cuisses douces et lisses» (PI, 502), du «ventre lisse de la femme» (PI, 459). Comme le mât du poème I et le «glaive avide» (PII, 400), l'Arbre partage avec le phallus les sèmes d'«oblonguité» et d'«érectilité», ce dernier étant réalisé ici par l'action de «se dresser» qui se révèle, au contraire de l'euphémique «élan retrouvant le ciel du mât» (I), un procès de prédilection dans des contextes portant ouvertement sur la génitalité: «J'étais dressé dur comme l'acier/ J'étais bandé comme le cerf mâle» (PI, 446), «Les cuisses ouvertes encore/ (...) Et quel petit serpent agile/ Et quelle odeur de femelle bénie/ Grottes mouillées et sexe dressé(...)/ Comme le désir de l'adolescent» (PI, 488).

Que l'Arbre soit réévalué ou non en tant que synecdoque très réaliste, la dernière citation nous invite à voir dans la strophe 1 la métonymie olfactive d'une autre partie «intime» du corps, soit le musc des sécrétions féminines lors de l'excitation. Antiphrase de l'amour, la «morte odeur des villes» se relit comme la «morte odeur des habitantes des villes» et, enfin, comme la sécheresse vaginale rattachée à l'absence de l'amour par opposition à un paradigme inconnu des Iles de la nuit

à cause de son trop criant physiologisme mais amorcé dans Rivages de l'homme avec les «odeurs des genoux disjoints» (RH, 103) et proliférant dans les inédits, «odeurs d'entrecuisses» (PI, 495), «Odeur des sexes» (PII, 266), «Ne levais-tu pas ta chair vers ce dard ardent?/ Ne râlais-tu pas avec cette odeur de citerne?» (PII, 50), «Et quelle odeur de femelle bénie/ Grottes mouillées et sexe dressé» (PI, 488), «Une femme nue(...)/ Je m'enfonce en elle(...)/ Son odeur forte merveilleuse et poivrée de femelle soulève ma chair» (PI, 487), etc.

Si la connexion avait à être faite entre l'Arbre et le sexe masculin, l'unicité constituerait un autre sème d'intersection. Grandbois insiste sur le caractère exceptionnel du «seul Arbre d'Or»² comme il le fait avec «l'arbre unique» du poème XXIII. En fait, ce superlatif peut distinguer le membre viril des autres synecdoques venant par paires, les «ailes», les «bras», les «mains», voire le couple lui-même devenu un par l'effet du lien coïtal.

Il ne s'agit donc plus de donner à «seul» le sens négatif qu'il véhicule partout ailleurs dans Les îles de la nuit alors qu'il décrit le sort du poète abandonné par l'amante. La solitude sauve désormais de la solitude,

² Nous soulignons.

entendre une nouvelle forme d'isolement accordant un statut particulier à un membre ou à un être doué de facultés rédemptrices qu'il est «seul» à posséder. Quand, métalinguistiquement, l'adjectif «seul» souligne le fait que «l'Arbre d'Or» fait son unique apparition dans toute l'oeuvre poétique de Grandbois, qu'il est le seul végétal constitué d'un matériau minéral, et d'un minéral aussi précieux, le caractère exceptionnel du phénomène rejoint d'autres cas d'unicité introduits par d'autres adjectifs synonymiques dans «Rien n'est plus parfait que ton songe/ Tu t'abîmes en toi et tu crées/ Le paysage ultime de ta beauté» (XI) ou dans «qu'une foudre supérieure nous avertisse au creux de l'arche suprême» (XX). Après la matière aurifère de l'Arbre, le superlatif s'applique au paysage entier, le «paysage ultime», en le portant à un absolu temporel qui s'oppose à la cyclité enregistrée plus tôt dans le poème XI, soit l'alternance du passé révolu et du présent re-créateur, «Ce qui hier existait/ Ce qui nous est aujourd'hui accordé», écho de «Vos bras d'hier pleins des bras d'aujourd'hui» (I), soit l'alternance du principe de linéarité altérante et du principe de la ponctualité régénératrice, «Tout nous dépasse et nous vole/ Ah rayons muets du moment». Dans ce poème fortement marqué par le temps, le «paysage ultime» se révèle la métaphore d'une

interruption finale du déroulement temporel où le retour à la chronologie semble exclu. Ce rôle de la femme qui s'exprime en termes aussi explicites dans «Ton blanc visage fixe le temps» (III) et dans «Ses doigts ont écarté l'épouvante du monde» en étant transportée «Au delà des régions dévorées par le temps» (XVIII), «l'Arbre d'Or» le reprend en menant le «nous» dans «le lieu sans retour/ Pour qu'enfin l'éternité naisse». Son unicité implique donc le passage à un «paysage ultime», à un «lieu hors du temps» qui abolit la pluralité associée à la répétition chronologique et à la cyclicité.

Même communauté des rôles hyperboliques entre «l'Arbre d'Or» et la femme médiatrice en ce qui a trait à l'englobant. De «l'arche suprême» du poème XX, on passe à une variante de l'embarcation totalisante avec «Le miel envahit jusqu'aux bords», où se profile la synecdoque «hauts-bords» (I) propre à entourer les amants et à les conduire au bon port du «ciel puissant» et du «lieu sans retour». Si, comme on l'a supposé, «l'Arbre d'Or» métaphorise le membre viril, il confère donc au poète un rôle médiateur réservé à la femme ailleurs dans le recueil. On voit donc un autre motif pour le particulariser avec «le seul Arbre d'Or».

L'occurrence exceptionnelle de «l'Arbre d'Or» et la

prise en mains soudaine de la médiation par l'homme alors qu'ailleurs il attend passivement l'aide obligatoire de la femme coïncide avec l'épiphanie d'un rare actant des Iles de la nuit, le soleil. Le modèle métaphorique institué par le titre du recueil explique l'importance, sur l'isotopie du cycle diurne, de la phase nocturne caractérisée par la nuit noire de la solitude amoureuse et par les retrouvailles -ou la vision des retrouvailles éventuelles- orchestrées par les étoiles en tant que métaphores féminisantes de l'espoir. Si l'aube se mêle au contexte transitif des étoiles et de la femme active, c'est sans mention du soleil sans doute parce que ce dernier représente chez Grandbois le principe masculin. Or, l'homme étant passif, il ne peut être métaphorisé par un soleil actif, dispensateur de bienfaits. Si, malgré tout, l'homme agit, c'est en produisant des excès aussitôt responsables de sa décadence; aussi le soleil joue-t-il un rôle ambivalent à cause de l'antithèse dans «Parmi ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or/ Ou dans la pluie comme un voile de veuve» (IV) et dans «En vain la brûlure du regard comme le soleil sur le fleuve» (XXIII) ou dans «Mais de ce soleil/ Mes yeux sont aveuglés» (XXVIII).

Si la comparaison du soleil avec «l'Arbre d'Or» est unique dans l'oeuvre poétique, «arbre» et «or», pris

séparément, déterminent à quelques occasions l'astre du jour. La lumière dorée du jour tient en fait d'un vieux cliché dans «ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or» (IV) ou dans ces autres passages où Grandbois ne mêle pas aussi subtilement les isotopies comme au poème XXI, «Soleil augural/(...) O planète d'or» (PII, 108). L'emploi au poème XXI de la métaphore végétale au lieu de l'équivalent cosmologique du soleil suggère par l'ascension de l'arbre l'ascension du soleil le matin en enrichissant le réseau des correspondances, ce que Grandbois réédite dans «Ce haut arbre(...)/ Long fût de dévorantes flammes/ Élan vers la nuit droit et/ Trouant la nuit d'un seul jet» (PI, 389), où l'unicité du jet homologue «ce haut arbre» au «seul Arbre d'Or» et, par ricochet, au soleil, puis dans un passage où le soleil est lexicalisé, «Identification du soleil/ O beaux arbres aux racines mêlées/ O lys d'eau jaillissants» (RH, 130). Le poème XIV, s'il ne rapproche pas soleil et arbre en tant que tels, établit une identité entre le soleil et la fleur dressée sur sa tige, variante végétale de l'arbre. En effet, dans un poème qui affiche une structure concentrique, les métaphores végétale («glaiëuls») et cosmologique, ou minérale, («astres», «soleil») encerclent le comparé «elle» et l'animalité («paons») des strophes

centrales. S'il est besoin d'y avoir recours, l'intertexte nous apprend que les «glaïeuls» métaphorisent la lumière rouge et, avec elle, les étoiles brillant au sein de la nuit représentant la venue de la femme et son apport unifiant au couple, «Toutes les rafales noires du Sud/ Ne peuvent cerner la chambre claire/ Où des coeurs de glaïeuls/ Se battent dans la durée du temps/ O pourpres épées aiguës aux contours des rêves» (PI, 504)³. Mais si les «glaïeuls-étoiles» et la femme viennent au sein de la nuit («Avec un léger bruit elle venait»), simultanément ils disparaissent lors de la victoire des ténèbres («Elle venait dans un silence d'absence» étant repris par «Les astres tous se taisaient»). L'isotopie du jardin et ses sémèmes évidents en début de poème, «glaïeuls», «bleu», «jardins» qui en «cern(ant) les remords» les attaquent comme une armée et les neutralisent, «hommes penchaient leurs épaules» (pour cueillir les fleurs en même temps que le corps féminin), «fle», «paons», est réévaluée projectivement sur «mondes inanimés» (mis pour «jardins»), sur «astres» (mis pour «glaïeuls») et sur «soleil» dont le procès de neutralisation «fermé» l'apparente à une corolle

³ Le «bleu» représente synecdochiquement le ciel et, métonymiquement, la lumière du jour, ce que l'homologie avec «Ce haut lys désordonné/ Blesse le blanc du ciel» (PII, 478) confirme.

recroquevillée à cause du froid de la nuit et à cause, justement, de l'absence de soleil.

Au poème XXI, la connexion entre le soleil et l'arbre doré qui s'élance dans le ciel est développée par une série de sémèmes communs aux isotopies de l'arbre et du cycle diurne, «miel», «terre» et «voile». Assez évidente est la métonymie mielleuse de la couleur dorée du soleil qui, si elle se contente de reprendre la plate métaphore in praesentia de «Ces jours dorés par le miel du soleil» (ÉP, 227), de «A la lumière au soleil de miel» (PII, 242) et de «Au milieu du jour et du soleil/ (...) Soufre et miel d'or» (PI, 365), se voit conférer toutefois une dimension supplémentaire. Coïncé entre «Arbre d'Or» et «soleil», le miel relève des deux à défaut d'un lien syntaxique privilégiant l'un ou l'autre antécédent de phrases hypothétiques dans le genre: «L'Arbre d'Or dont le miel envahit» ou «le soleil dont le miel envahit». Force est de réévaluer le miel en tant que rayon lumineux et en tant que sève parcourant les «bras verts du prophète», c'est-à-dire les branches de l'arbre. Or, la seule lexicalisation de «sève» dans Les îles de la nuit active tout aussi bien au poème IV les branches vues comme des «racines naissantes des lendemains» juxtaposées au «jour accompli» et au «jour dans le soleil comme une chevelure

d'or» que les véritables racines souterraines, «les racines défuntes plongeant aux mêmes sèves fortes que le pain chaud» et juxtaposées, elles, aux «heures mortes» de la nuit et aux ténèbres de «la pluie comme un voile de veuve». Cette ambivalence des racines devant mourir dans le sol comme le grain afin de porter des fruits ne trouve-t-elle pas écho au poème XXI? En effet, à l'attitude de l'Arbre dressé s'oppose la poussée vers le bas alors que «cette terre/ Creuse le cristal de nos mains»; en outre, l'éclat de l'Arbre doré ne l'empêche pas d'être «Sous l'ombre», de créer «notre deuil» et de voiler le ciel.

Certes, d'une part, l'idée d'une terre creusant «le cristal de nos mains» n'exclut pas le dégel de cette glace minéralisée qui forme une gangue séparant les corps des amants; d'autre part, l'idée d'un Arbre voilant le ciel n'exclut pas la diffusion de la lumière à l'instar de la lune lamartinienne dans le poème «Ischia»: «Dans l'horizon désert Phébé monte sans bruit,/ Et jette, en pénétrant les ténèbres profondes,/ Un voile transparent sur le front de la nuit»⁴. Mais quand l'auteur des Nouvelles méditations poétiques, en inversant l'image traditionnelle du «voile de la nuit» en voile de la lumière précise bien la nuance de la transparence, Grandbois s'arrête au «voile» tout

⁴ Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, p. 138.

court; associé à «deuil» et à l'«ombre» opaque, on croit y déceler assez curieusement le même «voile de veuve» du poème IV. Par ailleurs, «cette terre» qui désigne la «planète d'Or» du Soleil s'avère aussi la métonymie de l'Arbre vu, non pas dans sa dimension aérienne, mais dans sa contrepartie tellurique à l'exemple des «plantes enracinées/ Voulant rejoindre le ciel» du poème XVII. En fait, fidèle à son esprit antithétique, voire synthétique, Grandbois semble indiquer, en prolongeant l'isotopie de l'arbre jusque dans ses racines qui plongent sous le cristal et créent le deuil, qu'il faut nécessairement passer par la descente et par la mort avant d'espérer l'ascension et la résurrection, qu'il faut perdre la femme pour apprécier son retour. Car l'Arbre d'Or «créant notre deuil» pourrait bien voiler le «lac d'étoiles» et la Bien-Aimée qu'il métaphorise tout autant que les ténèbres.

Une chose est certaine: les vers symétriques «Sous la musique des paupières» = «Sous l'ombre même de ton oeil» sont négatifs du fait qu'ils évoquent tous deux le sommeil de l'amante et l'abandon consécutif du poète. Dans Les îles de la nuit, les paupières représentent métonymiquement la fermeture des yeux causée par la fatigue à la fin de l'acte amoureux; l'ombre de l'oeil dit la même chose. Or, déjà au poème III, l'oeil a été

associé au feuillage de l'arbre, «Ton oeil comme un feuillage». L'homologation se confirme dans «Nul feuillage d'or/ Nulle calme paupière» (ÉP, 169). Si le feuillage ouvert comme l'oeil sert de refuge et est peuplé d'oiseaux, le feuillage fermé, devenu «paupières», déverse de l'ombre plutôt que de laisser passer la lumière. Il devient par le fait même barrière.

Ce feuillage qui jette une note discordante dans l'atmosphère méliorative des strophes 2-4 pourrait se rattacher à une typologie en vigueur dans l'oeuvre. L'arbre unique et la haie d'arbres formant écran constituent des invariants de l'amour retrouvé et de la solitude du poète, respectivement. L'unicité de «l'Arbre d'Or» assure donc comme «l'arbre unique» du poème XXIII et «l'Arbre irrésistible» du poème XXVI la re-crédation de l'Amour. Cela n'est jamais aussi clair que dans «O Fiancée tes baisers/ Recréaient l'amour/ O l'Arbre irrésistible/ Et ces eaux lisses et bienfaitrices» (XXVI). Or, ce phénomène végétal, loin de freiner la lumière, la favorise sous la forme des «crépuscules de perle» (XXVI), du «soleil sur le fleuve» et des «musiques de lune» (XXIII) de même que du jet doré du Soleil (XXI). Dans Les îles de la nuit, l'arbre se confond à la lumière plus qu'il ne la laisse filtrer comme l'arbre transparent (PII,

45). Cela n'empêche pas ce représentant de la nature champêtre d'avoir une influence négative. Infirmité le rapport exclusif entre campagne et amour, les arbres, dès qu'ils sont en groupe, bloquent la lumière et métaphorisent la séparation des amants. C'est le cas des trois cyprès du poème XXVIII qui cachent la «blancheur du logis» et coïncident avec l'extinction des «lampes»; c'est le cas des «murs d'arbres comme des cloisons définitives» (ÉP, 244) qui isolent homme et femme aussi sûrement que leurs comparés sous-entendus, les «barreaux des prisons» (XXVI), la «noire enceinte» (XXII) ou les «mille villes» (XXV) étouffantes par leur nombre. Les «forêts» au pluriel jouent le même rôle péjoratif tandis que la «forêt» au singulier se fait métaphore du corps féminin et, en cela, hyperbole du buisson qui est lui-même métaphore du triangle pubique (RH, 149, 159).

ISOTOPIE AMOUREUSE

solitude

retrouvailles

ISOTOPIE VÉGÉTALE

arbres
forêts

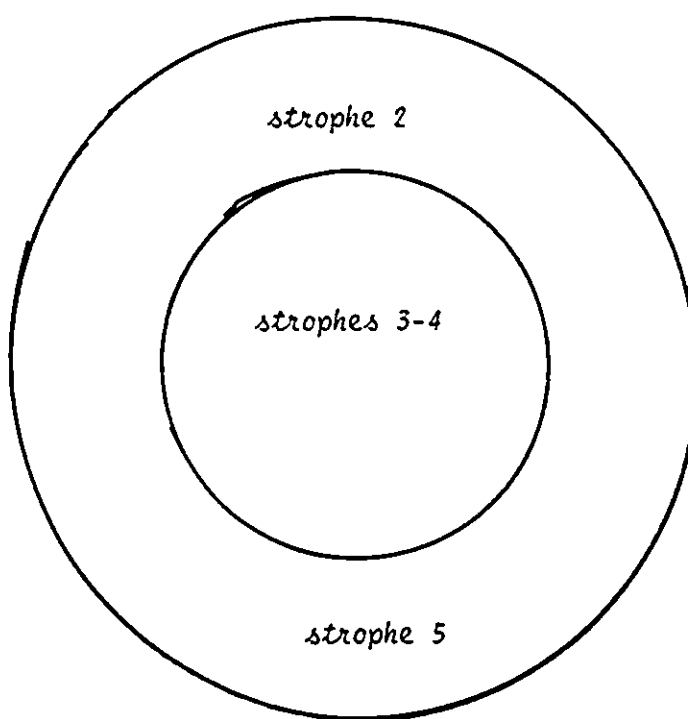
l'Arbre d'Or

Malgré qu'il soit au singulier, «l'Arbre d'Or, avec son feuillage, semble, pour un court instant, jouer le rôle négatif des clôtures aveuglantes. Ne serait-ce pas pour, à l'instar de l'arbre cosmique des Upanishads, montrer qu'il est le «signe de la coexistence, dans l'archétype de l'arbre, du schème de la réciprocité cyclique»⁵.

Quoi qu'il en soit, la séquence formée des strophes 2-5 perd son monolithisme positif dans ses deux strophes centrales 3-4. D'abord par les circonstanciels d'inférativité voulus symétriques au milieu même de ces strophes centrales, puis par l'ambigu «Arbre d'Or créant notre deuil», il semble que la structure alternée strophe 1 (nég) VS strophes 2-5 (pos) soit chevauchée par la structure concentrique strophe 2 (pos) VS strophes 3-4 (pos + nég) VS strophe 5 (pos) qui montre à nouveau l'importance pour Grandbois de suggérer le retour des contraires au sein même de l'organisation syntagmatique de ses poèmes:

⁵ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire/ Introduction à l'archétypologie générale, Paris, PUF, 1963, p. 371.

STROPHE 1 VS



6.2. L'ISOTOPIE BIBLIQUE

Dans une économie de moyens, Grandbois réussit en l'espace des deux vers suivants, «S'est dressé le seul Arbre d'Or/ Avec ses bras verts de prophète» à activer les quatre isotopies pertinentes du poème, à savoir l'isotopie végétale («Arbre»), l'isotopie du cycle diurne («l'Or» du «Soleil» et le vert des étoiles quand on se souvient de «Ce ciel vert d'étoiles» XXVII), l'isotopie amoureuse («bras») et l'isotopie biblique («prophète»). C'est à partir de ce dernier sémème plus évident qu'il nous invite à réévaluer l'imagerie religieuse se ramifiant en filigrane dans tous les coins de la pièce.

La lexicalisation du sémème «prophète» et la priorité qui lui est en quelque sorte conférée a de plus larges répercussions, on s'en doute, que de comparer l'Arbre d'Or à un porte-parole des desseins divins, entre autres choses. En faisant ce qu'il dit, Grandbois décrit la destinée de l'Arbre d'Or en des termes tirés des livres des Prophètes, Isaïe et Ézéchiel en particulier, ou d'un livre jugé prophétique par son auteur, soit l'Apocalypse de saint Jean.

6.2.1. LE CHATIMENT

Le châtement de Dieu s'abattant sur les villes pécheresses à la strophe 1 peut évoquer nombre d'épisodes bibliques, de la destruction «naturelle» des villes de Sodome et de Gomorrhe à celle des villes ennemies au long d'une histoire guerrière du peuple juif très développée dans Josué, les Rois et les Prophètes. Si les «bûchers» et les «villes mortes» ne se comptent plus, la comparaison entre les villes en ruines et l'incendie de l'arbre dont les hôtes se seraient enfuis, «cette fuite d'ailes», active en particulier le sort de la ville d'Assur raconté par Ézéchiél 31.

Non seulement ce prophète fait-il preuve d'originalité en décrivant la chute d'Assur à travers cette unique métaphore de la chute du cèdre du Liban, mais il insiste sur la fuite de ses habitants:

Des étrangers, nation féroce entre toutes,/ L'ont coupé et laissé là;/ Ses branches sont tombées/ (...) Ses rameaux brisés gisent/ Dans tous les ravins du pays;/ Tous les peuples de la terre se sont éloignés de son ombre/ Et l'ont abandonné (Ez 31, 12).

Par la suite, la prédiction porte sur un arbre qui, descendant au séjour des morts, devient responsable du deuil de ceux qui restent et de l'obscurcissement comme ce semble le cas de l'Arbre d'Or. Quand ce dernier «créant notre deuil/ Nous livre au ciel puissant qu'il voile», le jour où le cèdre du Liban d'Ézéchiél est «précipité avec les arbres d'Éden/ Dans les profondeurs de la terre», Jéhovah dit qu'il a «fait mener le deuil», qu'à cause de lui, il a «voilé l'abîme» (Ez 31, 15).

De victime possible du châtiment à la première strophe, l'Arbre d'Or commande donc à la strophe 4 les actions du justicier divin énumérées chez le prophète, «créer le deuil» et «voiler». Ce doublet revient d'ailleurs quand Ézéchiél annonce la ruine de la puissance égyptienne après celle d'Assur au chapitre suivant: «En t'éteignant, je voilerai les cieux/ Et j'obscurcirai leurs étoiles;/ Je couvrirai de nuages le soleil,/ Et la lune ne donnera plus sa lumière./ Je vêtirai de deuil à cause de toi/ Tous les astres qui brillent dans le ciel» (Ez 32, 7). Bien entendu, la variation sur le thème au poème XXI exclut le soleil de ce châtiment, mais si la nuit est voilée et éclairée par le jour, le «lac d'étoiles» s'éteint peut-être aussi, d'où le «deuil» pour Grandbois car les étoiles représentent la Bien-Aimée.

A l'appui du rapprochement entre l'Arbre d'Or et un Jéhovah belliqueux, sur le sentier de la guerre, Grandbois choisit un autre verbe utilisé dans la Bible pour consacrer la défaite des villes, soit le verbe «livrer». Ailleurs dans Les îles de la nuit, les actions salvatrices représentées sous la forme d'une assomption sont véhiculées par des verbes plutôt neutres. Pensons à «tu nous portais au rendez-vous de l'archange» (XXVIII) ou au mode de transport de la femme au poème XVIII, «Un miraculeux brouillard l'élève et la transporte/ Au delà des régions dévorées par le temps» qui s'apparente à la montée digne et sereine du Christ au ciel après sa résurrection: «il fut élevé en leur présence, et une nuée le déroba à leurs yeux» (Ac 1, 19). Le brouillard se substituant en bon synonyme à la nuée, et les «blessures (qui) nous échappent» adoptant la perspective des spectateurs esseulés, les Apôtres, privés de la vue du corps féminin qui est «comme la blessure du sang» (III), la femme fait une sortie christique.

Au poème XXI, l'assomption du «nous» est ambiguë comme le reste de la phrase où elle est réalisée actantiellement parlant. Livrer le «nous», c'est l'identifier aux Chananéens impies que Jéhovah promet de livrer au peuple d'Israël (Dt 7, 16) et à toutes les

villes assiégées et investies par Josué (Jos 21, 45), par ses prédécesseurs (Dt 20, 13) et par ses successeurs (Jg 3, 10; 4, 7, etc.). C'est l'identifier aux Israélites faisant constamment le mal aux yeux de Jéhovah et étant livrés aux mains de leurs ennemis dont les Juges doivent les délivrer. C'est faire violence au «nous» pour le sauver malgré lui. Une telle association du «nous» avec les méchants qui sont, sinon à détruire, du moins à convertir, ne fait que confirmer la nature négative du «nous» dans le poème, lui dont la dureté minérale («cristal de nos mains») doit être «creusée» par l'Arbre d'Or comme la difficulté d'entendement des Juifs doit être percée par les objurgations des Prophètes (Jr 5, 3; Ez 2, 9) que Grandbois confond justement avec l'Arbre d'Or.

En fait, la minéralité des membres du «nous», similaire aux «bras parmi les éventails de cristal» (I) lui enlève son humanité; le voilà dégénéré, réduit à une synecdoque des villes de la strophe 1 que Grandbois oppose à l'arbre sur la base de cette dureté pierreuse: «villes impitoyables de granit/ Et j'étais né pour l'arbre et le terreau» (ÉP, 196). L'équivalence sémique entre «nous» et «villes» vaincues à la strophe 1, ses habitants sont soumis à la loi des vainqueurs aux strophes 3-4; mais au lieu d'être passés au fil de l'épée ou pendus comme les

prisonniers de Josué, le fait d'être «livrés» implique une captivité.

En tant que destination des captifs, le «ciel puissant» n'a pourtant rien de la prison ou de l'antichambre du «séjour des morts». Si l'on convoque à nouveau le parallélisme avec les poèmes XVIII et XXVIII, non seulement le sémème devrait-il se relire comme un «refuge» ou comme le «rendez-vous de l'archange», mais il devrait entretenir avec eux une relation de comparé à comparant ou de cause à effet. Car le ciel est à la fois le vainqueur tout-puissant sur le captif et le lieu de sublimation de ce captif converti.

La venue à la strophe finale de la «ferveur de l'ivresse» précise encore ce lieu de sublimation en faisant entrer le «ciel puissant» dans l'isotopie du fabricant humain en tant qu'équivalent d'un lieu qui s'oppose aux villes tout en les dépassant. Ce «lieu sans retour» est réévalué par «Refaisant le jet vertical de nos corps/ (...) Dans l'innocence de la joie/ Dans la ferveur des sanctuaires/ Que nos mains jointes ont créés» (XVII) alors que le «jet vertical» correspond à l'élan médiateur de l'Arbre d'Or et le point d'arrivée, au temple divin. Variantes de l'église projetée vers le haut, le «lieu sans retour», le «ciel puissant» et le «toit» complètent donc

la typologie amorcée par les villes du châtiment à la strophe 1 en représentant son contraire salvateur, l'édifice religieux où les prières nourrissent tous les espoirs.

<u>ISOTOPIE AMOUR</u>	<u>FABRICAT HUMAIN</u>	<u>I S O T O P I E</u> <u>BIBLIQUE</u>
solitude	villes en ruines	Châtiment
retrouvailles	temple	Salut

Si le temple est la destination ultime des captifs délogés de leurs villes, il est en même temps la métonymie du vainqueur. Cénacle de Dieu, il en représente la force agissante au sein du monde puisque l'adjectif dans «ciel puissant» fait de celui-ci un combattant inexorable. L'idée de guerre, de châtiment par les armes, y est donc suggérée à l'appui du verbe «livrer» et du verbe «envahir» («Le miel envahit jusqu'aux bords»). Si ailleurs dans Les îles de la nuit, la mention de la puissance des éléments n'accompagne pas un contexte guerrier, c'est du moins l'instrument du châtiment divin qui reçoit cette confirmation d'invincibilité: «O mer éternelle et puissante et pure balayant les rivages souillés» (XXIII).

6.2.2. LE SALUT

Aussi puissant qu'il soit, le ciel est voilé par la suite. A quoi tient ce contraste sur l'isotopie biblique? A installer un ordre de préséance entre les acteurs du châtiment et du salut qui s'opère parallèlement.

Une simple logique spatiale associe «ciel puissant», «lac d'étoiles» et «Bien-Aimée» dans un paradigme de la supérativité; ciel nocturne étoilé sur l'isotopie du cycle diurne, la femme domine l'Arbre d'Or dont la mission se déroule «Sous la musique (de ses) paupières» et «Sous l'ombre même de (son) oeil». Mais à mesure que le soleil grimpe à l'horizon et que la lumière du jour se répand, l'Arbre d'Or quitte sa position inférieure pour finalement se substituer à l'ancienne puissance. Ce mouvement de bascule dans le rapport de forces pourrait se borner à la métaphore assez conventionnelle de la victoire guerrière du jour sur la nuit; mais le vocabulaire employé par Grandbois, surtout son sémème «prophète» allié à l'intertexte des Iles de la nuit, projette ce conflit sur l'isotopie biblique. Toutefois, si ce conflit oppose désormais femme et Arbre d'Or, nuit étoilée et jour, soit des sémèmes positifs au lieu des sémèmes négatif et

positif respectivement des villes et de l'Arbre d'Or, nations impies et peuple choisi, il renvoie à la nuance chronologique que la Bible ménage entre deux vagues de salut, la vague antique supervisée par Jéhovah du haut de son empyrée et la vague moderne dirigée par un Christ descendu à ras de terre. L'Arbre d'Or voilant le «ciel puissant», c'est presque le Nouveau Testament répétant le salut de l'Ancien Testament, mais en le frappant d'une certaine obsolescence.

L'épiphanie du Christ telle que développée par Matthieu 24 comporte de nombreux points de ressemblance avec la strophe 4 du poème XXI. Comparée à la pousse et à la pleine feuillaison de l'arbre, cette venue est si brillante et si puissante qu'elle affadit les sources lumineuses précédentes et jette bas la fêrûle céleste qui avait prévalu jusque-là:

Aussitôt après ces jours d'affliction, le soleil s'obscurcira, la lune ne donnera plus sa lumière, les étoiles tomberont du ciel, et les puissances des cieux seront ébranlées. Alors apparaîtra dans le ciel le signe du Fils de l'homme (...)/ Écoutez une comparaison prise du figuier. Dès que ses rameaux deviennent tendus, et qu'il pousse ses feuilles, vous savez que l'été est proche. Ainsi, lorsque vous verrez toutes ces choses, sachez que le Fils de l'homme est proche (Mt 24, 29-30, 32-3).

Si cette suprématie du Christ est portée au poème XXI sur l'isotopie du cycle diurne et non sur une isotopie du cycle des saisons comme chez Matthieu, moins populaire dans Les îles de la nuit que dans la Bible, Grandbois semble interpréter «les puissances des cieux» par la domination d'un Jéhovah lointain et vengeur maintenant périmée.

En quoi d'abord la femme reçoit-elle une identité divine? Si l'oeil rappellera toujours aux élèves des cours d'Histoire sainte l'omniprésence accusatrice de Dieu poursuivant Caïn partout où il se cache après son forfait, Grandbois est sensible aux connotations sacralisantes que le singulier «oeil» possède à l'encontre du pluriel «yeux». Quand le «dur oeil juste de Dieu» (RH, 159) consacre le rôle effrayant de Jéhovah qui est moins le consolateur christique (Jn 16, 7) que l'instigateur du châtiment de l'homme, une série sémémique apparissant, comme au poème XXI, l'oeil et la préposition «sous» présente un Dieu le Père, sinon courroucé, du moins froid scrutateur prêt à punir les excès: «Les ouragans(...)/ Les tempêtes (...)/ Les sapins -c'est nous c'est nous- courbés au creux des vallées/ Les vigilants les arbres de garde/ Tours de Babel sous l'oeil unique de Dieu» (PII, 119), «Les thugas millénaires/ Pyramides naturelles et vivantes (...)/

Audace impérieuse des grands végétaux/ Tours de Babel sous l'oeil de Dieu» (PII, 463).

Notons la pluralité pécheresse confrontée à l'unicité du Dieu vengeur. Cette catégorie se retrouve bien au poème XXI alors que «l'oeil unique» préside au châtement de la pluralité des villes et d'un éventuel groupe d'arbres dont les hôtes auraient fui. Le châtement de l'oeil de Dieu vient de ce qu'il dispense contradictoirement une ombre au contraire de l'Arbre salvateur; cela tient, sur l'isotopie amoureuse, au sommeil de la femme qui a fermé cet oeil ou, métonymiquement, refermé ses paupières. Sommeil, absence de l'amante, isolement du poète et, donc, châtement, ne sont pas bien loin quand les paupières sont nommées dans Les îles de la nuit; on n'a pas besoin de préciser leur fermeture pour comprendre leur rôle négatif dans «Paupières de plomb» (XXV), «Bientôt l'ombre nous rejoindra sous ses paupières faciles» (I), «O Belle dormant de cette paupière guettant chaque parcelle de nos mains guettant la ville inconnue de nos tempes» (XX). Sur l'isotopie biblique, le sommeil de l'amante en fait non seulement un Dieu vengeur, mais un Dieu insensible aux souffrances humaines et indifférent à sa Création. Hugo ne dit-il pas à l'encontre du poème XXI qu'un «Dieu, dont

l'oeuvre va plus loin que votre rêve,/ Créateur qui n'as pas de relâche et de trêve» a un «Oeil sans paupière et sans sommeils»⁶?

Réduite à deux vers, la présence effacée du «tu» marque déjà son recul par rapport au «il» triomphant de l'Arbre d'Or et de son équivalent, le Soleil, dans les strophes 2-4. A cette parcimonie graphique s'ajoute la passivité de la femme qui n'oppose aux procès «dresser», «envahir», «creuser», «créer», «livrer» et «voiler» que le paradigme oculaire, l'oeil, ses métonymies «paupières» et «ombre» et sa métaphore «lac d'étoiles» qui reprend de façon plus discrète la comparaison «Tes yeux sont des lacs» (PII, 69). Il n'est pas étonnant que, condamnée à ce «voyeurisme» distant, le «tu» ne réponde pas aux «appels lointains» dont se charge le Soleil, «appels lointains» identifiables aux prières du psalmiste, mais que Jéhovah ne serait plus en mesure d'exaucer comme au poème XXVII: «Je n'importe plus/(...) Je te porte cette dernière prière» et dans Rivages de l'homme: «Les cris n'importent pas» (RH, 158).

L'oeil dispensant le châtement («Sous l'ombre même de ton oeil») et la surdité aux «appels lointains» qui doivent être plutôt entendus par le soleil qualifient le

⁶ Hugo, La Légende des siècles, p. 792.

Dieu furibond du prophète Ézéchiël: «Et moi aussi j'agirai avec colère; mon oeil n'épargnera point et je serai sans pitié; ils crieront à haute voix à mes oreilles, et je ne les entendrai point» (Ez 8, 18).

Si l'on se fie au passage de Matthieu 24 cité précédemment, en «voilant le ciel puissant» l'Arbre d'Or revendique un statut christique, succédant à la femme qui détient le rôle salvateur dans la plupart des poèmes des Iles de la nuit. Il s'empare aussi de l'unicité de la femme qui doit partager cet attribut proprement divin. En effet, avec l'insistance sur «le seul Arbre d'Or», Grandbois vise la même oeuvre didactique que les divers Livres de la Bible qui enseignent la prédominance d'un Dieu unique sur les panthéons impies. Du Deutéronome 6, 4-5 à saint Paul (Rm 3, 30; 1Co 8, 5; Ep 4, 6), en passant par Jacques 2, 19 et Marc 12, la mise en garde prévient toute confusion: «il y a un seul Dieu». On ne peut donc se fier qu'à lui pour recevoir de l'aide comme on ne peut se fier qu'à l'unique Arbre fait en or qui dépasse les autres arbres, pluriels, indéfinis, qui brûlent au coeur des bûchers en tant qu'équivalents négatifs des villes.

L'Arbre d'Or s'accapare d'un autre attribut divin décrit dans la Bible: la plénitude. Quand Paul voit Dieu ou le Christ comme un englobé, «Il n'y a qu'un Dieu(...)/

qui est au-dessus de tous, qui agit par tous, qui est en tous» (Ep 4, 6), «que vous soyez remplis de toute la plénitude de Dieu» (Ep 3, 19), «Celui qui est descendu est celui qui est monté au-dessus de tous les cieux, afin de tout remplir» (Ep 4, 10), Grandbois exprime cette saturation bienfaisante par «Le miel envahit jusqu'aux bords/ Le toit nocturne des tempêtes» et par «O Soleil plein d'appels lointains». Le remplissage est d'autant plus salubre que la matière métonymique de l'Arbre est le «miel», la métaphore de la Terre promise dans la Bible («pays où coulent le lait et le miel» Dt 6, 3), connotation que Grandbois a certainement en tête car, ailleurs, il parle du «miel des Écritures» (PI, 394). Quand l'épître aux Éphésiens mentionne une descente et une montée et la suprématie sur tous les cieux, elle désigne plus particulièrement l'avènement du Christ qui, comme l'Arbre du poème XXI, «creuse» la terre avant d'aller voiler «le ciel puissant».

Cette façon de métaphoriser la prédominance du Christ en tant que sauveur de l'humanité se transmet donc de Matthieu à Paul puis à Grandbois, mais non sans avoir passé par l'Apocalypse de saint Jean. Un rapprochement possible entre le poème XXI et le Livre des révélations que son auteur lui-même qualifie de livre prophétique (Ap

22, 10, 19) justifie encore une fois l'allusion aux «bras verts de prophète». L'Arbre d'Or ne se contente pas d'apporter le salut à l'instar du Christ que les Juifs du temps ont confondu avec un prophète, il réalise ce salut à travers les mêmes archétypes véhiculés par l'ultime prophète de la Bible, saint Jean.

En effet, comme le poème XXI, l'Apocalypse décrit d'abord un cataclysme urbain faisant office de châtiment divin⁷ avant de promettre dans une troisième et dernière partie l'avènement d'un sauveur sous la forme métaphorique d'un arbre. La ville dont la chute annonce le règne de Jésus-Christ s'identifie désormais à l'opulente Babylone, mais ce pourrait bien être Sodome, Gomorrhe, Assur ou tout simplement «les villes» de Grandbois, car elle subit leur sort commun, l'embrasement (Ap 18, 8). Elle représente comme dans tous les livres pertinents de la Bible et dans leur réécriture grandboisienne le règne du péché et, une fois en ruines, le symbole du châtiment. Par la suite, dans la troisième partie de l'Apocalypse, l'équivalent animal de la ville, la Bête, que Grandbois reprend sous les traits du loup-désir excessif (IV) ou de «l'animal

⁷ Grandbois révèle l'origine apocalyptique des images de destruction à quelques reprises, soit dans «fulgurances apocalyptiques» (PI, 408) et dans «les grandes voiles sombres de l'Apocalypse flottaient et se déroulaient et s'enfuyaient» (PII, 110).

haletant» (XXV) périt aussi dans «l'étang de feu et de soufre» que «Dieu fit tomber (...) du ciel» (Ap 20, 9). Cette dernière description du brasier qui précise la provenance de l'élément igné s'apparente plus particulièrement à la description du châtiment du poème XXIII: «Ce feu qui brûle d'en haut/ Crachant sa flamme pour une plus pure destruction» tandis que la brève allusion à l'embrasement de Babylone rejoint le caractère lapidaire de la strophe 1 du poème XXI où l'origine céleste du feu paraît moins certaine.

Dans le chapitre final de l'Apocalypse, saint Jean métaphorise l'avènement christique par «l'Arbre de la vie» (Ap 22, 14) qui pourrait bien correspondre à une autre variante de «l'Arbre d'Or» comme le figuier de Matthieu 24; car, comme «l'Arbre d'Or» et le figuier, il coïncide avec la fin de l'ancienne puissance céleste. Le «ciel puissant voilé» et la suprématie d'un ciel sur un autre prennent la forme suivante: «je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre; car le premier ciel et la première terre avaient disparu et il n'y avait plus de nuit» (Ap 21, 1). Coïncidence ou non, on remarque au poème XXI l'absence de tout sémème marin et la mention d'«une terre nouvelle», étrangère, extérieure au sol tel qu'on le connaît, qui non seulement rivalise avec lui, mais le détruit en creusant

sa surface minérale, le cristal. Comble de coïncidence, le présentatif «Voici» clôt les deux textes. Réservé à l'épiphanie divine dans Apocalypse 21, 3, «Voici le tabernacle de Dieu», dans Apocalypse 22, 7, «voici que je viens» et dans le poème XXVII, «Voici Dieu», son emploi au poème XXI, par ricochet, réévalue sur l'isotopie biblique les termes «miracle», «ferveur» et «éternité», déjà fortement évocateurs en eux-mêmes des activités christiques et de la nature divine.

6.3. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

Le cycle diurne et l'épopée biblique sont donc les deux grandes directions prises par le sens dans le poème XXI. Ces topoï, auxquels se greffent la fuite du temps et l'amour idolâtre, renvoient à des sources romantiques assez larges tandis que la rhétorique employée pointe Hugo du doigt.

Le lyrisme champêtre de l'arbre ramène certes en mémoire de nombreux épanchements sentimentaux en honneur tout au long du XIXe siècle. Le spectacle du soleil jouant dans les ramées et plaquant les contours de lamelles d'or constitue une image somme toute banale; s'il ne s'en tenait qu'au matin «doreur des forêts»⁸ et aux «têtes déjà jaunies auxquelles le soleil donnait l'apparence d'un feuillage d'or»⁹, l'Arbre d'Or susciterait bien peu de mystère. Il en va de même de l'ombrage des arbres de Lamartine¹⁰ qui ne cache pas un deuil amoureux comme celle du poème XXI et comme les

⁸ Hugo, op. cit., p. 455.

⁹ Balzac, Le Curé de village, dans La Comédie humaine, Paris, 1961, VIII, p. 595.

¹⁰ Lamartine, op. cit., p. 1146.

cendres dans les vers «Dans mon coeur consumé, ne remuerait que cendre,/ Cendre de passions qui palpitent toujours»¹¹.

En fait, deux manières d'aborder la nature divisent le corpus romantique: l'une semble se limiter à une peinture des choses naïve, superficielle, quitte à suggérer des émotions, l'autre indique la voie d'un symbolisme précis, mais souvent peu profond. Qu'on pense dans ce dernier cas à l'«arbre de ma jeunesse» de O'Neddy dans Feu et Flamme qui, en vieillissant, sent ralentir la pulsion de la sève sous son écorce. Victor Hugo affiche les deux tendances qu'il réunit dans Les Contemplations où les livres liminaires reviennent au style des Feuilles d'automne; par exemple, le poème IV de la partie «Aurore» situe le firmament en haut et le lac en bas¹² au contraire du «lac d'étoiles» de Grandbois alors que la logique topographique est prodrome de l'univocité du sens pastoral. Par la suite, dans le livre «Au bord de l'infini», la confusion géographique de l'abîme dans le ciel donne le signal d'une grande polyvalence isotopique. Or, à plus d'un point de vue, l'arbre est une figure centrale de la rébellion face aux poèmes référentiels.

¹¹ Ibid., p. 1157.

¹² Hugo, Les Contemplations, p. 36.

Comme au poème XXI des Iles de la nuit, son caractère ascendant l'institue en médiateur du haut et du bas et, par le fait même, instigateur du passage du genre bucolique à l'épopée cosmique. Son envergure antithétique, lui dont les racines creusent la terre et dont la cime fouille le ciel, en fait l'archétype idéal des liens de l'homme avec l'Absolu. Victor Hugo avant Grandbois exploite ce symbolisme synecdochique mis en lumière par Gilbert Durand dans Structures anthropologiques de l'imaginaire, l'arbre devenant, d'une part, le représentant de l'histoire soumise, comme chacun sait, aux forces du bien et du mal, et, d'autre part, la figure intermédiaire du poète et de sa poésie apte à concilier les contraires.

Du premier, on voit les traces au poème IV: l'arbre y amorce la thrène d'une civilisation tandis que les strophes repletées et leur enchaînement fluviatile visent à donner, comme dans «Dolor» des Contemplations, «l'image matérielle d'une prolifération végétale»¹³, fidèles à l'ambition arborescente d'un Hugo pour qui «le poète ne peut être arbre dans la forêt que par ses poèmes, à travers eux: c'est en faisant de son oeuvre un organisme vivant qu'il pourra participer à la vie de l'univers»¹⁴.

¹³ Jean Gaudon, Le Temps de la contemplation, p. 390.

¹⁴ Ibid., p. 380.

La forme longiligne, voire étriquée, du poème XXI contredit la recherche de la totalité historique ou anthropologique; l'arbre émondé participe plutôt d'un phénomène instantané, localisé, presque égocentrique, de l'amoureux porté au nirvana par la femme. A-t-on encore affaire à Hugo?

Sans être un pape de la sexualité poétique, Hugo n'érotise pas moins la nature à l'occasion, euphémisant la couche nuptiale à la manière du Cantique des Cantiques. Dans «Le Satyre», entre autres, il compare le feuillage au lieu de l'émoi vénérien, sinon de sa satisfaction frénétique: «Le rut religieux du grand cèdre cynique,/ Et, dans l'âcre épaisseur des branchages flottants,/ La palpitation sauvage du printemps»¹⁵. L'hermaphrodisme de son arbre culbute donc les interdits encore vivaces dans le poème «An die Madona» de Holderlin qui laissait Northrop Frye perplexe: «scene (...) dominated by the tree of knowledge with some kind of tabooed primal scene in its top branches»¹⁶. L'Arbre d'Or montant à l'assaut du «lac d'étoiles» rappelle aussi un autre passage du «Satyre» inspiré de l'épisode biblique de Suzanne au bain: les vieillards voyeurs y sont représentés par des arbres

¹⁵ Hugo, La Légende des siècles, p. 453.

¹⁶ Northrop Frye, Words with Power, p. 205.

turgescents, excités par le spectacle de la femme divine baignant sa nudité dans «le gouffre étoilé»¹⁷. Même si le voyeurisme, au poème XXI, semble réservé à la femme hautaine veillant ainsi sur l'humanité, l'importance de la lumière qui en émane se révèle un véritable moyen de séduction qui n'échappe pas à l'Arbre d'Or; celui-ci se dresse comme les arbres du «Satyre», d'abord sous l'effet des «bûchers fraternels» devant lesquels il se tient, puis du miel solaire qui pourrait bien métaphoriser autant la femme que les étoiles. Déjà chez Pétrarque, l'extase amoureuse entraînait l'éloge solaire de Laura¹⁸, ce à quoi Grandbois fait écho dans la nouvelle «Henry»: «June dans sa poitrine, comme un mal sourd, tenace, délicieux, insupportable. Trop grande joie d'or. Douceur du miel. Les femmes! June» (AC, 285).

Les sous-entendus érotiques n'en sont pas moins étouffés par l'atmosphère hiératique suscitée par les isotopies du cycle diurne et de la Bible des Prophètes dont les éléments viennent aussi de Hugo. Si l'indistinction du poème XXI n'exclut pas la veine paillardes du «Satyre», il exploite plus généreusement les

¹⁷ Hugo, op. cit., p. 455.

¹⁸ Pétrarque, Le Chansonnier, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, CCIV, p. 191.

métaphores cosmiques des Contemplations, multipliant les sens et les paternités du poème.

Dans la pièce des Contemplations, «A la fenêtre, pendant la nuit», par exemple, l'arbre a peut-être un rôle mineur, mais on y développe les métaphores des astres en des termes pareils au poème XXI. De part et d'autre, la fuite des oiseaux marque l'avènement de la nuit¹⁹, mais Grandbois va plus loin en doublant la métonymie nocturne de la métaphore astrale. En effet, si, chez Hugo, les cendres sont des étoiles²⁰, les oiseaux aussi marquent des points brillants dans le ciel grandboisien, comme le rappelle l'équivalence posée au poème XXVI entre «Tu étais sans ailes» et «ton regard n'avait plus d'étincelles», puis entre les «constellations du silence» et les «grands oiseaux des promesses»; ces derniers qui s'abattent dans les arbres tristes concomitamment à l'apparition des constellations reproduisent exactement le mouvement descendant imaginé par Hugo dans «A la fenêtre, pendant la nuit» amorçant la communication entre les réalités supérieures et les contingences humaines: «Des astres éperdus (...) Venant des profondeurs ou descendant des cimes (...) Comme dans un grand vent s'abat sur une grève/

¹⁹ Hugo, Les Contemplations, p. 335.

²⁰ Ibid., p. 197.

Une troupe d'oiseaux»²¹.

Dans la première strophe du poème XXI, les «bûchers fraternels» complètent l'accumulation d'images stellaires d'origine hugolienne en évoquant le brasier des «astres éperdus (...) Surgissant, clairs flambeaux, feux purs, rouges fournaises»²². Quant à la «morte odeur des villes», elle réévalue la nuit sous la forme d'une nécropole dont les mornes éléments ont déjà été énumérés dans «Pleurs de la nuit»: ce sont les «cendres», signes de la futilité de la matière²³, c'est la «vapeur des tombeaux»²⁴ qui ajoute à la carence visuelle la mortification olfactive, c'est le glas, équivalent possible de la «musique des paupières», qui résonne au moment où les paupières tombales s'ouvrent pour engouffrer les rêves moribonds: «Le dedans de la fosse apparaît, triste crèche./ Des pierres par endroits percent la terre fraîche;/ Et l'on entend le glas;/ Elles semblent s'ouvrir ainsi que des paupières»²⁵.

Hugo a tôt fait de greffer à sa vision cosmique une

²¹ Ibid., p. 338.

²² Ibid., p. 338.

²³ Ibid., p. 310.

²⁴ Ibid., p. 312.

²⁵ Ibid., p. 311.

dimension spirituelle. Comme dans Dieu, les aspirations humaines visent la réconciliation avec l'Etre suprême et l'arbre pointant vers le ciel emporte dans ses branches une moisson d'âmes²⁶ triomphantes. Inaugurés par les appels de pieuses prières²⁷ et encouragés par l'harangue de ce prophète qui tâte le ciel comme les bras de l'arbre au poème XXI²⁸, tous les efforts de conversion se déroulent sous l'oeil scrutateur de Dieu. Devenu regard de la Bien-Aimée chez Grandbois, le très obsessionnel oeil hugolien supervise la situation, qu'il soit ou non introduit par la préposition «Sous»²⁹ qu'on retrouve cependant dans «Pleurs dans la nuit», ce modèle rhétorique du poème XXI: «Sous l'immensité qui n'est qu'un oeil sublime»³⁰.

Les références explicites à la Bible dans Les Contemplations permettent de dégager les mêmes comparants occultés au poème XXI. Ainsi, quand Hugo identifie l'effet de saturation de la lumière diurne à celui d'un Dieu gorgeant le monde de sa présence totale dans saint

²⁶ Ibid., p. 134.

²⁷ Ibid., p. 313-314.

²⁸ Ibid., p. 188.

²⁹ Ibid., p. 198-199, 322, 345.

³⁰ Ibid., p. 323.

Paul («N'emplit-il plus de lui sa création sainte? (...) Les firmaments sont pleins de la sève vivante»³¹), il sème les ferments bibliques sur «Le miel envahit jusqu'aux bords/ Le toit nocturne des tempêtes»; il en est de même de l'effet masquant du feuillage qui, d'éclat solaire voilant les étoiles et la pénombre nocturne, se transforme par la magie de l'intertexte en retraite intérieure propice à la découverte de Dieu. Dans «Aux arbres», le végétal favorise la contemplation divine par l'âme en l'arrachant à la foule grâce à ses «taillis sacrés»³². Qui sait si la pluralité des «bûchers», et des étoiles qu'ils sous-tendent, ne s'oppose pas à la solitude glorieuse de l'Arbre d'Or et de la Bien-Aimée comme la masse des relations médiocrement fraternelles, ces hommes peu affectueux du poème XXV, s'oppose à l'amour transcendant de la femme.

En mentionnant la fraternité humaine en repoussoir de l'amour, le poème XXI annonce le poème XXV où la Sodome dissoute sous le déluge répond aux «villes mortes» portées en anathème par le prophète, mais dans un cas comme dans l'autre, Grandbois ne donne pas dans le luxe toponymique de Hugo. Bien qu'on devine les lieux bibliques en

³¹ Ibid., p. 336-337.

³² Ibid., p. 171.

arrière-plan, les «villes» étendent le châtiment divin autant aux contemporaines Singapour et Shanghai qu'aux Babylone, Tyr et Ninive tirées directement d'Isaïe par Hugo dans «Pleurs dans la nuit»³³.

³³ Ibid., p. 322.

-1-

- 01 Ah toutes ces rues parcourus dans l'angoisse de la
pluie
- 02 Mes pas poursuivant la chimère d'un asphalte luisant
et sans fin
- 03 Le halo des réverbères cernait mes pas dans une nuit
prodigieusement fermée
- 04 J'étais l'animal haletant dans mille corps et les
villes se succédaient
- 05 Les rues de mille villes se succédaient toutes
pareilles avec le même signe anonyme de la
pluie
- 06 L'âge des réverbères se marquait à la faiblesse des
halos
- 07 Mes pas dans la pluie poursuivaient l'usure d'une
lueur mystérieusement chimérique
- 08 Et soudain l'angoisse bondissait en moi et mon coeur
cessait de battre

-2-

- 09 Et soudain mon coeur battait si fort que je tremblais
de haut en bas comme un voilier au coeur du typhon
- 10 Une extraordinaire ivresse coulait le long de mes
frissons et mes pas imaginaient la mesure d'une
immobilité fatalement dérisoire
- 11 J'étais la pluie même et la nuit même
- 12 Ce halo pénétrait en moi avec une perniciose douceur
- 13 J'étais le monde entier de la nuit et je conduisais le
jeu de l'angoisse et de la noire féerie
- 14 L'asphalte glissant sous mes pas comme une neige
cruelle et douce

- 15 Par-dessus les toits noyés d'ombre une seule étoile me
suivait pas à pas
- 16 Et la pluie m'enveloppait comme un doux manteau
- 17 La nuit et la pluie me couvraient comme de tendres
vêtements
- 18 Ah j'étais entre leurs mains comme la houlette
blanche des pasteurs
- 19 Mais pourquoi pourquoi l'aube jamais ne se levait
pour moi
- 20 Pourquoi jamais cette tête des collines doucement
auréolée d'une miraculeuse blancheur
- 21 Pourquoi jamais la lente modestie de la lumière

-3-

- 22 Je m'enfonçais dans la nuit et dans la pluie et
jusqu'au fond d'un ténébreux moi-même comme le
plongeur viole la mer d'un élan obstinément
droit
- 23 Je m'enfonçais dans la ténèbre avec des yeux clairs
volontairement aveugles avec une langue obstinément
muette
- 24 La nuit était moins épaisse que mon silence et mon
aveuglement
- 25 Je sais je cherchais sans vouloir trouver
- 26 Et je trouvais et je poursuivais d'autres recherches
illusoires
- 27 Mes mains habiles d'aveugle tentaient d'écarter ces
couches de brouillard insensé avec le bâton blanc
que je ne possédais pas

-4-

- 28 Je touchais à petits pas cet avide asphalte sous le
regard de l'étoile ironique
- 29 Je savais que quelque part dans un port par un matin
qui viendrait des mouettes réciteraient le Livre
avec de lents battements d'ailes
- 30 J'étais sous la pluie dans la nuit et je poursuivais
mon propre étouffement
- 31 Je poursuivais sans masques la poussée vers les
couloirs souterrains
- 32 Je creusais sous la racine des arbres et sous la
pesanteur des pierres mon chemin perdu
- 33 Je marchais le front haut sous les couches minérales
et mes pieds brûlaient de la forge centrale
- 34 Ma nuque recevait l'outrage de l'ilote
- 35 J'étais l'immense désert de la pluie et de la nuit
sans cesse recommençant dans les régions toujours
impénétrables

-5-

- 36 Paupières de plomb
- 37 Poids au creux des prunelles
- 38 Gonds de fer trempés par le feu
- 39 Porte intérieure refermée à jamais

-6-

- 40 Ah je marchais sans cesse sous les nuits de pluie
avec l'eau insidieuse marquant mon pas
- 41 J'étais plongé à mi-corps dans une mer imaginaire et
j'étais plongé avec des yeux morts dans la
pluie de la nuit
- 42 Sous la seule vigilance de cette étoile fatale et
précise
- 43 Et j'égrenais ma solitude comme la dévote son rosaire
- 44 Avec des pas si las coupant la lueur des réverbères
- 45 Dans ces pâles cercles d'une tiédeur inimaginable
- 46 Avec mes yeux morts
- 47 Avec mon regard décédé

-7-

- 48 Ah j'étais vivant encore
- 49 Mon corps vibrait et soudain ma chair se tendait
- 50 Je criais les mots fatidiques et elle venait
- 51 Elle venait du fond de mon songe
- 52 Du fond du songe de ma nuit
- 53 Je l'aimais et elle ne m'aimait pas

-

-8-

54 Je marchais je marchais je tentais d'atteindre le
 fond de ma nuit

55 Je tentais d'atteindre ce formidable secret du bout de
 la nuit

56 Et cette aube légendaire des autres

57 Et ce cri préparé pour chacun des hommes

-9-

58 Pour tous les hommes moi cherchant une épaule
 fraternelle

59 Ils étaient courbés sous la pluie dans la nuit

60 Ils avaient la nuque de la peur et du fardeau

61 Ils comptaient déjà leurs doigts pour
 d'invraisemblables caresses souhaitant déjà
 l'oubli de la honte qu'ils préparaient

62 Ils avaient le front de tranquilles assassins fumant
 leur cigare sur le pas de la porte devant la
 rivière à la campagne avec un sourire
 débonnaire

63 Silencieusement avec dans l'imagination les traits de
 la prochaine victime

-10-

- 64 Ah je cherchais les hommes dans l'ombre pour l'appui
d'une égale fraternité
- 65 Leurs vices m'échappaient parce que je n'aimais pas le
vice
- 66 Mais ils possédaient autre chose que le vice
- 67 Mais ils ne me répondaient pas
- 68 Ils fuyaient sous la pluie dans la nuit
- 69 Je les voyais vivants pour une seconde sous le cercle
pâle du réverbère
- 70 Ils tombaient morts au delà du cercle
- 71 Je voyais ces cadavres se dissoudre avec la pluie de
la nuit

-11-

- 72 Oh je sais j'ai tenté de leur parler ils me
répondaient dans une langue étrangère
- 73 Ils me regardaient avec un étrange étonnement
- 74 Ils riaient parfois et j'étais le fou de la nuit
- 75 Ils ignoraient qu'ils étaient morts bien dans le
cercueil et rigides avec la cravate très bien
nouée pour l'admiration des neveux et des
nièces de la famille chacun se
disant ça ne m'arrivera jamais

-12-

- 76 Ah je poursuivais l'interminable route
77 Les villes derrière moi et les hommes sous la pluie
78 Les cercles des réverbères continuaient leur
fastidieuse géométrie
79 Ah je ne cherchais plus ni le jour ni les hommes
véritables ni les clartés premières
80 Je parcourais des routes indéfinissables sous la pluie
et dans la nuit formelle

-13-

- 81 Ah je sais

-14-

- 82 Mais son âme était glacée

7. LE POÈME XXV

7.1. STRUCTURES GRAMMATICALE, ÉNONCIATIVE ET SÉMIOUE

Sur le plan visuel, le poème XXV est synonyme de longueur. Ses quatre-vingt-deux vers s'étirent dans de longues strophes composées de longs vers. Cette constatation empirique résulte d'une mise en scène ayant pour but de suggérer un aplatissement et de reproduire ipso facto le sens du poème à travers sa forme. En effet, l'uniformité graphique d'ensemble rejoint l'idée de «fastidieuse géométrie» s'appliquant d'abord et avant tout aux cercles des réverbères et à l'avance circulaire du poète; quant aux litanies de strophes et de vers essoufflants, tout en répétitions et en accumulations, ils ne semblent pas vouloir se terminer tout comme «l'asphalte luisant et sans fin». Le chemin suivi n'est-il pas fondamentalement celui de l'écriture?

Quand de courts vers sont regroupés dans de courtes strophes, ils en attirent d'autant plus l'attention. C'est le cas des strophes 6, 13 et 14 dont la

particularité est mise à profit pour étayer les deux structures englobantes qui se chevauchent dans le poème, l'alternée et la concentrique.

Après la logorrhée verbale, le soliloque final constitue l'aboutissement logique de ce que Grandbois désigne de façon éloquente comme la «poursuite de mon propre étouffement». Caractéristique des Iles de la nuit¹, le syntagmatique, malgré son apparente redondance, évolue du début à la fin vers cet étouffement en passant de la recherche frénétique au doute, puis de la reprise de l'espoir à l'ultime échec au moment où les appuis escomptés se dérobent. La clôture du poème signale donc une structuration linéaire; s'il y a circularité, le centre de la circonférence se situe à la strophe 6.

Au milieu statistique du poème, la strophe 6 se démarque surtout à cause de ses vers nominaux. Cette antisyntaxe impose un temps d'arrêt aux nombreuses actions se déroulant de chaque côté d'elle. Son caractère prégnant ressort à l'interruption de la triple série de procès exprimant, les uns, la quête concrète dans l'espace, «poursuivre», «parcourir» et «marcher», les autres, la quête gnostique abstraite, «savoir», ou les

¹ La strophe finale se contracte de la même façon aux poèmes II, III, V, XI, XIV, XVI, XVIII, XXVI, XXVII et XXVIII.

deux, «chercher», «tenter d'atteindre». La strophe 6 fait ce qu'elle dit, soit briser la progression par la chute des verbes et par le statisme de ses sèmes. Sous une pression verticale, la lourdeur du «plomb» et du «poids» ralentit le pas jusqu'à la pétrification tandis que par l'obstacle horizontal, la contraction de «gonds» et de «porte intérieure refermée à jamais» bloque toute avance. Ces démentis horizontaux et verticaux ne font que reprendre les deux catégories sémiques qui président à la quête active dans les strophes entourant la strophe-charnière.

En effet, les deux strophes périphériques et la strophe nominale s'articulent pour former une première structure concentrique que nous désignerons de la façon suivante: séquence 1 (strophes 1-5) vs séquence 2 (strophe 6) vs séquence 3 (strophes 7-14).

Les sèmes d'«horizontalité» et de «verticalité» sont distribués de telle façon qu'ils permettent à une structure-gigogne de s'emboîter dans cette structure ternaire. A l'intérieur de la séquence 1, la quête solitaire se déplace des rues des villes, et de leur asphalte désespérément à ras de sol à une «poussée vers les couloirs souterrains»; dans la séquence 3, le contact initial avec autrui procède d'une «plongée à mi-corps dans

une mer imaginaire» symétrique au «plongeur (qui) viole la mer» dans la séquence 1. L'immersion verticale au «fond du songe de la nuit» reprend l'enfoncement «jusqu'au fond d'un ténébreux moi-même». Le poème se termine donc comme il avait commencé, par l'exclusivité de l'horizontalité. Voilà donc que des sous-séquences, A (strophes 1-2) et D (strophes 9-12) émergent aux extrémités du poème en affichant justement des sèmes de «superficialité»; intercalées, les sous-séquences B (strophes 3-5) et C (strophes 7-8), font aussi ce qu'elles disent avec leurs sèmes de «pénétration» et d'«englobé».

Polyvalentes, ces quatre divisions restent pertinentes au sein de la structure alternée où les choses évoluent dans et malgré la structure concentrique. Quand celle-ci montre que rien ne change, qu'il soit seul ou avec d'autres, le poète parcourt des rues «toutes pareilles» sans arriver à bon port et sans décrocher la connaissance, la structure linéaire marque tout de même une progression, ne serait-ce que dans l'accroissement du sentiment d'inutilité relié à la quête.

L'énonciation joue un grand rôle de discriminant puisque le «je» occupe seul la tête des vers dans une séquence 1 vouée à la solitude; alors que déictiques et énonciation deviennent non pertinents dans la séquence 2,

la séquence 3 introduit le «elle» et le «ils» de l'Autre. La société meuble la solitude du poète quoiqu'elle soit décevante, inefficace, inaccessible, prolongeant ainsi l'emprisonnement de la strophe médiane. Cette déception finale semble saluée par la montée de la charge émotive alors que la majorité des strophes commence sur la plainte de l'interjection. «Ah» et «Oh» coiffent six strophes sur huit, ce qui n'était le cas qu'à la première strophe de la séquence 1.

Parallèlement aux relations avec l'extérieur, des changements se produisent au sein de la conscience du «je». On peut les suivre à travers les quelques visions positives s'échelonnant jusqu'à la fin et qui émargent aux sous-séquences dont on a parlé. La première est sur le mode interrogatif: «Mais pourquoi pourquoi l'aube jamais ne se levait pour moi/ Pourquoi jamais cette tête des collines doucement auréolée d'une miraculeuse blancheur/ Pourquoi jamais la lente modestie de la lumière». Les obstacles rencontrés dans la sous-séquence A, nuit et pluie, suscitent le doute quant à l'issue finale, mais le «je» affiche encore de l'enthousiasme («coeur battait si fort», «extraordinaire ivresse»), voire de l'orgueil face à ses moyens («J'étais le monde entier de la nuit»). Cette détermination malgré le nouveau coup du sort

représenté par l'indifférence de la femme se retrouve à la sous-séquence C où l'aube est encore nommé: «je tentais d'atteindre le fond de ma nuit/Je tentais d'atteindre ce formidable secret du bout de la nuit/Et cette aube légendaire des autres/Et ce cri préparé pour chacun des hommes».

Par la suite, l'attitude du «je» se modifie. A «Je sais je cherchais sans vouloir trouver» correspond «je ne cherchais plus ni le jour ni les hommes véritables ni les clartés premières (...)/ Ah je sais», deux tournures négatives se substituant à l'interrogation et à l'affirmation. L'avidité dubitative de «l'animal haletant» se transforme en stoïcisme sûr de lui-même. Cette humilité soudaine origine d'une longue tradition littéraire passant par Dante et par Hugo. Quand, dans La Divine Comédie, Virgile remet à leur place les prétentions humaines en l'absence de médiateur, prétentions comparables à celles du «je» au poème XXV, «O mortels! gardez-vous de chercher avec trop de curiosité la cause des mystères! S'il vous avait été permis de tout comprendre, il eût été inutile que Marie enfantât»², Hugo formule le même avertissement:

² Dante Alighieri, La Divine Comédie, Marabout, p. 168.

Hermès s'en est allé les deux mains étendues,/
 Il cherchait, il sondait les profondeurs perdues;/
 Et comme lui je cherche; et dans ce que je fais/
 J'étouffe comme avant de chercher/
 (...) j'étouffais (...)/
 D'ailleurs, que trouve-t-on?/
 L'illusion, riant de son rire sinistre, (...)/
 Ne pas vouloir est bien, ne pas pouvoir est
 mieux./
 Porte envie à l'aveugle(...)/
 Végéter sans vouloir, sans tenter, sans
 atteindre.³

Chez les deux prédécesseurs de Grandbois, les hommes ne sont rien sans la médiation de Dieu et, livrés à eux-mêmes, ils «sont grands des pas qu'ils font;/Leur destination, c'est d'aller, portant l'arche;/Ce n'est pas de toucher le but, c'est d'être en marche»⁴. Grandbois s'inspire de cette philosophie, mais en remplaçant Dieu par le «elle» qui est ainsi, à nouveau, comparé métaphoriquement à l'Etre supérieur. Dans ce contexte, l'aveuglement délibéré du «je» («yeux clairs volontairement aveugles») constitue un équivalent de la décision de ne pas trouver.

La relativisation des efforts personnels du «je» mène

³ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 33.

⁴ Hugo, La Légende des siècles, p. 595.

directement à la recherche des appuis de la seconde moitié du poème. Mais avant même d'avoir jugé de l'efficacité des médiateurs, Grandbois est assuré que cette nouvelle direction va lui procurer la connaissance. C'est ce qu'il affirme dans la dernière vision positive non recensée du poème: «Je savais que quelque part dans un port par un matin qui viendrait des mouettes réciteraient le Livre avec de lents battements d'ailes». Ce paroxysme de la foi ne semble pas avoir d'équivalent par la suite. Conclusion de prémisses fausses, à savoir que la soumission docile à l'autre ou la marche individuelle sauront procurer le nirvana du retour au port, cette vision ne résiste pas à la déception. Ou si elle revient dans «son âme était glacée», c'est dans la réalisation de son contraire: au lieu du port paradisiaque, le froid annonce l'enfer, comme nous le verrons plus tard.

7.2. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES: PASSION ET SOLITUDE

Comme dans la plupart des poèmes des Iles de la nuit, la période d'amour calme est gommée au profit des étapes subséquentes qui se révèlent ainsi les véritables moteurs dramatiques, passion débridée à défaut de LA femme, solitude qui en découle, puis espoir de retrouver l'être aimé. Si ces trois états de la condition humaine déchue du Paradis terrestre se concentrent surtout dans les sous-séquences A et B et dans la séquence 3 respectivement, A: passion; B: solitude; 3: espoir, un inventaire des sémèmes de l'isotopie amoureuse montre que, malgré la tendance à compartimenter, passion, solitude et espoir se chevauchent du début à la fin.

En effet, l'antiphrase de l'amour correspondant à l'esseulement du poète dans sa prison intérieure est charriée dans les trois grandes divisions perçues au niveau de l'isotopie; par ailleurs, l'étoile, en tant que métaphore de la femme médiatrice, revient aussi en leitmotiv de l'espoir. La carence la plus notable caractérise la sous-séquence B où synecdoques et métonymies amoureuses disparaissent au moment de la plus profonde solitude précédant la strophe nominale la plus désespérée.

ISOTOPIE AMOUREUSE: SÉMEMES AU POÈME XXVSOUS-SÉQUENCE A (strophes 1-2)

Métaphores	Synecdoques	Métonymies	Antiphrases
« animal haletant »; « halo pénétrait en moi »;	« mille corps »; « mains »	« cœur battait si fort »; « tremblais de haut en bas »	« nuit fermée »
« noire féerie »; « pluie m'envelop- pait », « nuit et pluie me couvraient »; « étoile » (« lueur », « neige »)		« ivresse »; « frissons »; « angoisse »; « chimère »; « cruelle »;	

SOUS-SÉQUENCE B (strophes 3-5)

« étoile ironique »	« au fond d' un ténébreux moi-même »

SÉQUENCE 3 (strophes 7-14)

« étoile fatale et précise »; « secret »	« doigts »;	« in - vraisembl- ables caresses »; « honte »; « victime »;	« égrenais ma solitude »; « m'aimait pas », etc.

Servant d'entrée en matière, «l'animal haletant» sert, par le fait même, de modèle à ce mode de la superposition. En effet, concrétisation du désir exacerbé par l'absence de la femme, le carnassier montrant les dents, métaphore de la Faute selon la typologie biblique, suppose une contradiction. Parce que Grandbois utilise le générique «animal», il ouvre la porte à une double interprétation: cohabitent la férocité et la souplesse d'attaque de la panthère, du tigre ou du loup qui, ailleurs, exécutent la même action que l'angoisse ici, «le désir étrange qui bondit comme une panthère» (PII, 470), «Et soudain l'âge bondit sur moi comme une panthère noire» (RH, 127) et la vulnérabilité pitoyable de bêtes moins nobles, chien ou petit animal comme le rat du poème IV, frustré et impuissant face à l'abandon de l'objet du désir, «Je ne suis qu'une petite bête ahurie/ Par ce grand mouvement d'un monde insensé» (PII, 369), «Voici l'angoisse et la tendresse/ Et moi dans ma nudité d'homme/ Avec ce coeur qui bat comme le fauve trop longtemps poursuivi» (PI, 494), «Il criait à la lune à la nuit/ Comme un chien (Comme un chat Comme un tigre) (...) / Personne ne condescendait à l'entendre» (PI, 503),

«Le halètement comme le chien assoiffé» (PII, 418), «Et ceux du Chiffre pareils à une horde de rats voraces (..)/ Et parmi ces aveugles chacun dans sa nuit» (IV).

La distinction entre grande bête et petite bête, entre bête de proie et rongeur rampant, constitue peut-être la base d'une typologie qui verrait dans celui-là l'équivalent de la passion excessive et, dans celui-ci, l'équivalent de la passion déçue, soit, en d'autres termes, la faute et son châtement par la gullivérisation de l'animal autrefois sublime et fort.

D'après les variantes, Grandbois aurait eu l'intention à un certain moment de privilégier la seconde catégorie en reprenant l'image hugolienne de «l'écureuil en cage»⁵. En se ravisant, il préfère jouer sur la bivalence: non seulement «l'animal» donne-t-il prise à des lectures biblique et dantesque, comme nous le verrons, mais le cumul des étapes d'avidité et de mortification sous-tend la nature enchevêtrée de tout le poème où le «je» est ballotté entre une ébriété érotique coupable et un ascétisme carcéral servant de punition.

Si «J'étais l'animal haletant dans mille corps» peut se lire «J'étais l'animal haletant dans mille cages», la solitude du «je» comparée à une descente souterraine ne

⁵ Hugo, ibid., p. 601.

prend de l'ampleur qu'à partir de la strophe 3. Auparavant, il y a bien antiphrase de l'amour dans «une nuit prodigieusement fermée»; par ailleurs, l'angoisse figure-t-elle le résultat térébrant de la disette amoureuse. Mais ces contreparties négatives ne tiennent pas, comme le montre le chiasme suivant qui jongle avec des équivalents concrets et abstraits: «Et soudain mon coeur battait si fort que je tremblais de haut en bas comme un voilier au coeur du typhon/Une extraordinaire ivresse coulait le long de mes frissons».

Sur l'isotopie de la navigation, le navire battu par la tempête correspond au désir excessif. Tant qu'il est à flot, le péché d'excès se consomme. Le début du poème I reproduit à sa façon le typhon du poème XXV. Quand, sur le pont, les tempêtes battent en vain les «nuques bleues» et qu'en haut du mât les voiles se gonflent de la «haine» du vent déchaîné, les soutes, elles, sont «gorgées de désirs d'étoiles». Là comme ici, l'avidité du désir s'associe à une navigation en pleine tempête, préparant le naufrage métaphorisé par «solitude d'acier» et «fosse mortelle», «au fond d'un ténébreux moi-même et «plongeur viol(ant) la mer d'un élan obstinément droit»

respectivement.⁶

Au poème XXV, la démesure du désir tient d'abord à l'écrasante distance séparant l'objet de la quête, l'étoile, repoussée «par-dessus les toits», et le misérable prédateur rivé au sol des rues. Les effets de ce contraste spatial sont développés sur le code lumineux. Alors que la nuit noire enveloppe toutes choses, les rayons issus des profondeurs célestes s'amenuisent jusqu'à n'être plus que «lueur»; ils s'accordent ainsi avec la faiblesse de leurs substituts, les halos des réverbères qui constituent, comme chez Mallarmé, de ridicules palliatifs au rêve d'azur du poète. Quand, dans «Le guignon», le poète excédé par la difficulté de se maintenir «Au-dessus du bétail ahuri des humains» et de goûter à l'idéal se pend aux réverbères⁷, Grandbois côtoie aussi la mort dans leurs halos transformés en cercles infernaux à l'exemple de Dante.

L'idée de décadence mortelle ne tient donc pas seulement à l'anémie de la lumière opposée à la «miraculeuse blancheur». Contrairement à ce qu'en dit l'adage, le ridicule peut tuer; or, le sentiment de

⁶ L'association entre solitude et naufrage est renforcée par «ét ces dormeurs avec un espoir gisant aux carènes des vaisseaux engloutis» (IV).

⁷ Stéphane Mallarmé, Poésies, p. 23.

ridicule véhiculé par les réverbères mallarméens est identifiable dans le poème XXV si on associe le dispositif d'éclairage urbain à une série de termes faisant comme lui très «contemporain» et grotesque. Tranchant avec l'orientalisme des images antiques et bibliques, sinon carrément atemporelles, les «cigare», «cercueil» et «cravate» se joignent à «réverbères» pour inspirer la bêtise sous l'incongruité; les termes répondent sans doute à la conception esthétique de Grandbois qui voit dans l'inspiration «très vingtième siècle» de la poésie un progrès détestable sur les «satyres fabuleux de la mythologie» (EM) avec leurs «tuniques», «tombeaux» et «astres».

Avec sa richesse sensitive, la «neige cruelle et douce» surenchérit sur la métaphore lumineuse de la femme lointaine. A la fois métaphore de la peau blanche et métonymie de sa texture de velours -ce qui explique les adjectifs «doux» et «tendre» qui l'accompagnent souvent dans l'oeuvre poétique de Grandbois⁸-, la neige semble réitérer la pauvre lumière en étant symétrique à «asphalte luisant et sans fin». A ce moment, on ne parle même plus

⁸ «ces tendres neiges sans fin délectables» (ÉP, 211); «En vain la neige de tes doigts comme un doux végétal (XXIII); «la douce neige de ta fraîcheur de soeur» (XII); «O douces neiges/Enfances sept fois bénies/o douceur violemment trop douce» (RH, 154), etc.

de rayons directs de l'étoile, mais de reflet; la réverbération se confond aux réverbères, la vision paradisiaque à son châtiment. L'antithèse «cruelle et douce» répétée dans «la pluie comme un doux manteau» et dans «La nuit et la pluie comme de tendres vêtements» exprime la simultanéité du Paradis perdu («étoile me suivait pas à pas») et l'abandon dans la solitude après le départ de la femme. Mallarmé se sert de la même métaphore pour décrire la solitude et la chasteté forcée d'Hérodiade: «Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle»⁹. Si Grandbois ne produit pas ce jeu de mots précurseur du surréalisme, il puise néanmoins dans le dictionnaire des métaphores mallarméennes où il va chercher aussi l'ironie de l'étoile¹⁰ et l'euphémisation du corps féminin par les «secrets»¹¹, «Je tentais d'atteindre ce formidable secret du bout de la nuit»¹². Cruauté, ironie, fatalité et précision forment le paradigme abstrait de l'étoile distante déterminée concrètement par la lueur et la neige.

⁹ Mallarmé, op. cit., p. 53.

¹⁰ Ibid., p. 38, 53.

¹¹ Ibid., p. 52.

¹² Le poème XV reprend ce «secret» et y ajoute un autre euphémisme mallarméen, le «mystère», qu'on trouve aussi dans «Hérodiade» (ibid., p. 52).

La distance perçue par «l'animal haletant» qui, malgré sa nature instinctive, trouve assez de raison, semble-t-il, pour creuser le fossé de l'espace extérieur, objectif, qu'il était, à l'espace mental. Jugé «chimère», mais toujours digne d'efforts en un premier temps, l'amour exclusif ne méritera même plus d'être recherché à la strophe 4.

Ceci amène une autre manifestation du désir excessif. Loin d'être réduit à l'abstinence du fait de l'éloignement de l'étoile, le «je» semble se jeter dans un tourbillon de relations urbaines. Que ce soit le «mariage à trois» avec la pluie et la nuit, ou la pluralité indéfinie des «mille corps», on a sans doute à l'état de synecdoque et de métaphores les «femmes» du poème IV et du poème XXVIII. Ces femmes ramènent le détail biographique des rencontres de passage au long des voyages, presque ces «femmes dans tous les ports», comme dit le cliché, ce que confirme

Les femmes à Toulon sur le seuil des portes un
trousseau de clefs à la main dans la lumière
jaune (...)/ Quatre matelots font des cercles un
homme sans âge étire une ombre peut-être la
sienne au coin de la rue sous le réverbère (PI,
340);

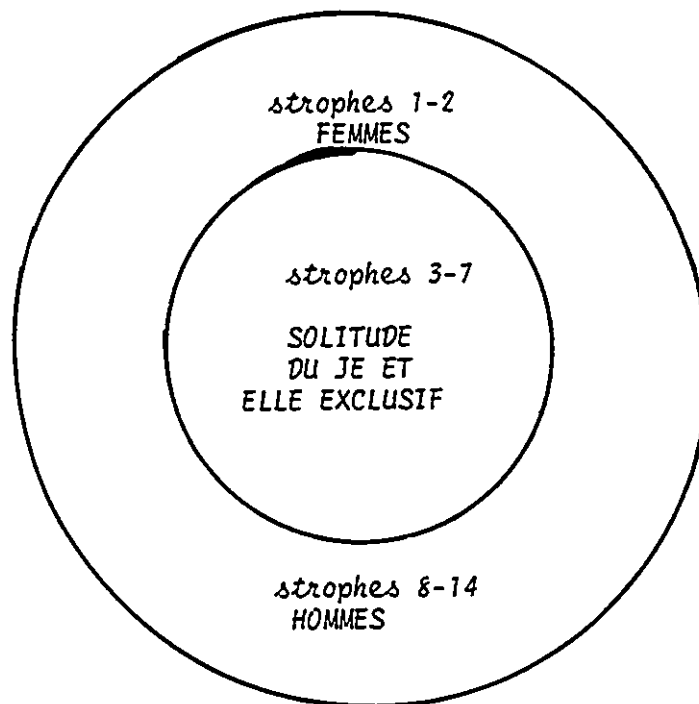
plus tard, Grandbois devait s'en reprocher l'excès: «Je n'ai pas appris à vivre(...)/ Je voyageais de Montréal à

Tokyo/ Rien ne m'intéressait/Que les flancs des femmes/Et leur visage déchiré» (PII, 247).

Ces femmes s'opposent par leur excès numérique à la solitude des strophes 3-7 et à l'exclusivité du «elle» de la strophe 8, trouvant plus d'affinité à cet égard avec l'humanité indistincte de la fin du poème. D'ailleurs, c'est seulement à l'arrivée des hommes que Grandbois réutilise le corps de l'autre dans un contexte érotique: «leurs doigts pour d'invraisemblables caresses». Entre-temps, seul son propre corps soutient la synecdoque amoureuse; dans un vide social, et avant la venue de la femme indifférente, on se demande s'il ne faudrait pas envisager, par-delà le millier de passades urbaines, la pure excitation fantasmatique derrière «Mon corps vibrerait et soudain ma chair se tendait».

Quoi qu'il en soit, les sémèmes de l'isotopie amoureuse affectent une disposition concentrique, de la multiplicité du début à celle de la fin en passant par la solitude centrale. Ils élargissent ainsi le centre structural qu'on a vu constitué par la strophe 6 nominale. Pour aménager ce «désert» médian, on s'aperçoit à la consultation des variantes que Grandbois a sacrifié une longue séquence amoureuse prévue entre LA femme et lui dans une strophe 8 réduite par la suite à la non-

réciprocité du sentiment. Autant par pudeur que par souci structural, la description d'ébats amoureux sans doute la plus crue de l'oeuvre poétique a sauté.¹³



¹³ «J'étais dressé dur comme l'acier/J'étais bandé comme le cerf mâle/elle venait/Elle ouvrait ses cuisses et je plongeais en elle comme une mer chaude», etc. (PI, 446).

En nous résumant, nous sommes à même de remarquer que des éléments d'une typologie se mettent en place peu à peu tels les pièces d'un puzzle.

La multiplicité des rencontres amoureuses se révèle la concrétisation d'un désir excessif dont Grandbois aura l'occasion de s'accuser, en particulier dans des expressions superlatives comme «J'ai trop paré mes femmes d'auréoles sans rivales» (XXVIII). Comme ces amours de passage ont lieu au hasard d'escales dans diverses villes autour du monde et que ces villes sont comparées à «mille corps» englobant le poète, leur succession s'interprète en tant que métonymie du désir excessif. Leur pluralité les constitue en équivalents de la pluralité des femmes.

Par ailleurs, l'abandon de LA femme que le «je» recherche entre toutes s'exprime à travers la solitude et sa métaphore de la ville noyée par la pluie et par la nuit et, pour cela, en voie de destruction. Symptômes de la décadence, la «faiblesse des halos» et le déluge sont susceptibles de mener à l'obscurcissement total et à la noyade ou à la délitescence.

Quelques vers positifs décrivent un espace champêtre correspondant, après une navigation difficile et le naufrage, à l'arrivée à bon port. Les mouettes d'une

petite ville maritime, calme sans doute comme «la tête des collines doucement auréolée» et comme «la lente modestie de la lumière» (nous soulignons) remplace pour un moment «l'animal haletant», bête de proie ou rongeur, habitant typique des villes frénétiques.

La catégorie sémique «calme» vs «frénésie» sous-tendant l'opposition «campagne» vs «villes» est activée en particulier par la répétition du sème «lenteur» («lente modestie de la lumière», «lents battements d'ailes»). Synonyme du «nonchalant» du poème XV, il caractérise non seulement la béatitude de l'amour de jeunesse -comme on l'a vu au poème XXVII-, mais encore l'isotopie champêtre, métaphore concrète d'une sensualité amoureuse, douce et sereine. Les citations suivantes confirment le contexte positif de la «lenteur»: «Tu marchais et tu repoussais lentement la prodigieuse frontière des vagues» (XXVIII), «Fantômes toujours purs/ Nacrés par les printemps/ Balancement des lents morceaux d'azur» (RH, 130), «Les lampes brûlent avec lenteur/ Ah que vole la feuille de l'amour/ Les parcs noirs nous appartiennent» (ÉP, 207), «Recréant lentement/ Le contour des prés et des bois» (ÉP, 233). Une telle description obéit à la tradition

romantique du petit village ou du petit port¹⁴ où le poète trouve refuge après avoir subi le rythme trépidant de la ville ou du vaste monde. Le poème XXV réitère le même contraste que «Les Préludes» de Lamartine: «Mon âme épouvantée(...)/ court en frissonnant sur tes pas belliqueux;/ Comme un char emporté par deux coursiers fougueux;/ Mais mon oeil attristé de ces sombres images/ Se détourne en pleurant vers de plus doux rivages;/ (...) N'as-tu pas entendu la flûte du pasteur?(...)(Qui) Porte de saule en saule un son plaintif et lent»¹⁵.

Bref, on peut poser:

¹⁴ Le petit port ne fait que reprendre le motif du petit village ou de la petite maison en tant que synecdoque affectueuse de l'isotopie champêtre: «Le goût de la pêche amandine/La couleur du dernier petit port anonyme(...)/Tous les petits jeux de la vie/La cuisse ombrée et le vert de Vermeer» (PI, 276-7).

¹⁵ Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, p. 163.

<u>I S O T O P I E</u> <u>AMOUREUSE</u>	<u>I S O T O P I E</u> <u>SPATIALE</u>	<u>ISOTOPIE DE</u> <u>L A</u> <u>NAVIGATION</u>	<u>ISOTOPIE DU</u> <u>C Y C L E</u> <u>DIURNE</u>
AMOUR CALME (modestie, lenteur)	campagne (petit port)	petit port	aube
PASSION	v i l l e s successives	typhon	
ABANDON	villes en voie de destruction	nauffrage	nuit
RETROUVAIL- LES	dépassement des villes («au-dessus des toits»)		étoile

La présence des meurtriers au sein du décor idyllique du bord de la rivière à la campagne constitue une infraction à ce schéma. Si l'on admet que la femme puisse déterminer souvent la valeur proprioceptive des contextes selon qu'elle est présente ou absente, elle risque de relativiser toute tentative d'en arriver à une typologie. En effet, le poète peut être seul à la campagne, comme au poème XXV, ou, au contraire, il peut découvrir son amour à la ville, entraînant ainsi une inversion. Cependant, ces cas sont tellement rares, et les exemples de la typologie ci-haut tellement nombreux, qu'on ne saurait rejeter un modèle se révélant très opératoire.

7.3. L'ISOTOPIE BIBLIQUE

7.3.1. LA FAUTE ET LE CHÂTIMENT

A part quelques flashes d'un monde meilleur, la misère humaine recouvre le poème XXV. Comme au poème IV, la déréluction se lit sur l'isotopie biblique en tant que chaîne causale de la faute à son châtiment; si cause et effet sont entremêlés et ne fondent pas la structure sur leur opposition, divers types de châtiments sont susceptibles de former entre eux une structure alternée jumelable à l'alternance aperçue précédemment à d'autres niveaux.

La Bible développe le châtiment du pécheur en deux grands paradigmes: les cataclysmes à dimension cosmique et les tourments plus réalistes, pourrait-on dire, où l'homme est son propre bourreau. Que ce soient les sévices de son entourage ou l'effet pernicieux de ses propres pensées, son châtiment se réalise sur une dimension purement humaine, voire intérieure.

Présentant quelque similarité avec le poème XXV, le Psaume 109, par exemple, passe en revue les divers sémèmes

du châtement moral. Sa structure concentrique s'articule sur la distinction entre les souffrances intérieures et les maux soufferts dans la société alors que le méchant est rejeté par les autres hommes. Quand on a l'ostracisme aux extrémités du psaume:

Mets-le au pouvoir d'un méchant,
 Quand on le jugera, qu'il soit déclaré
 coupable(...)
 Qu'un autre prenne sa charge! (...)
 Qu'il n'ait personne qui lui garde son affection
 (...)(Ps 109, 6-16)

Je suis pour eux un objet d'opprobre;
 Ils me regardent et branlent la tête.
 (Ps 109, 25)

l'angoisse qui en résulte fait l'objet d'une description métaphorique au centre:

Il aimait la malédiction: elle tombe sur lui;
 Il dédaignait la bénédiction: elle s'éloigne
 de lui.
 Il s'est revêtu de la malédiction comme d'un
 vêtement.
 Comme l'eau elle entre au-dedans de lui,
 Et comme l'huile elle pénètre dans ses os,
 Qu'elle soit pour lui le vêtement qui
 l'enveloppe,
 La ceinture qui ne cesse de l'entourer!
 (Ps 109, 17-9)

Or, le poème XXV ne reprend-il pas à sa façon le manque d'affection avec «elle ne m'aimait pas» et «Ils comptaient déjà leurs doigts pour d'invraisemblables caresses» tandis que l'opprobre public rendu métonymiquement par le psalmiste, «Ils me regardent et branlent la tête» ressemble à «Ils me regardaient avec un étrange étonnement/ Ils riaient parfois». Quant aux versets 17 à 19 du Psaume 109, ils se retrouvent dans la deuxième strophe du poème XXV.

En fait, les éléments de la catégorie davidienne «tourments intérieurs» vs «opprobre public» sont non seulement lexicalisés, mais ils ponctuent une structure alternée se dépliant grosso modo de la façon suivante: «tourments intérieurs» (strophes 1-7) vs «opprobre public» (strophes 8-11) vs «tourments intérieurs» (strophes 12-13) vs «opprobre public» (strophe 14).

Les sept premières strophes se répartissent elles-mêmes en quatre sous-séquences caractérisées par des sèmes identifiables sur l'isotopie biblique. Dans les strophes 1 et 2, le code de la situation avec la catégorie sémique omniprésente «englobant» vs «englobé», impose l'idée de possession, d'envoûtement maléfique; cet envoûtement serait à l'origine de l'aveuglement qui sature les strophes 3 et 4, menant elles-mêmes au paroxysme infernal

des strophes 5-6. L'enfer n'est guère décrit dans la Bible, surtout en termes de descente souterraine. Objet de quelques lignes seulement dans Job 28, absent totalement des Psaumes, l'aventure chthonienne de la strophe 5 peut donc être perçue comme une sorte d'antiphrase biblique. Non seulement constitue-t-elle syntagmatiquement le point ultime des tourments intérieurs -la strophe 8 se contentant de récapituler en reprenant l'idée de possession et d'aveuglement-, mais elle défonce la comparaison entreprise plus haut avec le Psaume 109 pour déboucher, soit sur la réécriture biblique par Dante et les romantiques français du XIXe siècle, entre autres, soit par une réévaluation de mythe païen. L'Hermès hugolien¹⁶ ou le Vulcain romain¹⁷ sont les comparants in absentia d'une recherche alchimique qui oppose le culte païen à la voie chrétienne, le vrai chemin par opposition au «chemin perdu».

Enfin, comme nous l'avons dit, la strophe 8 condense les sept premières en lexicalisant la solitude qui est au coeur des tourments intérieurs; par ailleurs, «l'eau insidieuse» prend la contrepartie des eaux diluviennes des

¹⁶ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 34.

¹⁷ Ce dieu mentionné ailleurs dans Grandbois, «Nos épaules nous soudaient/Comme par Vulcain(...)» (PII, 132).

poèmes XVIII ou XXIII, «balayant les rivages souillés» en une expiation spectaculaire: désormais, le châtiment s'accomplit sournoisement, intérieurement.

Les strophes 1 et 2 restituent le type de punition développé entre autres au centre du Psaume 109. Quand David évoque la possession par des sèmes d'«encerclement» et d'«investissement», qui ne sont pas étrangers à une métaphore militaire très usitée dans la Bible pour désigner les forces du mal, Grandbois insère les mêmes sèmes et, cela, à l'intérieur d'une forme chiasmatique déjà présente dans le psaume:

PSAUME 109

«Il s'est revêtu de la malédiction comme d'un vêtement;»

«Comme l'eau elle entre au-dedans de lui,»

«Et comme l'huile elle pénètre dans ses os.»

«Qu'elle soit pour lui le vêtement qui l'enveloppe,»

«La ceinture qui ne cesse de l'entourer»

POÈME XXV:strophes 1-2

«Le halo des réverbères cernait mes pas dans une nuit prodigieusement fermée(...)»

«Et soudain l'angoisse bondissait en moi(...)»//

«Ce halo pénétrait en moi avec une pernecieuse douceur(...)»

«Et la pluie m'enveloppait comme un doux manteau»

«La nuit et la pluie me couvraient comme de tendres vêtements», «pluie et de la nuit sans cesse recommençant»

Le lyrisme grandboisien reprend la malédiction et son équivalent concret, l'eau, sous la forme de l'angoisse et de la pluie; mais en une longue accumulation de variantes, il ajoute le halo et la nuit. Notons qu'à l'opposé du chant biblique, seule la lumière entre dans le «je» tandis que ce dernier pénètre l'élément liquide («Mes pas dans la pluie», «Je m'enfonçais dans la nuit et dans la pluie et jusqu'au fond d'un ténébreux moi-même comme le plongeur viole la mer d'un élan obstinément droit», etc.) puis l'élément tellurique («Je creusais sous la racine des arbres et sous la pesanteur des pierres mon chemin perdu», etc.), variété des éléments résumée par l'englobant «mille corps» dans «J'étais l'animal haletant dans mille corps».

Le fait que la perméabilité du corps réservée aux autres hommes entraîne leur effritement («Je voyais ces cadavres se dissoudre avec la pluie de la nuit») explique sans doute que la pluie glisse sur le «je» comme un manteau. Il semble que conformément à la typologie dantesque en vigueur dans La Divine Comédie l'intégrité corporelle caractérise le poète descendant aux Enfers et que ce phénomène soit une des raisons possibles de l'étonnement des âmes des morts (ou des autres hommes chez Grandbois) séparées, elles, de leur enveloppe charnelle et

devenues transparentes à cause de cela¹⁸. Par ailleurs, la pénétration de la lumière a l'effet contraire. Loin de représenter la menace de l'étoile-bûcher des poèmes V («Le feu gris rongant les cavernes du coeur») ou XXI («Devant ces bûchers fraternels/Malgré la morte odeur des villes») et de réduire le «je» en cendres, le halo est juste assez fort pour entretenir le désir et ainsi éterniser la souffrance des chairs frustrées.

L'intégrité du «je» tient peut-être à une autre raison qui nous amène à envisager un premier péché à l'origine du châtiment, l'orgueil. Si le «je» ne peut se volatiliser comme les autres hommes, c'est qu'il s'approprie la nature divine. Les sensations paroxystiques ressenties en début de poème se comparent, pour Grandbois, à une transfiguration qui lui fait goûter, pour un moment, à l'extase d'être Dieu. En effet, ce qu'on peut ramener à l'orgasme sur l'isotopie amoureuse, «mon coeur battait si fort que je tremblais de haut en bas», est réévalué en tant que prétention démiurgique une

¹⁸ Grandbois rappelle cette intégrité quand après être descendu au plus bas, il dit: «Ah j'étais vivant encore/Mon corps vibrat et soudain ma chair se tendait». Le constat est le même de la part des âmes qui voient passer Dante: «Les âmes qui s'aperçurent à ma respiration que j'étais encore vivant, en furent frappées de stupeur» (*op. cit.*, p. 165), les ombres(...)étonnées de ce que je vivais encore» (*ibid.*, p. 256).

fois accolé à l'intertexte complémentaire: «S'Il tremble je tremble bien plus encore/ Je tremble d'un instant surhumain» (RH, 122). Les exemples de promotion prométhéenne concomitante à la phase du plateau sexuel foisonnent dans l'oeuvre entière: «Nous sommes le roi et la reine du monde(...)/Rien ne nous atteint plus(...)/Ni Dieu même du haut de sa justice» (PI, 488); «Ils étaient comme des dieux parmi leurs jambes et leurs bras/Des dieux de triomphe» (PI, 495); «L'Extase et le délire(...)/Ce frisson de vie ce frisson de Dieu» (PI, 563); «Déjà mon délice et mon délire se confondaient/Et je me sentais un Dieu supérieur à toi» (PII, 324); «Soudain surgit/Le dard pourpre//Le cri de la douleur/Cet instant divin» (PII, 400). L'identification à plus grand que soi trahit le même complexe de mégalomane dans «J'étais le monde entier de la nuit et je conduisais le jeu de l'angoisse et de la noire féerie» que L'Étoile pourpre reprendra en écho: «Je me terre à l'ombre/De longs couloirs crénelés/J'éclate de puissance et de joie» (ÉP, 210).

Résumer la totalité de la création et la contrôler en même temps, n'est-ce pas se hausser au rang de l'Etre suprême? D'ailleurs, la symétrie des attributs qui ont évolué du début à la fin du poème, «J'étais le monde entier de la nuit»---«J'étais le fou de la nuit» évoque la

catégorie polaire «dieu» vs «fou» déjà énoncée par Hugo, «Si ce n'est un fou, ce serait donc un dieu!»¹⁹, qui rapproche le génie et la folie autant qu'il les oppose.

Le Psaume 8, 6-7 vient près de confirmer ce statut:

Quand je contemple tes cieux, ouvrage de tes
mains/La lune et les étoiles que tu as créées, je
m'écrie:/Qu'est-ce que l'homme(...)/Tu l'as fait de
peu inférieur à Dieu,/(...)Tu lui as donné l'empire
sur les oeuvres de tes mains;/Tu as mis toute la
création sous ses pieds.

Grandbois comble le mince écart en ajoutant à ce contrôle sa nature totalisante comme s'il disait qu'il était «l'alpha et l'oméga» (Ap 22, 13). Ainsi, il ne fait que répéter l'enflure de «l'univers de mes mains» (XXVII) et de «Le monde que j'avais créé» (XXVIII).

D'un Dieu omniprésent et tout-puissant, le «je» risque de se transformer en Antéchrist puisqu'il est maître de «l'angoisse et de la noire féerie». De victime qu'il pouvait être, le «je», une fois envoûté, acquiert un pouvoir qui l'identifie à la cause du Mal.

Déjà, en laissant tomber «l'écureuil haletant dans mille cages» au profit de «l'animal haletant», Grandbois

¹⁹ Hugo, La Légende des siècles, p. 645.

ouvre la possibilité de rattacher le terme générique à cet autre générique, la Bête de l'Apocalypse qui, conformément au contexte initial du poème que nous venons de voir «profère des paroles d'orgueil et de blasphème» (Ap 13, 5). De plus, «l'animal haletant» rappelle le «chaos haletant», périphrase de Sommet désignant justement l'Antéchrist²⁰. Par ailleurs, la «noire féerie», tout en excluant la blanche féerie du Paradis passé, connote un culte démoniaque que confirme le rapprochement du «manteau» de la pluie avec le «manteau magique» que Méphistophélès fait endosser à Faust avant d'entreprendre le même voyage initiatique vécu par le «je» au poème XXV.²¹

En palimpseste à «noire féerie», on lit aussi «magie noire»²². Or, les magiciens apparaissent dans l'énumération biblique des ennemis du Juste en compagnie des faux prophètes et des guides aveugles (Mt 23, 24). Les manifestations de ce rôle de mauvais guide encerclent

²⁰ Sommet, La Divine Épopée, p. 163.

²¹ Gérard de Nerval, Les deux Faust de Goethe, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1932, Ire partie, p. 349.

²² Grandbois se compare à un sorcier dans un poème inédit au contexte similaire au poème XXV: «Voici le dernier homme//Le voici seul devant sa propre confrontation/Il est de pourpre et d'indigo/Il jette la flamme et la neige/Il est le pur sorcier planétaire/A lui les cérémonies solennelles» (PII, 68).

la strophe 2 et son vers central «J'étais le monde entier de la nuit et je conduisais l'angoisse et la noire féerie» et constituent par là un autre exemple de construction chiasmatique. En effet, «comme la houlette blanche des pasteurs» à la fin et «mes pas imaginaient la mesure» au début font écho à leur façon à la vocation de propagateur de l'Erreur embrassée par le «je». Voyons comment.

D'abord, la comparaison avec le pasteur semble tout à fait déplacée dans les circonstances puisque le «je» exerce plutôt une influence néfaste au sein des ténèbres en conduisant «le jeu de l'angoisse et de la noire féerie». Aveugle conduisant des aveugles (Mt 15, 14), en l'occurrence la nuit et la pluie, le «je» avoue plus loin ne pas avoir de bâton blanc pour se guider lui-même. Or, houlette et bâton commutent dans le Psaume 23, 4 en composant une figure rhétorique typique de la Bible, l'hendiadys²³. Il y aurait donc méprise à le croire le Bon Pasteur, lui, le Faux Pasteur.

A cet égard, il est significatif que le «je» partage sa faculté d'imagination avec les hommes de la fin, eux

²³ «Ta houlette et ton bâton me rassurent» correspondent à ce que Marc Girard définit ainsi: «Fréquent dans la Bible, l'hendiadys est un procédé d'expression binaire d'un seul concept-chose. En d'autres termes, il consiste à exprimer une idée unique par deux termes le plus souvent reliés entre eux par un waw («et»)» (Les Psaumes. Analyse structurelle et interprétation, p. 33).

qui n'arborent que le vice et ne s'attirent aucun détail positif. L'imagination sert dans un cas à perpétrer un meurtre («Silencieusement avec dans l'imagination les traits de la prochaine victime») tandis que dans l'autre cas, il est l'outil de l'orgueilleux. Quand Grandbois imagine «la mesure d'une immobilité fatalement dérisoire», il cherche «Ce mortel instant d'une fuyante éternité» du poème IV ou «l'instant surhumain» de Rivages de l'homme (122) qui annulerait la distance entre l'Etre supérieur, l'étoile, et «l'animal haletant». Ailleurs, le poète au rêve prométhéen était comparé à un augure pervertissant l'inspiration divine du prophète et en faisant plutôt un sorcier superstitieux («talisman» du poème III) ou ésotérique («sortilèges» du poème XXVIII). Ici, l'imagination connote les formules cabalistiques du magicien conduisant la «noire féerie» et donne libre cours aux excès du pécheur en enclenchant le paradigme de l'orgueil.

Par la suite, d'autres métonymies identifiables à la Bible développent une série d'attitudes hautaines. Elles vont entrer directement en conflit avec la vision paradisiaque de «la lente modestie de la lumière» et avec l'acceptation de ses limites dans «je cherchais sans vouloir trouver». C'est comme si les bonnes intentions,

fugitives, étaient constamment désavouées par les faits. En effet, quand la volonté d'être humble reste toute intellectuelle, les synecdoques physiques, elles, affichent concrètement la morgue du conquérant.

L'expression «Je marchais le front haut sous les couches minérales», qui ne fait que réitérer autrement le «dur front de clarté» (I) et «l'orgueil de nos fronts» (XVII) se combine à la locution adverbiale «à petits pas» aussi bien dans la strophe 5 que dans cette description par Isaïe du port suffisant des pêcheurs: «Parce que les filles de Sion sont devenues orgueilleuses/Et s'avancent la tête haute, lançant des regards,/Et vont à petits pas» (Is 1, 16).²⁴ Cette coïncidence ajoute à la polyvalence des «petits pas» qui, chez Grandbois, accompagnent divers contextes, parfois contradictoires.

Métonymie de «pas si las» quand elle apparaît dans «Vieil homme qui marche à petits pas» (PI, 329), la locution est le résultat de doutes dans «à petits pas, à pas d'hésitation et de timidité» (PII, 90), «Les longs souterrains maléfiques/Nous conduisaient à petits pas parmi la pourpre des étoiles» (PII, 91); mais la cadence

²⁴ La troisième métonymie physique de l'orgueil, «lançant des regards» est réalisée de toute évidence au poème XXVII dans un même contexte de descente: «Les yeux droits, je descends lentement dans la vallée des tombeaux».

devient volontaire quand il s'agit de tromper, «Le cri de la nuit/Il venait à pas feutrés/A petits pas de silence» (PII, 109). Sans jeu de mots, il n'y a qu'un pas pour que dans un contexte ambivalent où le «je» est tantôt victime, tantôt maître des éléments, tantôt humble, tantôt sûr de lui («yeux clairs volontairement aveugles»), les «petits pas», déjà reconnus pour leur versatilité, se plient à cette double nature. Ainsi ils relèveraient à la fois de la faute de l'orgueilleux et de sa punition. Dans ce dernier cas, ils commutent avec la «nuque recevant l'outrage de l'ilote» où Grandbois réécrit Isaïe 2, 11: «Les yeux hautains du mortel sont abaissés/Et l'orgueil de l'homme est humilié».

Toutefois, en tête de strophe, les «petits pas coiffent aussi les synecdoques hiératiques «front haut» et «sans masques». Pour l'auteur des Iles de la nuit, le masque représente la misère de la condition humaine: «Et les étoiles toujours les étoiles au-dessus/ Nous les pauvres êtres/ Sous nos masques/ Sous notre maquillage/ Sous notre cuirasse de fer fragile» (PI, 496). Mettre bas les masques équivaut à nier son humanité imparfaite et à revendiquer un statut supérieur.

Donc, l'intégrité du corps d'abord, puis ses poses affectées, constituent les métonymies du péché d'orgueil

du «je» qui, en un premier temps, prétend décrocher la chimère seul, sans l'aide de quelqu'un.

En avouant son besoin de «l'appui d'une égale fraternité» dans la seconde moitié du poème, le «je» semble perdre la morgue qui le caractérisait. S'il subit désormais un châtement venant de l'extérieur, soit l'opprobre d'autrui, la faute est attribuable seulement à ses tourmenteurs. Ces derniers se voient définis à leur tour par le paradigme métonymique de l'orgueil. Mais, dans leur cas, l'artifice vestimentaire et l'accessoire kitsch accomplissent ce que le corps seul faisait pour le «je». Le «cigare» et «la cravate très bien nouée pour l'admiration des neveux et des nièces de la famille» tirent le sublime qui semble l'essence du «je» vers la fatuité des apparences chez l'autre. Aussi inutiles que pompeux, les objets de mode constituent un pâle reflet de la recherche tragique du poète. La dérision serait à son comble si on allait jusqu'à voir dans le cigare la métonymie du mégot incandescent, seul point lumineux à l'horizon après l'extinction de l'étoile dans la deuxième partie du poème.

Il n'est pas superflu de souligner les nombreuses descriptions de dandys fumant leur cigarette chez Banville. Grandbois a pu malicieusement associer ce

détail de coquetterie bourgeoise galvaudée par l'auteur des Cariatides à la propre coquetterie parnassienne du poète romantique. C'est, en effet, en empruntant un vocabulaire proche de cette séquence du poème XXV que Grandbois se vide le coeur sur les poètes de «l'esbrouffe» (sic)(JP) dans des notes retrouvées dans ses archives (EM). Quoi qu'il en soit, on a certainement affaire à un symbolisme bourgeois comme en fait foi ce passage:

Et ils râlaient avec lâcheté(...)/ avec la
famille/ avec les cousins de la famille/ avec les
parents de la famille/ (voyons mourir le
mourant)(...)/ ils se sentaient soudain comme ceux du
dimanche trop bien vêtus -ô ces bourgeois solennels-
/Courant vers la trompeuse Église» (PII, 56).

La similarité avec le poème XXV est aussi évidente dans:
«Et toute cette vie extravagante mais le bourgeois meurt
d'une attaque dans son lit après avoir été dans son bureau
durant trente ans» (PII, 89) et dans «Parents amis être
aimés tout le monde une multitude de monde qui sont des
cadavres/Les voici dans leur cercueil les orbites creuses
et pleines de vers» (PII, 91).

Dans un corpus de citations assez considérable où
l'extravagance de l'aventurier se mesure à l'esbroufe du
bien-pensant, se retrouve la structure fondamentale du

poème XXV. Mais si autrui le rejette, Grandbois a tôt fait de prendre sa revanche. La faute des hommes paraît plus sordide et ridicule que la sienne. S'il s'accusait, lui et la femme, de différentes fautes, orgueil, mensonge, au poème XXV, il réserve néanmoins les étiquettes de «péché» et de «vice» aux hommes dans leur ensemble; alors que le genre humain est condamné, le poète manifeste virginité et grandeur d'âme: «Leurs vices m'échappaient parce que je n'aimais pas le vice/ Mais ils possédaient autre chose que le vice» qui rappelle l'attitude du Christ se refusant à condamner les pécheurs²⁵; toutefois, comme un Christ excédé par leur vanité hypocrite, il renvoie leur ironie aux railleurs avec la métaphore «sépulcres blanchis» (Mt 23, 27) mise au goût du jour sous «bien dans le cercueil(...)avec la cravate très bien nouée» «ignorant qu'ils étaient morts».

Le mépris exprimé par des gens qui ignorent leur propre déchéance reprend aussi bien la situation des

²⁵ La recherche de la connaissance passe aussi par la reconnaissance des défauts humains chez le Ulysse de La Divine Comédie qui effectue le même voyage initiatique que Dante, mais en abyme: «Ne purent vaincre au fond de moi l'ardeur/Que j'avais à me rendre un connaisseur du monde/Et des vertus et des vices humains» (op. cit., p. 131). Grandbois lexicalise les «vices», mais cache la «vertu» sous l'euphémisme «autre chose» qui, ironique, suppose que cette chose qu'est la vertu, si elle existe, semble bien difficile à trouver.

Pharisiens que celle des parias se permettant de snober Job du fond de leur nullité: «Je suis en butte à leur risée. Ils ont horreur de moi, ils me fuient» (Job 30, 9-10). Le même binôme qu'on retrouve dans «Ils fuyaient sous la pluie dans la nuit(...)// Ils riaient parfois» suscite cependant une autre ambivalence bien grandboisienne. Quelle est la cause de cette fuite? Certes, ce peut être fuite outrée comme chez Job alors que les assassins de naguère se haussent paradoxalement au rang de juges horrifiés. Cette interprétation rejoint les vers inédits suivants: «J'aperçois soudain des ombres/ Des profils de visages connus²⁶/ Je tente de m'accrocher à eux/ Ils s'enfuient épouvantés/ Je n'ai pourtant rien de l'être monstrueux» (PII, 429). Ce peut être en plus fuite angoissée en réaction justement au meurtre qu'ils ont commis, à l'accusation divine et à la honte dont il est fait mention («souhaitant l'oubli de la honte qu'ils préparaient»). Les connotations morales de la honte contribuent à réactiver le contexte biblique et à superposer à la fuite des bourgeois de Grandbois devant le destin incompréhensible du poète la fuite coupable de Caïn se cachant loin de la face de Dieu. Rapprochement plus

²⁶ Dante identifie des visages connus lors de sa descente aux Enfers.

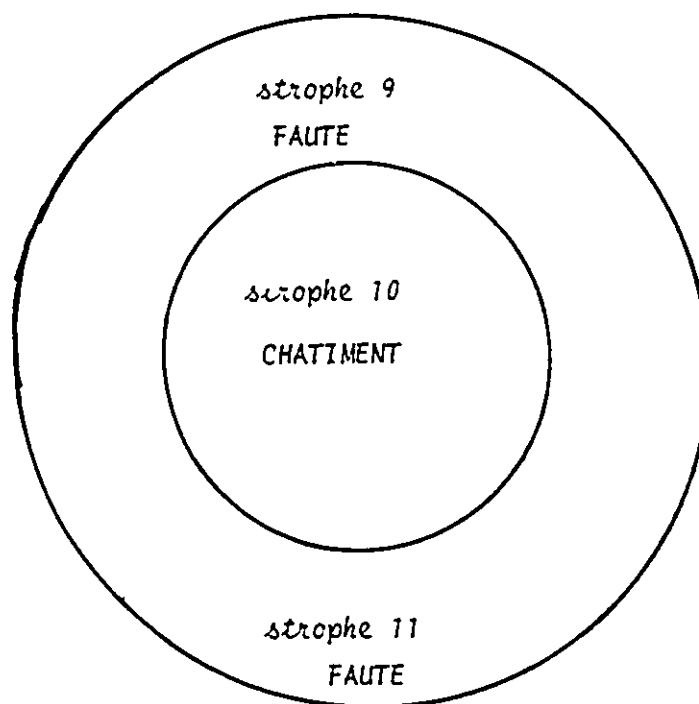
pertinent encore, les damnés du Jugement dernier se précipitant eux-mêmes dans le feu éternel, ce que Hugo compare à une fuite dans «La trompette du Jugement»²⁷. Les pécheurs honteux devant le «je» divin semblent mus par un réflexe suicidaire et ils se jettent hors du cercle, dans «les ténèbres extérieures» de la Bible, «Ils tombaient morts au delà du cercle». Le méchant ne doit-il pas se condamner lui-même?

Bref, non seulement, à cause de la noblesse de ses buts, l'orgueil du «je» semble plus justifié que celle des autres hommes, mais encore, de Méphistophélès et de magicien adepte de l'occulte, le «je» paraît se métamorphoser en Dieu magnanime au contact de pire que lui²⁸. L'impression que les hommes sont pires que le poète tient en partie à la densité négative de la strophe 9. Alors que la strophe 10 insiste sur leur châtiment et la strophe 11 sur leur orgueil, la strophe 9 énumère sous forme métonymique presque tous les péchés inventoriés dans la Bible, usure, impudicité, homicide et mensonge (la sous-séquence D adopte par le fait même une structure

²⁷ «Des vermines, le vice,/Le crime s'approchaient, et, fourmillement noir,/Fuyaient» (Légende des siècles, p. 797).

²⁸ Cette métamorphose se retrouve au poème XXVII où «je» et «elle» alternent entre figure de pécheur et figure christique.

concentrique formulable ainsi: Faute (strophe 9) vs Châtiment (strophe 10) vs Faute (strophe 11).



Au contraire de la première partie du poème, la métonymie ne se prête guère à une ambiguïté atténuante. En tant que réquisitoire, la strophe 9 est brève et sans appel et s'adonne avec la venue rapide d'un châtiment ponctuel. A l'humiliation qu'ils partagent avec le «je», «Ils étaient courbés sous la pluie dans la nuit», succède une exécution sommaire: «Ils tombaient morts». Condamné à errer sans fin après avoir subi des blessures non mortelles,

«l'outrage de l'ilote» et la cécité, le «je» a la chance de se convertir; au long de nombreuses strophes, les fautes se diluent et prennent, à l'occasion, l'apparence de qualités. Point de recours en grâce pour les hommes. Il faut dire que dans ce poème ces derniers accumulent plus de fautes que le «je». L'usure et le meurtre les caractérisent.

Les accusations d'usure ne visent que les autres, femme et hommes. Si Grandbois stigmatise l'amoureuse, peu enclin à la diffamation à la Baudelaire, il la rejoint à travers la métaphore de l'étoile. Quand le «elle» n'a droit qu'à un laconique «elle ne m'aimait pas» ne formulant aucun jugement de valeur, l'étoile, elle, s'associe à tout un éventail de métonymies de l'usure. Maigres consolations à la «miraculeuse blancheur» et au salut qu'elle indexe, la «faiblesse des halos», la «lueur» et la «neige cruelle» s'avèrent les équivalents euphémiques en début de poème du refus d'amour exprimé en termes explicites dans la deuxième partie: «elle ne m'aimait pas», «Ils comptaient déjà leurs doigts pour d'invraisemblables caresses», «son âme était glacée». Que ce soit la superbe femme-étoile ou que ce soient les hommes ridicules, aussi brillants que leur cigare, il n'y a pas prodigalité au niveau de l'affection; ce

parallélisme du «elle» et du «ils» autour de leur parcimonie inclut «l'étoile ironique» et le rire, mais aussi un reproche d'avarice qu'ils s'attirent tous deux.

Dans le cas de l'étoile, le mot «usure» est lâché; son emploi sur l'isotopie amoureuse est moins évident que «cruauté», par exemple, et il compare l'amoureuse absente ou indifférente à l'opresseur des pauvres dans Job 20, 18-20. Dans le cas des hommes, Grandbois se sert de la métonymie de l'usurier, «comptaient déjà leurs doigts» qui, par l'intermédiaire de «doigts», constitue la métaphore d'un amour calculateur à l'opposé de la passion souhaitée. Cette façon pour le moins originale de rendre la froideur émotive par le geste de comptabilité rend ailleurs l'équivalent de l'amour déçu sur l'isotopie temporelle, l'altération consécutive à la chronologie: «Comptant sur mes doigts les fragments du temps qui me restent à vivre/ Car je ne vis que des lambeaux futurs et déchirés» (PII, 403). Mais cette image de calcul est d'abord utilisée dans Isaïe 33, 18 pour décrire un châtiment du pécheur venant des autres hommes et, plus particulièrement, venant du «peuple insolent» «au langage obscur»: «Ton coeur se rappellera ses terreurs:/ Où est le scribe? où l'exacteur qui tenait la balance?/ Où l'officier qui comptait les tours?» Évidemment, le type

le plus célèbre de l'avarice dans la Bible reste le trésorier des Douze, Judas, et Grandbois y fait allusion ailleurs: «Les derniers comptes rendus/ Sont ceux de l'usure/ Les quarante deniers de Judas» (PII, 416).

Repris abondamment par les romantiques et par Grandbois, le meurtre fait aussi partie du paradigme biblique de la Faute si on le considère du point de vue de l'agresseur et du paradigme du Châtiment si on le considère du point de vue de la victime, angle dédoublé que Grandbois exprime dans «Le supplice du juste et le triomphe de l'assassin» (PII, 278).

Les métonymies criminelles du Méchant abondent dans la Bible: «Leurs pensées sont des pensées de crime» (Is 59, 7) à laquelle fait écho «avec dans l'imagination les traits de la prochaine victime» ou encore «Il se met en embuscade près des hameaux;/ Dans les lieux couverts il assassine l'innocent» (Ps 10, 8). Qu'on ait selon les traductions «en embuscade près des hameaux» ou «à l'affût dans les roseaux», etc., un élément de tromperie se mêle à la perpétration du crime et le précède. La fraude biblique est reprise par Grandbois, mais à mots couverts. Si, comme le psalmiste (qui lui-même ne fait que reprendre la typologie du Paradis terrestre violé par le serpent), il situe le crime dans un décor champêtre, serein, ce qui

en accentue la duplicité, l'assassin ne se tapit pas dans les fourrés tel le lion à l'affût²⁹. Au contraire, il opère au grand jour, «sur le pas de la porte devant la rivière». Lieu d'accueil par excellence où les «mains immaculées» devraient se lever en signe de bienvenue (XXVIII), le seuil de la maison se voit détourné au profit des mains du couteau ou de la strangulation.

D'ailleurs, dans la typologie grandboisienne, les charmes bucoliques sont identifiables au Paradis perdu qu'il s'agit de retrouver. Ainsi, au sortir de la ville qui représente la prison intérieure et l'Enfer, le «je» s'attend à la réalisation de son idéal quand il voit la campagne. Vision trompeuse qui confirme sa cécité: le péché se trouve déjà dans l'Éden, non sous la forme d'un serpent enjôleur, mais sous la forme de la métaphore de séduisants dandys au «sourire débonnaire». Comme les sémèmes «tranquilles», «pas de la porte», «rivière» et «campagne», le caractère débonnaire appartient aux descriptions du Paradis: «Des hôtels protégés par des marronniers/ Débonnaires» (PI, 338), «Et ces plaines ombreuses et ces forêts nourries de bouleaux débonnaires/ Et ces lacs immobiles comme des actes de contrition/ O

²⁹ La métaphore de la bête de proie tapie et prête à bondir est utilisée ailleurs.

joncs protégeant notre puérilité» (PII, 440). Sur le mode de la déceptivité, on dit donc du fourbe qu'il est débonnaire; quand il tançait l'hypocrisie, Isaïe 32, 35-6 employait le mot «magnanime»: «Les yeux de ceux qui voient ne seront plus aveugles (...)/ L'insensé ne sera plus appelé noble,/ Et on ne dira plus du fourbe qu'il est magnanime». Au contraire, le poème XXV entretient cette confusion; mais il juxtapose la trahison à la parcimonie comme Isaïe le faisait: «Car l'insensé(...)/laiss(e) avide l'âme de celui qui a faim».

7.3.2. L'ISOTOPIE DANTESQUE

On a eu, et on aura à le remarquer, la réécriture de la Bible par Grandbois passe souvent par la réécriture de poètes qui ont eux-mêmes puisé à cette mythologie chrétienne en la complétant là où le récit original reste trop fragmentaire. Pensons à Vigny (XXVIII) et à Hugo (II). Le poème XXV porte la marque de Dante Alighieri.

La Bible ne décrit pas en long et en large les enfers et ce qu'elle se contente de désigner par la périphrase «séjour des morts»³⁰; le poète italien du Moyen-âge supplée à cet interdit de l'imagination, à ce quasi-tabou, en étirant une description du monde souterrain sur trente-quatre chants au hasard de la traversée par lui et par Virgile de neuf cercles. Cette série de cercles s'avère l'indice le plus patent d'une réévaluation possible du poème XXV sur l'isotopie dantesque, le poème devenant, comme la première partie de La Divine Comédie, une longue allégorie de l'enfer.

A défaut de reproduire fidèlement les neuf étapes du voyage de Dante, le poème XXV secrète peut-être le nombre sacré «neuf» à travers les neuf occurrences du mot

³⁰ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 242.

«cercle» et de ses synonymes, «halo», «auréole» et «géométrie». Quoi qu'il en soit, la métaphore circulaire est reprise et modernisée, le halo des réverbères renvoyant désormais à un voyage bien réel dans de nombreuses villes autour du monde des années 1920 à 1940.

Cette modernisation redevable à la biographie de l'auteur n'est qu'une des différences fondamentales entre La Divine Comédie et le poème XXV. L'isotopie biblique nous a montré que le «je» oscille entre la faute et le châtiment sans jamais avoir droit au salut. Dans ce poème particulièrement pessimiste, Grandbois éprouve donc la circularité des cercles de l'Enfer dantesque sans accéder à la spirale ascendante du Purgatoire.

Le premier signe que le «je» va tourner en rond dans un cul-de-sac paraît avec la strophe 6 nominale: «Paupières de plomb/ Poids au creux des prunelles/ Gonds de fer trempés par le feu/ Porte intérieure refermée à jamais». On a vu que sa syntaxe particulière incite le lecteur à lui conférer un rôle de pivot. Or, l'image de la porte qui l'occupe joue ce rôle transitif dans La Divine Comédie alors qu'elle marque la frontière entre les cercles infernaux et le niveau supérieur du Purgatoire. Mais quand Dante et Virgile franchissent la porte, Grandbois se heurte à une «Porte intérieure refermée à

jamais».

Sur la base d'une logique intertextuelle, la strophe 6 aurait donc dû servir de médiatrice entre séquences opposées, l'une traitant de désespoir et de châtiment infernal sans appel, l'autre, d'espoir et de salut ou, du moins, de châtiment temporaire conduisant éventuellement au Paradis. Or, s'il y a évolution de la séquence 1 à la séquence 3, c'est vers un approfondissement de la déchéance, le châtiment étant sans appel à la fin; d'ailleurs, en se fermant sur la glaciation («son âme était glacée»), le poème XXV circonscrit la linéarité de la partie «Enfer» de La Divine Comédie, elle qui se termine aussi sur le domaine du froid après avoir multiplié les images ignées: «J'étais alors -je tremble à le conter en vers-/Là où la glace enrobe entièrement les ombres»³¹. Comme charnière, la porte dantesque devient un miroir aux alouettes.

Un Dante revu et corrigé surnage dans les quatre visions positives qui, nous l'avons vu, ponctuent une structure alternée axée sur les états d'âme du «je». La «tête des collines» est le point culminant du Paradis sur lesquels Dante et Virgile s'orientent pour sortir de

³¹ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Paris, Garnier, 1959, p. 168.

l'Enfer: «Tu la verras (Béatrice) là-haut, sur le sommet/De la montagne, heureuse et souriante»³². Une mise en abyme de la quête à travers l'odyssée initiatique d'Ulysse, un des damnés rencontré aux enfers, reste fidèle à la métaphore alpine du salut: «Quand se montre, bleui par la distance,/ Un sommet isolé qui me parut plus haut/ Qu'aucun des monts que j'avais jamais vus»³³. Chez Grandbois, le tour interrogatif rend aléatoire ce repère au loin car s'il ne croit pas l'atteindre c'est peut-être qu'au départ, il ne le voit pas, au contraire de Dante et d'Ulysse.

Par ailleurs, les «mouettes récit(ant) le Livre avec de lents battements d'ailes» ont leur équivalent paradisiaque: «Tel qu'un faucon, délivré de sa coiffe,/ Tourne le chef, s'applaudit de ses ailes/ Et fait le beau(...)// Tel s'agita l'emblème (Aigle)(...) Avec des chants connus des seuls élus du ciel»³⁴ devient dans une autre traduction:

³² Ibid., p. 206.

³³ Ibid., p. 132.

³⁴ Ibid., p. 453.

l'aigle commença à tourner sur lui-même et moi, je levai les yeux. L'image bénie battait des ailes, chantait en tournant avec ses esprits sacrés, et disait: (...)Ce royaume n'a jamais été ouvert à celui qui n'a pas cru au Christ avant qu'il vînt au monde³⁵.

Et l'aigle poursuit l'énoncé de principes moraux, véritable condensé de la Révélation, que Grandbois résume encore plus succinctement par l'unique mention du «Livre» derrière lequel il entend la Bible³⁶. Cette scène didactique de l'oiseau n'apparaît que dans la partie «Paradis» chez Dante. C'est donc dire l'assurance soudaine du «je», la force de son pouvoir prophétique, quand il la mêle à la descente au plus profond des Enfers. N'alimente-elle pas son orgueil qui renaît en même temps que l'espoir avec «sans masques», «front haut» et «mains habiles»? Quoique la vision elle-même soit adaptée à une simplicité qui se veut invariant du paradigme grandboisien du Paradis et de l'amour puéril. En effet, de l'aigle

³⁵ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Marabout, p. 389.

³⁶ Les variantes du poème confirment la synonymie entre Bible et Livre (PI, 445) et ainsi la tendance de Grandbois à gommer les références trop directes à la métaphore biblique dans Les îles de la nuit.

dantesque à la mouette grandboisienne, on rétrograde vers un ordre de grandeur plus modeste, d'autant plus que l'aigle dans La Divine Comédie aurait pu connoter l'Empire romain. Le diminutif de la colline préféré à la montagne appuie aussi une typologie qui, tout au long de l'oeuvre, pose la petitesse comme un équivalent concret de la modestie³⁷ significativement juxtaposée d'ailleurs aux collines dans «Pourquoi jamais cette tête des collines doucement auréolée(...)/Pourquoi jamais la lente modestie de la lumière».

Si on poursuit le rapprochement entre les visions paradisiaques du poème et celles du «Paradis» de Dante, on découvre que l'épiphanie du «elle» évoque la vocation de guide de Béatrice. Quand Grandbois dit de la femme qu'«elle venait du fond de mon songe», Béatrice dit: «j'obtins de Dieu des inspirations/ Par lesquelles, en songe et autrement encore,/ Je l'appelais»³⁸. Mais, autre originalité redevable au pessimisme des Iles de la nuit, la Béatrice du «je» ne l'aime pas et ne l'aide pas finalement à atteindre le Paradis. Il en va de même des

³⁷ «C'est un petit amour particulier/(...)Ce n'est pas une passion spectaculaire/Ce n'est que ce doux frisson entre nos bras/Ce n'est que notre petit feuillage» (PII, 186).

³⁸ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Garnier, p. 328.

damnés qui ne répondent pas aux questions alors que tout au long de La Divine Comédie, les âmes se pressent, étonnées mais déférentes, autour de Dante et de Virgile pour amorcer la conversation et satisfaire la curiosité du visiteur; «l'appui d'une égale fraternité» refusé à l'un est prodigué à l'autre généreusement. La présence de Virgile le prouve dès le départ. Son rôle de guide attentionné est décrit en des termes qui reviennent au poème XXV, mais pour y être bien entendu neutralisés. Qu'on en juge: «Lors ma très sage et très fidèle escorte/Se rapprocha de moi et m'offrit son épaule.// Comme l'aveugle va dans les pas de son guide...»³⁹ se réécrit sur le mode volitif seulement, «cherchant une épaule fraternelle», et sur le mode négatif, «Mes mains habiles d'aveugle tentaient d'écarter ces couches de brouillard insensé avec le bâton blanc que je ne possédais pas», «Ils fuyaient».

La double trahison, de Béatrice et des âmes rencontrées en Enfer, porte le «je» à finalement se détourner du Paradis en neutralisant des sémèmes qui appartiennent à la partie «Paradis» chez Dante. En effet, deux des compléments d'objet dans «je ne cherchais plus ni le jour ni les hommes véritables ni les clartés premières»

³⁹ Ibid., p. 255.

semblent tirés directement du paradigme paradisiaque de La Divine Comédie. En plus des retrouvailles amoureuses, le voyage de Dante a pour but philosophique la recherche de la vérité qui assure le salut. Il ne s'en cache pas et fait un usage obsessionnel des adjectifs «vrai» et «véritable» selon les traductions⁴⁰. En revanche, Grandbois ne recourt presque jamais à la famille lexicologique de «vérité» en tant qu'équivalent gnostique de son idéal amoureux. Qu'on le trouve ici regroupé avec son contraire, «invraisemblable», trahit une «vocation tardive», si l'on peut dire, et peut-être un signe de plus de l'«innutrition» dantesque au moment où le poème XXV multiplie de tels emprunts. Réalisée dans «Le Paradis», la vérité avait été posée dès le début de «L'Enfer» quand Dante demandait à Virgile: «Prends pitié de moi,/Qui que tu sois, ombre ou homme véritable»⁴¹; non seulement, le poème XXV neutralise-t-il ce désir de connaissance, mais il en inverse la position, du début à la fin, pour que la périphrase d'espoir «homme véritable» appliquée à Virgile

⁴⁰ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Marabout, «vrai chemin» (310), «lumière véritable» (316), «vraie route» (341), «biens véritables» (359), «vrai chemin» (435), «royaume véritable» (438), «les hommes vrais et la vraie clarté» (446), etc.

⁴¹ Ibid., p. 16.

dès le début du voyage soit perçue à la fin du voyage au poème XXV comme une autre chimère à l'instar de l'étoile, de la «vérité première»⁴² et de la «première lumière»⁴³ par lesquelles Dante désigne le caractère absolu, et donc la préséance du Paradis.

De brèves mentions de l'étoile accompagnent les trois premiers mouvements de la structure alternée du poème: «une seule étoile me suivait pas à pas», «sous le regard de l'étoile ironique», «Sous la seule vigilance de cette étoile fatale et précise». Localisées près des visions du Paradis que nous venons d'étudier, ces occurrences peuvent constituer l'avatar, ironique justement, des trois mentions de l'étoile que fait Dante systématiquement dans la phrase finale de chacune de ses trois parties. Médiatrice effective de l'Enfer au Purgatoire, puis du Purgatoire au Paradis, elle ne serait plus chez Grandbois qu'une comédie d'espoir ponctuant des séquences «toutes pareilles» «ne conduisant nulle part» (IV); elle disparaît totalement dans la quatrième séquence alternée du poème (strophes 10-4). Ce qui n'est qu'hypothèse de la part de Virgile, «Si tu n'es pas abandonné par l'heureuse influence de son étoile tu arriveras au port de tes

⁴² Ibid., p. 311.

⁴³ Ibid., p. 328.

espérances»⁴⁴ devient le sort d'un Grandbois pessimiste.

Une telle parodie du salut dantesque se retrouve peut-être dans le plus petit détail. Dante consigne les progrès de sa marche en commençant son «Purgatoire» par un circonstanciel de postériorité, «Pour courir désormais sur des ondes plus douces,/ De mon génie la nef hisse les voiles,/ Qui derrière soi laisse une mer si cruelle»⁴⁵. Grandbois répète ce constat de progression à l'aide du même circonstanciel de postériorité introduisant l'équivalent infernal de la navigation agitée, les villes: «Les villes derrière moi»; mais il en disqualifie la portée, tel un mirage, puisqu'il ajoute assez contradictoirement tout de suite après: «les cercles des réverbères continuaient leur fastidieuse géométrie/(...) Je parcourais des routes indéfinissables sous la pluie». Loin de dépasser le châtement, on s'attend plutôt à revenir au début du poème si celui-ci s'étendait au-delà de ses quatre-vingt-deux vers.

La comparaison intertextuelle ne se limite pas à des inversions. Au début de «L'Enfer», Dante est rejeté, «l'haleine haletante»⁴⁶, sur une plage où il éprouve le

⁴⁴ Ibid., 73.

⁴⁵ Dante Alighieri, La Comédie Divine, Garnier, p. 181.

⁴⁶ Ibid., p. 11.

caractère insensé de ses désirs⁴⁷. Comme lui, et comme l'Énée de Virgile qui aborde aux rives eubéennes de Cumes avant d'entreprendre la descente initiatique dans l'ancre souterrain de la Sibylle, le «je» semble au bout d'une navigation -du moins, par le naufrage- avant que ne s'amorce à la strophe 5 sa «poussée vers les couloirs souterrains»; et une même lucidité, susceptible d'annuler le voyage, l'assaille dès le début: «Mes pas poursuivant la chimère», «l'usure d'une lueur mystérieusement chimérique», «brouillard insensé». Il n'en est pas moins emporté par une passion irrépressible rendue par la métaphore de «l'animal haletant», passion que Dante met au rang des péchés en la comparant, lui aussi, à la bête dénuée de surmoi: «soyez des hommes et non des animaux sans raison»⁴⁸. La typologie biblique de l'animal démoniaque transparaît ici⁴⁹.

L'instinct incontrôlé de la bête résume donc, dès le départ, tous les péchés qui sont énumérés métonymiquement par la suite et qui, chez Grandbois comme chez Dante, entraînent des «tourments physiques choisis sur la base du

⁴⁷ «Si à venir, partant, je m'abandonne,/Je crains que ma venue ne soit une folie» (*ibid.*, p. 17).

⁴⁸ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Marabout, p. 327.

⁴⁹ Northrop Frye, op. cit., p. 233.

contrapasso, c'est-à-dire par analogie ou opposition avec le péché commis»⁵⁰. A l'orgueil ripostent «l'outrage de l'ilote» et les têtes courbées; à l'excès de passion succède l'indifférence du «elle»; quand les assassins se dissolvent dans la pluie et se retrouvent cadavres dans le cercueil, le faux pasteur volontairement aveugle et muet est laissé dans l'ignorance par des hommes qui dissimulent délibérément leurs sombres projets et qui, pour boucler la boucle, ignorent tout de leur véritable condition de morts-vivants. Par ailleurs, le long supplice de la marche accentué par l'anonymat, «Les rues de mille villes se succédaient toutes pareilles avec le même signe anonyme de la pluie» stigmatise de part et d'autre l'orgueil démesuré cherchant à conduire le monde⁵¹. Au chant sixième de «L'Enfer», Dante fustige les damnés par avidité en leur faisant subir la marche dans la pluie: «Je suis au cercle tiers, dans celui de la pluie/ Froide, maudite, éternelle et pesante,/ Dont jamais ne varie règle ni qualité. («la pluie(...)sans cesse recommençant», «sans cesse sous les nuits de pluie»)// Grêlons épais, eaux noirâtres et neige/ Se déversaient parmi l'air

⁵⁰ Jacqueline Risset, Dante écrivain/ou l'Intelletto d'amore, Paris, Seuil, coll. Essai/Seuil, 1982, p. 121.

⁵¹ Dante Alighieri, La Divine Comédie, Garnier, p. 233-4.

ténébreux»⁵² («noire féerie», «noyés d'ombre», «eau insidieuse», «L'asphalte glissant sous mes pas comme une neige cruelle et douce»). Enfin, dans La Divine Comédie, les meurtriers subissent une immersion partielle, «Je vis plus loin des gens qui hors du fleuve/Tenaient la tête et même tout le torse»⁵³ qui trouve écho dans le châtement du «je» même si la nature homicide de ce dernier n'est pas évidente au poème XXV, «J'étais plongé à mi-corps dans une mer imaginaire»; toutefois, le «je» n'aspire-t-il pas, comme on l'a vu, à se faire nouveau Lucifer? Or, ce dernier est aussi décrit par Dante comme un prisonnier à moitié immobilisé par les éléments ambiants: «Cet empereur du douloureux royaume/ Presque à mi-corps sortait hors de la glace»⁵⁴.

Au terme de cette analyse de l'isotopie dantesque, on est en mesure de proposer la typologie suivante rendant compte de deux degrés superposés de réécriture biblique:

⁵² Ibid., p. 36.

⁵³ Ibid., p. 64. Hugo utilise aussi l'image dantesque pour représenter le spectacle de la dérélition de l'homme surpris par les poètes: «Nous écoutons le cri de l'immense malheur./Au-dessus d'un rocher, d'un loup ou d'une fleur,/Parfois nous apparaît l'âme à mi-corps sortie,/Pauvre ombre en pleurs qui lutte, hélas! presque engloutie» (Les Contemplations, p. 397).

⁵⁴ Dante Alighieri, op. cit., p. 169.

I S O T O P I E
AMOUREUSE

ISOTOPIE BIBLIQUE

I S O T O P I E
DANTESQUE

amour calme

Éden

«Le Paradis»

passion

Faute

Les péchés des
âmes

abandon par
l'amante

Châtiment

«L'Enfer»

7.4. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

En accordant une si grande place à La Divine Comédie, et plus particulièrement à «l'Enfer», Grandbois reprend un sujet d'inspiration des romantiques. Outre l'intérêt pour le Moyen Âge et pour la littérature étrangère portée à la passion dans le cas de l'Italie, les romantiques voient dans Alighieri le cheval de Troie capable d'investir la forteresse du rationalisme du Siècle des Lumières et de faire triompher l'ésotérisme. Un goût commun pour le macabre s'allie à des thèmes de prédilection: recherche de l'Absolu, splendeurs de l'amour recréées par le souvenir et mission sociale du poète devenu héros.

Autant de topoï exploités par Les fies de la nuit où, de ce fait, il aurait été étonnant de ne pas sentir la griffe de Dante. Mais d'un enfer à l'autre, le carnaval de figures tourmentées a bien perdu de son détail grotesque; cet adoucissement des portraits répond en un premier temps à la distance prise par rapport à La Comédie divine par les romantiques qui ne reproduisent pas fidèlement ces damnés nus et hagards léchés par les flammes. Celui qui s'approche le plus de la structure originale faite de caricatures en série, c'est Hugo dans

«La Vision de Dante»⁵⁵ où, tour à tour, sont jugées les têtes de Turc politiques de l'auteur des Châtiments, soldats, capitaines, juges, princes et pape. Le décor est plus celui du Jugement dernier que de l'enfer quoique demeure la laideur des accusés rehaussée par des adjectifs comme «hideux» et par la punition physique digne des meilleures chambres des tortures: «D'autres touchaient leurs yeux crevés par les mitrailles;/ D'autres avec leurs mains soutenaient leurs entrailles»⁵⁶. Grandbois ne cultive pas le grotesque hugolien et dantesque, mais il s'associe à ses sources romantique et médiévale par un savant collage d'expressions glanées à gauche et à droite propres à rendre la difficulté du dédale débouchant sur l'Absolu.

«L'Enfer» de La Comédie divine fascine les poètes du XIXe siècle par la richesse des images évocatrices du labyrinthe dans lequel ils se sentent eux-mêmes prisonniers. Il n'est pas étonnant que «le cercle monotone (...) Dans cet air étouffant qui pèse sur la ville» déploré par O'Neddy dans Feu et flamme et que le

⁵⁵ Hugo, La Légende des siècles, p. 713.

⁵⁶ Ibid., p. 718.

«cercle fatal» des «Destinées»⁵⁷ soient identifiés au cercle dantesque: «la vie est condamnée à tourner dans un cercle de boue, qui pour moi serait un des cercles de Dante en Enfer»⁵⁸. Plus fidèle à la narration de La Divine Comédie dans un poème justement critiqué par certains pour son style du récit⁵⁹, le poème XXV multiplie les cercles qui atteignent le nombre magique de neuf si l'on inclut les synonymes, sept si l'on s'en tient aux strictes occurrences de «cercle» et «halo». Or, la vision lacunaire, erratique des sept cercles est proprement hugolienne; selon Michaël Pitwood dans Dante and the French Romantics, Hugo trahirait ainsi une connaissance superficielle de Dante et, surtout, une interférence du Coran avec sa division Tartare en sept⁶⁰.

L'héritage hugolien est plus marqué dans le choix de la pluie lancinante baignant la ville. Dans «Le Déluge», Vigny compare le destin de l'homme à un raz-de-marée titanesque semblable à celui du Génie du christianisme;

⁵⁷ Vigny, Poèmes complets. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées, Paris, Gallimard, 1967, Livre de poche, no 2179, p. 183.

⁵⁸ Id., Oeuvres complètes, p. 169.

⁵⁹ Lucien Parizeau, Périples autour d'un langage, Montréal, l'Hexagone, 1988, p. 90.

⁶⁰ Michaël Pitwood, Dante and the French Romantics, Genève, Droz, 1985, p. 202.

Hugo préfère au châtement ponctuel le long supplice chinois de la goutte d'eau tel qu'on le retrouve au poème XXV: «Un être, qui ne sait s'il existe, se meut;/ C'est l'idiot, le sombre enchaîné dans la cave,/ Chaos, s'il est permis de nommer cet esclave./ Stupide, il rêve là (...)/ Et la pluie éternelle et lugubre l'inonde»⁶¹. D'ailleurs, le Je explorateur de Dieu a tout du Je du poème XXV: comme lui, il compare sa descente au périple d'Hermès qui tempère ses prétentions en ne cherchant pas à trouver⁶²; comme lui, il essuie les sarcasmes humiliants de l'Idéal difficile à atteindre, «l'étoile ironique» prenant la forme de «L'éclat du rire vague et sinistre du rêve»⁶³ et de la chimère; le découragement s'exprime par le truchement du même adjectif absolu, «jamais», qui ornaît en compagnie de «toujours» la terrible horloge à l'entrée de l'enfer dans l'imagerie populaire: «A jamais, dans ce gouffre où j'erre plein d'effroi! ... Jamais le fond, jamais la fin, jamais la borne!»⁶⁴; il en est même de la notation sensitive «mes pieds brûlaient de la forge centrale» qui rend compte de l'imagination hugolienne

⁶¹ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 46.

⁶² Ibid., p. 34.

⁶³ Ibid., p. 35.

⁶⁴ Ibid., p. 13-14.

portée à de telles remarques: «escalier qui dans le mal descend (...) la spirale (...) vous teignant les semelles de sang»⁶⁵.

Grandbois s'abreuve de ces passages pessimistes sans doute exploités par le roman noir français, mais il dédaigne les conclusions heureuses à la fois de Dieu et de La Comédie divine; voilà pourquoi le guide généreux qu'est Virgile et sa métaphore hugolienne du «bâton d'Alighieri errant»⁶⁶ s'inversent en un «bâton blanc que je ne possédais pas». Semblable à Vigny sous ce rapport, Grandbois ne perçoit pas la tutelle rassurante de la Providence apte à niveler tous les obstacles; n'ayant pas acquis du poème XXVII l'assurance pascalienne où l'angoisse appelle la foi en la présence de Dieu, il s'en remet à des panacées purement humaines qui lui font faux bond: l'amour et la société.

Cliché au XIXe siècle, l'angoisse de l'égarement telle que rendue par Vigny dans «le sophiste rampe aveugle (...) dans l'éternel brouillard»⁶⁷ ou dans «(les hommes)

⁶⁵ Id., Poésie, IX, éd. Ollendorf, p. 116. Hugo affectionne l'auscultation pédestre des lieux de terreur; c'est par eux que s'infiltrèrent les ondes de la peur: «sous son pied hasardeux/ Sent vivre et remuer l'édifice hideux» (Les Rayons et les Ombres, «Sur un homme populaire»).

⁶⁶ Id., Actes et paroles, éd. Ollendorf, III, p. 208.

⁶⁷ Vigny, op. cit., «Oracles», v. 32.

vont devant eux, sans savoir où (...) aveugles»⁶⁸ se superpose à l'angoisse de l'engloutissement charnel. Déjà chez Vigny et chez Hugo, la contradiction entre la matière impure et l'esprit est ressentie de façon aiguë. Les termes «mille corps» et «âme glacée» encadrant le poème XXV évoquent la dualité traditionnelle de ces deux principes, mais en effleurant, comme dans la pudeur romantique, la richesse provocatrice de la description érotique. Dans le vers «Ce halo pénètre en moi avec une pernicieuse douceur», on a l'impression que l'assaut des bouffées d'angoisse se double d'un ensorcellement charnel, surtout quand l'on se rappelle le Démon de «La Destruction» de Baudelaire qui «nage autour (du poète) comme un air impalpable» et qui, une fois avalé par celui-ci, l'«emplit d'un désir éternel et coupable»⁶⁹.

L'impression se change en conviction au hasard de l'intratexte grandboisien alors que les euphémismes du poème XXV débouchent sur le même sens caché que les généralités baudelairiennes. Le vice des hommes dont il faut faire peu de cas par mansuétude renvoie certes à l'assassinat et aux ennemis de toutes sortes qui, de Hugo à Grandbois, ont le même effet de privation et de

⁶⁸ Id., op. cit., t. II, «Daphné», p. 773.

⁶⁹ Baudelaire, Les Fleurs du mal, p. 129.

thésaurisation sadique; mais il y a plus. En faisant porter le blâme directement sur la sexualité, le vers «Ils comptaient déjà leurs doigts pour d'invraisemblables caresses» succède au poème «A Olympio»:

Les méchants, accourus pour déchirer ta vie/
L'ont prise entre leurs dents (...) Avec des
cris de joie ils ont compté tes plaies/ Et
compté tes douleurs./ Comme sur une pierre on
compte des monnaies/ Dans l'ancre des voleurs
(...) Tes ennemis ont pris ta belle destinée/
Et l'ont brisée⁷⁰.

mais, plus particulièrement, c'est l'euphémisme populaire «vice» par lequel un certain Canada-français désignait le péché de la chair que l'on trouve dans des notes d'archives stupéfaites du goût des clients pour les prostituées: «C'est assez incroyable le vice des hommes» (FAP). Comme le confirment les variantes du poème XXV dans Poésie I de la Bibliothèque du Nouveau Monde, le voyage vers les profondeurs chthoniennes et marines constitue une façon détournée, mythique, de représenter le coït, la neige douce couvrant l'asphalte revêche suggérant autant que l'eau asphyxiante et baptismale la duplicité du

⁷⁰ Hugo, Les Voix intérieures, XXX, «A Olympio».

ventre: «Nous nous enfonceons jusqu'à mi-corps, jusqu'au doux pelage du sexe, d'un ventre d'adolescent à teint blond, dans une neige pleine d'étincelles où nous tentions de confirmer le sens de notre révélation» (NNE), «L'enfoncement dans cette terre (...) Où toi/ Où vous/ Femmes aux bras noués aux corps brûlants/ L'angoisse nous prenait à la jouissance aiguë» (PII, 469).

Les romantiques ont exalté le rôle du poète promu au rang des prophètes, sacré Fils de Dieu et investi d'une mission vengeresse auprès des bourgeois du temps. Comme un saint Pierre à Rome et un saint Paul chez les païens, le prosélytisme poétique se transporte au coeur du royaume du matérialisme, la ville, ce qui fait dire à Vigny que la «fille du saint Orphée» «chante aux carrefours impurs de la cité»⁷¹. Or, le Je du poème XXV lance ses plaintes dans les villes; participe-t-il pour cela de la croisade romantique? Les ennemis ironiques de Grandbois semblent bien correspondre à ceux de Vigny, les parlementaires qui éprouvent le «dédain de la chose immortelle»⁷² et qui devant la poésie «se ri(en)t de très graves symboles»⁷³.

⁷¹ Vigny, Poèmes complets. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées, «La Maison du berger», p. 194-195.

⁷² Voilà pourquoi Grandbois les réifie avec les accessoires du provisoire, cigare, cravate et cercueil.

⁷³ Vigny, op. cit., p. 196.

Le Grand Oeuvre langagier du poète pourrait être induit, ab negatio, de la non-communication, symptôme de l'écart entre les classes bourgeoise et artistique; en cela, le poème XXV réitérerait le constat babéliste de «Ma vie ma vie disait le jeune poète/ Mais il était parfaitement fou/ Car le tailleur du village et le notaire et le docteur et le curé/ Ne voyaient rien» (PI, 366). Dans l'esprit de Grandbois, le rapport de forces ne se limite pas à la résistance des cercles non littéraires. Il inclut sous l'étiquette bourgeoise une certaine poésie officielle enivrée de rimes qui s'émerveille des images faciles du «clair de lune» et de «La Mer» de Charles Trenet⁷⁴. Cette aversion explique peut-être l'ostracisme exercé envers la lune dans Les îles de la nuit, elle qui symboliserait d'après le manifeste d'Amérique française le langage conformiste favorisé par le goût stagnant des «princes de l'économie nationale»⁷⁵; en revanche, le poète digne de ce nom a tout de l'explorateur, non seulement dans la conduite de sa vie, mais dans ses permutations alchimiques -entendre symbolistes- avec les formes linguistiques comparables à l'enfoncement du poème XXV:

⁷⁴ Alain Grandbois, «A propos de la poésie», l'Amérique française, vol. 10, no 2, mars-avril 1952, p. 36.

⁷⁵ Ibid., p. 33.

J'imagine aussi qu'il est plus exaltant, bien que plus dangereux, de tenter de percer les couches épaisses de l'inconnu, de tenter la folle aventure, que de jouer à l'ombre de maîtres inégalables, dont l'art a été parfait! (...) Le poète est un cambrioleur, qui possède un jeu de clés pour ouvrir la porte des chambres encore interdites.⁷⁶

Ce n'est pas une coïncidence si le vocabulaire utilisé pour décrire son art rejoint chez Grandbois l'ésotérisme de ses pièces: l'isotopie de la poésie imbibe le sens superficiel du voyage initiatique, instaurant la même hiérarchie de valeurs développée par les romantiques. Sédentaire invétéré, le bourgeois obnubilé par l'argent, que Grandbois symbolise par le cigare «à au moins deux dollars» pièce (FAP) s'avère ce «bourgeois banal de la tradition, médiocre essentiellement impropre en tout domaine à l'héroïsme, à l'aventure, à la passion»⁷⁷; malheureusement, il faut se rendre à l'évidence que son autorité sociale tranche entre les deux langages évoqués par Lamartine dans le poème «Dieu» des Méditations⁷⁸ en faveur de la réaction, précipitant contradictoirement le

⁷⁶ Id., «"Ballades de la petite extrace" d'Alphonse Piché», Liaison, no 5, mai 1947, p. 298.

⁷⁷ Paul Bénichou, Les Mages romantiques, p. 281.

⁷⁸ Lamartine, op. cit., p. 71.

poète éclairé au rang des aliénés, et cela sans distinction de siècle et de culture, car la réputation de fou pèse sur Vigny et sur le Hugo des Voix intérieures⁷⁹ autant que sur Grandbois:

On les traite (les poètes) de doux fous inoffensifs (...) Ce sont encore des fous, mais qui pourraient devenir des fous dangereux, et je ne serais pas étonné d'apprendre que certaines camisoles de force ne leur fussent pas réservées, à l'occasion.⁸⁰

Au coeur de cet apostolat éprouvant émerge le sentiment contraire d'avoir été changé en Antéchrist. Comme le souligne Paul Bénichou, la «dignification métaphysique de la poésie»⁸¹ apparaît une malédiction alors qu'un «lieu commun du romantisme christianisant des années 1820»⁸² établit une distinction entre Poésie sainte et Poésie déchue.

En servant les passions, la figure du poète de Vigny se ressent de sa chute profane à l'instar de Grandbois qui hurle le paradoxe inhérent à sa démarche dans «O quête

⁷⁹ Hugo, Les Voix intérieures, p. 224.

⁸⁰ Alain Grandbois, l'Amérique française, p. 35.

⁸¹ Paul Bénichou, op. cit., p. 242.

⁸² Ibid., p. 242.

d'amour maudite et sacrée» (PI, 504). La superposition de l'Absolu pur et biblique et de l'érotisme ne se fait pas sans une part de dégoût et de culpabilité d'autant plus que le grotesque accusateur de «J'étais l'animal haletant dans mille corps» s'inspire du satanisme de Baudelaire; en effet, dans Petits poèmes en prose, la définition du poète s'entend de la même façon, telle un dédoublement glouton et pervers qui avilirait le talent initial:

Le poète jouit de cet incomparable privilège,
qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui.
Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps,
il entre, quand il veut, dans le personnage de
chacun (...) Ce que les hommes nomment amour est
bien petit, bien restreint et bien faible, comparé
à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitu-
tion de l'âme qui se donne tout entière, poésie
et charité, à l'imprévu»⁸³.

En s'affiliant à Baudelaire, Grandbois semble faire sienne la déchéance sans cultiver toutefois la provocation, le discours sulfureux propre au satanisme. La culpabilité franche et naïve se répercute même dans l'orgueil suscité par son destin spécial. Si l'enflure de «je conduisais le jeu de l'angoisse et de la noire féerie»

⁸³ Baudelaire, Petits poèmes en prose, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 61-62.

tient de la même conscience qu'a Hugo de son statut de mage et de voyant partagé avec les «esprits conducteurs des êtres»⁸⁴ et le qualifiant ainsi pour «commander à toute cette nuit»⁸⁵, elle n'empêche pas le désir de l'aube libératrice. Pourquoi? Sans doute à cause de l'équivalence de ce pouvoir et de l'énergie libidinale. Le «maître absolu» de Liaison, souhaitable parce que autonome, seul intervenant de son art⁸⁶, risque aussi d'être un Satyre monstrueux. Cette double nature justifie la volonté paradoxale d'immobilité, «mes pas imaginaient la mesure d'une immobilité fatalement dérisoire», quand on connaît la fertilité poétique de l'errance; le passage suivant pose de façon catégorique l'équation entre mobilité et travail des Muses:

J'étais un somnambule (...) J'étais le vagabond avec le coeur gonflé d'espoirs illimités/ Je vivais la nuit dans les rues de Paris de Shanghai de Singapour de Cannes sous les étoiles/ Et je ne voyais même pas les étoiles/ Je vivais mon rêve d'aveugle et je composais des poèmes que j'avais oubliés déjà quand j'étais rentré chez moi. (PII, 420)

⁸⁴ Hugo, Les Contemplations, p. 362.

⁸⁵ Id., Dieu, sect. I, 466 b.

⁸⁶ Alain Grandbois, Liaison, p. 297.

Or, «la mesure d'une immobilité» interromprait l'état créateur de semi-somnambulisme, la marche féconde au travers d'un brouillard crépusculaire mise à profit par Hugo dans Le Rhin avant Grandbois au poème XXV. Ainsi, comme le soliloque L'Étoile pourpre en épitaphe, ce serait «la fin/ Du balancement des somnambules/ Aux toits perdus des gratte-ciel// La fin du poème du poète» (ÉP, 233). Mais la fin de cette détresse dynamique comporte un réconfort à l'instar d'un érotisme panique enfin dompté. Car la mesure, dans la pensée de Grandbois, s'entend du contrôle de la libido comme l'immobilité, du contrôle de l'imagination: «entrer dans ce monde si mystérieux de la sensualité, de ses désirs, et de leur accomplissement, tout cela exige une adaptation, une mesure, un sens de l'équilibre» (CPB).

Le rapport d'équivalence entre sexe et poésie risque même de se transformer en lien de causalité. Comme les «tranquilles assassins» de la fin recourent au crime suite à l'emprise de leur imagination, il se pourrait bien que le marcheur du début s'abandonne aux excès de passions urbaines suite aux carences, ou aux calculs, d'une imagination incapable de se représenter la pureté idéale, l'amour unique, autrement qu'en termes de «chimérique» et de «dérisoire». L'on rejoint la conception baudelairienne

de la pensée qui, au lieu d'être le siège de la discipline et de la transcendance, s'empresse, une fois laissée libre, de s'adonner aux deux vices encadrant le poème XXV, soit la lubricité et le meurtre:

Je sais que le Démon fréquente volontiers les lieux arides, et que l'Esprit du meurtre et de lubricité s'enflamme merveilleusement dans les solitudes. Mais il serait possible que cette solitude ne fût dangereuse que pour l'âme oisive et divagante qui la peuple de ses passions et de ses chimères.⁸⁷

Avec Baudelaire, nous voilà donc portés, au bord du gouffre, spectateurs sidérés assistant au déclin de l'empire romantique qui, à partir d'une introversion cultivée ayant suscité des hypersensibilités somme toute inoffensives dans «le vide (du) coeur solitaire» de René⁸⁸, se métamorphose en suppôt de Satan.

Alimenté par la «morale» baudelairienne, le poème XXV associe donc le jeu poétique à une dépravation, ce que le poème XXVIII confirme avec ses «sortilèges», avec son égocentrisme liminaire et avec son idolâtrie païenne des femmes auréolées comme des dieux. Toutefois, ces

⁸⁷ Baudelaire, op. cit., p. 95.

⁸⁸ Chateaubriand, René, p. 211.

errements ont la chance de conduire, comme au poème XXVII, à l'expiation jobienne et, contrairement au poème XXV qui tourne en rond au fond de l'enfer, le poème XXVIII, et le recueil avec lui, se clôt dans une vision de salut.

-1-

- 01 Fermons l'armoire aux sortilèges
- 02 Il est trop tard pour tous les jeux
- 03 Mes mains ne sont plus libres
- 04 Et ne peuvent plus viser droit au coeur
- 05 Le monde que j'avais créé
- 06 Possédait sa propre clarté
- 07 Mais de ce soleil
- 08 Mes yeux sont aveuglés
- 09 Mon univers sera englouti avec moi
- 10 Je m'enfoncerai dans les cavernes profondes
- 11 La nuit m'habitera et ses pièges tragiques
- 12 Les voix d'à côté ne me parviendront plus
- 13 Je posséderai la surdité du minéral
- 14 Tout sera glacé
- 15 Et même mon doute

-2-

- 16 Je sais qu'il est trop tard
17 Déjà la colline engloutit le jour
18 Déjà je marque l'heure de mon fantôme
19 Mais ces crépuscules dorés je les vois encore se
penchant sur des douceurs de lilas
20 Je vois ces adorables voiles nocturnes trouées
d'étoiles
21 Je vois ces rivages aux rives inviolées
22 J'ai trop aimé le regard extraordinairement fixe de
l'amour pour ne pas regretter l'amour
23 J'ai trop paré mes femmes d'auréoles sans rivales
24 J'ai trop cultivé de trop miraculeux jardins

-3-

- 25 Mais une fois j'ai vu les trois cyprès
26 Devant la blancheur du logis
27 J'ai vu et je me tais
28 Et ma détresse est sans égale

-4-

- 29 Tout cela est trop tard
30 Fermons l'armoire aux poisons
31 Et ces lampes qui brûlent dans le vide comme des fées
mortes
32 Rien ne remuera plus dans l'ombre
33 Les nuits n'entraîneront plus les cloches du matin
34 Les mains immaculées ne se lèveront plus au seuil de
la maison

-5-

- 35 Mais toi ô toi je t'ai pourtant vue marcher sur la
mer avec ta chevelure pleine d'étincelles
36 Tu marchais toute droite avec ton blanc visage levé
37 Tu marchais avec tout l'horizon comme une coupole
autour de toi
38 Tu marchais et tu repoussais lentement la prodigieuse
frontière des vagues
39 Avec tes deux mains devant toi comme les deux colombes
de l'arche
40 Et tu nous portais au rendez-vous de l'archange
41 Et tu étais pure et triste et belle avec un sourire de
coeur désespéré

42 Et les prophètes couchaient leur grand silence sur la
 jalousie des eaux

43 Et il ne restait plus que le grand calme fraternel des
 sept mers

44 Comme le plus mortel tombeau

8. LE POÈME XXVIII

8.1. STRUCTURES SÉMIQUE ET ÉNONCIATIVE

La reprise de l'impératif «Fermons l'armoire» formant un chiasme avec «trop tard» prêche en faveur d'une division du poème en deux séquences de trois strophes chacune. Dans la première, le «je» est omniprésent tandis que, non totalement absent dans la seconde, il y laisse la vedette à l'Autre, «tu» et «ils». Cette distribution particulière des déictiques reproduit l'évolution inhérente au poème XXV où le «je», après s'être créé un monde personnel, devait faire appel à un intervenant extérieur afin de le tirer de sa solitude devenue destructrice.

Ce pattern narratif, linéaire, est chevauché par une structure concentrique à laquelle n'est pas étranger le contenu sémique des impératifs. En effet, l'idée de fermeture se retrouve dans les strophes 3 et 6, mais alors que «Fermons l'armoire» interdit le libre mouvement entre une partie de la maison, l'amour, et le reste de la maison, les «trois cyprès/ Devant la blancheur du logis» bloquent le trafic entre la maison et l'extérieur de la

maison en figurant métonymiquement la même barrière végétale que dans le vers «Le cercle fatal se refermait (...) / Pourquoi la haute haie des peupliers» (ÉP, 215); les «cyprès» sont aussi la métaphore de la mort qui, dans un autre poème, scelle la maison: «La chambre est inavouable et ton sein comme la fenêtre idéale / L'angoisse sans douceur et puissante comme le vêtement du mort / Tout se dresse devant nous avec une simplicité de cimetière» (PII, 245).

Le symbolisme funéraire des «cyprès» tisse donc des liens étroits entre la strophe 3 et la strophe 6 où la fermeture est exprimée par le «tombeau». Bref, la contraction encercle les deux séquences du poème, mais quand les vers liminaires avec «Fermons l'armoire» désignent la cause de cette contraction mortelle, les «sortilèges» et les «poisons», les vers terminaux concluent avec son résultat, la mort («tombeau») et l'enterrement au cimetière («cyprès»). Un autre résultat non négligeable de la fermeture, le mutisme dans «je me tais» et dans «prophètes couchaient leur grand silence», ajoute au sentiment d'irréversible de la mort et motive la clôture syntagmatique des deux séquences et du poème entier par la fin de la parole.

Au centre, des vers positifs («Mais ces crépuscules

dorés je les vois encore se penchant sur des douceurs de lilas/ Je vois ces adorables voiles nocturnes trouées d'étoiles/ Je vois ces rivages aux rives inviolées», puis la série des «Tu marchais...») actualisent le sème contraire d'«ouverture», ne serait-ce que par les fenêtres sur l'au-delà constituées par les étoiles qui «trouent» justement les «voiles nocturnes»¹ ou par l'action du «tu» «repouss(ant) la prodigieuse frontière des vagues», cet équivalent marin, et biblique, de la haie de «cyprés».

Cette double série de vers mélioratifs est introduite par le verbe «voir» accompagné des adverbes «encore» et «pourtant» assez significatifs d'une opposition, voire d'une rémanence. Ces «visions», du fait de leur persistance, peuvent représenter le mécanisme d'une mémoire active que les impératifs «Fermons l'armoire» cherchent à enrayer. De Baudelaire à Éluard, en passant par Mallarmé, l'armoire constitue une métaphore anagrammatique de la mémoire. Si Grandbois ne l'indique pas ici explicitement par une métaphore in praesentia

¹ Le verbe «trouer» s'emploie toujours dans le même contexte d'une source lumineuse éclairant et perforant les ténèbres d'une «nuit prodigieusement fermée» (XXV). Qu'on en juge: «colonne libératrice/ Comme un immense geyser de feu/ Trouant notre nuit foudroyée» (RH, 159); «Et cependant cet espoir dérisoire/ (...) Fleur d'or démesurément verticale/ Trouant les hautes voûtes du ciel» (PII, 438).

comme l'auteur des Fleurs du mal le fait avec «quand je serai perdu dans la mémoire/ Des hommes dans le coin d'une sinistre armoire»², on devine que l'armoire contient les visions d'un passé idyllique dans «Tu mets ta robe claire,/ Ton sourire neuf,/ Tes mains fraîches,/ Et le parfum léger/ De tes seins,/ En quelle ombreuse armoire,/ Tapi, sournois,/ Enfoui,/ ton fragile Destin?» (PI, 333). Par ailleurs, quand la mémoire est nommée, c'est dans un contexte similaire à celui de l'armoire au début du poème XXVIII; en effet, si la fermeture de l'armoire-mémoire chasse tous les jeux et prive le «je» de sa liberté, son ouverture «délivre tous les jeux tous les yeux» (PI, 402). Dans le premier cas, le contenu des souvenirs, les «voix d'à côté» ne parviennent plus au poète, dans l'autre on ressent «Ce souffle angoissant de l'autre côté de la vie» (PI, 402).

Bref, à l'opposition des sèmes concrets de «fermeture» et d'«ouverture», se superpose celle des sèmes abstraits d'«oubli» et de «mémoire». Cela est surtout vrai de l'opposition entre les vers 1-18 VS vers 19-21 et des vers 35-41 VS 42-44. A cause de l'emploi du futur de l'indicatif, certaines visions négatives apparaissent plutôt comme des prophéties de malheur à venir;

² Baudelaire, Les Fleurs du mal, p. 73.

l'opposition se nuance donc en tant que projections oraculaires systématiquement négatives VS la mémoire positive (v. 9-15 VS v. 19-21; v. 32-34 VS v. 35-41).

Une des raisons qui fait de la strophe 3 le summum du désespoir réside en ce que le pattern mémoire positive VS oubli/prophéties négatifs y est faussé et que le sécurisant retour de visions positives avec le verbe «voir» est trahi. Même si l'adverbe ponctuel «une fois» sous-entend le caractère exceptionnel d'une mémoire négative, par opposition à la répétitivité impliquée par «encore», par l'imparfait et par l'anaphore dans «je t'ai pourtant vue marcher(...)/ Tu marchais (...)/ Tu marchais (...)», etc., le verbe «voir» a bel et bien un complément d'objet représentant des souvenirs désagréables. En fait, le «je» est amené à voir la fin du processus mnémotechnique, car ailleurs les «cyprès» semblent provoquer l'effacement du passé au lieu d'en être une image recréée: «Les hauts cyprès les hautes tiges/ Des souvenirs décédés» (PII, 476). De plus, le second «J'ai vu», qui réédite le trait stylistique du «Ah je sais» à la fin du poème XXV, n'a même plus droit à un objet, ce qui montre que la mémoire tourne à vide et que la poésie qui se nourrissait de souvenirs n'a plus rien à dire.

8.2. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES

8.2.1. LA PASSION ET LA SOLITUDE

Avec la répétition du mot «amour» qui trahit un caractère obsessionnel exprimé par le vers «J'ai trop aimé le regard extraordinairement fixe de l'amour pour ne pas regretter l'amour», la strophe 2 est le foyer évident de l'isotopie. De là démarre une réévaluation susceptible de circonscrire un maximum de sémèmes avec l'aide de l'intertexte. Une fois effectué un balayage complet du poème XXVIII, on s'aperçoit que les étapes inhérentes à l'isotopie amoureuse recourent la structure syntagmatique: parti d'une solitude consécutive à un excès de passion, le poème semble se clore sur un retour de la solitude correspondant au stade postcoïtal et à la séparation des amants; ce parcours concentrique engloberait la série alternée des étapes antithétiques de l'amour, excès + solitude (v. 1-18) s'opposant à la persistance d'un amour simple (v. 19-21) pour revenir dans le même ordre excès + solitude (v. 22-34) et être interrompus à nouveau par la renaissance de l'amour (strophe 5).

Vraiment très explicite, la strophe 2 avec la

redondance des «amour» et le sémème «femmes» utilise des moyens bien connus pour rendre l'excès du désir. La pluralité des femmes sert de métonymie à l'avidité comme au poème IV; de plus, leurs «auréoles» s'alignent peut-être comme les halos des réverbères du poème XXV que le poète traverse à l'instar des «mille corps» des villes et des «mille corps» rencontrés dans les villes. L'anaphore de l'adverbe de quantité «trop» parachève l'impression d'exagération que Grandbois éprouve ailleurs dans les mêmes termes redondants: «Je vous ai trop vues trembler dans d'adorables mensonges/ J'ai trop cerné le domaine de votre gel/ J'ai trop pleuré pour vous» (XXVII), «On a beaucoup trop joué/ On a beaucoup trop gagné» (RH, 109)³.

En même temps que l'isotopie amoureuse se fait plus discrète à la strophe 1, l'hyperbole emprunte d'autres voies. Sentiment et partenaires ne sont pas nommés dans les premiers vers, sans doute pour accentuer la solitude du «je». Si, pour suggérer l'égoцентризм comme au poème XXV, les synecdoques physiques se rapportent à la seule première personne du singulier, «Mes mains», «Mes yeux»,

³ Dans «Cependant j'avais trop attendu/ Les regards du miracle/ J'étais trop celui du langage patient» (XXIV), Grandbois fustige l'excès contraire du désir vorace en des termes rappelant Éluard: «On nous enseigne trop la patience la prudence -et que nous pouvons mourir» (Oeuvres complètes, p. 26).

«Je posséderai la surdité», il n'y a pas moins métaphore et métonymie d'un acte amoureux partagé derrière «sortilèges», «jeux», «viser droit au coeur», «monde» et «soleil».

La femme est surtout comparée à l'étoile chez Grandbois et c'est sous cette identité positive qu'on la retrouve plus loin dans le poème alors qu'elle donne le signe des retrouvailles après l'abandon: «ces adorables voiles nocturnes trouées d'étoiles», «ta chevelure plein d'étincelles». Si ces heureux moments où le «je» renoue avec la femme sont commandés par les étoiles, le soleil à son zénith semble aussi négatif que la nuit noire; il sépare les amants: «Mais de ce soleil/Mes yeux sont aveuglés» correspond à «Les étoiles se sont évanouies/ C'est le soleil trop dur/ Mais la blessure de nos yeux n'importe pas/ Puisqu'il y a eu la faiblesse de nos bras/ Et des mers odorantes et lointaines» (PII, 349). Il n'y a qu'un pas pour que le soleil qui sépare soit identifié à la femme qui part étant donné que la beauté de l'une rejoint, voire dépasse l'éclat de l'autre: «Ta nudité soudain noyait le soleil aveuglait la mer» (PI, 563). En fait, ce soleil n'est pas LE soleil, mais sa métaphore hyperbolique, ce que confirme «sa propre clarté»; il en va de même du «monde que j'avais créé» qui n'est pas LE monde

tel qu'on le connaît, mais un succédané régi par des standards idéaux. L'excès d'amour produit des créations plus grandes que nature qui, hautement instables à cause de cela, finissent par se détruire et détruire leur création. Cette chaîne de causalité est bien rendue dans «Passage de l'homme»:

Ah Dieu l'avais-je soigneusement créée (...)
Ah à vous rendre jaloux Unique étincelle⁴
Ah nulle femme ne fut plus fabuleuse
Je la tissais de rêves extraordinaires
Je la modelais des doigts légers de mille songes
féériques (...)
Son sourire tuait la douceur
J'ai fait son regard comme une lumière
inexprimable
Son tendre feu pénétrait en moi comme une
indicible marée
Son dur feu me brûlait jusqu'à la racine
dernière de l'âme
Je la créais et chaque souffle que je lui
donnais m'assassinait un peu plus (PI, 203)

La représentation de l'amour excessif en tant qu'assassinat se retrouve sous la métonymie du geste des mains «vis(ant) droit au coeur». A un niveau abstrait, idées et sentiments de démesure enthousiasment tellement

4 La jalousie de Dieu est calmée en fin de poème XXVIII après l'absolution méritée par le «tu» salvateur. L'analogie entre les deux poèmes tient jusqu'à l'identification de Dieu aux «courants de tes sept mers où les navigateurs se perdent» (PI, 203).

Grandbois qu'il se doit de comparer concrètement leur effet à un coup au coeur:

Il y avait les doigts qui tremblaient
 Pour dévêtir la femme aimée
 Et les aubes tièdes
 Et les derniers baisers (...)
 Et les grandes choses vous prenaient au cou
 Shakespeare Balzac Byron
 Stendhal le magnifique
 Flaubert toute cette vieille friperie qui
 frappe droit au coeur plus que les poèmes
 d'Éluard d'Aragon (PII, 10).

Mais comme la passion entraîne autant souffrances et déception que délire et extase, le coup peut être mortel: «Ce cri (...)/ Ne l'ayant pas trouvé m'est revenu droit au coeur avec une force encore accrue/ Que j'aie été assassiné par lui» (PII, 290). Le choix de «viser droit» exprime donc la réalité d'un geste adroit, impitoyable, de mains tenant une arme. Si les mains savent prodiguer des caresses, elles peuvent aussi devenir des instruments ambigus, flèches, corde de pendu, revolver, etc.: «Replie en pointe de flèche tes longs cheveux d'étincelles (...)/ Tes doigts pour la caresse qu'ils ensanglantent mon flanc nu» (XX), «Ah j'étais l'arc et la flèche/ Je pénétrais la tendre chair des belles filles» (PII, 379).

Les «jeux» et les «sortilèges», qui s'associent tous

deux à des contextes amoureux, ajoutent à la pluralité des femmes et à la répétition des ébats charnels, tout comme les «voix d'à côté». S'il s'agissait de la relation exclusive de la petite maison des strophes 3-4, Grandbois dirait: «Ma compagne fidèle respirait dans la chambre d'à côté» (PII, 97). Variante des «voix de pierre sourde» des «beaux Visages (...)/ ensevelis derrière les murs des chambres vides» (VI), les «voix d'à côté» semblent résumer toute une vie d'aventures aussi grisantes que cuisantes. D'ailleurs le terme «sortilèges» qui coiffe le poème fait office de modèle pour une structure fondée sur l'antithèse. Ses deux définitions du dictionnaire «Action qui semble magique» et «Action de jeter un sort» annoncent, en effet, le résultat d'un amour trop magique («La belle magie des beaux songes de soleil sombrait aux premières approches du soleil/ Cette nudité d'ombre victorieuse nous abandonnait (...)/ Notre nudité parée des sortilèges (...) nous échappait» (PII, 268), à savoir la malédiction par l'absence d'amour et ses équivalents, selon les isotopies, de descente chthonienne (v.9-15), de fuite du temps (v. 16-18) et de fermeture de la petite maison champêtre (v. 25-34).

Le désir excessif conduisant à la solitude souterraine est une expression générale qui recouvre aussi

bien l'orgasme dans ce qu'il a de surhumain que la gourmandise manifestée à travers la kyrielle des femmes «connues». Malgré qu'il rende de façon moins réaliste le «stade du plateau», le paroxysme lumineux constitue sans doute une variante du paroxysme sonore du poème II, «ce grondement (...)/ était le son d'un amour provincial» et des réflexes involontaires des muscles du corps du poème XXV, «je tremblais de haut en bas» qui précèdent aussi comme au poème XXVIII la descente solitaire, c'est-à-dire l'esseulement terrible du stade postcoïtal. C'est toutefois dans un poème inédit que Grandbois se fait le plus explicite; à partir de là, les passages ci-haut encore euphémiques sont réévalués rétrospectivement comme métonymies de la jouissance et de sa conséquence pessimiste: «Tout sombre/ Avec cet acharnement vers le fond de la terre/ Pressé de toutes parts/ Les pieds le ventre le sexe (...)/ Femmes aux bras noués aux corps brûlants/ L'angoisse nous prenait à la jouissance aiguë/ Mais après quels beaux visages nobles» (PII, 469).

L'absence d'amour ou la solitude, on l'a vu au poème I et IV, peut passer par une attaque en règle contre les synecdoques physiques, celles du «je» étant altérées, celles des autres étant non lexicalisées jusqu'à l'explosion de la strophe 5. C'est que le détail

anatomique prend ainsi le flou du pur esprit, du «fantôme», qui renvoie à la variante temporelle de l'absence, la mort; «l'heure de mon fantôme» sous-tend les avatars synecdochiques dans: «La mer devenait houleuse et forte/ Les femmes changeaient de visage et disparaissaient aussitôt/ De beaux fantômes croisés» (PI, 495) ou dans: «La nuit rougit/ Parmi toutes les glaces/ Tous ces beaux fantômes/ Et les caresses inaccomplies/ Et les nuits d'étoiles» (PII, 349).

Métonymies, divers espaces coïncident avec diverses étapes de l'amour. D'abord un espace chthonien de la solitude est confronté à un espace aérien qui le suit immédiatement; en effet, quand les sèmes de minéralité abondent en début de poème dans «cavernes profondes», «surdité du minéral», «Tout sera glacé» et dans la face convexe des grottes concaves, soit la «colline (qui) engloutit», aussitôt après la persistance de la mémoire restitue les «crépuscules dorés» et les «étoiles» accompagnées de sémèmes de légèreté, «douceurs de lilas» et «voiles nocturnes».

8.2.2. L'AMOUR CALME

Ces derniers sémèmes font partie d'une série de trois vers qui représentent l'amour idyllique par son décor champêtre. Mais par l'effet de l'intertexte, leur statut rhétorique peut évoluer, passant de métonymie à métaphore des gestes de l'homme et de la femme. Une première lecture nous fait voir des sémèmes purement cosmologiques alors que le rapprochement de certains détails en des endroits différents du poème et de l'oeuvre nous dirige vers une personnification du décor. Primo, les «rives inviolées» et les «adorables voiles nocturnes trouées d'étoiles» se font l'écho de la pureté («mains immaculées», «blanc visage», «Et tu étais pure») et de la «chevelure pleine d'étincelles» respectivement, sémèmes définissant la femme plus loin dans le poème. L'analogie suggère donc une identité entre les rives que le poète aborde et les étoiles qu'il admire, identité qui se précise par la métaphore in praesentia dans «Cependant la nuit continue/ Impudique soulevant ses voiles/ Dévoilant son sexe nu plein de ténèbres odorantes» (PII, 477); secundo, il n'est pas exclu que le verbe «se pencher», s'il apparaît ici dans le vieux cliché romantique du

soleil couchant⁵, évoque, à cause du contexte, l'inclinaison du corps vers l'amoureuse, celle-ci étant représentée désormais par la métaphore tout aussi classique de la fleur. A l'appui de cette réévaluation, Grandbois a déjà confondu l'amant avec le paysage pour ainsi atténuer le prosaïsme du ballet érotique: «Futile fierté des hauts arbres/ Dont soudain le feuillage/ Se penche aux odeurs des genoux disjoints» (RH, 103). Avec «Pourquoi ces hommes penchés sur la mer comme aux fontaines de soif» (I), l'euphémisme s'inverse et porte désormais sur le circonstanciel qui prend néanmoins la direction de l'exemple précédent quand on lit dans «Je veux t'écrire»: «frisson ah bientôt toi fontaine ouverte et moi fiévreux emportement/ Clos tes yeux mon amour» (PII, 45).

Il est significatif que les sémèmes «logis» et «maison» soient aux extrémités des strophes 3 et 4 puisque cette séquence centrale du poème se démarque des autres par une concentration de métonymies de la chaumière, cet espace anthropologique de l'amour calme. En plus de l'armoire s'alignent les «lampes», «fées», «cloches», «mains immaculées» et «seuil» que Grandbois répète systématiquement tout au long de son oeuvre pour peindre

⁵ Hugo, Les Contemplations, p. 78, 178.

un amour simple dans lequel il confond la sensualité sereine suscitée par les femmes de son enfance, mère et jeune fille, et les meilleurs moments d'une liaison d'adulte écoulée dans la campagne méditerranéenne.

La cohésion des éléments de ce paradigme suppose une grande porosité entre la biographie et l'univers poétique. Prenons-en comme seul exemple «les trois cyprès/ Devant la blancheur du logis»: d'une part, Grandbois rappelle dans Avant le chaos qu'il est demeuré près d'un cimetière, d'où les cyprès, «je revins le Midi et je louai un petit mas au-dessous du cimetière d'Hyères. Je jouissais d'un jardin à l'abandon(...) Un sentier poussiéreux et blanc, bordé d'oliviers, montait du cimetière» (AC, 138-9); d'autre part, il avoue avoir ressenti fortement son isolement dans son pied-à-terre méridional, d'où la métaphore des cyprès devant la maison constituant ainsi des «murs d'arbres comme des cloisons définitives» (ÉP, 244). Même le chiffre «trois» peut être récupéré quand on sait que le poète a privilégié trois femmes dans sa vie, ce qu'il déclare dans les vers suivants: «Elles ont été trois (...)/ Mais chez chacune d'elles la grâce d'un geste l'inflexion de la voix le rire triste du regard» (PII, 409).

Ce dernier exemple d'interprétation du texte par la

vie de l'auteur nous ramène à l'isotopie amoureuse en nous faisant prendre conscience d'une évolution au sein de cette «recherche du temps perdu» menée malgré l'impératif à l'effet contraire, «Fermons l'armoire». En effet, parti d'une pluralité indistincte associée à l'excès («Les voix», «mes femmes»), le poème glisse vers une pluralité ramenée à la perfection du triangle avant de déboucher sur l'exclusivité totale du «tu» et sur la multiplicité («les prophètes»). S'esquisse ainsi du seul point de vue du nombre des amours un parcours concentrique indistinction --exclusivité-- indistinction qui se superpose à la structure espace cosmologique -- fabricat humain-- espace cosmologique.

En effet, l'on a vu que les strophes centrales 3-4 sont saturées de métonymies de la petite maison à la campagne. A l'exception des cyprès, les autres sémèmes typiques de l'amour calme du paradis originel, soit les fleurs, les ruisseaux, la mer calme, les doux rivages, sont repoussés vers les extrémités du poème. Autant, sur le strict plan dénotatif, les sémèmes cosmologiques saturaient les vers 19-21, autant le fabricat humain se réserve un point central comme si le poème imitait dans la distribution de sémèmes la disposition réelle de la maison entourée par la nature. Le centre serait l'ultime refuge

à l'instar de la demeure du Midi où s'opère le rééquilibrage après le chaos des voyages et où se vit LE grand amour par opposition aux innombrables aventures aux quatre coins de la planète. Mais il peut être aussi l'ennui de la solitude ressentie comme une incarcération. Une lecture verticale de l'oeuvre appuie ce raisonnement issu de la structure syntagmatique du poème. Quand Grandbois dit au poème XXIV que sa «mémoire se réfugie au centre», il fait allusion au rétrécissement des grands espaces, du «jardin l'automne» et des «géométries totales» qui prennent la dimension humaine de la maison, même si c'est pour devenir une prison. Néanmoins, le centre se décrit sur une isotopie anthropologique, qu'il soit positif ou négatif, en tant qu'«invention de plus cruelles solitudes» (ÉP, 225).

A cause des cyprès, le ressourcement au centre graphique du poème et au centre spatial de la maison s'avère une cruelle déception. D'où le superlatif du désespoir, «Et ma détresse est sans égale». Si les trois arbres funéraires représentent à la fois la mort et les grands amours du poète sur lesquels il comptait contrer son éparpillement, la mort ou le départ de ses préférées le plongent dans la plus profonde solitude comparable, nous le verrons, à celle de Job trahi par Dieu.

L'équivalent spatial de l'amour calme se caractérise par le libre aller-retour entre l'intérieur de la maison et l'extérieur. Le geste de bienvenue des «mains immaculées» se levant sur le seuil constitue la métonymie de ce mouvement métaphorisant les échanges de sentiments du coeur du poète (maison) avec la nature (femme): «Par la fenêtre du coeur on sort puis on entre par la porte/ c'est le cercle magique du coeur» (PII, 45). Or, les cyprès brisent cette circularité qu'ailleurs Grandbois associe à l'enfance⁶. Pour assurer la communication il aurait fallu qu'un seul arbre soit planté devant la maison: «frêle et jeune/ on peut compter ses feuilles le soleil passe à travers» (PII, 44). La réduction de la forêt à trois arbres, ou à trois femmes, ne semble pas assurer le bonheur puisqu'ils sont encore perçus comme un excès, excès végétal servant de barrière et emprisonnant le poète aussi sûrement que l'excès de lumière de la première strophe. Le cosmos considéré comme une force adversative gagnante depuis le début, «ce soleil (m'aveugle)», «La nuit m'habitera», «la colline engloutit», poursuit ce rôle malfaisant avec les trois cyprès bloquant les ouvertures de la maison -il ne sera contré que par le «tu» dans «tu

⁶ «Et ton genou rond comme l'île de mon enfance» (XV), «Et ce lac rond comme le cercle de notre enfance» (PII, 258).

repoussais la prodigieuse frontière des vagues».

Après l'action efficace du «tu» contre les éléments symbolisant le retour de la femme et de l'amour, le poème se termine sur la disparition de la deuxième personne et des synecdoques physiques, symptômatiques de la solitude des strophes 1-4. Pourtant, le calme de la mer est souvent associé à la sérénité de l'amour champêtre; mais concomitante à la transformation de l'amour en son repoussoir, la fraternité, le calme mène désormais à la même descente solitaire qu'au début du poème alors que «le plus mortel tombeau» reprend où «les cavernes profondes» avaient laissé. Déjà, au poème I, pareille équivalence était posée entre l'amitié et la mort: «Pourquoi creuser cette fosse mortelle(...)// Pourquoi le mur de pierre dites-moi/ Pourquoi ce bloc scellé d'amitié (...)/ Pourquoi ce fiel et ce poison». En fait, Grandbois perçoit la fraternité tel un substitut non souhaitable de l'amour après que celui-ci a été consommé et que le désir a été satisfait: «Les épaules vertueuses/ Le creux du sein/ Le ventre fraternel/ Après l'apaisement des chairs/ Cette grande absence de l'espace/ Ce repos illimité» (PI, 490). On peut donc mettre en parallèle la fin du poème XXVIII avec cette autre réaction de déception au poème IV: «Parmi le désir aux dents de loup/ Parmi le blême

assouvissement dans l'éparpillement des membres mous». Est-ce en partie parce que le stade postcoïtal est aussi excessif avec son «grand silence» et son «grand calme» qu'il n'a pas de chance de maintenir une paix durable? Est-ce parce qu'il suppose l'éloignement de la femme après la communion ayant porté le poète au paradis? L'annonce de ce second départ dans le poème expliquerait l'attitude ambiguë de la femme dans «Et tu étais pure et triste et belle avec un sourire de coeur désespéré», comme en fait foi cet épisode correspondant de l'après-amour: «Quand les mains étrangleuses des aubes et des crépuscules commençaient d'enserrer son doux cou(...)/ Elle souriait d'un si triste et si doux sourire/ Et elle repartait vers ces lueurs perdues(...)/ Son désespoir m'habitait» (PI, 212). Bref, la trame amoureuse se conforme à un éternel recommencement que la structure concentrique du poème XXVIII ne fait que reproduire syntagmatiquement.

8.3. L'ISOTOPIE BIBLIQUE

8.3.1. LA FAUTE ET LE CHATIMENT

Si, au plan de l'énonciation, les partenaires de l'amour heureux, «je» et «tu», ont disparu de la strophe finale, ils sont remplacés par «les prophètes»; la neutralité érotique de ces nouveaux protagonistes convient avec un stade postcoïtal marqué par le recul de la passion vers la fraternité et par la chute totale du désir dans le «grand calme» de la mort.

L'intervention tardive de ces chastes messagers de Dieu -pour ne pas dire asexués- laisse deviner les intentions de Grandbois: il aurait voulu que le lecteur s'attache d'abord à l'histoire d'amour du «je» et du «tu» pour qu'avec l'aide d'un sémème aussi incontestablement biblique celle-ci soit sublimée à un haut niveau de sacré lors d'un retour de lecture. Une réévaluation rétrospective va jusqu'à instituer les «je» et «tu» comme prophètes alors qu'ils empruntent tour à tour les attributs des figures prophétiques tels que développés dans la Bible ou dans les reconstructions poétiques ultérieures de la Bible.

Le prophète biblique est plus un locuteur qu'un acteur. Par le prophète biblique, Dieu fait connaître son dessein de salut et transmet sa parole, engageant une modification du temps présent et prédisant parfois l'avenir. Les Isaïe, Jérémie, Jean le Baptiste transmettent sensiblement le même message, à savoir que le châtiment vient s'il n'y a pas de repentir, mais qu'en revanche le salut suit aussi sûrement le châtiment. Grandbois reprend ce rôle et s'y borne quand il utilise le verbe «prophétiser». Les sujets de l'action sont les «vieillards» qui annoncent parfois seulement le châtiment: «Les flammes pourpres charrieront les astres/ Au moment nécessaire et dicté par le Livre/ (...) L'ancêtre l'avait très bien prophétisé/ (...) Plus de fiancées à la gorge ronde» (PI, 406-7) ou le châtiment et le salut tout à la fois: «Au creux de l'âge/ Les vieillards prophétisent/ Le retour astral/ La terre du gel» (PI, 296).

Lorsque Grandbois utilise le substantif, c'est non seulement pour annoncer le salut, mais pour le procurer, faisant sienne la confusion des Juifs qui voyaient à tort un Prophète en Jésus, le rédempteur (Mt 16, 14; Mc 8, 28; Lc 7, 16; 9, 19; Jn 6, 14; 7, 40; 9, 17): «S'est dressé le seul Arbre d'Or/ Avec ses bras verts de prophète/ (...) (Il) Nous livre au ciel puissant qu'il voile» (XXI),

«Alors déjà le grand prophète franchissait l'incendie des montagnes/ La profondeur des mers océaniques» (PII, 203). Or, si de prime abord le poème XXVIII semble confiner les prophètes à leur spécialisation éducative, «les prophètes couchaient leur grand silence», l'analogie avec les exemples précédents suppose un rôle supplémentaire. Non seulement a-t-on le substantif -quoiqu'au pluriel-, mais l'action du «tu» qui, avec ses mains, porte le «nous» au paradis, réitère la vocation rédemptrice des bras de l'Arbre d'Or menant aussi le «nous» au ciel. Bref, en tant que métaphore de l'amoureux qui a des visions de son châtimement et de son salut («Mais ces crépuscules dorés je les vois encore...», «Mais une fois j'ai vu les trois cyprès...») et en tant que métaphore de l'amoureuse qui apporte le salut tel un Christ ou un Moïse (lui aussi considéré comme un prophète dans Deutéronome 18, 15), les prophètes de la fin du poème engloberaient tous les acteurs précédents, faisant des expériences oniriques et mnémotechniques du poète une seule et même prophétie répétant possiblement celle des ancêtres, ces «ils» du poème I ayant connu un sort identique.

Dans «Les grandes absolutions...» (PII, 268) où les sémèmes bibliques sont nombreux, les «sortilèges» et «la belle magie» s'apparentent aux «péchés de la nuit» (XVII),

ces «sacrilèges insensés» qui conduisent au châtiment («Nous étions soudain devenus la chair cruelle et vengeresse») par défaut d'absolution («Les grandes absolutions de la nuit se diluaient (...)/ La bénédiction du plus dur lien criait son impuissance»). A l'appui de cette interprétation, les symétries d'impératifs, «Fermons l'armoire aux sortilèges» et «Fermons l'armoire aux poisons», ne sont pas sans rappeler le ton ex cathedra des objurgations à la conversion lancées dans les livres des Prophètes. Que ce soit le «Cessez de faire le mal» (Is 1, 16) ou le «Repentez-vous» de Jean-Baptiste, toutes les variantes d'un appel au renoncement peuvent s'accommoder de nouvelles versions purement grandboisiennes, d'autant plus que les «sortilèges» ne sont pas étrangers au Livre saint et plus particulièrement aux livres des Prophètes.

Selon les traductions, les «sortilèges» sont employés indifféremment avec «enchantelements» pour désigner la séduction des péchés en général. Dans Isaïe 47, 9-10, il faut remarquer que le contexte des «sortilèges» pointe du doigt les péchés d'orgueil et d'égoïsme⁷ tout en

⁷ Les «sortilèges» sont nettement de facture péjorative alors qu'ils désignent la phase amoureuse de la passion se substituant à l'innocence et à la candeur de l'amour originel dans le poème «Le sortilège»: «Elle était la femme de l'homme aimé/ L'homme s'évadait vers d'autres

soulignant leur nombre excessif: «Malgré la multitude de tes sortilèges,/ Malgré la puissance de tes enchantements (...)/ Ta sagesse et ta science te séduisaient/ Et tu disais en ton coeur: "Moi, et rien que moi!"» Or, dans la première strophe du poème XXVIII, l'impression d'égocentrisme se dégage très fortement de la litanie de «je», de «Mes» et de «Mon» au moment où le poète décrit justement «son monde». La fascination que ce monde suscite chez le fidèle ébloui tient de l'adoration que Michée 5, 11-2 classe parmi les «sortilèges»: «Je retrancherai de ta main les sortilèges,/ Et tu n'auras plus de devins./ J'exterminerai du milieu de toi tes idoles et tes statues,/ Et tu ne te prosternerai plus devant l'ouvrage de tes mains». Quant au besoin d'exciser le mal des mains du pécheur, mains qui sont les instruments de la création orgueilleuse, Grandbois s'y soumet au poème XXVII: «Voici l'univers de mes mains et je tue l'univers» après qu'il se fût arrogé la prérogative divine que Hugo exprime de façon identique: «Gloire à Dieu! son nom rayonne en ses ouvrages!/ Il porte dans sa main l'univers réuni»⁸ en reprenant «les oeuvres de tes

sortilèges/ D'autres mains d'autres bouches avides/
D'autres chairs triomphantes» (ÉP, 223).

⁸ Hugo, Odes et ballades. Les Orientales, p. 186.

mains» du Psaume 8, 6-7.

En tant que séducteurs propres à égarer le pécheur, les «sortilèges» reviennent dans l'Apocalypse, montrant ainsi jusque dans les moindres images que les «deux Testaments forment un miroir double, chacun réfléchissant l'autre»⁹. Là, comme dans Isaïe et dans Job, ils provoquent la venue de malédictions comparables à celles subies par le «je» au poème XXVIII:

LA FAUTE

<u>ISAÏE</u>	<u>JOB</u>	<u>APOCALYPSE</u>	<u>XXVIII</u>
47, 9-10		«enchan- tements» (ou «sor- tilèges») (18, 2-3)	«l'armoire aux sor- tilèges»; « (M o n) monde; Mon univers»
	«son appétit s'est montré insatiable» (20, 20)		«J'ai trop aimé/ J'ai trop paré/ J'ai trop cultivé»

⁹ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 130.

LE CHATIMENTISAIE

«L'arrogance
du mortel
e s t
abaissée, Et
l'orgueil de
l'homme est
humilié// Et
ils fuiront
dans les
cavernes des
rochers/ Et
dans les
antres de la
terre» (2,
17, 19)

JOB

«le piège se
referme sur
lui» (18, 9)

APOCALYPSEXXVIII

« J e
m'enfon-
cerai dans
l e s
cavernes
profondes»

«La nuit
m'habitera
et ses
pi è g e s
tragiques»

ISAIEJOBAPOCALYPSEXXVIII

«on n'y
entendra
plus la
voix de
l'époux et
de
l'épouse»
(18, 23)

«Les voix
d'à côté ne
me par-
viendront
plus»

«comme un
fantôme il
disparaît à
jamais» (20,
7)

«l'heure de
mon
fantôme»

«mes yeux
t'ont vu./
Aussi je me
rétracte et
m'afflige
sur la
poussière»
(42, 5-6)
réécrit par
Lamartine:
«C'est le
secret de
Dieu, je me
tais et
j'adore»
(op. cit. p.
79)

«J'ai vu et
je me tais/
Et ma
détresse
est sans
égale»

ISAIEJOBAPOCALYPSEXXVIII

«La lumière
du méchant
d o i t
s'éteindre,
sa flamme
ardente ne
p l u s
briller./ La
l u m i è r e
s'assombrit
sous sa
tente, la
lampe qui
l'éclairait
s'éteint»
(18, 5-6)

«aucune main
ne se lève»
(17, 4),
celle de
«l'homme aux
mains pures»
(17, 9)

«on n'y
verra plus
briller la
lumière de
la lampe»
(18, 23)

«Et ces
lampes qui
brûlent
comme des
f é e s
mortes»

«Les mains
immaculées
n e s e
lèveront
plus»

Une autre forme de punition nous renvoie, elle, à la Genèse. Comme si le poème reproduisait le parcours du premier livre de l'Ancien Testament jusqu'à la mise au tombeau à la fin des Évangiles, la strophe 1 s'ouvre sur l'évocation de la Création. Toutefois, l'homme n'a pas le loisir d'exercer sa domination sur la nature prévue par Dieu (Gn 1, 26) que déjà le contrôle lui en échappe. Nous avons remarqué plus tôt sur l'isotopie amoureuse que la solitude de l'amant s'exprime à travers un conflit permanent avec le cosmos, ce dernier dominant l'autre: «Ce soleil (m'aveugle)», «La nuit m'habitera», «la colline engloutit», «les trois cyprès/ Devant la blancheur du logis (bloquent entrée et sortie)». Or, la difficulté des relations avec la Création caractérise bien les nouveaux principes de vie sur terre énoncés par Dieu après la faute d'Adam (Gn 3, 17). Dans le poème «Océan», Hugo réécrit ainsi cette période ardue où l'homme doit suer pour subsister à partir de la désormais «terre maudite»: «La création aveugle/ Hurle (...)/ Mais, sous sa main,/ L'homme la dompte et la brise;/ La forêt grondante est prise/ Au piège humain»¹⁰. La victoire s'inverse chez un Grandbois pessimiste où c'est l'homme qui est aveugle et qui tombe dans le piège cosmologique, sa main n'étant plus

¹⁰ Hugo, La Légende des siècles, p. 579.

libre pour dompter et briser.

En fait, un sentiment d'impuissance subsiste jusqu'à la strophe 5 où prend fin une longue séquence de fautes et de châtements. Il ne serait pas étonnant que des passages du Livre de Job affleurent sous le texte grandboisien quand on sait que le poète utilise cette figure biblique en tant que métaphore hyperbolique de l'amant abandonné et désespéré: «O Dieu qui m'avez créé/ Et puis laissé seul/ Sans femmes sans enfants/ Nu comme votre Job et rempli de désespoir/ O Dieu cruel et magnifique/ Je ne vous demande qu'une chose¹¹/ C'est d'oublier votre humble créature» (PII, 131). Il ne suffit pas de nommer Job: Grandbois continue à imiter le style biblique. Les premières plaintes de Job à ses trois amis au chapitre III du livre sapiential ne portent-elles pas sur les raisons de sa mise au monde? Or, cette argumentation transparaît dans «O Dieu qui m'avez créé», puis revient dans «Puisqu'il (Dieu) nous a créés sans que nous lui ayons demandé» (PII, 137) et dans «Par quel droit/ D'où le Ciel d'où l'Enfer/ Qui nous a demandé de venir/ Dans ce monde effroyable» (PII, 441).

Avec «Je sais qu'il est trop tard», Grandbois semble

¹¹ Job serait aussi présent dans les demandes similaires du poème V: «Je ne demandais pourtant qu'un peu» = «Je ne vous demande qu'une chose».

disqualifier l'accès d'espérance qui trouve encore son chemin chez Job 19, 25-7 quand il s'écrit du fond de son malheur: «Je sais que mon vengeur est vivant,/ Et qu'il se lèvera le dernier sur la poussière/ Alors de ce squelette revêtu de sa peau,/ De ma chair je verrai Dieu./ Moi-même je le verrai;/ Mes yeux le verront». Au contraire du «Je sais», les «je vois» qui suivent au poème XXVIII s'accordent avec la persistance des images de salut chez Job; mais eux aussi sont finalement disqualifiés par la vision opposée: «j'ai vu les trois cyprès» dont la formulation sentencieuse paraît être une autre émanation du livre jobien.

Après le discours de Dieu qui lui apprend à accepter humblement la volonté du Tout-Puissant, Job fait acte de résignation en lançant dans les termes de la traduction de Genoude: «Que puis-je répondre au Seigneur, moi, faible créature? J'adore et je me tais» (Jb 40, 4-5). Cet abandon serein aux desseins de Dieu réitéré par Lamartine dans «La Poésie sacrée», «C'est le secret de Dieu, je me tais et j'adore»¹², Grandbois le transforme en paroxysme du désespoir: «J'ai vu et je me tais/ Et ma détresse est sans égale». Loin d'attester de la providence, le tableau de la création qui vient d'être fait en passant par le

¹² Lamartine, Oeuvres poétiques complètes, p. 79.

minéral («cavernes») et le végétal («cyprés») confirme l'esseulement du «je» privé de la femme. Hugo emploierait une formule similaire pour décrire la solitude de l'Homme privé de Dieu: «Et, devant ce chaos, toute philosophie/Pousse un cri, puis se tait, rêve et se pétrifie»¹³.

¹³ Hugo, Dieu. L'Océan d'en haut, p. 60.

8.3.2. LE SALUT

La strophe 5 ramène notre sémème de départ, les «prophètes» puisque le «tu», avec les déterminations qu'il y reçoit, substitue à un prophète purement visionnaire qu'est le «je» un prophète agissant sur les éléments. Au lieu de rêver l'amour, il en assure le retour sous la métaphore du salut.

Il est intéressant de remarquer que ce sens second est plus explicite en dehors des Iles de la nuit. Par exemple, la description d'une épiphanie féminine identique au poème XXVIII s'y assortit de termes comme «rédemption» (PII, 128), «absolution» (PI, 474), ou d'expressions comme «rejoindre Celui qui pardonne tout» ou «chasser la ténébreuse erreur» (ÉP, 187) qui ne laisse planer aucun doute sur l'arrière-plan moralisateur. On dira que la marche sur l'eau, l'arche ou l'archange imposent autant la relecture biblique de l'amour, mais, du moins, leur sens profond, abstrait, reste ouvert à l'interprétation.

Le meilleur exemple de cette ouverture compare la femme marchant sur les mers aux «plus belles sirènes» (PII, 324). A défaut de terme abstrait qui ferait de la sirène un instrument de salut, force est de se remémorer

le rôle plutôt destructeur de ces figures mythologiques et leur effet négatif sur l'allusion biblique. Le contexte renforce l'ambiguïté d'un Christ devenu enjôleur et dont l'influence néfaste se manifeste par la suite en inspirant au poète désir et orgueil excessifs, «je me sentais un Dieu supérieur à toi». Mais dans le cas qui nous concerne, il est dit que le «tu nous portais au rendez-vous de l'archange». A moins d'être pervertie par une épithète négative comme dans «ange surnois» (IX) ou «archange noir» (PII, 82, 438), la cour céleste des séraphins est aussi positive que son rôle de serviteurs divins. D'ailleurs, ici Grandbois semble faire de l'archange une représentation euphémique de Dieu; au lieu de nommer ce dernier littéralement comme au poème XXVII ou en employant le déictique marqué conventionnellement d'une majuscule comme dans «rejoindre Celui qui pardonne tout», il sous-entend sa venue par la référence à son avant-garde. On a l'impression que le but ultime du salut, c'est de voir apparaître l'archange. En fait, au lieu d'être un simple intermédiaire entre l'Homme et le ciel, messenger ou protecteur, on soupçonne cet archange d'occuper une fonction bien supérieure. S'il s'associe à «Celui qui pardonne», il pourrait donc annoncer l'entrée en scène du magistrat présidant au Jugement dernier. La

fin du poème, et le stade postcoïtal, apparaîtrait ainsi comme une sentence ambivalente rendue à la suite de la mort et de la montée au ciel. Cette interprétation rejoint la scène de Jugement dernier où Hugo institue l'Archange à la fois en tant qu'annonciateur du Juge et procureur d'une cour commençant à siéger avec l'apaisement de la mer comme au poème XXVIII: «Mer affreuse(...)/ Tais-toi dans ton ossuaire./ Tu cherches ton belluaire?/ Gouffre, c'est Dieu!// Écoute-moi. La loi change./ Je vois poindre aux cieux l'archange»¹⁴. Hugo et Grandbois s'inspirent sans doute de l'ange de la fin de l'Apocalypse figurant les prophètes et annonçant la venue du Royaume de Dieu et le Jugement (Ap 22).

Cette promotion de l'archange coïncide avec sa séparation d'avec la femme avec laquelle il a souvent été identifié métaphoriquement (VIII, XVIII, XX; ÉP, 177, 204). Si l'archange constitue une métonymie de Dieu le Père, la femme arbore désormais la parure du Fils.

Deux épisodes de l'Évangile confèrent à la femme une puissance christique propre à engendrer des miracles; il s'agit de la marche sur les eaux (Jn 6, 19)¹⁵ et de

¹⁴ Hugo, La Légende des siècles, p. 589.

¹⁵ Le même épisode de l'Évangile est relaté dans le poème «Cantique sur la mort de Madame la Duchesse de B*****» des Recueils poétiques de Lamartine, mais

l'apaisement de la mer. Si dans le premier cas la vocation salvatrice de Jésus est à l'état potentiel, dans le second il arrache symboliquement de la noyade les apôtres surpris en barque au milieu de la tempête (Mt 8, 24-6). Répétition de la rédemption à venir sur la croix. Figure dominante du salut biblique, le Christ encercle donc la strophe 5 en signe de précellence, ce qui n'empêche pas d'autres personnages de s'y profiler en tant que variantes du Christ: Noé et Moïse, par exemple.

Malgré la liberté prise par rapport au détail de la Genèse, «les deux colombes de l'arche» superposent au salut de l'humanité par l'arche le salut de Noé par la colombe indiquant l'émergence de la terre ferme quelque part à l'horizon; est tout aussi célèbre, et visible dans

ce dernier n'établit pas une parfaite identité entre Christ et femme comme Grandbois le fait; si la femme marche sur l'onde, c'est, semble-t-il, à la suite de Jésus et, donc, comme son apôtre Pierre: «Grâce au bras que son Christ lui prête,/ Elle marchait sur la tempête/ Sans tremper ses pieds au milieu;/ En cette figure céleste,/ Esprit et corps n'étaient qu'un geste/ Qui foulait l'onde et montrait Dieu!» (*op. cit.*, 1088). Si, cependant, elle ne sombre pas par manque de foi comme le chef des Apôtres, elle acquiert deux attributs angéliques évoqués dans la strophe du poème XXVIII, le rayonnement («chevelure pleine d'étincelles», «belle») et la puissance («tu repoussais lentement la prodigieuse frontière des vagues»): «Quelle ombre du Très-Haut sur elle! Quelle auguste et sainte pudeur/ Comme un séraphin sous son aile/ La vêtissait de sa splendeur!/ Comme toute profane idée/ Disparaissait intimidée/ Sous le rayon de sa beauté!/ Comme le vent de pure flamme/ Balayait de devant cette âme/ Toute cendre de volupté!» (*ibid.*, p. 1088-1089).

«tu repoussais la prodigieuse frontière des vagues», le passage de la mer Rouge assurant le salut du peuple juif des mains des Égyptiens¹⁶.

On pourrait s'arrêter à ces quatre sémèmes qui, à eux seuls, adoptent une distribution chiasmatique: Christ--Moïse--Noé--Christ ou Nouveau Testament--Ancien Testament--Nouveau Testament. Ce serait faire fi de la grande richesse métaphorique de la strophe 5 dont un maximum d'éléments vient se rattacher à la structure précédente et la conforter. De l'Exode, par exemple, on emprunte plus que l'idée des «flots se dress(ant) comme une digue» (Ex 15, 8); en effet, pour que ce miracle s'opère, il est dit d'abord que Moïse doit étendre la main sur la mer (Ex 14, 26; 15, 12), geste évoqué plus loin par «tes deux mains

¹⁶ Dans l'Exode, cette victoire sur la mer coïncide avec le châtimeut des forces du Mal représentées par les armées de Pharaon. Celles-ci sont englouties à l'instar du «je» de la première strophe et, dans les deux cas, une action d'engloutissement subie par le sujet se répète pour entourer une action d'enfoncement où le sujet semble moins soumis à un agent. Hasard ou non, il vaut la peine de noter le double pattern chiasmatique qui se déploie de la façon suivante: «la mer des Roseaux l'a engloutie» (Ex 15, 4)--«ils ont coulé au fond du gouffre comme une pierre» (Ex 15, 5), «ils s'enfoncèrent comme du plomb dans les eaux formidables» (Ex 15, 10)--«Tu étendis ta droite, la terre les engloutit» (Ex 15, 12) = «Mon univers sera englouti»--«Je m'enfoncerai dans les cavernes profondes», «Je posséderai la surdité du minéral»--«la colline engloutit le jour».

devant toi»¹⁷. Comme Noé n'a pas de toute évidence imposé les mains, on voit donc deux types de salut biblique se mélanger et acquérir une plus grande analogie entre eux que par la simple juxtaposition des vers. Si on ajoute que Moïse n'est pas le seul prophète à avoir étendu les mains en signe d'absolution et de salut, mais que Jean Baptiste et Isaïe 1, 25, entre autres, l'ont aussi fait, on voit donc à quel point le «tu» englobe pour Grandbois la totalité des figures prophétiques. La pluralité des «prophètes» de la dernière strophe, loin d'exclure la singularité du «tu», lui est plutôt redevable de sa quantité et de sa variété.

Un autre exemple de confusion entre prophètes se trouve dans le premier vers, «je t'ai pourtant vue marcher sur la mer avec ta chevelure pleine d'étincelles». En fait, le Christ y reçoit un attribut de Moïse. On dira que si Le Nouveau Testament ne fait pas état d'un Christ marchant sur les eaux portant une couronne de lumière, l'Exode ne rapporte pas plus un tel phénomène intégralement. C'est ici que semble intervenir un autre intertexte réécrivant la Bible aux endroits où celle-ci limite ses descriptions. Dans Poèmes antiques et

¹⁷ Hugo imagine Moïse faisant le même geste: «Moïse, immense créature,/ Étend ses mains sur la nature» (Les Contemplations, p. 364).

modernes, Vigny décrit deux moments culminants de l'Exode, la montée du mont Sinaï¹⁸ et la traversée de la mer Rouge, en complétant le récit original avec certains détails identifiables dans la strophe 5 de Grandbois:

POEMES ANTIQUES ET MODERNES

«Moïse était parti pour trouver le Seigneur./ On le suivait des yeux aux flammes de sa tête» (22)

«Lorsque mon peuple souffre (...)/ J'élève mes regards, votre esprit me visite» (24)

«J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire» (24)

«Et la voix de la mer se tait devant ma voix» (24);
«Vos anges sont jaloux et m'admirent entre eux» (24);
«le mont du Dieu jaloux» (25)

POÈME XXVIII

«avec ta chevelure pleine d'étincelles»

«avec ton blanc visage levé»

«Tu marchais toute droite (...)/ Et tu étais pure et triste et belle»

«Et les prophètes couchaient leur grand silence sur la jalousie des eaux/ Et il ne restait plus que le grand calme»

¹⁸ Cet épisode est évoqué dans un autre poème de Grandbois, mais si la théophanie a lieu en haut du Sinaï sous la forme de phénomènes cosmiques, Moïse n'y est pas pour recevoir le message: «Tout au haut des collines/ A la frange des terres et du ciel/ Des lueurs pourpres s'allongeaient comme des crotales/ L'air était sec et vif/ Une voix criait Moïse/ Personne n'était sauvé des eaux» (PII, 70). L'annulation du salut correspond sans doute à l'absence de la femme qui ne se manifestera que demain, probablement à l'aube: «Demain l'héritage de l'aïeul» alors qu'avec les «lueurs pourpres comme des crotales», nous n'en sommes encore qu'aux éclairs de la tempête nocturne, signes au poème I du péché et du châtiment (entendre passion et solitude).

Les qualifications de Moïseaturent donc ce qui a commencé, et se termine, par une comparaison entre le «tu» et le Christ. Cette ambivalence continuelle ne fait que corroborer les diverses natures que Frye, inspiré par une expression du poète William Blake à cet effet¹⁹, voit se développer dans Jésus quand il dit que comme «héros de la totalité du récit biblique, le Christ réunit en lui tous les types d'autorité, plus précisément ceux du prophète, du prêtre et du roi»²⁰. Imbu de la Bible, Grandbois exprime cette caractéristique d'interchangeabilité entre Christ, Moïse, Noé, Isaïe, etc.²¹

Ce faisant, il rapporte une série de gestes susceptibles d'être l'apanage d'un prêtre officiant à une cérémonie liturgique. La marche «toute droite», avec le regard levé, la poussée lente, l'imposition des mains et l'hiératique polysyndète «Et tu étais pure et triste et belle» rappelant l'hendriatys biblique, tout cela spécifie métonymiquement ce que Grandbois résume ailleurs: «Elle s'avavançait lentement dans la mer/ Comme avec des gestes

¹⁹ Northrop Frye, Words with Power, p. 308.

²⁰ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 246.

²¹ Par exemple, c'est au Christ que Hugo attribue ce que Vigny voit dans Moïse: «Jésus lève les yeux au ciel et marcha seul» (La légende des siècles, p. 43).

rituels» (PII, 254). Enfin, la dignité compassée du prophète officiant réellement ou symboliquement au salut de l'homme rejoint celle d'un roi qui, connotée au poème XXVIII, est réévaluée par ces vers explicites: «Elle était venue/ Belle comme une fée/ Avec le sourire de la reine souveraine/ Et la piété douloureuse de la femme condamnée» (PII, 137).

Seule la «coupole» n'a pas été récupérée encore par l'isctopie biblique. Cela ne saurait tarder étant donné la pression du contexte. D'abord, elle pourrait être une variante dépluralisée des «auréoles» de la deuxième strophe auxquelles on aurait de surcroît ajouté un volume hyperbolique pour convenir, par opposition aux «femmes», à la royauté unique et divine du nouveau personnage «tu». Le rayonnement de sainteté se diffuse désormais sur les trois dimensions et clôt sur une gradation inégalée de la taille du phénomène lumineux le trinôme synonymique des fins de vers, «chevelure pleine d'étincelles»--«blanc visage levé»--«horizon comme une coupole». Insistant sur l'éclat du «tu», les vers liminaux de la strophe 5 semblent faire la présentation du «tu» salvateur dont l'essence divine est reconnaissable à ce signe lumineux; le reste de la strophe concrétiserait l'acte même du salut à l'aide surtout des verbes «repoussais» et «portais».

Un autre lien rattache la «coupole» à l'isotopie biblique. Quand le sémème est lexicalisé ailleurs dans l'oeuvre, c'est en tant que synecdoque urbaine: «Moscou ah Moscou/ Si adorée les mille coupoles (...)/ Ah Moscou rouge et ses coupoles de Constantinople» (PII, 416), synecdoque urbaine surtout identifiable dans le cas d'Istanbul à l'architecture des temples byzantins. De plus, le cyprès qui a perdu ses connotations funéraires²² -qu'il a encore au poème XXVIII- se révèle une métaphore de la femme à laquelle il se substitue pour être entouré par la coupole céleste dans «Le cyprès s'élance vers le ciel/ (...) Cyprès dans la coupole bleue» (PII, 398). Or, la coupole ne peut que se rattacher à une série de sémèmes qui suivent dans le poème «Tout cela n'était pas...» et qui viennent y décrire le temple: le synonyme moyenâgeux de l'édifice gothique dépassant le plan horizontal de la ville, les «créneaux des citadelles», équivalents des «remparts» du poème II, les rituels menés dans ce temple, «Le vrai sang coule comme une offrande fascinatrice/ Ces fêtes propitiatoires/ Ces fautes originelles» et la synecdoque gréco-latine «Ces belles cariatides dormeuses»

²² «Les hauts et fiers cyprès/ Plus souples que les femmes quand le vent balance lentement leur tête/ Images de vie Vie/ Aucune mort dans ces arbres ardents et fins comme des lévriers/ Les poètes se sont trompés» (PI, 398).

figurant les piliers de l'éventuelle cathédrale. Que l'on ait donc affaire à une église sous le signe architectural isolé «coupole» respecte l'homogénéité du matériau religieux de la strophe; qui plus est, c'est dans ce lieu sacré qu'on est susceptible de trouver le salut. Tout au long des Iles de la nuit, Grandbois compare l'amour salvateur à une prière adressée au ciel afin de ramener le paradis; or, conformément aux usages des croyants, le temple constitue l'endroit privilégié de cette prière puisqu'on y est en communication directe avec l'Au-delà:

Nos mains tremblantes rassemblent leurs doigts/
 Pour ces enfances évanouies derrière les anneaux
 magiques des fontaines (...) // Ah nos faibles
 doigts se pressent frénétiquement (...)/ Tentant
 de recréer les royaumes enchantés des pâleurs de
 l'aube/ Tentant de recréer les fantômes des
 cathédrales défuntes (XXIII)

Comme dans ce dernier exemple, les amants sont surtout dans Les îles de la nuit deux pieux fidèles sur un pied d'égalité: «Refaisant le jet vertical de nos corps/ (...) Dans la ferveur des sanctuaires/ Que nos mains jointes ont créés» (XVII) qui parfois sont châtiés par la destruction du lieu surélevé et par la réalisation de son contraire, comme au poème XXVIII, l'espace infernal souterrain: «Ta

bouche je la bois et je bois l'abîme» (XXVI). Alors la prière, et sa métonymie physique, sont neutralisés: «Nos fronts doivent se satisfaire du faible gémissement de tes doigts».

Dans d'autres cas, la femme semble faire partie intégrante de l'église; l'homme l'y retrouve, comme il retrouve un esprit susceptible de répondre à ses prières. A ce moment, la femme jouit d'un statut supérieur à l'homme tel ce «tu» christique du poème XXVIII ou cette Marie, Mère de Dieu, médiatrice par excellence, qu'on identifie facilement dans un poème intitulé «La chanson de la Vierge» entourée de sémèmes rencontrés aussi au poème XXVIII:

Je suis droite et haute et pure/ Mon linge est
de lin et d'une blancheur éclatante/ Je ne vois
que Lui/ Il est mon Fiancé/ Je suis sa vierge
inaltérable/ Je hante les hautes voûtes de vos
cathédrales/ Et les piliers et ces colonnes
(...)/ vibrantes comme les ailes des colombes
(PII, 210)

Plus question pour elle de joindre les mains et de prier: elle exauce les appels et assure le salut.

Le retour des colombes rappelle que le temple est comparable à l'oiseau qui grimpe vers le ciel, s'opposant

ainsi à la damnation des «cavernes profondes». L'on confirme ainsi la place méliorative qu'occupe le Temple dans l'imagerie biblique telle qu'analysée par Northrop Frye²³. Toutefois, Grandbois s'éloigne légèrement de la typologie du Grand Code en condamnant la ville, qu'elle soit en ruines ou non, à une métaphorisation négative du destin humain. Cette typologie propre aux Iles de la nuit se vérifie au poème XXVIII dès qu'on se sert de l'intertexte pour réévaluer l'espace cosmologique des «cavernes profondes» en espace anthropologique. Si au poème XXV les villes innombrables que le poète visite apparaissent des lieux de débauche conduisant «vers les couloirs souterrains», ailleurs elles sont nettement comparées à des labyrinthes où l'amour se perd: «Il y avait aussi/ L'étonnant espace minéral des villes/ Les couloirs fragiles et déchirés/ De son coeur et de mon coeur» (ÉP, 168). Dans le poème «Les vivants» (PII, 112), les sémèmes et les sèmes associés à la ville présentent une grande similarité avec ceux de la strophe 1 du poème XXVIII:

²³ Northrop Frye, op. cit., p. 232.

«LES VIVANTS»

«Les hautes cités
 médiévales/ Quelles
 angoisses quels cris/ O
 vieux fantôme/ Aux couloirs
 des manoirs interdits/
 Passages fugitifs (...)/ Ce
 soleil intolérable et dur/
 Ah ces nuits plus
 profondes/ Que le puits de
 nos consciences»

POÈME XXVIII

«cavernes profondes»; «Mais
 de ce soleil/ Mes yeux sont
 aveuglés»; «La nuit
 m'habitera»; «Je
 m'enfoncerai dans les
 cavernes profondes»

Il s'agit donc de dépasser la ville en élevant des flèches d'église, des piliers de maçonnerie ou des coupoles: «Je construisais mes vastes portiques/ J'élevais mes colonnes de cristal» (ÉP, 168) susceptibles, comme les remparts du poème II, de faire accéder les amoureux à un espace au-dessus des «villes endormies».

Le poème XXVIII rend ainsi compte des catégories isotopiques suivantes

ISOTOPIE BIBLIQUEFABRICAT HUMAINISOTOPIE ANIMALE

Châtiment

villes (cavernes)

-

Salut

temple (coupole)

colombes

8.4. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

La porosité intertextuelle du poème XXVIII se manifeste donc, entre autres, dans la série d'attributs bibliques de la femme glanés dans les Poèmes antiques de Vigny. Que proviennent de Vigny les signes de majesté associés tour à tour à des figures de «gagnants», les Christ et Moïse qui relaient le Job lamartinien, cela ne surprend guère quand on connaît la sympathie liant Grandbois à ce poète.

Ils partagent tous deux une conception de l'amour qui ne tolère pas le rituel attendu dans les circonstances, soit la batterie de mots doux proférés au long de pièces courtoises, le marivaudage mené depuis les compliments de Ronsard aux «roses publiques» d'Éluard; on ne peut que noter l'absence de ces roucoulements chez le romantique et son émule, de même que toute offensive du mâle entreprenant. L'amante idéale fréquente une dimension imperméable aux gestes de cour, pour ne pas dire à une stratégie de conquête; la lecture des Iles de la nuit trace plutôt le portrait-robot d'un amant, sinon passif, du moins conscient de l'inanité de ses efforts, efforts limités, d'ailleurs, à l'activité onirique. Son rôle

utile semble achevé quand le mécanisme de l'imaginaire, une fois enclenché, le récit d'une relation amoureuse se déroule sans prémices autres que la séduction visuelle opérée par la femme. L'impression d'un protagoniste en dehors de sa propre aventure se vérifie dans les nouvelles d'Avant le chaos où le narrateur, par exemple, épouse Tania dans sa tête plus qu'il ne la poursuit sans vergogne en affichant haut son désir sexuel. Un passage censuré de «Grégor» confirme la passivité de l'homme: «Mais à Eyoub, les soeurs nous voulurent» (AC, 150). Le risque et la vulnérabilité associés aux initiatives ouvertes sont dévolus à Grégor qui s'active, lui, face à Hélène jusqu'à paraître pathétique sous la plume de Grandbois.

En définitive, le fossé creusé entre le Tu divin et le Je sert bien ce dernier. Il est clair que, ange ou Christ, la femme peut seule assurer l'assomption du poète et, comme l'ange blanc des Contemplations²⁴, la Francesca dantesque du Journal d'un poète de Vigny annonce la scène de montée au ciel du poème XXVIII: «Francesca montait, tenant entre ses bras l'âme bien-aimée de Paolo»²⁵; cet enlèvement a la faveur des poètes comme la Piéta a celle des sculpteurs et des peintres. Mais, au contraire de la

²⁴ Hugo, Les Contemplations, p. 275.

²⁵ Vigny, Oeuvres complètes, t. II, p. 941.

Bible, la toute-puissance du Sauveur n'est pas infuse: elle lui est plutôt accordée par son bénéficiaire. Cette dévolution tient chez les romantiques et chez Vigny en particulier à une haute opinion qu'ils ont d'eux-mêmes qui ne fait que prolonger sur le plan amoureux l'orgueil du poète-héros. François Germain dans L'imagination d'Alfred de Vigny note que «Stello rêve d'un amour qu'il n'ait pas à conquérir, à peine à cueillir, mais qui lui serait donné en vertu d'un privilège»²⁶; il complète la preuve à l'appui de cette conception en citant les exemples d'«Hélène qui vient retrouver Mora dans son île», de la femme adultère (...) qui invite son amant à l'enivrer de délices» et de la jeune Provençale (qui) «attend et appelle le Masque de Fer qui ne s'est pas montré particulièrement entreprenant»²⁷. La patience de Grandbois tiendrait possiblement de cette convergence entre l'idolâtrie et le narcissisme.

La première partie jobienne du poème ne laisse pas présager une telle suffisance, quoique l'évocation d'un monde créé par le Je rejoint l'idée de maîtrise du poème XXV exercée au sein des pires aléas, voire surtout au sein

²⁶ François Germain, L'imagination d'Alfred de Vigny, Paris, Corti, 1961, p. 365.

²⁷ Ibid., p. 364.

des pires aléas. Quand Obermann avoue qu'il «arrange bien le monde»²⁸, c'est par le même recul intérieur que Grandbois par rapport aux hommes, et aux femmes, qui permet de faire oublier «leurs différences et leurs incompatibilités, leur inconstance, leurs erreurs, leurs vices mêmes et leur nécessaire égoïsme»²⁹.

Mais, comme au poème XXV, ces belles dispositions paraissent ébranlées par une descente aux Enfers qui s'attire la comparaison avec l'épreuve de Job. L'influence de ce livre de la Bible, et des romantiques qui l'ont réécrit, culmine avec la sentence centrale à valeur mnémotechnique évidente: «J'ai vu et je me tais et ma détresse est sans égale» qui reproduit le vers «je me tais et j'adore» de Lamartine, lui-même inspiré de Job 42, 5-6.

Que Job ait «allié dans sa personne tant de misère et tant de génie»³⁰, il n'en faut pas plus pour enthousiasmer les romantiques. Les jeunes loups de 1820 se délectent de cette victime parfaite qui satisfait si bien leurs instincts de misanthropes portés sur la tristesse de

²⁸ Senancour, Obermann, t. I, p. 68.

²⁹ Ibid., p. 70.

³⁰ Claudius Grillet, La Bible dans Lamartine, Paris, Emmanuel Vitte, 1938, p. 63.

l'existence et sur le symbole concret de cette tristesse, la maladie. Avec sa lèpre et ses malheurs, Job se qualifie comme héros et modèle de désespoir, à telle enseigne que le style romantique va piller structure et expressions du livre biblique.

Le canevas jobien des plaintes suivies de la foi résignée et du salut, s'il est écartelé dans des pièces différentes en ce qui a trait au «Désespoir» de Lamartine et à son «La Providence à l'homme», se retrouve intact dans «Le Vallon» et dans «La Poésie sacrée». Le poème «La Poésie sacrée» associe l'exil jobien à l'adieu à la thébaïde arcadienne que Grandbois a conservé au poème XXVIII: le regret de ne plus revoir «Mes vallons, ma propre demeure»³¹, abandonnés pour le tombeau, alimente un taedium vitae qui, ultimement, se dissipe lors de la découverte de Dieu. Au contraire de Vigny qui aboutit à une solution purement humaine, le mal de vivre se résout dans l'édification métaphysique préparant sans doute ainsi le parcours de Hugo dans Dieu.

Plus près du dénuement du poème XXVII que du poème XXVIII, «La Poésie sacrée», sans convoquer la femme ou l'amour, ouvre la voie à la résignation de Grandbois.

³¹ Lamartine, op. cit., p. 78.

Quand Lamartine, rompu par la souffrance, soumis comme Job, s'écrie: «Silence, ô lyre! et vous silence,/ Prophètes, voix de l'avenir! Tout l'univers se tait d'avance/ Devant celui qui doit venir! Fermez-vous, lèvres inspirées»³², il suscite les apostrophes du Je de Grandbois qui aspire au même mutisme des prophètes en dernière strophe. Cependant, la double injonction «Fermons l'armoire» s'adresse autant, de par son ambiguïté, aux sensations visuelles qu'auditives. Le symboliste chez Grandbois dit plus avec moins, «sortilèges» et «poisons» représentant à la fois la résurgence onirique des événements passés et la réaction élégiaque qu'elle provoque.

Si Lamartine fonde son espérance sur Dieu dans «La Poésie sacrée», «Le Vallon» s'éloigne de l'orthodoxie biblique pour un moment, quoiqu'il affiche encore, mais plus vaguement, le diptyque jobien des récriminations et de l'apaisement dans le giron divin. L'amour constitue désormais une planche de salut; non seulement le thème rejoint-il Grandbois, mais l'expression de la pensée prend des tours similaires. Avec le désespoir, les métaphores de la mort amorcent les deux poèmes; le séjour dans «l'obscur vallée»³³ et «le sentier des tombeaux»³⁴

³² Ibid., p. 83.

³³ Ibid., p. 19.

s'agglutinent plutôt au poème XXVII pour donner «la vallée des tombeaux», mais l'équivalence de l'agonie avec le coucher du soleil est au rendez-vous dans les deux cas, Grandbois tournant le fer dans la plaie en imaginant une manducation proche de l'horreur, «la colline engloutit le jour», tandis que Lamartine reste plus réservé avec un paysage bucolique inoffensif, «Tes jours(...)/ Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux»³⁵.

Étant donné le vécu morbide de certains romantiques, l'attente de la mort acquiert pour eux une réalité immédiate que l'on ne saurait voir dans la mort hautement métaphorique de Grandbois. Ce dernier, opportuniste, réquisitionne la forte émotion rattachée aux fins dernières pour suggérer le drame de la rupture amoureuse. Dans le registre de l'hyperbole, il emprunte la technique lamartinienne de la répétition alors que le triple aveu de ses excès passionnels, «J'ai trop aimé le regard extraordinairement fixe de l'amour pour ne pas regretter l'amour/ J'ai trop paré mes femmes d'auréoles sans rivales/ J'ai trop cultivé de trop miraculeux jardins», étire les brefs «J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans

³⁴ Ibid., p. 20.

³⁵ Ibid., p. 20.

ma vie»³⁶. La culpabilité n'est sans doute pas factice comme la peur de la mort, mais elle n'empêche pas la contradiction du retour de l'amour posé comme panacée. La rémanence du sentiment, perçu chez Grandbois telle une vision récurrente rêvée nuit après nuit, répond au même constat d'obsession invincible dans «Le Vallon»: «L'amour seul est resté: comme une grande image/ Survit seule au réveil dans un songe effacé»³⁷. Cette fois-ci, Grandbois condense avec le «J'ai vu» quand il était prolixe avec les «J'ai trop».

Conformément au modèle hugolien, une fois révolu le discret Éden champêtre, loué en demi-tons, la nature et l'amour s'hypertrophient, passent au grandiose quels que soient les sentiments correspondants, passion ou tristesse. C'est ainsi qu'à l'intempérance succède le paroxysme de la pénurie exprimé par une gradation jusqu'au superlatif: «Je posséderai la surdité du minéral/ Tout sera glacé/ Et même mon doute». L'oscillation de la débauche («trop») à l'austérité extrême («même») correspond aussi au désir de Lamartine de transmettre par de simples adverbes ou pronoms de tous les jours la démesure que Hugo rend par un vocabulaire sophistiqué,

³⁶ Ibid., p. 19.

³⁷ Ibid., p. 20.

nourri aux sources de l'horreur et du fantastique.

«Le Vallon» commence par «Mon coeur, lassé de tout, même de l'espérance»³⁸; le caractère absolu de l'indigence, qui exclut même l'ultime ressource du chrétien au fond de ses ténèbres, mérite une place de commande pour que le coup asséné au lecteur soit imparable; Grandbois fait de même à la fin de la première strophe, à un détail près: il superpose à la gradation du «Tout» au «même», de la totalité à l'exception, la gradation pascalienne du nihilisme au doute. Même si son propos est profane, il identifie ipso facto les trois stades de la pensée métaphysique évoqués par Hugo dans Feuilles d'automne: «Que faire et que penser? -Nier, douter ou croire?, la foi étant ménagée par les visions extatiques des «Je vois», «J'ai vu».

En remplaçant l'espérance par le doute, Grandbois semble commettre un contre-sens. En effet, en quoi la fin du doute serait-elle pire que la mort? Licence grammaticale purement élocutoire? Ou est-ce à dire que, pareil à l'espérance lamartinienne, le doute de Grandbois maintenait la flamme vivante au sein de la nuit? Il faut dire qu'à l'instar du Livre de Job, l'épreuve envoyée à l'homme et le doute qui s'ensuit sont le moteur du

³⁸ Ibid., p. 19.

développement littéraire. Sans ce prétexte, on se tait, par résignation ou par foi retrouvée, et prend ainsi fin l'oeuvre écrite; c'est ce qui arrive au chapitre 42 de Job et au poème XXVIII des Iles de la nuit où l'acceptation du silence clôt le livre. Ce qui semble le regret du doute, sa valorisation parallèlement au monde créé par le Je au début du poème, ferait donc intervenir une isotopie de l'acte de parole; dans ce contexte, descente aux Enfers et angoisse térébrante motivant la poésie élégiaque seraient préférables au mutisme serein provoquant l'extinction de ce discours caduc.

Cet aspect métalinguistique n'exclut pas la conception du doute métaphysique trouvée chez Job par les romantiques. Victime d'une gageure cruelle entre Dieu et Satan, le fidèle serviteur du Seigneur se demande bien pourquoi lui est échue cette punition en regard de la félicité des impies et à quel plan peut bien servir ce mauvais traitement injustifié à ses yeux. Comme le fait remarquer Northrop Frye dans Le Grand Code, le «fait que le discours de Dieu à la fin du Livre de Job ne se réfère pas du tout au pacte avec Satan et que Satan disparaît complètement de l'action après le deuxième chapitre ne pose pas réellement de problème», car «Léviathan et Satan peuvent être considérés (...) comme des créatures de Dieu

intérieures à la création»³⁹; donc ces figures métaphoriques ne font que dynamiser une structure dramatique sans remettre en question la volonté, ou si l'on veut d'après Job, la culpabilité de Dieu face à ses malheurs. Ce qui amène exégètes et prédicateurs orthodoxes de la Bible à endosser l'interprétation livrée par Dieu lui-même dans les chapitres 38 à 41, à savoir que la «façon dont Job s'est mis dans cette situation est moins importante que la façon dont il doit s'en sortir»⁴⁰.

Comme on l'a vu, le mea culpa de Lamartine dans «Le Vallon», repris par les «J'ai trop» du poème XXVIII, n'exonère pas le Job romantique de tout blâme. L'Humanité des poètes ne se targue pas de la sainteté de leur héros biblique auquel ils s'identifient dans la mesure où il écope du châtement atavique comme tout le monde. Mais une fois le lien causal excepté, le reste du récit convient aux paranoïaques du XIXe siècle qui, aux vues de leurs tracas, remettent en question leur naissance comme Job, voire l'éternité de l'âme⁴¹ ou l'existence même de Dieu⁴². Certes, «La Poésie sacrée» permet à Dieu de s'expliquer

³⁹ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 265.

⁴⁰ Ibid., p. 267.

⁴¹ Lamartine, op. cit., p. 51.

⁴² Ibid., p. 1480, 1483.

dans les termes de la Bible, mais la plupart du temps, la punition, qu'elle soit suivie du salut ou non, reste justifiée par la Genèse et par la faute originelle. S'embarrassant guère de tous les faits, la rhétorique romantique calque la rhétorique jobienne du moment qu'elle lance un vibrant «Pourquoi»?

Les «pourquoi» de Job 3, 11-2, 20 trouvent écho dans les poèmes I et XXV des Iles de la nuit avant de se fondre dans l'abstraction du générique «doute» au poème XXVIII. Ce dernier condense donc les points d'interrogation visant, comme chez les romantiques, autant la raison des souffrances (I) que le caractère aléatoire du salut (I, XXV), interrogations fertiles dont l'énergie créatrice paraît épuisée au dernier poème du recueil.

CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES

LA MÉTHODE UTILISÉE: SÉMANTIQUE INTERPRÉTATIVE

En mettant en application le concept d'isotopie, nous croyons avoir contribué à dégager la totalité du sens chez Grandbois. Fort des analyses rivées aux poèmes pris dans leur individualité, dont la valeur méthodologique avait été démontrée par J.M. Adam, le Groupe Mû et le Rastier des Essais de sémiotique discursive, puis des plus récents Sémantique interprétative et Sens et textualité, nous nous sommes livrés à la «lecture» textuelle telle que l'entendait Michel Arrivé quand il disait que «lire un texte, c'est identifier la (les) isotopie(s) qui le parcourent, et suivre, de proche en proche, le (dis)cours de ces isotopies»¹.

Abondant dans le même sens, François Rastier, au cours des années '80, avait néanmoins complété la définition en posant comme condition de la construction des isotopies la

¹ Cité dans François Rastier, Sémantique interprétative, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 106.

subjectivité du lecteur. Émaillent sa démarche des professions de foi relativistes dans le genre de: «Les instructions interprétatives, si précises soient-elles, que l'on croit trouver dans les textes ne sont pas données mais construites, et ne doivent leur efficacité qu'à la stratégie de l'analyste»² ou encore: «Chaque lecteur est libre de suivre un tracé personnel, de déformer ou de négliger à sa guise les parcours indiqués par le texte, en fonction de ses objectifs et de sa situation historique»³. Voilà pourquoi il nomme «parcours interprétatif» l'analyse isotopique à l'affût des sèmes, des traits communs à un ensemble syntagmatique, qu'ils soient nucléaires ou contextuels selon la nomenclature greimassienne, ou qu'ils soient inhérents ou afférents selon Peirce.

Introduire la notion d'interprétation aurait fait bondir les tenants du structuralisme primitif, jakobsonien, les purs et durs férus d'immanence. Il semble aller de soi que la classification sémiotique est un outil postérieur aux intuitions du décodeur qu'il ne s'agit pas de brimer au profit d'UN sens; ce sens obligé, primordial, éclate, qu'il soit issu de la seule

² Ibid., p. 262.

³ François Rastier, Sens et textualité, Paris, Hachette, 1989, p. 18.

connaissance du système fonctionnel de la langue à laquelle s'est limitée la lecture célèbre des «Chats» de Baudelaire et la kyrielle d'imitations qui a suivi⁴, ou même qu'il soit issu d'une intuition, et d'une seule, celle de la signifiance chère à Michaël Riffaterre en dehors de quoi on a affaire à un niveau inférieur de signification⁵.

Oscillant entre des isotopies se déroulant parfois selon les lois de la réalité la plus banale ou, à d'autres moments, dans le cas des isotopies biblique et érotique, en particulier, relevant d'un encodage plus subtil, la forme de notre travail a adopté le point de vue de Rastier qui a l'air de dire qu'il y a plusieurs sens valables, qu'il y a DU sens dans Les îles de la nuit. Cela nous amène, par exemple, à identifier derrière une image comme «écumes ténébreuses» (II) une série de sens équivalents tirés d'autres isotopies, que ce soit la coulée de la lave sur l'isotopie tellurique ou que ce soit les vagues

⁴ Dans le cas de Grandbois, par exemple, l'analyse de Rivages de l'homme par Yves Bolduc dans Alain Grandbois: le douloureux destin (Montréal, PUM, 1982) et ma propre analyse d'une pièce des Îles de la nuit, dans Voix et images (vol. I, no 1, 1975, p. 89-105).

⁵ «Le texte est donc une variation ou une modulation d'une seule structure -thématique, symbolique, qu'importe- et cette relation continuée à une seule structure constitue la signifiance» (Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, p. 17).

spumescences du crépuscule refoulant la lumière de l'aube, puis celle du soleil à son zénith («portes de feu») sur l'isotopie du cycle diurne; par ailleurs, derrière la métaphore des colonnes qui s'écroulent, Grandbois marque autant le passage bien mimétique de la campagne balnéaire à la ville en ruines (isotopie spatiale) que la détumescence euphémisée après le coût (isotopie érotique) ou que la destruction «voilée» d'une ville mythique, Sodome (isotopie biblique).

Référentielles ou non, superficielles ou «voilées», les isotopies facilement dégagées lors d'une première lecture ou réévaluées après un nombre indéterminé de manoeuvres ne tirent pas leur valeur d'une hiérarchie objectivée par Dieu sait quel déterminisme; en revanche, la poly-isotopie repose sur un postulat de plausibilité qui, s'il apparaît de prime abord moins contraignant, n'en édicte pas moins une série de règles à suivre. Parmi ces règles, nous avons fait grand cas du témoignage de l'intratexte et de l'intertexte, soit de l'idiolecte et du sociolecte, correspondant respectivement à l'oeuvre entière de Grandbois et à l'oeuvre de prédécesseurs qu'il a pu assimiler à travers ses lectures.

A l'instar de Rastier et de Riffaterre, qui s'entendent sur ce point, nous avons rejeté

l'intentionnalité du sujet énonçant qui s'avère une projection invérifiable; à cet égard, confidences épistolaires, notes d'archives, poèmes moins métaphorisés, ne condamnent pas Les îles de la nuit à l'irrémédiable univocité du «Moi-Grandbois-affirme-avoir-voulu-dire-cela-dans-Les îles de la nuit-et-seulement-cela». Ces textes se sont fondus plutôt pour composer une excroissance des Îles, une extension du corpus, l'idiolecte, qui a conforté les connexions métaphoriques sans toutefois être autre chose qu'une «mauvaise» variante du recueil. Si, d'une part, la pragmatique et la volonté tyrannique de l'encodeur **sont** court-circuitées, le recours à l'oeuvre entière évite, d'autre part, le délire de l'herméneutique à la Kristeva. Tous les commentateurs de Révolution du langage poétique, de Rastier⁶ à Thaïs Morgan⁷, ont déploré la faiblesse, voire l'absence totale de preuves intertextuelles à l'appui de ses interprétations. Cette dernière met en doute le rapprochement de Lautréamont et des romantiques français que fait Kristeva, à défaut d'une

⁶ François Rastier, op. cit., p. 24.

⁷ Thaïs Morgan, «The Space of Intertextuality», Intertextuality and Contemporary American Fiction, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, p. 261.

anthologie de judicieuses citations⁸. Rastier, qui a dû lui-même étoffer son dictionnaire des métaphores mallarméennes dans Sens et textualité pour faire taire les détracteurs de son analyse de «Salut» et pour légitimer ses conclusions isotopiques des Essais de sémiotique discursive, accuse Kristeva de «faire dire des choses au texte» en ce qui a trait aux contenus libidinal et scripturaire.

En ce qui nous concerne, les variantes et les poèmes inédits colligés dans l'édition de la Bibliothèque du Nouveau Monde, auxquels s'ajoutent les documents des archives, transforment à bien des égards le fantasme du lecteur en fantasme du poète. Il n'y a pas de meilleur exemple des vertus cathartiques de l'intratexte que la révélation de l'isotopie érotique; en effet, une phase coïtale, à l'état de refoulement dans Les îles de la nuit, éclate au grand jour, proposant une lecture plus complète des isotopies «baillonnées» dans le recueil de 193..

⁸ «Kristeva claims that, in volume 1 of Poésies, Lautréamont "appropriates" romantic discourse by critically transforming the discourse of several of its best known representatives. Kristeva then simply lists as intertextual citations the names of authors characters, and a few titles which stand metonymically for romanticism in Lautréamont's work» (Ibid., p. 261.).

L'ISOTOPIE AMOUREUSE: ÉROTISME ET EUPHÉMISMES

Depuis un certain temps déjà, le traitement particulier de l'érotisme avait attiré l'attention des chercheurs, tous s'entendant pour déceler chez Grandbois un style de la litote confinant à la stratégie. Malgré l'incoercible impression de bouillonnement libidinal que provoque la lecture cursive, force est de constater que, pour une raison ou pour une autre, le poète des Iles de la nuit, de Rivages de l'homme et de L'Étoile pourpre se garde bien d'ouvrir grandes les écluses; il suffit de comparer, par exemple, les variantes salaces des poèmes XXV et XXVI pour constater l'ampleur des coupes effectuées dans le but de maintenir l'érotisme et la narration délurée du coït sous le boisseau de la connotation.

Le réflexe euphémisant ne se borne pas à un genre, il s'en faut de beaucoup, puisqu' une nouvelle comme «Gregor» trahit d'une version à l'autre le même travail de gommage. La razzia opérée pour prévenir non seulement l'expression de blandices charnelles, mais ce qui pourrait s'en révéler le prodrome, soit la moindre évocation physique susceptible de séduire, prend des proportions endémiques. Comme les bien-pensants d'une certaine époque, Grandbois

ne se contente pas de la feuille de vigne -il couvre aussi les bras nus des statues; le tableau suivant montre avec éloquence les sévices endurées aux mains des ciseaux de l'autocensure:

GRÉGOR

<u>version originale</u>	<u>version publiée</u>
«Elle me regarda comme si elle allait se presser contre moi, me tendre sa bouche» (AC, 95);	(biffé)
«femmes troublantes» (96);	(biffé)
«Un beau corps allègre et souple» (100)	«Une belle fille souple»;
«lui trousse un...» (102);	(biffé)
«bras nus et blancs» (104);	«bras ronds et bruns»;
«Je ne voulais pas me montrer devant elle diminué(...) Ce n'était pas le ventre c'était la fierté» (108);	(biffé)
«Mais à Eyoub, les soeurs nous voulurent» (150);	(biffé)
«soeurs très chastes et nues baignaient leurs beaux corps nus» (151);	«très chastes, baignaient leur beau corps tendre»;
«fait la débauche» (337);	(biffé)

POEME XXVI

«doux ventre remuant/ Et ces vaillantes cuisses/ Mordant mon délice»;	«Ton doux feu secret/ Et ce chant d'aube/ Mordant mon délice».

Bien illustré par ces quelques exemples, l'art envahissant de l'euphémisme mène à une poésie «a-érotique»⁹ où le «mécanisme du désir métaphysique (prive) ainsi la représentation érotique de toute opacité, faut-il le dire, de toute efficacité»¹⁰; «c'est l'ambigu où se complaît le langage poétique de Grandbois (...) né du scrupule apollinien, de la conviction qu'il y a des mots que l'on ne peut écrire. D'où son recours assidu, parfois fâcheux, à ce langage de rechange qu'est l'analogie

⁹ François Gallays, «L'espace comme métaphore dans L'Étoile pourpre d'Alain Grandbois», Grandbois vivant, p. 67.

¹⁰ Michel Parmentier, «La mère, la mort, le désir chez Alain Grandbois», French Review, vol. 55, no 4, mars 1982, p. 498.

poétique»¹¹.

Dans ce dernier réquisitoire, Parizeau juge à la lumière du génie de l'image des surréalistes et des succès enregistrés par leur érotisme effronté. Mais Grandbois, qui a moins d'affinités avec ses contemporains Breton et Supervielle qu'avec un courant plus ancien et plus conservateur, le romantisme, a pu, comme les romantiques, faire contre mauvaise fortune bon coeur et sublimer, sous le couvert de la pudeur et des sensibilités de l'âme, une répression des moeurs toute victorienne. Rien n'est dévoilé en termes clairs, controversés, dans la fiction de Grandbois aussi bien que dans ses archives de la Bibliothèque nationale du Québec, au sujet d'une inquisition sociale dans le Québec des années 1930 qui aurait dégénéré en inquisition stylistique de sa part. Toutefois, l'éditeur de la première heure, Lucien Parizeau, qui a bien connu le poète, accuse ce carcan moralisateur en parlant du «règne des interdits» et des «tabous sentimentaux des années trente, encore impérieux dix ans plus tard quoique déjà promis à la déchéance, (qui) interdisaient à Grandbois les zones érogènes du langage»¹². Au niveau des écrits, ce lien causal doit

¹¹ Lucien Parizeau, Périples autour d'un langage, p. 72.

¹² Ibid., p. 97.

être déduit des charges nombreuses du poète contre les têtes de Turc qui ont aussi été les cibles de Vigny, le clergé et les bourgeois, qui sont nommées dans les inédits, connotés derrière les railleurs du poème XXV qui traitent le Je de «fou de la nuit» à cause de sa façon bien à lui de leur parler. Le télescopage des restrictions sociales et langagières apparaît dans un passage de «Julius», récit autobiographique où Grandbois avoue sa pleine conscience d'une pratique euphémique menée «par prudence»: «Il (Julius) avait eu aussi, dois-je le dire encore, défense absolue de courtiser, et j'emploie un euphémisme, les femmes» (AC, 356-7).

On ne saurait déplorer l'influence du surmoi collectif eu égard, à tout le moins, aux résultats sur la poésie de Grandbois. Quand la contrainte ne s'exerce pas dans les variantes et dans certains inédits, la manière grandboisienne ne tend pas vers une heureuse déréalisation du charnel clinique, comme chez les surréalistes. Parizeau exagère à peine quand, ayant en mains avant nous tous la variante non censurée du poème XXVI à cause de ses rapports privilégiés avec l'auteur, il y voit la «description de l'accouplement banal entre la Chatterley et son viril garde-chasse»¹³; le gros du corpus gaillard

¹³ Ibid., p. 100.

ne contredit pas l'échec du voyeurisme prolix par opposition à la puissance mythique du refus de dire. Ce qui, dans certains cas, sauve Grandbois du graffiti adolescent, c'est la litote plus éloquente que la logorrhée émoustillante du journal d'un tombeur. A l'instar de Hugo et de Baudelaire qui ne dédaignent pas l'attrait des soubrettes et des péripatéticiennes, Grandbois ne réprime pas, au temps des Iles de la nuit, une boulimie charnelle pour laquelle il se battra la coulpe sur le tard, au moment où, diraient les mauvaises langues, vieillissant, il commence à ressentir les premières «attaques de foie». Les euphémismes hyperboliques dans le genre de «J'ai trop aimé le regard extraordinairement fixe de l'amour pour ne pas regretter l'amour/ J'ai trop paré mes femmes d'auréoles sans rivales» (XXVIII), sont l'ersatz bon chic bon genre d'une passion sauvage qui se vit au moment même, mais qui s'écrit avec fureur seulement avec le décalage des années ou sous le sceau de l'inédit.

Voilà pourquoi l'extension du corpus au-delà des premières oeuvres publiées procure la clé de bien des sous-entendus érotiques. Palpitant au sein des proses d'archives et des poèmes inédits, un idiolecte allégrement grivois apprêtant sans retenue les synecdoques génitales «poils du ventre et du bas-ventre», «l'entre-cuisse et les

alentours du sexe» ou les métonymies truculentes «sucrer à droite et à gauche», «jouir du sperme et du mouillage, extramarital ou non, vos branlements de ventre et de fesses et la petite émotion qui en résulte et l'érection de l'homme qui se croit un dieu», «l'odeur épaisse de vos pâmoisons et de vos mensonges, et de vos traîtrises. Il était sur vous, oui, Kathleen, il vous chevauchait régulièrement» fracasse plutôt qu'égratigne le mythe aseptisé qui séduisait encore Parizeau:

Non que l'homme Grandbois, dans l'intimité de la lecture, n'eut pas goûté sous la plume d'un autre cette évocation gourmande des festins de la chair, mais parce que le poète Grandbois, qui voyait dans l'écriture un mode de l'éthique, avait astreint son propre langage à la frugalité¹⁴.

Montrant un Grandbois aussi extraverti dans des écrits ludiques que lors de ses aventures aux quatre coins du globe¹⁵, cette face cachée des pudibondes Iles de la

¹⁴ Ibid., p. 97.

¹⁵ Délivrance du jour présente aussi cette verve débridée: «J'ai bu à toi. Ma bouche s'est emplie de ton frisson, du tremblement de ton corps. Ta chair, entre tes cuisses chaudes, se soulevait jusqu'à ma gorge. Mon visage baignait dans ta joie, en était inondé...» (DÉL, 26)

nuît, cet envers occulte d'une respectabilité, loin de susciter le scandale, confère un second souffle à la critique grandboisienne. Grâce à elle, on peut évaluer le travail créateur ayant sculpté le bloc informe de la matière brute pour en faire une oeuvre riche en superpositions métaphoriques. Or, l'art de l'euphémisme qui guide ce travail est à rapprocher de celui des grands, Baudelaire, en particulier, et les romantiques en général.

Le train de substituts délicats du coït les plus usités dans Les îles de la nuit sont déjà identifiables chez ses illustres prédécesseurs du XIXe siècle. Qu'on pense à la métaphore d'une nature vivante, érotisée, à la métonymie du frisson et de tous ces mouvements rythmés, volontaires ou non, à l'expression d'un merveilleux ésotérique à l'enseigne du «mystère» et du «secret» et, enfin, au copieux paradigme des images de violence.

De la nuit érotique au glaive qui l'induit, en passant par les scènes de dévastation, Grandbois reste fidèle à des métaphores déjà anciennes qui expliquent l'absence de détails contemporains. Si l'on glose autant sur «l'immolation réciproque à valeur propitiatoire l'emport(ant) sur la représentation proprement érotique»¹⁶, c'est que les romantiques, et Baudelaire, ont

¹⁶ Michel Parmentier, op. cit., p. 498.

choisi par là d'atténuer le coût en suggérant néanmoins la violence de ses pulsions confinant à l'agonie. L'incessant recours aux adjectifs «dernier» et «ultime» chez Grandbois transpose sur toutes sortes d'isotopies le drame de la chronologie coïtale, l'apparence de mort affichée par les corps tout à coup réduits à l'immobilité après la cadence échevelée, et cela sur le modèle des «chaleurs dernières» de «La mort des amants» de Baudelaire¹⁷; d'ailleurs, «l'éclair unique» provoquant ce trépas baudelairien ne peut qu'être rattaché aux éclairs qu'on trouve partout dans Les îles de la nuit sous la forme, entre autres, des «adorables épées du silence» du poème I zébrant le ciel des tempêtes pulsionnelles et correspondant au plus réaliste «frisson des reins inaccessible». Cet éclair, Riffaterre le rapproche justement de l'orgasme¹⁸.

L'euphémisme baudelairien adopte la forme d'un sadisme guerrier non étranger à Grandbois. Alors que le «monstre assassin» de «L'amour et le crâne»¹⁹ entraîne le «Tu m'assassinais et je t'assassinais» (PI, 447) digne des romans noirs qui n'est qu'une variante prosaïque des

¹⁷ Baudelaire, Les Fleurs du mal, p. 151.

¹⁸ Michaël Riffaterre, op. cit., p. 212, note 9.

¹⁹ Baudelaire, op. cit., p. 139.

«tranquilles assassins» (XXV), de «O Mort/ O Danse de fleur glacée/ O Belle dormant de cette paupière/ (...) Tes doigts pour la caresse qu'ils ensanglantent mon flanc nu» (XX), le «carnage» et le «ravage» de «Sisina»²⁰ conduisent aux «Je te dévaste» (XXIV), «Elle (...)/ Et son beau flanc dévasté» (PI, 495). La métaphore guerrière qui, à l'époque des romantiques, compare la femme à une forteresse assaillie et incendiée²¹ ne prend pas son envol dans Les fies de la nuit comme dans ces «dix milles veuves de marins maudissant dans les nuits chaudes cuisses serrées l'éclair de leur chair exaspérée/ maudissant ce dard absent²² (...) cette conquête extrême et fluide (...) des armes enchantées» (PI, 474).

En fait, si les armes abondent, «glaive», «poignard», «couteau», elles lancent moins une isotopie martiale qu'une comparaison avec les effets de lumière du soleil

²⁰ Ibid., p. 66.

²¹ Cliché patent quand Hugo l'emploie aussi: «Je pense des femmes comme Vauban des citadelles. Toutes sont faites pour être prises. Toute la question est dans le nombre des jours de tranchée» (cité par Henri Guillemin, Hugo et la sexualité, p. 33-34).

²² peut-être, avec quelque ironie, Grandbois dévergonde le «dard» romantique représentant l'aiguillon du sentiment dans «par son propre dard il punit le désir» (Soumet, La Divine Épopée, II, p. 311) ou le noble Esprit dans «en retournant contre moi le dard empoisonné de mon esprit pénétrant» (Vigny).

couchant ou de l'éclair. On touche à une originalité de Grandbois: son respect pour la femme opposé à la frayeur vengeresse de Baudelaire. Conformément à la conception que la «plus impure des femmes n'atteindra jamais le degré de bassesse du plus saint des hommes» (MSA) et, parallèlement à son refus des quolibets, il ne développe pas une isotopie guerrière qui risquerait de devenir péjorative, voire humoristique, comme certaines pièces des Fleurs du mal. Le sarcasme qu'il réserve à la médiocre bourgeoisie et qu'il déverse sur leurs appétits charnels (JUG) épargne la ou les femmes; pas d'agressivité dominatrice, mais une fascination intercurrente pour les phénomènes de désir et d'assouvissement qui se déroulent.

Cela n'empêche pas Les îles de la nuit de reproduire le ton frénétique ayant prévalu au temps de Laclos, de Sade et de Baudelaire; mais l'image de violence traduit autant la folie érotique que la conception négative de la volupté véhiculée par les romantiques en général. La douleur tient à l'ambiguïté fondamentale du coït dont les cris annoncent à la fois la paix et le spleen postcoïtus. Ainsi, sur le modèle antithétique de «ces coups de bélier, ce viol sans cesse répété, ces bouches et ces lèvres gonflées par les baisers, ces morsures, mais cette fatigue que montre les yeux cernés» (HOM), l'excès de la caresse

devenue morsure au poème XXVI sert bien la transition paradoxale du plaisir à sa déception: «Le golfe de ta caresse/ (...) Mordant mon délice/ Jusqu'au vertige de ma cendre».

En présentant le côté tragique de ce qui semble souvent considéré débauche plutôt qu'Amour²³, Grandbois donne dans la convention mélodramatique imposée par Baudelaire à grands coups de «poison» («Le vin de l'assassin»), de «glaives» («Madrigal triste»)²⁴, de «mensonge» ou d'«apparence» («L'amour du mensonge», «Semper eadem») débouchant sur l'antiphrase de la haine pourtant identifiée à l'amour. Quand l'auteur des Fleurs du mal avoue que «l'amour, c'est de la haine, des gémissements, des cris, de la honte, du deuil, du fer» («Champavert»), Grandbois suit avec les voiles de la passion gonflées de haine au poème I, avec «ce fer (qui) doit me laisser nu» au poème VII, avec le visage de l'amoureuse couvert de honte au poème XXVII... Il n'est

²³ «La nuit m'habitera et ses pièges tragiques» (XXVIII).

²⁴ Le cliché romantique compare un regard ou une émotion fouillant les chairs à une arme entrant dans le corps: «Toi qui, comme un coup de couteau,/ Dans mon coeur plaintif es entrée» (Baudelaire, «Le Vampire»); «son glaive dans sa poitrine» (Musset, «Nuit de décembre»); «yeux fascinateurs qui m'entraient dans le coeur comme deux épées torsées» (Barbey d'Aurevilly, «Une nouvelle maîtresse»).

du dégoût moralisateur qui ne soit repris depuis «La prostitution (...) / Partout, elle se fraye un occulte chemin» («Crépuscule du soir»), depuis «les débris fumeux des stupides orgies» («L'aube spirituelle») jusqu'au blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous» sur «les routes ne conduisant nulle part» (IV).

Cette dernière citation nous amène à un autre territoire métaphorique utilisé par euphémisme: la nature sexualisée. Au poème IV, l'instinct débridé du loup se substitue tout autant à la scène trop crue avec les prostituées des villes visitées par Grandbois que les racines des arbres atténuent l'indécence de ces corps en rut entremêlés comparés ailleurs au «pain brûlant» (PII, 335). La curée animale représentée métonymiquement par les dents du loup (IV) ou l'étranglement des chevreaux (XXVII) participe du même sadisme baudelairien que tantôt, mais en lui ajoutant une couche supplémentaire de maquillage: le coït devenu sadisme humain, puis le sadisme humain devenu instinct animal. L'homme de «La Destruction» «haletant et brisé de fatigue», damné par le Démon-femme en buvant ses «philtres infâmes», c'est aussi «Ta bouche je la bois et je bois l'abîme» (XXVI) de même qu'un homme et une femme métamorphosés respectivement en «animal haletant» et en nuit insidieuse coulant dans l'âme

du marcheur avant de le précipiter aux Enfers (XXV).

Le recours à la nature, s'il respecte la contradiction baudelairienne entre la fougue et la répugnance, couvre d'un vernis universel d'autres euphémismes des Fleurs du mal jugés trop kitsch par Grandbois; par exemple, la copulation vécue à travers la sensualité des vêtements, des bijoux, des artifices de mode et de décor *est* évacuée au profit d'une métaphore hors du temps. Il n'est donc pas étonnant que Les îles de la nuit redécouvrent Virgile après Hugo et comptent sur les images simples, voire banales parce que éternelles, des arbres et des eaux pour dépeindre le Désir plutôt que «mon désir».

Quiconque connaît l'oeuvre hugolienne admet avec Gaudon que l'érotisme «ne sera jamais le fort de Hugo»²⁵. A ce niveau d'inspiration, les affinités entre le style de Hugo et celui des Iles de la nuit se bornent à des descriptions fugitives de pan-sexualité où les images végétales prennent la vedette des orgies de la matière. Les «arbres frémissants» de lubricité²⁶ et le cèdre en

²⁵ Jean Gaudon, Le Temps de la Contemplation, p. 64.

²⁶ Hugo, Les Contemplations, p. 279.

rut²⁷ ont sans doute donné naissance à certaines descriptions de la très romantique nouvelle «Gilberte» où Grandbois, en plus de disséquer le lacis des sentiments à la manière de La Confession d'un enfant du siècle et d'Obermann, investit le paysage d'une langueur vénérienne: «les arbres dans leur mystère ont des tristesses d'hommes secoués de désirs inconnus», «la lumière engourdie s'étire jusqu'au fond des plaines, s'enroule autour des troncs chauds (...) alourdit les paupières des femmes tourmentées par le désir d'un corps frais» (GIL); les racines du poème IV, l'arbre des poèmes XXI et XXVI, sont ainsi réévalués en tant que satyres. L'élève dépasse cependant le maître en audace quand la métaphore sylvestre des corps d'amants, «ces grands chênes penchés/ vers une odeur que les genoux disjoints exhalent» (PI, 459), se double de la métaphore phallique. Car Grandbois entretient la confusion entre le corps entier et sa synecdoque génitale, couvrant ainsi sa témérité d'écrans de fumée superposés, d'euphémismes gigognes, alors que, d'une part, la nature représente le corps nu qui, lui, d'autre part, représente métonymiquement le sexe.

27 «La grenade montrant sa chair sous sa tunique,/ Le rut religieux du grand cèdre cynique» (Id., «Le Satyre», La Légende des siècles, p. 453).

L'ISOTOPIE AMOUREUSE: SENS TRAGIQUE DES QUATRE PHASES

La dette envers le romantisme ne se limite pas au voile pudique tiré sur les scènes de gloutonnerie lubrique. Observant les jalons du parcours interprétatif de Rastier, après l'analyse en détail du corpus, nous pouvons conclure qu'il «existe une systématique de rapports entre textes, à l'intérieur d'une aire culturelle donnée»²⁸, que Les îles de la nuit seraient une forme tardive, à la prosodie anarchique, des lectures d'illustres prédécesseurs. A cet égard, on ne saurait sous-estimer la portée du diagnostic que Grandbois pose lui-même sur sa nature romantique: «dans ma jeunesse, je me bagarraais, je sautais d'un continent à l'autre, j'étais avide de tout, des contrées étrangères, des femmes, du risque, j'étais en somme un romantique attardé» (MOT). Cette définition lato sensu du romantique n'en sous-tend pas moins la typologie quaternaire que cette étude a suivie à travers les poèmes. En effet, le glissement incessant, obsessif, de l'amour calme des origines au retour triomphant, après une période livrée à la passion puis à

²⁸ François Rastier, op. cit., p. 31.

la solitude, tient aussi bien à une instabilité que Grandbois attribue à l'attitude romantique qu'au désir d'un ordre rassérénant ayant habité un Vigny, par exemple.

Telle un engrenage au roulement monotone, la segmentation cyclique des séquences dans Les îles de la nuit crée l'impression d'une loi immuable qui, par l'assurance du retour, a un effet apaisant comme chez Vigny. Alors que «le passé préfigure l'avenir et l'avenir continue le passé, pareils aux deux paradis qui encadrent notre existence terrestre», «Stello est le conservateur d'un ordre éternel provisoirement troublé»²⁹, Grandbois oppose néanmoins à l'aphorisme optimiste «aujourd'hui vaut mieux qu'hier» du Journal d'un poète de Vigny son envers négatif «Vos bras d'hier pleins des bras d'aujourd'hui/ Ont fait en vain les gestes nécessaires» (I), ce qui est assez symptomatique de l'impression d'ensemble plutôt désespérée qui se dégage des Iles de la nuit à cause de l'importance statistique des séquences d'abandon et de mort.

Cette stratégie insistant sur les limites plus que sur leur dépassement biaise la dialectique dans le sens d'une terrible fatalité. La disproportion des litanies de

²⁹ François Germain, L'Imagination d'Alfred de Vigny, p. 383.

manque semble consacrer la victoire d'un destin cruel écrasant la volonté de l'homme, conformément au message des «Destinées». Même la syntaxe découpée par les conjonctions d'opposition «mais» et «cependant» rapproche le poème de Vigny des Iles de la nuit: le «mais» de la résistance et le «cependant» des coups du sort³⁰ impriment au texte la logique procédurale qui marque «Je suis le veuf de la nuit/ Mais où mon deuil/ Mais où mon seuil» (III) ou «Cependant je retournais aux voûtes solennelles» (II)³¹. L'envergure du combat semble souvent ramenée, des romantiques à Grandbois, de la philosophie à l'amour, de l'épopée à l'élégie, de l'Homme à l'individu. Sauf pour quelques poèmes, IV, XXV, où l'Humanité souffrante de Vigny et de Hugo reste intacte, Grandbois particularise la «Volonté» des «Destinées» par le désir, profanant les grands idéaux par l'histoire du Je amoureux. Il aurait pu mettre en exergue aux Iles de la nuit la plainte «O quête d'amour maudite et sacrée» (PI, 504), transformant par le fait même la préface généralisante de La Légende des

³⁰ Vigny, Poèmes complets. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées, p. 184, 187.

³¹ Comparer syntaxe et sémèmes du poème II avec ces vers de Vigny: «La Volonté transporte à des hauteurs sublimes/ Notre front éclairé par un rayon du ciel// Cependant sur nos caps, sur nos rocs, sur nos cimes,/ Leur doigt rude et fatal se pose devant nous/ Et, d'un coup, nous renverse au fond des noirs abîmes» (Ibid., p. 187).

siècles: «dans une sorte de miroir sombre et clair (...) cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme». L'éclectisme de Grandbois, nourri aux images et au fatalisme des grands défenseurs de la Vérité, les Hugo, Vigny et Lamartine, réduit néanmoins ses acteurs à la recherche de l'amour comme Musset et Baudelaire.

Le paradoxe amoureux ne réside pas moins au coeur de la fatalité romantique. Bien avant Baudelaire, Vigny éprouve la «double postulation vers l'Ange blond et vers l'Ange sombre (...) signe d'un être qui n'a pas trouvé à l'égard de l'amour un équilibre proprement humain et qui est rejeté sans fin d'un extrême à l'autre»³². Aussi «l'archange sacré» (XVIII) et «l'ange sournois» (IX) sont-ils l'expression d'un destin sentimental inspiré par tout un courant littéraire. Il en va de même des responsables de l'échec, le drame du temps qui passe et la tragédie de l'excès. Dans ce dernier cas, Grandbois accuse ses propres faiblesses comme le faisait Vigny, la faute ne venant pas de la femme et des circonstances, mais d'une boulimie qui lui fait dire: «J'ai trop aimé» (XXVIII). Qualité de l'extase et quantité des rencontres entraînent

³² François Germain, op. cit., p. 399.

toutes deux le remords de celui qui a lu les moralistes³³ et qui affiche la culpabilité romantique face à la volupté. On peut croire que dans «La nuit m'habitera et ses pièges tragiques» (XXVIII), variante de «Ce halo pénétrait en moi avec une pernicieuse douceur» (XXV), Grandbois évoque son envoûtement par la passion qui le mène à son propre malheur à la suite de Nerval qui admettait «avoir, en de faciles amours, fait outrage à (la) mémoire» d'Aurélia³⁴ et conformément à la conception de Baudelaire pour qui la «volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal»³⁵. Un tel manichéisme est d'ailleurs bien actif au coeur de la séduction grandboisienne, si l'on en juge par le texte suivant, déjà cité: «elle apparaît dans sa nudité frémissante et laiteuse provoquant le désir pourpre aux veines ouvertes l'homme s'élance vers elle et il tremble et il hésite car si la tentation seule est divine elle revêt aussi la longue robe du bien et du mal» (RYT). Autre exemple de cohésion poétique, ne trouve-t-on pas la

³³ Grandbois, «Je relis sans cesse la Bible», Le Devoir, 16 avril 1960, p. 9 et 14.

³⁴ Nerval, Oeuvres, t. I, Gallimard, 1952, coll. Pléiade, p. 380.

³⁵ Baudelaire, Oeuvres, t. II, Gallimard, coll. Pléiade, p. 628.

robe du mal dans le manteau de nuit du poème XXV, celui qui figure la possession démoniaque ayant suivi le tremblement charnel («je tremblais de haut en bas»).

Obéissant au pattern de la passion exagérée débouchant sur le désespoir, Grandbois semble apposer sur Les îles de la nuit un ton conventionnel qu'il se garde bien de nuancer. Faut-il conclure pour cela à la sincérité de ce manichéisme ou, du moins, à la simplicité de ses motivations profondes? Certaines proses des archives et de la correspondance ont tôt fait d'apporter un démenti en suggérant un niveau second de valeurs propre à réduire le déchirement de l'amour déçu à une forme sophistiquée de jeu mental. Dans les auto-psychanalyses suivantes, on ne saurait se méprendre sur le désir de cultiver la tragédie, tragédie qui n'en est une finalement qu'à la surface du poème. Nous avons déjà mentionné en introduction l'aveu fait à Lucienne au sujet de la banalité de l'existence «quand on s'échappe du rêve», mais encore faut-il de ces périodes de séparation pour ne pas que le rêve devienne lui-même d'un ennui mortel: «Mais il faut s'en échapper (du rêve) pour, le moment venu, pouvoir le recréer»³⁶; une collection de documents et de notes glanés dans le Fonds Alain-Grandbois prolonge l'idée d'un

³⁶ Grandbois, Lettres à Lucienne, p. 178.

Grandbois au-dessus de la mêlée, calculant le dosage de ses propres émotions comme des effets de théâtre: «Ne désirais-je point qu'elle (Gilberte) fut à la fois l'image pure de la tendresse, l'ardeur sensuelle de la passion, la complétude dans le bonheur et la femme écrasée par la détresse» (GIL), «J'aime. Mais j'aime déjà ce qui me sépare de la femme que j'aime. J'aime déjà, avec attendrissement, tout ce qui me sépare d'elle, qui me fait plus violemment revenir à elle» (APA). Ces diverses réflexions qui pourraient être à la base du tragique grandboisien reçoivent ailleurs l'explication qui leur manquait, soit que la propension à la rupture stimule le plaisir: «j'ai rencontré une Russe blanche qui avait quelques points de ressemblance avec Valérie et que je me suis gardé d'aimer et que j'ai quittée (...) au moment même où j'ai senti qu'elle pouvait me faire oublier Valérie. Ce sont les mystères du coeur» (VAL), «le métier d'homme» est «A la fois sensible et cruel, dur et romanesque, se livrer à l'amour d'une femme et s'en arracher soudain, sans raisons, pour on ne sait quoi» (CPB).

Déception souhaitée, tragique cultivé, voilà une attitude bien complaisante redevable au conditionnement romantique. Senancour, par exemple, expose le principe du

masochisme romantique qu'il applique à l'existence en général pendant que Grandbois le spécialise à la sphère de l'amour. Ne retrouve-t-on pas la philosophie des Lettres à Lucienne qui est à la source de la dialectique des Iles de la nuit dans certains accents des lettres d'Obermann: «D'où vient à l'homme la plus durable des jouissances de son coeur, cette volupté de la mélancolie, ce charme plein de secrets, qui le fait vivre de ses douleurs et s'aimer encore dans le sentiment de sa ruine?»³⁷

Ainsi donc, si Les îles de la nuit voilent l'expression de l'érotisme, elles escamotent d'un même élan protecteur le caractère jubilatoire de la fausse dépression. A la lumière de l'idiolecte grandboisien, on remet en perspective les «adorables épées du silence» (I), variante du «beau supplice retrouvé» (ÉP, 191), qui, nous l'apprenons, tiennent moins d'un cynisme amer que d'un enthousiasme ludique. A partir de là, comment ne pas voir derrière les manifestations de violence et de haine une mise en scène beaucoup plus sophistiquée que les «honnêtes» misogynies de Baudelaire, surtout quand certaine confidence inédite des archives projette l'euphémisme guerrier sur une dimension théâtrale, les amoureux s'abandonnant aux lutineries érotiques, immunisés

³⁷ Senancour, Obermann, p. 93.

contre les accès de convention par leur imagination:

Nous fûmes ennemis... c'est-à-dire que nous nous aimâmes froidement et sauvagement, avec des mots de haine et de meurtre (...) Si je vous racontais que je l'ai battue (...) pendant que je l'aimais... je lui disais qu'elle était un monstre... une p... (NFM)

C'est peut-être dans la même veine que, réécrivant le «ô tourment de l'âme forte et grave!» de Vigny³⁸, le poème I déplore les tourments de la résistance humaine face au Destin, mais alors que les «nuques bleues» et «l'éternelle dureté des rocs» métaphorisent «l'âme forte et grave», les «tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence» disqualifient toute tentation de s'en tenir à une lecture naïve. On ne saurait sous-estimer les incipits iconoclastes du poème I, du poème II («Les tunnels planétaires jouaient le jeu quotidien») et du poème XXVIII («Il est trop tard pour tous les jeux») dont la véritable portée dépasse l'entreprise euphémique qui cache le moteur réel de la structure en quatre phases: amour calme, passion, abandon et retrouvailles. Les sémèmes «apparences» et «jeu» ne se réévaluent-ils pas selon une

³⁸ Vigny, op. cit., p. 188.

définition de l'amour-supercherie quand, dans «Gilberte»,
il est dit:

N'imaginant pas que l'amour put exister sans une
extrême exaltation du coeur et de l'esprit, sans
le jeu facile du miroir où frissonnent les diver-
ses apparences de la douleur aux mains tendues, de
la joie soeur de la folie, de la désespérance en
équilibre sur le soupçon et le doute. Je ne tardai
pas à m'inquiéter d'un calme aussi peu conforme à ce
que je croyais être la passion.

Le détachement ultime du poète, conforté par la
conviction de sa supériorité en face du destin dont
l'amour n'est qu'une facette -ne conduit-il pas «le jeu de
l'angoisse et de la noire féerie» (XXV)?-, trouve son
origine dans la vocation démiurgique du romantique. Selon
une conception à la mode au temps de Vigny et de Hugo,
l'angoisse et les vicissitudes amoureuses ou sociales sont
récupérées par le poète dans le sens d'une initiation
nécessaire pour la découverte des réalités
transcendantales. Le sentiment parfois ambigu suite à
l'échec amoureux chez Grandbois tient en partie de cette
jouissance apparemment masochiste ayant pour fondement le
contrôle de son destin.

La mission magique du poète s'exprime à travers deux
grandes caractéristiques que l'on peut tirer de l'appareil

métaphorique des Iles de la nuit et des sémèmes constituant les isotopies du cycle diurne, de l'espace, de la navigation, de l'animalité et de la végétation, entre autres. S'excluant au premier coup d'oeil, le dépouillement et le sublime se combinent plutôt pour servir la haute opinion du poète sur ses oeuvres et sur ses pompes inoculée à Grandbois par ses lectures de Vigny et de Hugo.

ESTHÉTIQUE PARADOXALE: ÉPURATION ET SUBLIME

A Port-Cros, «j'aimais les belles femmes et Gérard de Nerval, -et Vigny», nous dit Grandbois (IOD). Or, comme dans les pièces de Vigny, «Eloa», «Le loup», «La Maison du berger» et «Les Destinées», Les îles de la nuit fabriquent un monde où le superflu et le clinquant n'ont pas leur place puisque les essences, seules, semblent y avoir droit de cité. Une purification esthétique invite les objets à devenir généraux, conduisant ipso facto l'univers bigarré en quelques valeurs archétypales.

Les deux poètes se hissent hors de la matérialité par des techniques similaires. Quand, dans «Les Destinées», le désert de Judée, par exemple, s'abstrait sous la forme d'un champ indéterminé occupé par les hommes, le vocabulaire nomographique des Iles de la nuit embrouille Port-Cros, le lac Clair, les destinations de voyage, les références au contexte historique aussi sûrement que la nuit rend flous les contours des villes dans le poème XXV. Procédé populaire chez Vigny, l'usage profus de l'article défini et de la majuscule montre le souci de Grandbois de rallier l'Objet, de distinguer l'espèce du «Souvenir» de la diversité des souvenirs (II), de capter la généralité

derrière l'Obscur (III), le «Silence» (VII), le Bonheur et l'«Inaccessible Absolu» (XVII) en une cohue de substantifs abstraits rappelant aussi Hugo et Baudelaire³⁹.

Les gestes eux-mêmes subissent l'affinage de la vision archétypale en se débarrassant des variantes pittoresques. A l'opposé des surréalistes, on ne prend pas le train, par exemple, on ne repasse pas les vêtements, on n'utilise pas le téléphone, pas plus qu'on ne fait la cour à l'amante dans les règles en jouant la comédie des fleurs et des conversations galantes à la Ronsard; on crie, on marche, on lève les bras, ce dépouillement, voire cette «indirection»⁴⁰, permettant de superposer un maximum de sens. Aussi, on se penche beaucoup chez Grandbois afin de cerner par quelques esquisses les courbatures douloureuses de l'homme ilote en même temps que l'attraction des deux corps amoureux et la tombée néfaste, inexorable, du jour sur des registres parallèles. Le carcan typique des romantiques passe de Vigny («Tout homme était courbé, le front pâle et flétri;/ Quand ce cri fut jeté, tous ils se relevèrent»⁴¹) aux Iles

³⁹ «L'ennui, fruit de la morne Incuriosité/ Prend les proportions de l'Immortalité» (Baudelaire, «Spleen-J'ai plus de souvenirs...»).

⁴⁰ Michaël Riffaterre, La production du sens, Paris, Seuil, 1979, p. 113.

⁴¹ Vigny, «Les Destinées», op. cit., p. 184.

de la nuit («Ils étaient courbés sous la pluie dans la nuit/ Ils avaient la nuque de la peur et du fardeau» XXV) tout en métaphorisant un autre événement essentiel et général, les crépuscules usités chez Hugo: «Les glaïeuls blessaient le bleu (entendre les rougeurs du soleil couchant)/ (...) Et des hommes penchaient leurs épaules// (...) Le soleil était fermé» (XIV), «Déjà je marque l'heure de mon fantôme/ Mais ces crépuscules dorés je les vois encore se penchant sur des douceurs de lilas» (XXVIII).

Ce que d'aucuns considèrent un défaut par manque de travail⁴², les «adjectifs exangues»⁴³ du genre de «beau», «doux», «tendre», auxquels on pourrait ajouter «grand», «petit», «pur», «triste», substituent une idée aux mille et une nuances de la réalité. Certes, Grandbois avoue parfois le caractère ardu de l'écriture (PII, 42), mais il n'empêche que ses apparences de peu recherché correspondent à la technique baudelairienne des épithètes à signification ample, «beau», «grand», «vaste»,

⁴² René Garneau parle d'un «assemblage banal de mots qui n'ont plus vraiment de potentiel poétique et auquel (Grandbois) s'est résigné parce qu'ils étaient les mots de cette heure précise, ceux qu'il fallait écrire sous peine de mensonge» (Liberté 60, mai-août). À ce compte, que dire de Mallarmé, de Breton, de Char, de **Paul**-Marie Lapointe?

⁴³ Lucien Parizeau, op. cit., p. 115.

«charmant», qui ne peut être taxée, elle, de paresse. Peut-être Grandbois s'astreint-il, au contraire, à promouvoir le règne de la simplicité en distillant le substrat primitif des choses jusqu'au sein même des isotopies que nous avons vu former une isotopie. L'absence de détails contemporains, qui auraient pourtant été faciles, tend à prouver la présence de stratégie esthétique.

Dans l'isotopie du cycle diurne, le caractère systématique, attendu, des effets disruptifs entre la lumière et les ténèbres tient certes de l'émulation hugolienne. Décrivant le style antithétique de Hugo, Gaudon ne devine-t-il pas, par le fait même, le staccato martelant les pièces des Iles de la nuit: «Personne n'a plus continûment pratiqué l'alternance du clair et du sombre, les brusques passages de l'Apocalypse au sourire»⁴⁴.

La soudaineté des contrastes n'a d'égale que l'immédiateté des concepts. Par exemple, la nuit endémique qui hante autant les poèmes centraux que périphériques est lexicalisée et impose sa présence nue, sans détour métaphorique, comme une évidence incontournable. La descente aux Enfers dantesque du poème

⁴⁴ Jean Gaudon, op. cit., p. 338.

XXV amorce une percée parallèle vers le dépouillement du langage, les «nuit» et «pluie» se bousculant dans une logorrhée contradictoirement contrôlée. Ne prélude-t-on pas d'ailleurs au resserrement rhétorique quand le nouvel Orphée «conduisa(it) le jeu de l'angoisse et de la noire féerie» - la main mise sur son art et ses causes térébrantes s'exprimant déjà à travers l'abstraction de la féerie et la couleur, ou l'absence de couleur inspirée de Piranèse, réduite à son terme le moins élégant, mais le plus efficace, ce «noir» claquant tel, plus loin, le diagnostic douloureux d'exactitude clinique: «elle ne m'aimait pas». Au moment où «l'homme nu parmi son désert» (V) sacrifie la sensualité amoureuse, l'austérité des images confirme la vacuité intérieure: «Tu savais la nuit vide et l'aurore sans douceur»; comme Vigny pouvait le faire dans Les Destinées, Grandbois s'oblige à enfiler la bure du vocabulaire déficient tandis que son âme croupit dans la geôle de l'inconfort.

Mais cela est aussi vrai de la palette avec laquelle il brosse le tableau minimaliste de la volupté. Si sa nuit «comme un voile de veuve» (IV) rejette l'originalité à l'instar du nuage en deuil, «comme le voile d'une veuve» dans «Le Mont des Oliviers»⁴⁵, les moments d'exaltation et

⁴⁵ Vigny, op. cit., p. 236.

leur vibrant éclat négligent le pittoresque pour afficher le symbolisme élémentaire des teintes alchimiques. L'or et l'étincelle occupent le sommet de la pyramide au-dessus de l'ensemble rouge + noir très à la mode chez les romantiques et chez Vigny pour qui il «trahit une réaction qui va de la répugnance à l'angoisse»⁴⁶. Ce mélange, menaçant parce qu'il métaphorise autant le soleil couchant que l'horreur de la passion dans «Le sang se mêlait à des couleurs jamais perçues» (II), s'oppose à «ce jour dans le soleil comme une chevelure d'or» (IV), lui aussi cliché décevant qui trahit un certain recul face aux éléments sensibles; comme le soleil du «Déluge» vignyen qui «lance des jets d'opale et d'or», la conversion millénaire purifie le lyrisme qui aurait pu se nourrir d'une sensualité polymorphe s'adaptant constamment aux décors locaux. Cette imagination de Vigny dépouillée au contact de Lamartine, de Chateaubriand et de l'abbé Delille afin de surprendre l'idéal immuable et unique, Les îles de la nuit la poussent encore plus loin, si c'est possible. Point d'aurore boréale ni d'arc-en-ciel, par exemple, alors que «l'écharpe aux sept couleurs» d'«Eloa» s'édulcore dans la monochrome «chevelure pleine d'étincelles» (XXVIII) de l'Eloa typiquement

⁴⁶ François Germain, op. cit., p. 137.

grandboisienne. Si le symbolisme du sept est conservé, quant à lui, c'est dans la formule bien abstraite d'Omar Khayyam, les «sept mers».

L'étoile ne dépare pas cette fresque du cycle diurne composée de sensations simples suscitées par le soleil d'or, l'aube blanche et la nuit noire; en substituant la brillance à la couleur, elle contribue, sur un pied d'égalité avec la lueur blême (XXV) et le rayon (XI) hugoliens, à réduire en grande partie le spectre solaire du recueil au noir et blanc. Tout comme leur variante minérale, le diamant, l'usage libéral des astres nocturnes rappelle l'engouement qu'ils avaient connu à l'époque romantique. Selon François Germain, l'influence des Milton et des Byron, qui leur accordaient une place prépondérante⁴⁷, a donné la vedette à ces étoiles, tout à fait dérisoires dans la poésie classique. Il ne faudrait pas oublier La Divine Comédie qui, on l'a vu au poème XXV, impose la métaphore positive de l'étoile, elle qui représente l'idéal de pureté céleste incarné par la Béatrice lointaine indiquant la voie du Paradis. La métaphore amoureuse se prolonge dans «Eloa» de Vigny: «Toi seule m'apparus comme une jeune étoile/ Qui dans la vaste nuit perce à l'écart le voile»⁴⁸ à l'origine des

⁴⁷ Ibid., p. 188, note 3.

⁴⁸ Vigny, op. cit., p. 46.

«adorables voiles nocturnes trouées d'étoiles» (XXVIII). Certes, Dante, Vigny et Grandbois renouent chacun à leur tour avec la noblesse d'une image issue de la Bible tout en privilégiant le décor nocturne si compatible avec les rêveries du courant romantique, mais ils y greffent la nature féminine. Moins évidente dans Stello à qui «l'étoile infailliblement lui montrait le seul chemin qu'il eût à suivre»⁴⁹, après «qu'un brouillard épais s'était dissipé», une femme cavalière se profile derrière «Par-dessus les toits noyés d'ombre une seule étoile me suivait pas à pas» (XXV) où, interversion grandboisienne, l'ombre de la nuit s'épaissit au lieu de s'effiloche comme le brouillard de Vigny et où l'étoile refuse de guider l'homme conformément à une phase d'abandon recouvrant tout le poème XXV.

Si l'étoile de Vigny est promesse de salut, il n'en va pas de même chez lui de l'aube «humide» et blafarde qui est le signe avant-coureur de la misère et de l'ennui. Grandbois donne rarement dans ce registre⁵⁰, préférant insérer dans sa typologie quaternaire une aube heureuse

⁴⁹ Vigny, Oeuvres complètes, t. I, p. 800.

⁵⁰ L'emploi de l'aube dans «L'aube me perçait de mille poignards inconnus» (XXVI); «La conspiration du matin/ Tisse dans le silence/ La voie sans fin» (XII) constitue une exception.

redevable au code hugolien plutôt que vignyen. D'ailleurs, telle ces aurores arcadiennes des Feuilles d'automne, où le désir simple de paix bucolique y dispute à l'universalité des paysages virgiliens, a pu être assimilée de Hugo la métaphorisation de la nuit en mer, fondant cette équivalence du cycle diurne et de la navigation dont le titre, «Les îles de la nuit», constitue une variante.

Croisière, tempête, naufrage et arrivée au port défilent chez les romantiques dans un enchaînement antithétique similaire aux hauts et bas de la condition humaine. Puisé à l'exotisme de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand et de Byron, le voyage en quatre temps se retrouve dans Vigny et dans Baudelaire avant d'articuler Les îles de la nuit; seulement associé au destin global de l'humanité avec le premier, le second introduit la connotation de l'amour-passion, la tempête figurant moins dans «Le Voyage à Cythère» des vicissitudes anonymes que le déchaînement sentimental, voire lubrique, précipitant enfin le poète aux Enfers, dans «Femmes damnées». Si la superposition grandboisienne de l'érotisme et de la navigation trouve des échos surtout dans Les Fleurs du mal, en revanche, la confusion des géographies marine et céleste, et le style dépouillé qui la caractérise,

Aussi, quand les «écumes ténébreuses» (II) envahissent les «voûtes solennelles», provoquant la chute des colonnes, peut-on imaginer les vagues déferlantes du crépuscule inondant le ciel rendu pareil à un navire démâté à l'exemple de «L'obscurité semblait gonfler sa vague énorme (...) / S'appelait le naufrage ou s'appelait la nuit»⁵³.

Si Hugo s'inspire de Lamartine, il s'en distingue par l'absence de ciels colorés, théâtre de jeux de nuages propres à suggérer maintes formes architecturales. Ciel et mer s'emmêlent dans une uniformité fuligineuse, sans variété et sans relief, à tel point que Jean Gaudon conclut à un choix esthétique chez Hugo où le pittoresque serait ostracisé⁵⁴. Les aplats dominés par le clair ou l'obscur omniprésents chassent aussi les nuages chez Grandbois, le brouillard qui les remplace n'étant qu'une autre forme de l'indistinction plastique; point de «nuages gris... / Comme de lourds vaisseaux qui dans la nuit chavirent»⁵⁵ puisque les «navires de hauts-bords avec ce sillage de craie» (I) inspirés plutôt du style des

⁵³ Id., La Fin de Satan, dans Oeuvres complètes, p. 769.

⁵⁴ Jean Gaudon, op. cit., p. 190, 285.

⁵⁵ Hugo, op. cit., p. 780.

Contemplations ou des Châtiments⁵⁶ unissent ciel et océan par la diffusion d'une lumière élémentaire, celle de l'aube qui s'avère le pendant positif de «Les lois éternelles/ Galopaient comme des chevaux fous/ Les nuits tombaient l'une sur l'autre» (X). L'abstraction des lois dans cette dernière citation, principes plus qu'effets pittoresques, dénie aux «chevaux» ce qui aurait pu être un trait, sinon original, du moins empirique, redevable à l'observation de la nature et des formations nuageuses; décantée de toute fantaisie, la métaphore de la marée nocturne dégage les lignes composant l'ossature du paysage réduit à houle-étoile-rivage: «Déjà la houle de la mer nous envahissait/ Déjà les étoiles criaient leur adieu/ O nos mains liées pour un parcours indéfini/ Sur le doux rivage de ton visage» quand ce ne sont pas les termes génériques eux-mêmes, mer, ciel, paysage: «tu crées le paysage ultime de ta beauté» (XI). Même la figure du marin usitée chez Hugo tombe au profit des très vagues et vignyennes «hommes penchés sur la mer» (I) plaidant en faveur de l'Idée sous-jacente qui prime sur le matériel à décrire. Tout autant la monochromie expulsant le mordoré et les mélanges que l'empatement des grands espaces

⁵⁶ «Le navire, errante charrue/ Le flot, mystérieux sillon» (Les Châtiments, p. 86).

effaçant les détails tiennent tous deux d'une façon de «fantastiquer», comme dirait Yourcenar, d'imaginer où la démesure verbale phagocyte la trouvaille subtile. Voilà que les sensations épurées de Vigny s'allient au sublime hugolien pour donner de la vie intérieure ramenée aux simples désir, angoisse, espoir, une représentation malgré tout fabuleuse.

La description du Sublime romantique par Paul Bénichou se résume en quelques archétypes: «stature gigantesque, attitude sauvage et pathétique d'inspiré, accompagnement et décor surnaturels, anges, rayons, gouffres, ténèbres, grottes, immensité, foudre»⁵⁷; cette analyse va tellement de soi qu'elle semble tirée d'une note de Grandbois où celui-ci expose sa théorie esthétique:

Je n'aimais vraiment qu'une chose, la liberté/
La chair et le sang. Les trompettes de Jericho,
fulguration, exaltant, l'oiseau-prophète, le jour
du Jugement dernier, l'astre ténébreux, le saut
dans les enfers, verrous, monde sublunaire (...)
voûte des cieux, lourde porte de fer (MOT)

Surenchérissant sur sa «nature portée à tous les excès»⁵⁸, il est donc prêt à soumettre sa poésie au

⁵⁷ Paul Bénichou, Les Mages romantiques, p. 497.

⁵⁸ Jacques Brault, Alain Grandbois, p. 19.

leitmotiv trouvé dans le Journal d'un poète de Vigny, à savoir que «l'art exagère et doit exagérer comme la passion»⁵⁹; mais la passion, dans son cas, est proprement amoureuse.

Alors. que, chez Hugo, les personnages surhumains évoluant sur la scène d'un terrifiant Cosmos axé sur la verticalité projettent une vision métaphysique, Les îles de la nuit récupèrent l'aventure héroïque des Contemplations pour métaphoriser les trois étapes de la passion, de l'abandon et des retrouvailles. Les catégories «horizontalité» vs «verticalité» et «petitesse» vs «vastitude», qui divisent tout le corpus hugolien en poèmes bucoliques et pathétiques, agissent de cette façon chez Grandbois, quoique l'antithèse prévale au sein d'une même pièce, créant des effets heurtés. Le mythe de l'Arcadie virgilienne des Feuilles d'automne et des Rayons et les Ombres, qui emprunte son idée de paix à Lamartine, transpose la nostalgie de l'innocence enfantine sur une conception de l'amour calme où l'image de l'amante se confond à celle de la mère; dès qu'une libido débridée intervient avec ses prémisses d'échec et de re-crédation, elle souffle l'horizontalité de «La Maison du berger» de Vigny et celle de «L'Isolement» de Lamartine pour se fixer

⁵⁹ Vigny, op. cit., p. 1109.

à demeure au niveau d'une verticalité tourmentée où le combat entre le haut et le bas se résoud dans l'identité étourdissante des deux pôles.

Ce que Grandbois récupère ainsi, c'est l'imagerie orphique des romantiques meublant un rêve tendu vers l'infini. Si Les îles de la nuit diluent l'inquiétude métaphysique dans l'obsession physique, reste à l'état de rhétorique courtoise la volonté irrépressible de dépasser le réel et d'atteindre les couches profondes d'une existence autre. Des accents comme «Inaccessible Absolu» (XVII), «refuge de morte» (XVIII), «lieu sans retour» (XXI), se font l'écho de la quête gnostique des poètes romantiques jusque dans la non-représentation de l'au-delà qui, par le vide de la description mimétique, garde le mystère de ce qui ne doit jamais être dévoilé tout à fait. Le vague «lieu d'une éternité» correspond en cela au refus de réécrire le Paradis dantesque, au poème XXV, avec les détails lumineux qui le caractérisent puisque l'appropriation romantique de La Divine Comédie s'en tient au livre de l'Enfer par souci de rendre les vicissitudes du voyage initiatique, orphique, du poète, mais sans oser rompre le sentiment de l'invisible rattaché au but ultime. Certes, Grandbois réutilise «les procédés du surnaturel et du fantastique, bref l'illusionisme de style» à la base

d'une «science-fiction de l'initiation mystique»⁶⁰, quoiqu'il déroge à l'ésotérisme en réduisant l'au-delà au cosmos cyclopéen et aux points les plus éloignés, mais bien visibles, de la hiérarchie verticale: «Au-delà ces grandes étoiles...» (III), cela étant conforme à des idéaux plus prosaïques chez lui, l'enfance ou la femme. Le «rêve chéri» de l'«Eldorado lointain, pierre philosophale/ Qu'ils (les poètes) poursuivent toujours sans jamais l'atteindre/ Un astre impérieux, une étoile fatale»⁶¹, se retrouve dans «l'étoile fatale et précise» du poème XXV que le Je poursuit de ses assiduités, jusqu'au Tartare, s'il le faut, sans «jamais la lente modestie de la lumière»; toutefois, on a vite fait d'y voir sa Béatrice lointaine qui l'obsède plus que le sens de la vie en général. Se trouve inversé le Don Juan de Musset qui, sous des dehors d'épicurien, cherche en fait l'Absolu.

Des relents d'orphisme expliquent en partie l'interversion symbolique du poème XXV qui déverse un sens péjoratif sur la campagne associée ailleurs à l'amour calme des origines. Cette exception à la typologie fondée sur un maximum d'occurrences est peut-être issue du Hugo

⁶⁰ Hermine Riffaterre, L'orphisme dans la poésie romantique, p. 155.

⁶¹ Théophile Gautier cité par H. Riffaterre, op. cit., p. 84.

des derniers livres des Contemplations pour qui la poésie légère des idylles cède en valeur à la poésie fantôme. Le poète-voyant sait que le Graal gnostique dépend de l'acceptation des épreuves qui y mènent; aussi, le martyr de l'initié entre-t-il dans un ordre des choses souhaité, dans un itinéraire auquel le concerné ne veut pas se soustraire, appâté par la perspective de découvrir un monde plus riche que la campagne débonnaire. Les «yeux clairs volontairement aveugles» consacrent la renonciation hugolienne à l'horizontalité des apparences, disqualifiée par sa superficielle simplicité, tout comme la soudaine transformation de la «douce neige/ De ta fraîcheur de soeur» (XII) en «neige cruelle et douce» (XXV) imite, des Contemplations, le rejet des images mièvres des premiers livres, dont celle de la neige-papillons qui s'insère désormais dans la traversée eschatologique du réel en tant que métaphore du linceul. Il en est même du rêve d'immobilité («mes pas imaginaient la mesure d'une immobilité fatalement dérisoire») qui oppose aux gestes vivants, mais combien futiles, des «fumeurs devant la rivière» le calme de la mort pareil à celui de Hugo en face du beau monument de Léopoldine.

Le mythe romantique d'une terra incognita se prolonge dans le langage même du poème ésotérique. Conscient du

clivage entre la communication sociale et la sublimation poétique, Grandbois dépasse le quiproquo anecdotique ou la simple satire quand il dit: «Oh je sais j'ai tenté de leur parler ils me répondaient dans une langue étrangère» (XXV); il consacre ainsi la hiérarchie entre les masses myopes, rivées au quotidien que Hugo tance dans Les Châtiments⁶², et l'écrivain éclairé capable de filtrer la réalité pour en dégager le mystère. A ce moment, aux éléments des catégories «horizontalité» vs «verticalité», «campagne trop tranquille» vs «cosmos terrifiant», se greffent respectivement les niveaux de vocabulaire volontairement pragmatique de «cercueil», «cravate», «neveux et nièces de la famille», «cigare», et insolite de «étrange», «légendaire», «mystérieusement chimérique», «extraordinaire», «fond d'un ténébreux moi-même». Cet afflux d'épithètes vagues tout au long des Iles de la nuit ajoute au style dépouillé aperçu plus tôt afin de rendre l'inanité des descriptions matérielles de l'immatériel. Les romantiques ne veulent pas trahir le caractère ineffable du monde spirituel par des extrapolations anthropomorphiques -à peine peut-on prendre conscience d'une co-présence à travers les adjectifs «étrange»,

⁶² «Ils s'appellent vulgus, plebs, la tourbe, la foule» (Les Châtiments, «Ceux qui vivent...», IX, p. 165).

«inconnu», «mystérieux», «mystique», «obscur», «profond», «symbolique», «vague». Grandbois fait donc de même tout en mettant l'intuition d'un infra-univers au service de l'euphémisme érotique comme Baudelaire et Mallarmé.

L'ISOTOPIE BIBLIQUE

De ce style sybillin bien servi par le terme épuré, et polyvalent, qui accomplit dans les faits l'idée d'obscurité transmise par l'orgie de métaphores nocturnes, découle comme allant de soi l'orientalisme des images. Partie intégrante de l'ésotérisme romantique qui bannit le merveilleux païen au profit du merveilleux chrétien, la métaphore biblique constitue un corollaire du mépris de la réalité immédiate. Dans l'ébauche d'une poésie oraculaire, son exotisme n'a d'égal que son autorité prophétique qui vient auréoler le destin sublime de l'Initié. Avec ses accents de manifeste, les vers suivants de L'Étoile pourpre, «Nous irons un matin sur les monts héroïques/ Où l'arche s'accrochait dans la montée des eaux/ Nous verrons la décrue nous saluerons l'oiseau/ Qui apporte l'espoir et la couleur bibliques» (ÉP, 194), pourraient bien être un déni de la vie ordinaire et de la couleur locale au moment où éclate au grand jour, dans ce troisième recueil, la saturation scripturaire du texte.

Plus discrète dans Les îles de la nuit, cette influence n'en est pas moins importante, comme on l'a vu; mais l'intertexte biblique, autant que l'allusion coïtale,

est soigneusement dissimulée à la convoitise du lecteur du dimanche. On sait que la répression lors de la Grande Noirceur s'étend dans toutes les directions, frappant même d'interdit l'ouverture des pages de la Bible. Face à l'orientalisme disert des maîtres français et italien, l'euphémisme grandboisien pourrait être le symptôme d'une paranoïa décrite dans la nouvelle inédite «Henry» écrite à l'époque des Iles de la nuit. Mû sans doute par des impératifs sociaux, un père met en garde son fils contre la franchise candide; à force d'exhortations dans le genre de «Méfie-toi des hommes», «Ne te livre pas au premier venu. Ne dis pas toute la vérité» (AC, 278), «Cache tes enthousiasmes. Sois discret» (AC, 279), la prudence maladive burinée dans l'esprit de cet Henry Miller nouveau genre tempère sans doute d'abord l'envie de faire un Tropique, mais le réflexe déborde sur l'ensemble des péchés mignons de Grandbois, dont son amour de la Bible. Qui sait si trop de préventions n'informent-elles pas l'oeuvre en général dans le sens d'un art de la feinte?

il cachait soigneusement ses préférences, ses désirs, ses goûts, ses pensées, ce qu'il appelait son être véritable (...) Il faut se servir dans la vie d'un masque collant, bien ajusté, imperméable. Où serait le plaisir, bon Dieu, si le premier imbécile venu était à même de vous étiqueter, de vous classer, de vous ranger comme un insecte (AC, 271-272)

Depuis l'adolescence, Grandbois pallie la pauvreté idoine de la bibliothèque familiale en dévorant les indexés, dont le Livre saint «qui a toujours et demeure pour (lui en 1960) le livre secret, magique, chargé d'une poésie inépuisable, et qui ne cesse de (l)'émerveiller»⁶³. Mais son rapport aux Iles de la nuit reste occulté: pas de profession de foi biblique comme dans L'Étoile pourpre. Même dans ses papiers personnels, Grandbois n'accuse pas directement le climat social répressif pour le tour litotique pris par sa première oeuvre. A l'instar de Baudelaire forcé de refouler son exhibitionnisme érotique, il énonce plutôt une esthétique du non-dit propre à justifier la censure sous le couvert d'un travail ardu de composition:

Le poème de Jean R. est le meilleur que j'aie lu de lui, il faudrait cependant qu'il soit plus sévère vis-à-vis de lui-même, il y a trop de choses faciles. Il peut parler de Dieu comme il le veut, mais il faut toujours voiler la face de Dieu. En art, comme dans son observance religieuse, pour peu que l'on en ait, les choses les plus sacrées doivent être les plus secrètes (PFO).

⁶³ Grandbois, Le Devoir, p. 9.

et il continue avec une défense de l'épuration poussée encore plus loin que celle de Vigny, semble-t-il, à l'égard duquel il prendrait ses distances comme devant un «romantisme échevelé»: «La vanité de l'homme est incommensurable. D'où sa petitesse. Les états d'insomnie sont favorables au dépouillement de la pensée (...) ni génie, ni romantisme échevelé» (PFO). Car Vigny, même s'il prend quelque liberté par rapport au récit biblique comme Lamartine et Hugo, narre longuement des événements antiques facilement identifiables sous les titres «Moïse», «Le déluge», «La femme adultère».

Le romantisme s'approprie la Bible de deux façons: les Hugo, Lamartine et Vigny, par exemple, restent fidèles à la tradition chrétienne tandis que Leconte de Lisle, Baudelaire, imités par la suite par Lautréamont, renversent les valences proprioceptives rattachées à ce symbolisme. Inspirées par Byron, Les Fleurs du mal, par exemple, proposent une contre-religion où la Vierge blasphématrice refuse son enfant («Bénédictio»), où Satan représentant le Bien («L'Irrémédiable») entraîne Caïn du côté des pauvres des Béatitudes tandis que le noble Abel se retrouve figure péjorative de bourgeois («Abel et Caïn»). Ce type d'interversion hérétique ne convient guère au parti pris conservateur des Iles de la nuit, sans

doute parce que la satire sociale laisse toute la place à l'héroïsme du drame sentimental. C'est quand, dans des charges plus tardives, il s'indigne devant les catastrophes de l'histoire, dont la bombe atomique, que Grandbois outré discrédite, en passant, le discours officiel de la Bible. Il n'est pas étonnant que les parodies du nihil obstat, ces «transformations»⁶⁴ à but satirique du texte-source au sens de Genette, se risquent seulement dans de rares vers inédits et tardifs comme «La séparation biblique reprenait son sens/ Moïse noyé sans corbeille de joncs» (PII, 78) ou comme:

Non non Doux Blessé au Sein gauche/ Votre torture
 était de palmes et de nuit (...) Que faites-vous
 des cent des dix millions de cadavres de Russie
 (...) Des tués des Espagnols parce qu'ils ne
 croyaient pas à Franco (...) Où es-tu Jésus// Non
 non cessons les plaisanteries/ Le péché de l'homme
 a été des millions de fois racheté/ Ton Sacrifice
 a été celui/ D'un saltimbanque illuminé/ Tu n'étais
 pas Dieu sur la Croix/ Tu n'étais qu'un misérable
 reflet de Dieu (PII, 218-9)

Adoptant la perspective des romantiques de la première manière, Les îles de la nuit passent leur hargne

⁶⁴ Gérard Genette, Palimpsestes, p. 37.

face aux revers de la vie sur le dos des traditionnelles têtes de Turc de la Bible, les Méchants, Lucifer sournois (IX, XXV), Judas (I), Job dubitatif (I, XXVIII)... Grandbois se garde d'être celui par qui le scandale arrive; aussi se conforme-t-il à la distribution des rôles originale, restituant par le fait même la typologie des images positives et négatives de Northrop Frye dans Le Grand Code: Dieu positif (XXVII) s'opposant à l'Antéchrist négatif (XXV), le berger positif et son troupeau (XXV, XXVII) s'opposant aux négatifs «serpents de ton prochain oubli» (V), l'oiseau de paix à la bête de proie, les anges aux faux dieux...

Au contraire du culte satanique baudelairien où la tutelle bienfaisante de l'enfer est souhaitée, l'Antéchrist étend une emprise maléfique sur le monde tel le manteau du poème XXV; les carnivores négatifs affichent chez Hugo une variété onomastique que l'austérité de Grandbois révoque, mais que ce soit le merveilleux épique poussé chez l'auteur français jusqu'au grotesque dans les Moloch, Leviathan et hydres de tout acabit, ou que ce soit le bestiaire plus sobre des Iles de la nuit où le loup domine, on retrouve de part et d'autre le même clivage biblique entre la colombe, les chevreaux et les créatures féroces en appétance de carnage. Peut-être porté par le

réflexe qui lui fait gommer les signes trop évidents d'exotisme moyen-oriental, Grandbois ne se contente pas d'ignorer la mythologie animale visitée par Hugo: il retarde à d'autres recueils l'entrée en scène des bêtes étrangères à la géographie occidentale, tigre, lion, léopard... Seul le serpent se fraye un chemin à cause, sans doute, de l'usure de sa marque proprement zoologique dans les métaphores galvaudées de l'éclair zébrant le ciel. Quant aux «faux dieux», déjà à l'oeuvre dans «Tristesse d'Olympio» de Hugo, par exemple, ils perdent leur sens politique alors que Grandbois n'applique pas le dictionnaire scripturaire à la critique sociale, mais aux préoccupations vignyennes et baudelairiennes de l'amour; ou les «faux dieux» personnifient les séductions de la passion ou ils métaphorisent les nombreuses rencontres d'un soir qui s'inscrivent ainsi dans le complexe Faute-Chute-Rachat.

Cet engrenage de la théologie du salut qui articule l'oeuvre grandboisienne est exploité de diverses manières selon les romantiques. Tous convoquent le registre biblique pour se donner la voix forte d'un prophète ou de Jéhovah lui-même et réaliser ainsi les prétentions glorieuses du poète inspiré d'en haut; toutefois, le récit mythique du Paradis à la Chute, puis à la Rédemption, ne

métaphorise pas toujours la même chose. Si le déisme hugolien rejoint Grandbois par sa «métaphysique d'angoisse, d'expiation et d'accablant mystère»⁶⁵ et chante l'épopée de l'homme affrontant une cosmologie gage d'infini, la confusion entre amour et religion revient plus souvent chez Vigny et chez Baudelaire.

Conformément à un «féminisme romantique»⁶⁶ très répandu dans la première moitié du XIXe siècle qui hausse la femme au rang des médiatrices tutélaires, Hugo réécrit «Eloa» dans certains vers des Contemplations; la promotion angélique de la femme y annonce, en particulier, les poèmes XVIII et XXVIII des Iles de la nuit avec: «Je vis un ange blanc qui passait sur ma tête./ Son vol éblouissant apaisait la tempête,/ Et faisait taire au loin la mer pleine de bruit (...) je vis que c'était une femme... Si tu prends mon âme, m'écriai-je,/ Où l'emporteras-tu?»⁶⁷ Sans développer la métaphysique de Hugo, Vigny ajoute la problématique galante, la hantise bien grandboisienne des deux Eve, tantôt salut, tantôt trahison. Ne pourrait-on pas en dire autant des Iles de la nuit quand Bénichou résume l'adoration inséparable de la femme et de Dieu chez

⁶⁵ Paul Bénichou, op. cit., p. 475.

⁶⁶ Ibid., p. 245.

⁶⁷ Hugo, Les Contemplations, p. 275.

l'auteur d'«Eloa» et de «La Maison du berger»:

Vigny a besoin, comme tant d'autres, de refaire la Genèse: Dieu a condamné l'homme, en punition de son péché, à un torturant amour de soi, et c'est pour tempérer ce châtement qu'il a créé la femme (...) la femme n'est conçue qu'avec un caractère de mobilité, de fragilité inquiète, de trouble. Le Féminin romantique doit son charme à cet alliage d'ascendant et de faiblesse; plus encore celui de Vigny.⁶⁸

L'humanitarisme des romantiques, fondé sur le progrès social et sur la fraternité des hommes, prépare un grand rôle messianique pour la femme; de là, la mode sous la Restauration pour la périphrase de l'Ange, évoquée d'abord par Madame de Staël dans Delphine, puis galvaudée par Vigny qui en fait l'équivalent romantique des nymphes de la Pléiade. Cette idéalisation n'empêche pas le romantisme d'éprouver avec acuité les stades du récit biblique antérieurs à la rédemption, soit l'Éden, la Chute et le Châtiment, que des complaisances avec l'Évangile parfois poussées jusqu'à l'excentricité associent aux phases de l'amour. Rien de plus près du dogme chrétien cependant que l'antithèse entre innocence de l'enfant et passion coupable de l'adulte éprouvée par Hugo: la «vertu»⁶⁹ de la jeunesse «sans tache»⁷⁰ conduisant

⁶⁸ Paul Bénichou, op. cit., p. 245-6.

⁶⁹ Hugo, Les Feuilles d'automne, XIV.

inexorablement vers le «baiser (qui) est un sombre nectar»⁷¹ et ses séquelles de «honte» jetant «au front de subites rougeurs»⁷² et de «fardeau croissant de repentir»⁷³ engendre une progéniture grandboisienne alors que la perte du «dur front de clarté» (I) mène aussi sûrement vers «ce baiser (de) fiel et (de) poison» (I), que la «honte qu'ils préparaient» (XXV) est expiée à travers «la nuque de la peur et du fardeau» (XXV), le poids «aux épaules (des) péchés de la nuit» (XVII). Salace comme Grandbois, Hugo n'exprime pas moins méfiance et dégoût envers l'amour et sans doute avec une compositionⁿ sincère redevable au paradoxe des catholiques il flagelle d'une main ce qu'il palpe de l'autre: «Et tout ce que le ciel contient d'enfer, le mal/ Que fait l'amour, le dieu qui devient animal»⁷⁴. L'image de l'esprit animalisé participe d'une filière orthodoxe issue de sentences comme «rend l'homme semblable à la bête» et reprise dans «J'étais l'animal haletant dans mille corps» (XXV) en passant par le très traditionaliste Dante: «animaux sans

⁷⁰ Ibid., XVIII.

⁷¹ Cité par Henri Guillemin, op. cit., p. 145.

⁷² Hugo, id., XXXVII.

⁷³ Ibid., XVIII.

⁷⁴ Cité par Henri Guillemin, op. cit., p. 145.

raison»⁷⁵.

Cette dualité tragique entre l'esprit noble et la chair impure, Vigny la transpose le plus éloquemment sur la dimension amoureuse. Comme Grandbois et comme Hugo, il utilise les concepts bibliques «argile», «honte», «fautes», pour donner un air philosophique à l'ambivalence humaine. Dans Satan sauvé, par exemple, l'esprit «traverse une existence impure» parce qu'il est lié à la matière; c'est de notre «argile» et de «ses besoins honteux» que naissent «les bassesses et les crimes»; c'est «la matière ignoble» qui nous arrache des «fautes»⁷⁶. Mais il se rapproche plus de la culpabilité candide de Grandbois quand il traite l'amoureuse dans «Samson» «d'être impur de corps et d'âme». La répugnance pour la chair colore son symbole féminin d'une aura parfois diabolique.

Gage de fidélité biblique, on trouve aussi dans La Divine Comédie les reliquats de l'Eve tentatrice sous la forme d'un «cherubino noiro»; devenu mode littéraire sous les romantiques grâce à l'apport de Milton, le «noir chérubin» de Vigny⁷⁷, ancêtre de «l'archange noir» de

⁷⁵ Dante, La Divine Comédie, Marabout, p. 327.

⁷⁶ Vigny, op. cit., p. 325, 320, 323.

⁷⁷ Ibid., p. 419.

Grandbois, projette sur une dimension surnaturelle l'ambivalence virile face à la féminité. Que ce soit comme chez Vigny la peur d'être mal aimé ou le ressentiment à l'endroit de l'objet élusif de l'amour, l'archétype biblique de Lucifer, l'ange déchu, métaphorise les idiosyncrasies masculines d'une femme double, principe du Mal, puis du Bien en tant que Messie.

Si Grandbois n'invective pas sa compagne de façon aussi impitoyable que Baudelaire, le terme «trahison» revient régulièrement dans un contexte amoureux. La dénégation de l'affection, perçue comme une cuisante trahison, parcourt déjà l'oeuvre de Vigny où les exemples de rupture semblables aux Iles de la nuit abondent: Symétha rabroue la passion qu'elle suscite, l'époux délaisse ses conjointes pourtant aimantes, Néra et Dolorida, la «femme adultère» des Poèmes antiques est abandonnée par son amant. Par ailleurs, c'est ce contexte de duplicité qui inspire à Vigny l'invention de «l'ange noir». A cet égard, l'emploi des «anges surnois» (IX), héritage de l'ange-démon romantique, procède de la peur de l'abandon tout en émanant d'une veine scripturaire pour deux raisons. L'évidente allusion aux auxiliaires divins transformés en diables, linguistiquement par l'adjectif, intertextuellement par la référence à l'expulsion de

Lucifer dans le premier Livre de Paradise Lost, cache une conception outrée de la religion dont Vigny témoigne avec un vocabulaire caractéristique des Iles de la nuit: «Fatalité et Providence, même chose; la seule différence est que la Fatalité est brutale, et la Providence sournoise; car en feignant de laisser l'homme se conduire à son gré entre ses griffes, elle lui tend un piège éternel»⁷⁸. Grandbois transpose le sacré sur le plan profane de ses aventures amoureuses quand il parle des «pièges tragiques» disposés sur son chemin par la nuit, nuit métonymique du «regard extraordinairement fixe de l'amour» et des «femmes (parées) d'auréoles sans rivales» (XXVIII), nuit associée pour cela à la Faute: «les péchés de la nuit» (XVII).

Les séquelles de la passion, le «doute» (XXVIII) et, plus que le doute, l'abandon total » («Mais une fois j'ai vu les trois cyprès parfaits/ Devant la blancheur du logis/ J'ai vu et je me tais/ Et ma détresse est sans égale» XXVIII), reprennent aussi un tracé biblique, celui de la Chute au Châtiment, en des termes évoquant le livre de Job. Avant de punir le peuple d'Israël des Prophètes, le Dieu absent de Job cause une souffrance peut-être plus grande que lèpre et revers de fortune puisqu'il est le

⁷⁸ Vigny, op. cit., p. 1005.

bien ultime compensant toute autre indigence; son mutisme devrait s'avérer l'ultime déréluction. C'est dans ce contexte que Grandbois emprunte au pathétique jobien, non sans avoir constaté la même inspiration tragique chez Lamartine qui en fait sa source biblique préférée. En effet, les Méditations et les Harmonies prennent Job pour modèle de l'humanité livrée aux cruautés du destin dans un univers où le principe «Dieu est mort», d'avant la lettre, provoque le doute ruineux tranchant avec une foi vive.

A l'instar du sacrifice de Jccelyn, la solitude de l'Homme jobien s'inscrit dans une métaphore du progrès social, l'initiation garantissant l'évolution des communautés. Quoique cette dimension humanitaire des romantiques affleure dans Les îles de la nuit au hasard des poèmes IV et XXV, par exemple, on est loin de l'action philanthropique de certains inédits: au contraire, Job arbore les traits de l'amoureux transi tandis que le Jéhovah distant de l'Ancien Testament magnifie la trahison de la femme absente. La vacuité divine traitée déjà dans les Méditations, dans le poème «Les Destinées» de Vigny et dans les poèmes «Spes» et «Ténèbres» de Hugo qui vont même, par dépit, acclamer un Sauveur de rechange, Barrabas, reprend ainsi une tradition biblique non sans l'avoir, au préalable, adaptée aux intérêts sentimentaux

bien particuliers de Grandbois. L'autorité de cette forme de châtiment évangélique confère une portée ontologique au départ de l'aimée: la cassure est infinie.

Dans les Livres des Prophètes, l'absence du Dieu protecteur précipite la chute des villes juives aux mains de l'ennemi; la transposition du châtiment sur une métaphore guerrière qui garde toute son actualité à l'époque de la rédaction de la Bible condamne le pécheur à la captivité, en exil à Babylone, et sa Jérusalem, lieu catalyseur de l'égarement, au saccage et à la destruction. En reprenant les équivalences «ville de péché», «ruines d'expiation», les romantiques délaissent l'aspect martial qui les touche moins dans leur vie de tous les jours pour s'arrêter à l'expérience aliénante des grands ensembles urbains. Imbus d'une individualité qui ne s'épanouit vraiment que dans la solitude, ils sont réfractaires aux masses confuses et au règne de l'hétéroclite propres aux cités; de tels préjugés s'accommodent des dénonciations des villes d'autant plus virulentes qu'elles prennent couleur d'anathème biblique.

Dans «La Maison du berger» de Vigny, «les carrefours impurs de la cité» s'opposent à la saine campagne, thébaïde de l'anachorète, ce point de vue étant illustré par la suite dans «Gregor» où la cuisinière de Grandbois à

Hyères ne se doute pas un seul instant que son chauvinisme paysan est prétexte à une classification archétypale: «elle ne voulait plus servir un jeune homme qui découchait des nuits entières, qui faisait amitié avec les démons d'en bas, dans les villes maudites» (AC, 156).

Le glissement de la ville tumultueuse, étouffante et sale, à la ville du stupre n'est affaire que de variantes métonymiques. Grandbois brasse ces symboles dans Les îles de la nuit en conjuguant parfois tous les réquisitoires romantiques contre la vie collective dans une même pièce. Le «vaste désert d'hommes» de René⁷⁹ trouve écho dans le désert des poèmes IV et XXV tandis que le paradoxe de la foule («Me voilà dans le monde, errant, solitaire au milieu de la foule qui ne m'est rien», dira Senancour⁸⁰) est réédité dans «la foule ou la solitude au choix indifférent» (IV) avec le ton méprisant d'Obermann. Le dédale souterrain mis à la mode par le roman noir avec sa faune endogée représente peut-être dans «Les Oracles» et Daphné de Vigny et au poème XXV de Grandbois la marche angoissée du genre humain coupé de la lumière divine; mais le châtiment de la ville prend aussi l'envergure d'une catastrophe biblique, le déluge qui «se plaît à mêler

⁷⁹ Chateaubriand, René, Paris, Garnier, 1962, p. 205.

⁸⁰ Senancour, Obermann, t. I, p. 91.

(...) les membres arrachés du cadavre du Monde»⁸¹ se déchaînant au poème IV avec résultat identique à Vigny: «Ou dans la pluie (...)// Parmi le blême assouvissement dans l'éparpillement des membres mous». On le constate avec le vers «désir aux dents de loup», Grandbois n'oublie jamais la métaphore amoureuse alors que ses prédécesseurs sont obnubilés par un sens plus global. Les ruines de la ville, en l'occurrence cet «éparpillement de membres mous», correspondant aux «mondes descellés» et à l'écroulement des colonnes (II)⁸², symbolisent peut-être le cliché de l'humanité perdue dans les ténèbres, mais c'est avant tout dans Les îles de la nuit l'amoureux de Port-Cros cherchant sa Lucienne personnelle, intime, à travers les femmes grégaires, voire publiques, comme chez Éluard, «portant leur coeur comme une bannière» (IV) et ménageant l'ultime déception assimilable au postcoïtus.

Avec la ville, les romantiques et Grandbois prennent leurs distances face au texte-source antique. Déjà, l'importance structurelle du cycle diurne s'est substituée

⁸¹ Vigny, Poèmes complets. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées, «Le Déluge», p. 61.

⁸² L'association amour-désastre architectural est patente dans: «elle apparaît dans sa nudité frémissante et laiteuse provoquant le désir pourpre (...) Ma joie tourne et tourne et m'aveugle et m'éblouit et ces images épuisent ma force. Je suis comme une colonne noire qui s'écroule. Je succombe... c'est la fin c'est fini» (RYT).

chez eux au rythme des saisons orchestrant le récit biblique. Si la ville joue encore un rôle prépondérant, elle porte en effigie des valeurs qui se distinguent de l'Écriture sainte sous deux rapports. D'abord, la vision pessimiste condamne la ville à un rôle négatif univoque. Comme le montre la typologie de Northrop Frye dans son Grand Code, la cité dont «il ne reste plus pierre sur pierre» suite à la désertion de Jéhovah et aux exactions consécutives de l'envahisseur retrouve une période de gloire; le salut dans l'Ancien Testament s'applique à la Jérusalem ayant renoué avec son Dieu tandis que le rédempteur la boude chez les romantiques et chez Grandbois où la ville croupit à jamais en-deçà de l'envol des élus qui l'abandonnent. Cette infraction tient certes à l'horreur congénitale que l'agglomération suscite chez des poètes farouchement indépendants, mais la catégorie «horizontalité» négative vs «verticalité» positive entre en ligne de compte puisque la ville s'associe logiquement au poids de l'attraction universelle, toute matérielle, enchaînant au sol l'ange déchu qui rêve à son retour aux cieux spirituels. Le vecteur de l'Absolu ne peut se figurer autrement que verticalement, ce que corrobore la perspective du poème II où le couple des élus dépasse le niveau des villes endormies à l'exemple de Hugo sur son

tertre⁸³.

Si un élément d'architecture communique avec l'au-delà, c'est le temple. Déjà, la

Bible a donc une structure d'imagerie qui comporte, entre autres choses, celle de moutons et de pâturages, celle de moissons et de vendanges, celle de cités et de temples, toutes contenues et inspirées par l'imagerie d'oasis -des arbres et de l'eau- qui suggère un mode de vie tout à fait supérieur⁸⁴.

mais les romantiques ne confondent pas le tout avec sa partie et, malgré ses fondations urbaines, le temple se démarque du reste des constructions environnantes; on le considère seulement dans sa silhouette ascendante dominant et englobant le monde conformément à la vision des bâtisseurs gothiques. Métonymie du divin de par sa vocation cultuelle, il est susceptible de magnifier au rang d'idole tout ce qu'il métaphorise. Or, de Rousseau à Lamartine, en passant par Roucher et Chateaubriand, on associe paradoxalement l'église à la Nature plutôt qu'à la

⁸³ «Et sorti de la ville (...)/ Sur le tertre monté (...)/ Ne levez pas vos yeux si haut que l'horizon,/ Regardez à vos pieds» (Hugo, Les Feuilles d'automne, p. 194-5); «Oh! qui m'emportera sur quelque tour sublime/ D'où la cité sous moi s'ouvre comme un abîme!» (Ibid., p. 300).

⁸⁴ Northrop Frye, Le Grand Code, p. 201.

vie collective. Dans «Les Destinées», la «Nature accueille Eva dans le silence austère d'une cathédrale; parvis, colonnes, dôme, coupole, auréole, elle ébauche un temple immense»⁸⁵. Grandbois récidive en refusant le clocher à ses villes des poèmes IV et XXV aplaties sous l'étroitesse des rues et ^{sous} la ridicule hauteur des toits des maisons; ses cathédrales hantées par l'étoile (IV), ses temples figés «Parmi les îles de la nuit» (XXVI), tout comme les remparts «Parmi ces étoiles debout dans le brouillard» (II), confèrent une touche anthropomorphique aux espaces vierges réservés aux amants sauvés par leur piété sentimentale.

Mais comme le monument religieux transcende la ville profane, la nature vertigineuse qu'il représente n'a plus rien en commun avec la nature pastorale. Le récit biblique du Paradis terrestre au Salut peut bien sembler cyclique, l'évolution sémique est irrémédiable de la petitesse des origines à la majesté du retour aux origines. C'est ce qui retient Grandbois de comparer les forêts à un temple sur le modèle de Chateaubriand; il s'agit plutôt, à l'instar de Lamartine dans «La Prière» des Méditations, de se hisser à une dimension universelle purgée de la fausse modestie bucolique. «L'univers est

⁸⁵ François Germain, op. cit., p. 372.

ton temple», disait aussi Louis Racine; «le cosmos interstellaire est ton temple», pourrait rétorquer l'auteur des Iles de la nuit. Chez lui, la coupole ne se limite pas au feuillage des arbres, mais elle assure une promotion «sublunaire», pour reprendre sa propre expression des archives (MOT), puisqu'elle circonscrit la «chevelure pleine d'étincelles» (XXVIII) de la voûte étoilée qui se penche comme les «crépuscules dorés» sur «des douceurs de lilas» au lieu de la chevelure des saules romantiques.

Autre synecdoque de la cathédrale, l'arche parachève l'oeuvre supérieure du labeur humain. Intégrée à un entour historique, Hugo désigne par l'«arche démesurée» l'Arc de triomphe de l'Étoile⁸⁶, mais Grandbois brouille le référent pour convoquer exclusivement la gloire religieuse rattachée à l'embarcation de la Genèse et du plein cintre gothique; ainsi, seules les traces de l'ordre divin recoupent les retrouvailles amoureuses suscitées par le souvenir dans «O morte la douceur/ Tu étais toutes les Arches» (III) ou par l'espérance, «Ah qu'une foudre supérieure nous avertisse au creux de l'arche suprême» (XX), retrouvailles qui succèdent à la disette des «villes inconnues de nos tempes» (XX) dont les habitants bibliques

⁸⁶ Hugo, Les Chants du crépuscule, p. 147.

sont emmenés en captivité (III).

Prototype romantique, l'église hugolienne présente une autre caractéristique au-delà de l'admiration pour l'architecture médiévale: la nature y vit et la flèche s'élance dans le ciel tel l'arbre où circule la sève. Chez Grandbois, pas n'importe quel arbre se qualifie pour la comparaison; seul l'Arbre cosmique (IV, XXI, XXVI) commute avec le temple, mais sa forte présence suffit, semble-t-il, pour dépasser «la morte odeur des villes» (XXI) et suggérer la métaphore de la maison de Dieu. «S'est dressé le seul Arbre d'Or/ Avec ses bras verts de prophète» ne se comprend comme édifice que dans la réévaluation de «l'Arbre irrésistible» par «les temples abolis où les prières nourrissaient les dieux» du poème XXVI. L'accolade protectrice du prophète se confond avec la retraite liquide, «lisse et bienfaitrice», de l'église dans des superpositions métonymiques poussant aux confins du symbolisme multidirectionnel la relative simplicité de Hugo, ce dernier privilégiant le double sens sociologique à la fragmentation isotopique.

A part la damnation sans appel de la ville qui tranche avec leur optimisme humanitaire, les romantiques affirment leur personnalité propre par rapport au modèle biblique en décrivant l'enfer avec force détails et

imagination. Si, afin de préserver le mystère, la verve orphique ne franchit pas les portes du Paradis, en revanche elle se répand dans le royaume souterrain en s'inspirant de la mythologie gréco-latine et de ses réécritures dantesque et anglo-saxonne.

Sur le plan de la topographie infernale, la Bible ne souffle mot tandis que Dante invente un réseau complexe et logique. Milton, Hugo et Grandbois se situent au centre de ces tendances en ceci que leur prolixité descriptive ne s'attache toutefois qu'au «vague sublime» et aux «magnifiques généralités»⁸⁷ aux dépens du détail physique et psychologique si soigné dans La Divine Comédie. Quand, dans «Après une lecture de Dante», Hugo parle d'un «enfer vague et vivant» et d'une «brume indécise»⁸⁸, il perpétue plus la relecture impressionniste de Dante amorcée par Paradise Lost; Grandbois suit au poème XXV avec sa «fastidieuse géométrie» non moins approximative et son analyse de la psyché du pécheur réduite au cliché. En fait, que ce soient Hugo, Vigny, Lamartine, Musset ou Gautier, les romantiques ne donnent pas à l'univers dantesque l'importance du récit biblique dont ils scrutent

⁸⁷ Jorge Luis Borges, Neuf essais sur Dante, Paris, Gallimard, 1987, coll. Arcades, p. 24-5.

⁸⁸ Hugo, Les Voies intérieures, p. 205.

les épisodes un à un. Le thème du poète exilé les attire, certes, l'exemple d'un amour blessé chez Paolo et Francesca suscite beaucoup d'allusions, mais, comme le dit Michaël Pitwood:

Dante's contribution to the French epic remained at a superficial level. He inspired the desire to write epics, but his influence on the practical results of this desire was generally confined to no more than the occasional detail⁸⁹.

Ce détail occasionnel comprend, entre autres, les éminents cercles concentriques de l'Enfer. Cercles chez Vigny, spirale chthonienne chez Hugo, le système dogmatique de Dante dicté par Xénophane, Parménide et le Démiurge de Platon s'épure dans une figure archétypale représentant la vie d'embûches et d'insatisfaction⁹⁰.

Le «cercle fatal» des «Destinées»⁹¹ retrouve avec Grandbois son austérité abstraite dans «voici le cercle inviolable de mon être» (XXVII), mais le symbole dantesque

⁸⁹ Michaël Pitwood, Dante and the French Romantics, p. 272.

⁹⁰ «la vie est condamnée à tourner dans un cercle de boue, qui pour moi serait un des cercles de Dante en Enfer (Vigny, Correspondances, cité par F. Germain, op. cit., p. 169).

⁹¹ Vigny, op. cit., p. 183.

se voit transposé au niveau d'une réalité plus prosaïque que le cosmos hugolien et que l'existentialisme vignyen. Au poème XXV, les villes forment l'Enfer et la lueur des réverbères dessine autant de cercles surréalistes étouffant le marcheur. Cette originalité s'inspire peut-être d'un romantique plus tardif, le Nerval vernaculaire des Promenades et Souvenirs: «Il y a, dans ces sortes de villes, quelque chose de pareil à ces cercles du purgatoire de Dante immobilisés dans un seul souvenir, et où se refont dans un centre plus étroit les actes de la vie passée»⁹²; ce qui n'empêche pas Les îles de la nuit de se distinguer par la profusion des emprunts à La Divine Comédie et, particulièrement, au Purgatoire et au Paradis qui n'intéressent guère les romantiques, rivés à l'Enfer jugé moins ennuyeux à cause de sa misère et de ses violences. Grandbois ne ressent pas le besoin de se comparer à des génies ayant connu l'ostracisme et il ne tombe pas dans la convention consistant à nommer Dante à tout venant pour suggérer la damnation; si Hugo recourt à ce mécanisme, Grandbois s'interdit ce qu'il appelle «l'esbroufe» et préfère la contamination occulte de l'intertexte comparable à une «eau insidieuse marquant (son) pas» (XXV).

⁹² Nerval, op. cit., p. 164.

L'ISOTOPIE LOGOS: PRÉSENCE DU POÈTE

Quand dans des titres comme «Dante»⁹³, «Après une lecture de Dante»⁹⁴, «Écrit sur un exemplaire de la Divina Commedia»⁹⁵, quand dans des vers comme «Dante (faisant sa strophe) en airain»⁹⁶ ou «Toi qu'aimait Juvénal gonflé de lave ardente/ Toi dont la clarté luit dans l'oeil fixe de Dante»⁹⁷, l'explosion érudite à l'ensemble de l'oeuvre ne fait pas toujours la part chez Hugo entre l'enthousiasme et la manie. Mais comme ses sempiternelles références polarisées qui obéissent à une conception de la réalité fondée sur l'entrechoquement des contraires, son panthéon littéraire dominé par Dante et «Shakspeare» joue aussi un rôle bien défini. Confondu à la liste des découvreurs, scientifiques et penseurs de toutes les sphères du savoir, le nom de poètes illustres asseoie l'autorité du genre épique; comme la vaste distribution biblique dont les

⁹³ Hugo, La Légende des siècles, p. 541.

⁹⁴ Id., Les Chants du crépuscule, p. 205.

⁹⁵ Id., Les Contemplations, p. 125.

⁹⁶ Ibid., p. 368.

⁹⁷ Id., Les Châtiments, p. 35.

membres se bousculent dans La Fin de Satan, le recopiage d'un Who's Who millénaire assure la vraisemblance de l'épitomé. La vedette donnée aux maîtres du vers parallèlement aux grands aventuriers, aux demi-dieux et aux figures sacrées trahit aussi, de Hugo, l'estime démesurée pour sa vocation. Certes, Dante s'avère un modèle stylistique pour Les Contemplations et pour Les Travailleurs de la mer, par exemple, où se combinent le grotesque et le sublime, mais encore apparaît-il tel l'Orphée prophétique et glorieux que Hugo aspire à détrôner. Les portraits dithyrambiques du poète expliquent par la grandeur du peintre l'aspect cyclopéen, cosmologique, des peintures: «prince ou poète (...)/ Colosse de bronze ou d'albâtre,/ Salué d'un peuple idolâtre,/ Je surgirais sur la cité,/ Comme un géant en sentinelle,/ Couvrant la ville de mon aile,/ Dans quelque attitude éternelle/ De génie et de majesté»⁹⁸.

Sans laisser tomber l'évocation de la démesure cosmologique, Grandbois calme les ardeurs christiques de Hugo ou, plutôt, il démet le Je de ces fonctions pour en investir l'Autre, la femme. Cette passation des pouvoirs coïncide avec un goût moins marqué pour l'épopée, le poète retirant son armure de preux chevalier et s'affublant des

⁹⁸ Id., Les Feuilles d'automne, p. 216-7.

hardes de l'ilote élégiaque. En somme, Les fles de la nuit retiennent une définition de l'Homme romantique, celle du portefaix accablé sous le fardeau au détriment du porte-flambeau. C'est peut-être de connivence avec Vigny que Grandbois atténue son propre rôle créateur dans le monde jusqu'à ne pas en parler ouvertement. S'il refuse l'enflure des énumérations de modèles littéraires, s'il n'a pas le réflexe de la poésie moderne jonchée de détails techniques poétisant l'acte même d'écriture, il l'attribue à un geste prémédité: «Nous étions humbles sans parler de poésie» (EP, 245) digne de la modestie anti-hugolienne prônée par Vigny⁹⁹.

Pas de référence directe à un métier divinisé, ou honni, dans Les fles de la nuit. Peut-être Grandbois reste-t-il en deçà du délire de l'inspiration qui, d'après Vigny, «surpasse de beaucoup le délire physique correspondant qui nous enivre dans les bras d'une femme»¹⁰⁰. Est-ce que la passion amoureuse convient mieux au dilettantisme d'une vie d'aventures que le travail âpre de composition perçu, au hasard des confidences, tel une corvée: «Je veux t'écrire ce soir un poème du coeur/ Je

⁹⁹ Henri Guillemin, op. cit., p. 84.

¹⁰⁰ Vigny, «Journal d'un poète», Oeuvres complètes, p. 888.

suis fatigué de la logique et des constructions/ J'écris vite comme je pense et sans ordre aucun étant las de presser les mots comme la meule de blé» (PII, 42)? Quoi qu'il en soit, le Je amoureux ne se dédouble guère en Je artiste, l'analyse de l'idylle avec Lucienne ne se prête pas à la réflexion sur le phénomène littéraire. Ou, s'il le fait, c'est avec des trésors de discrétion, avec un hermétisme encore plus jaloux de ses secrets que le coït ou le biblique.

Les rarissimes allusions au poète amorcées à la fin de L'Étoile pourpre et se prolongeant dans les oeuvres subséquentes nous le décrivent comme un écorché vif attaqué de l'extérieur et miné de l'intérieur. Quel lieu commun romantique que ce proselit social encourageant incompréhension et réprobation, supportant le lot christique alors qu'il est mis au ban de la société, lui, le chantre divin:

O Berger O poète vendeur de l'heure
 Prodigue insensé.../ Ils me nommaient païen/
 Parce que je chantais le grand oeuvre de Dieu/
 J'étais le miséreux le gueux (...)/ L'erreur
 rougissait ma bouche disaient-ils.../ Alors ils
 sifflaient leurs chiens pour le carnage/ Hallali
 morte la bête (PI, 503)

Ne trouve-t-on pas un tel discours au poème XXV des Iles de la nuit, quoique la cause de l'ostracisme y soit moins explicite? Par réévaluation du dénoté au connoté, l'abandon sentimental paraît correspondre au destin du poète-paria, persona non grata auprès des notables et du clergé. La persécution déclarée dans les inédits suffirait à refouler l'affirmation au grand jour de la vocation poétique confinée d'abord, en désespoir de cause, au topos ludique, compensateur, de l'amour. Mais des orthosémèmes comme «poète» dans la citation ci-haut incitent le lecteur à enrichir les niveaux de sens d'une isotopie «Poésie» qui viendrait confirmer, au demeurant, la théorie du groupe Mû selon laquelle les poèmes s'indexent sur trois classes fondamentales a priori, le Cosmos, l'Anthropos et le Logos¹⁰¹. Nous avons assez vu l'équivalence lyrique des deux premières catégories qui insèrent Les îles de la nuit dans une longue tradition culturelle sur laquelle repose l'idéologie esthétique de la poésie. Par ailleurs, une «réserve doit être faite au sujet de la "colonne" logos qui ne se remplit pas toujours facilement avant l'essor de la poésie moderne», mais «l'absence manifeste de toute isotopie langagière (...) ne met pas le triangle en péril, notre structure triadique

¹⁰¹ Groupe Mû, Rhétorique de la poésie, p. 83-6.

agissant toujours comme un modèle profond: (...) c'est en tant que médiation langagière que l'opération poétique s'accomplit»¹⁰².

Sans imposer aux Iles de la nuit une grille d'interprétation qui marche si bien pourtant pour beaucoup de poèmes depuis «Salut» de Mallarmé, il faut se rendre à l'évidence que l'intratexte grandboisien et l'intertexte romantique font miroiter un autre sens, le Logos, en plusieurs points du recueil. Ne seraient-ce que l'assimilation du Je à un marginal et la manière de présenter son excentricité au poème XXV, il y aurait lieu de rapprocher l'amoureux éconduit d'une caractéristique éculée du poète déboussolé. Si ce chien battu dépenaillé dans la citation de Poésies I ci-dessus cumule les métaphores de berger et de vendeur, c'est aussi en accord avec une convention romantique qui étend ses corollaires aux Iles de la nuit. Le pasteur est lexicalisé au poème XXV tandis que le vendeur, présent dans «O vendeurs nourris de nuit» (RH, 102), ne l'est pas moins par ses oeuvres tout au long du premier recueil de Grandbois. Comment cela? Tout comme la relecture de Vigny, entre autres, assure l'équivalence du berger, de la rêverie et de la poésie, la même filiation et la même pièce, «La

¹⁰² Ibid., p. 84.

Maison du berger», compare le poète à un marchand, cupide en un premier temps, mais paradoxalement prodigue de certains bienfaits, les passions. La boucle est bouclée, de l'amant au poète en passant par le vendeur.

Reste à recouvrir de chair ce pattern de base et les détails accorts ne manquent pas; suffit-il d'invoquer, en palimpseste au poème XXV, certaines figures du poète chez Vigny qui font écho aux expressions de Grandbois, notamment le Christ-poète de «La femme adultère» qui parle «une langue aux hommes étrangère»¹⁰³, le poète de Chatterton qui «étreint d'un immense amour l'humanité (qui le) repousse»¹⁰⁴, le poète de Daphné que «les heureux, les dominateurs, les triomphants (...) abandonnent»¹⁰⁵, le poète des Mémoires qui a mis à l'honneur «l'immobilité dérisoire» (XXV) en la reconnaissant comme signe de la concentration mentale, de l'imagination créatrice opposée au tohu-bohu et aux trémulations du monde extérieur de la ville; «mon attention excessive à suivre mes idées intérieures, à demi formées et dont le rêve m'enchantait déjà, me forçait à demeurer quelquefois sans

¹⁰³ Vigny, Poèmes complets. Poèmes antiques et modernes. Les Destinées, p. 78.

¹⁰⁴ Id., Oeuvres complètes, p. 815.

¹⁰⁵ Ibid., p. 774.

mouvement»¹⁰⁶. Enfin le poète de l'oeuvre romantique en général fait preuve de commisération envers les hommes parce que la Muse «transcende la vérité, elle la couronne d'une valeur suprême que la pure intelligence du philosophe ne peut atteindre: c'est elle qui conserve, pour l'homme moderne, l'héritage de la charité»¹⁰⁷.

Cette pitié vignyenne peut avoir eu un impact important sur les premières publications de Grandbois. La faisant sienne dans des paroles apaisantes comme «Leurs vices m'échappaient parce que je n'aimais pas le vice/ Mais ils possédaient autre chose que le vice» qui rappellent aussi la même attitude chez Senancour: «Je suis heureux...Je laisse (...) aux hommes leurs différences et leurs incompatibilités, leur inconstance, leurs erreurs, leurs vices mêmes, et leur nécessaire égoïsme»¹⁰⁸, l'auteur des Iles de la nuit semble endosser une option poétique aux dépens d'une autre, à savoir la précellence de l'amour sur la critique. Confronté au même choix qui s'offre à Hugo dans «Fonction du poète»¹⁰⁹ entre la poésie engagée et la poésie pure, son maître des Châtiments ne le

¹⁰⁶ Ibid., p. 54.

¹⁰⁷ Paul Bénichou, op. cit., p. 159.

¹⁰⁸ Senancour, op. cit., p. 70.

¹⁰⁹ Hugo, Les Chants du crépuscule, p. 239.

conscrit pas finalement dans l'art militant fait de «grande poésie satirique, invitant le poète à se courroucer, à écouter l'appel de la "muse au bras armé"»¹¹⁰. Les occasions ne manquent pas pourtant, dont la guerre civile en Espagne dans laquelle il plonge à corps perdu pour être finalement condamné à mort et emprisonné vingt-et-un jours à Séville (PII, 240). Mais l'expérience du fascisme n'enflamme pas sa plume d'une fureur vengeresse comme l'empire autoritaire de Napoléon III avait su le faire pour Hugo. C'est la séparation de l'Art et de l'État qui s'accomplit en termes flamboyants, quitte à provoquer le rejet de ses pairs:

La poésie s'achève/ Se traîne dans les remous
des politiques/ Changeant du jour au lendemain/
J'avais des amis poètes/ J'admirais leur talent/
Ils ne me regardent plus parce que je ne suis
qu'un poète/ Que je ne revendique pas/ Mais reven-
diquer quoi? (PII, 248)

Éventuellement, dans le poème XXV, Grandbois succombe à la tentation de déverser une froide ironie sur la sotte tribu des neveux et des nièces, mais cette pâle variante de quelques pamphlets qu'on trouve dans les inédits est

¹¹⁰ Jean Gaudon, op. cit., p. 115.

noyée au sein des préoccupations sentimentales occupant toute l'avant-scène des Iles de la nuit, de Rivages de l'homme et de L'Étoile pourpre. Cette forme extrême de l'humanitarisme romantique qui lui fait hisser le drapeau blanc et déposer les armes¹¹¹ déplace tout au plus le problème du poète, personnifié désormais par les «tranquilles assassins fumant leur cigare sur le pas devant la rivière à la campagne avec un sourire débonnaire/ Silencieusement avec dans l'imagination les traits de la prochaine victime». Étant donné qu'ils pensent, et cela de façon subtile, ces pseudo-ennemis ne s'identifient guère aux ignares figures urbaines où se recrutent les mangeurs de poète et de libres aventuriers; quoique machiavéliques, leurs facultés les apparentent plutôt aux instances créatrices. Alter ego du poète? Ils seraient en fait son côté Monsieur Hyde. Par le biais de l'intratexte, l'impression devient certitude alors que s'articule véritablement derrière ces vers, bizarres de prosaïsme et d'apparente non-métaphorisation, une

¹¹¹ Ailleurs, Grandbois distribue un pardon général typique de l'optimisme romantique peu enclin à suivre la Bible et Dante dans leur condamnation irrévocable du méchant: «C'est un tour de force que de pécher gravement? Il faut les conditions de connaissance, de volonté, de lucidité qu'ils ne possèdent sûrement pas. Manque de réflexion... Punis, ils le seront, mais point pour l'éternité. Dieu est bon.» (GIL)

conception métaphorisée de la poésie.

Il n'y a pas de doute possible que les morts-vivants du poème XXV, ces empêcheurs de danser en rond funèbres opposent leur veto à un mode de vie qui dérange leurs habitudes. Or, dans un inédit, le mouton noir de cette famille devient, par un jeu de mots, le «poète noir», le mode de vie honni étant de toute évidence la bohème sensuelle et littéraire:

Parents amis êtres aimés tout le monde une
multitude de monde qui sont des cadavres/ Les
voici dans leurs cercueils les orbites creuses
et pleines de vers/ Ah traitez-moi de poète
noir/ Si vous réfléchissez un peu vous rêvez
tous de me donner raison (PII, 191).

Par ailleurs, des notes intitulées «L'époque moderne» confirment, elles aussi, la présence d'une isotopie Logos sous-jacente dans le poème XXV, car un poète y voyage, comme dans le poème, de la ville à la campagne en quête de l'inspiration qui lui fait défaut au sein de la foule; mais, à sa grande surprise, il ne découvre plus dans les contrées verdoyantes «les satyres fabuleux de la mythologie, pieds fourchus, crânes cornus, et jouant de la flûte, mais des satyres très vingtième siècle, avec ... revolver» (EM). Qu'il mette en scène satyres armés ou

«tranquilles assassins», Grandbois peut avoir en tête dans les deux cas les tenants d'une poésie officielle qu'il s'applique à contrarier par le style et par la thématique des Iles de la nuit. En effet, quand il s'emporte contre les amateurs de la rime classique, il ne réfrène pas un ton diffamatoire, allant jusqu'à les traiter d'assassins:

La musique est-elle poésie? ou la beauté est-elle poésie ou la poésie est-elle beauté. J'avoue que ces jeux sont assez innocents. Et que la manie de rimer envers et contre tout, et de faire entendre aux populations le pourquoi et le comment de ses recherches et de ses trouvailles, et d'élever au pinacle ce qui devrait demeurer sous le fagot, n'est guère plus haïssable en soi que le goût du meurtre.
(CMP)

Par ailleurs, le Satyre antique original, tel qu'on le trouve chez Vigny et tel qu'il se transforme en Pan joueur de flûte chez Hugo¹¹², représente à coup sûr le chancre romantique de l'amour et de l'inspiration virgilienne. Or, dans la vaste majorité des pièces des Iles de la nuit, dont au poème XXV, Grandbois se livre peut-être à la volupté d'aimer et à sa rançon d'amertume, sacrifiant volontiers par le fait même sa mission sociale, mais il souffle bien peu dans la flûte de Pan; ou, s'il le

¹¹² Hugo, La Légende des siècles, p. 464.

fait, ses poèmes imposants de longueur se détournent des fresques bucoliques pour plonger dans une thématique hiératique dominée par des espaces jupitériens. Ainsi, c'est la rupture avec toute poésie pittoresque que marque au poème XXV la fausse transition de la ville à la campagne; les figures démoniaques métaphorisant le poète ésotérique y attendent le Je, elles qui ne sont qu'une redondance désespérante du «maître de l'angoisse et de la noire féerie» présidant aux destinées de l'orphisme urbain. Sans le savoir de prime abord, on assiste donc à la narration allégorique d'un manifeste littéraire où Grandbois reprend à peu de choses près l'idée d'un Hugo qui, attiré par l'imagerie apocalyptique après avoir donné dans l'idylle arcadienne, ouvre la porte à l'envahissement de la nature lamartinienne «par les êtres mystérieux qui ont pour milieu l'obscurité, et qui se composent d'ombre»¹¹³. Le sujet orphique se conçoit désormais comme l'essence du médium, ce qui transparaît dans les quelques définitions de la poésie où Grandbois s'associe au voyageur des mondes infernaux: «avec infraction dans les lieux fatidiques hantés par les serpents condamnés de la poésie» (PI, 473), «Ah que s'éloignent de nous les féroces incendies des forêts la haine et l'envie (...)/ Que toute

¹¹³ Hugo, «En voyage», Oeuvres complètes, II, p. 353.

poésie soit brûlée» (PI, 488).

La vision spéculaire de leur art prend une telle place dans la production des romantiques qu'il aurait été étonnant que leur relecture des années 1930 n'en garde pas quelque trace. Cela va jusqu'aux protestations d'humilité prononcées du bout des lèvres, comme le Hugo des «Mages»¹¹⁴, alors que Grandbois suppose, comme Hugo, la majesté du poète-voyant en quête d'Absolu. S'il n'étourdit pas le lecteur en appuyant ses prétentions sur une liste de grands pontes du passé auxquels il s'identifierait, la cosmologie prométhéenne et le connoté biblique exaltent aussi sûrement la prééminence du poète. Le monde des autres paie les arrérages d'une prébende due à cette majesté hiératique en étant dénigré, même si la tendance reste embryonnaire dans des Iles de la nuit recroquevillées sur l'histoire du couple, et cette critique assure, comme chez les romantiques, l'édification de sa statue en surplomb par rapport au populo barbaro.

Aussi doit-on lire au second degré les plaintes qu'il adresse à son métier dans la plus pure tradition romantique, plaintes qui ne sont pas loin de comparer l'ensorcellement érotique de «Ce halo pénétrait en moi avec une pernicieuse douceur» (XXV) à l'ivresse de

¹¹⁴ Id., Les Contemplations, p. 373.

l'inspiration puisque la poésie est «la forme la plus pernicieuse de l'esprit. C'est tout à fait gratuit, donc profondément laid» (JIE), puisque, surtout, la «poésie est une drogue beaucoup plus pernicieuse (...) que les femmes dont on ne peut se lasser qu'à la dernière minute de sa mort. La poésie a coloré ma vie et dans le même temps l'a dévastée» (id.). Les romantiques, tout comme, d'ailleurs, les surréalistes après eux, ne croient-ils pas que la lumière luit au bout du tunnel, qu'il faut s'astreindre à l'initiation avant de jouir de la sublimation, et que la réalité, comme le capte si bien le principe structurel de la littérature énoncé par Northrop Frye à la première ligne de ce travail, se déroule telle une imperturbable mécanique cyclique? Qu'il s'appelle tour à tour Idéal, enfance, Paradis ou retrouvailles amoureuses, le but de l'écriture ne rachète-il pas ses phases tragiques s'il promet le Neverneverland éternel par dépassement du «monde effroyable des adultes» que Grandbois allait «refuser toute (sa) vie, pour demeurer poète» (CPB)?

B I B L I O G R A P H I E

I- OEUVRE SOURCE ET AUTRES OEUVRES DE GRANDBOIS

1-Oeuvres éditées

Poèmes, Hankéou, achevé d'imprimer le 25 août 1934, 32 p.

Poèmes. Les Iles de la nuit. Rivages de l'homme. L'Étoile pourpre, Montréal, l'Hexagone, 1963, 251 p.

Avant le chaos, nouvelle édition suivie de quatre nouvelles inédites, Montréal, HMH, 1964, 277 p., «Collection L'Arbre».

Les Voyages de Marco Polo, Montréal, Fides, 1969, 174 p., «Collection du Nénuphar».

Visages du monde. Images et souvenirs de l'entre-deux-guerres, Montréal, HMH, 1971, 378 p., «Collection Reconnaissances».

Né à Québec. Louis Jolliet. Récit, Montréal, Fides, 1974, 207 p., «Collection du Nénuphar».

Délivrance du jour et autres inédits, Montréal, Édition du Sentier, 1980, 79 p.

Lettres à Lucienne, Montréal, l'Hexagone, 1987, 202 p.

Poésie I-II, édition critique par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton sous la direction de Ghislaine Letendre, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, 569 p., 638 p., «Bibliothèque du Nouveau Monde».

Visages du monde, édition critique, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1990, 788 p., «Bibliothèque du Nouveau Monde».

Avant le chaos et autres nouvelles, édition critique par Chantal Bouchard et Nicole Deschamps, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1991, 375 p., «Bibliothèque du Nouveau Monde».

1-Proses diverses

«Le faux malentendu», Liaison, vol. 1, no 4, avril 1947, p. 227-229.

«Saint-Denys Garneau», Notre temps, 17 mai 1947, p. 3.

«"Ballades de la petite extrace", d'Alphonse Piché», Liaison, no 5, mai 1947, p. 297-298.

«Je préfère qu'il en soit ainsi» («La critique en procès -3»), Le Devoir, 7 avril 1951, p. 9-10.

(Sans titre), «André Gide. Opinion» («Je goûte peu les confessions publiques...»), la Nouvelle Revue canadienne, vol. 1, no 2, avril-mai 1951, p. 53-54.

Préface, Objets trouvés, de Sylvain Garneau, Montréal, Éditions de Malte, 1951; Montréal, Déom, 1969; Objets retrouvés, Montréal, Déom, 1965, p. 177-179.

«A propos de la poésie», l'Amérique française, vol. 10, no 2, Montréal, mars-avril 1952, p. 33-36.

«Je relis sans cesse la Bible», le Devoir, 16 avril 1960, p. 9 et 14.

«Poésie», Liberté 60, mai-août 1960, p. 146.

«L'écrivain», dans Lucie Robitaille (édit.), Présence de Victor Barbeau, Montréal, (s. éd.), 4 cahiers, 1963, 3e cahier, p. 3-8.

«Le rythme», Liberté 150, vol. 25, no 6, décembre 1983, p. 33-38.

«J'ai vingt ans», Histoire du théâtre au Canada, vol. 7, no 2, automne 1986, p. 152-160.

Documents non publiés du Fonds Alain-Grandbois de la Bibliothèque nationale du Québec.

II-ÉTUDES CONSACRÉES A GRANDBOIS

AUDET, Noël, «Alain Grandbois ou le procès métaphorique», Voix et images, vol.II, no 1, 1976, p. 60-70.

BAUDOT, Jean A., Dictionnaire du vocabulaire d'Alain Grandbois, Montréal, Centre de calcul de l'Université de Montréal, 1966, 903 p.

BISHOP, Michaël, «Alain Grandbois à la lumière des poétiques d'outre-mer», Solitude rompue. Textes réunis par Cécile Cloutier-Wojciechowska et Réjean Robidoux en hommage à David M. Hayne, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 23-27, «Cahiers du CRCCF».

BLAIS, Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, 261 p.

BOLDUC, Yves, «Amour et expérience du temps (Analyse du poème: "Avec ta robe...")», Incidences, vol. I, nos 1-3, 1977, p. 85-92.

-----, Alain Grandbois: le douloureux destin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1982, 188 p., Collection «Lignes québécoises».

BRAULT, Jacques, Alain Grandbois, Montréal et Paris, Fides, 1958, 96 p., «Classiques canadiens».

-----, Alain Grandbois, Montréal, Hexagone et Paris, Seghers, 1968, 200 p.

DALLARD, Sylvie, L'univers poétique d'Alain Grandbois, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 1975, 135 p.

FOURNIER, Claude, «Alain Grandbois: poésie et structures mythiques», thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1977, 313 f.

GALLAYS, François, «Alain Grandbois», La Poésie canadienne-française, Archives des Lettres canadiennes, Montréal, Fides, 1969, t. IV, p. 333-344.

-----, «Les mots et les images dans la poésie d'Alain Grandbois», thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1971, xvi, 287 f.

-----, «Louis Jolliet vu par Alain Grandbois ou l'Histoire au service du mythe», Voix et images, vol. V, no 1, septembre 1979, p. 65-86.

-----, «Les Iles de la nuit: prestiges d'un titre», Incidences, vol. II-III, no 1, janvier-avril 1979, p. 23-35.

GARNEAU, René, «Alain Grandbois, rue Racine», Liberté 60, mai-août 1960, p. 174-178.

-----, «Valeur et dimension du silence chez Grandbois», suivi d'«Un poème inédit de Grandbois», Écrits du Canada français, no 43, 1981, p. 9-28.

Grandbois vivant. Communications du colloque organisé par le Centre de recherches en poésie québécoise d'aujourd'hui de l'Université de Toronto et tenu à l'Université de Toronto du 14 au 17 mars 1985, Montréal, l'Hexagone, 1990, 236 p.

GREFFARD, Madeleine, Alain Grandbois, Montréal, Fides, 1975, 191 p., «Écrivains canadiens d'aujourd'hui».

LALIBERTÉ, Yves, «Lecture structurale d'Alain Grandbois: le poème 18 des Iles de la nuit», Voix et images, vol. I, no 1, 1975, p. 89-105.

MAJOR, Jean-Louis, «Relire "Pris et protégé"», Incidences, vol. I, nos 1-3, 1977, p. 70-84.

MARCOTTE, Gilles, «Alain Grandbois», Une littérature qui se fait, Montréal, HMH, 1966, p. 243-256.

-----, Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français, Montréal, HMH, 1969, 247 p.

PARIZEAU, Lucien, Périples autour d'un langage, Montréal, l'Hexagone, 1988, 188 p.

PARMENTIER, Michel, «La mère, la mort, le désir chez Alain Grandbois», French Review, vol. 55, no 4, mars 1982, p. 497-502.

POULIN, Gabrielle, «La poésie d'Alain Grandbois, "une tour dressée aux mains du silence"», Relations, no 345, janvier 1970, p. 22-23.

III-SÉMIOTIQUE

ADAM, J. Michel, «Textualité et séquentialité--L'exemple de la description», Langue française, no 74, 1987, p. 51-72.

ADAM, J. Michel et J.P. GOLDENSTEIN, Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes, Paris, Larousse, 1976, 352 p., «Larousse Université».

AMPRIMOZ, Alexandre, «La relativité de l'interprétant poétique: L'exemple de "Parfum exotique" de Charles Baudelaire», Semiotica, vol. 60-3/4, 1986, p. 259-277.

-----, «Du blason et du songe: Sémiotique riffaterrienne et Renaissance», Études littéraires, vol. 20, no 2, automne 1987, p. 101-116.

AUDET, Noël, «Langage poétique: écart ou errance du sens», Voix et images, vol. 3, no 3, avril 1978, p. 459-466.

BAKER, Peter, «The Poet's body: Toward a Semiotic of Whitman and Rimbaud», Semiotica, vol. 64-3/4, 1987, p. 297-305.

BERGER, Richard, «Approche sémantique de la connotation», Recherches sémiotiques, vol. 3, no 1, mars 1983, p. 9-34.

BLANCHARD, Jean-Marc, «Sémiostyles: le rituel de la littérature», Semiotica, vol. 14, no 4, 1975, p. 297-328.

-----, «Sur le mythe poétique: essai d'une sémiostylistique rimbaldienne», Semiotica, vol. 16, no 1, 1976, p. 677-686.

BRACKER, Nathan, «Nomination originelle et la notion de l'interprétant: Objets et enjeux de l'écriture pongienne», Semiotica, vol. 84-3/4, 1991, p. 285-299.

DAME, Hélène, et Robert GIROUX, Poésie québécoise. Évolution des formes, Montréal, Triptyque, 1990, 213 p.

ECO, Umberto, A Theory of Semiotics, Bloomington et London, Indiana University Press, 1976, 354 p., «Advances in Semiotics».

-----, The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts, Bloomington et London, Indiana University Press, 1979, «Advances in Semiotics».

-----, Sémiotique et philosophie du langage, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 285 p., «Formes sémiotiques».

FISSETTE, Jean, Le texte automatiste. Essai de théorie pratique de sémiotique textuelle, Montréal, PUQ, 1977, 183 p.

GENINASCA, Jacques, Analvse structurale des Chimères de Nerval, Neuchatel, La Baconnière, 1971, 375 p., «Collection Langages».

GREIMAS, A.J. et al., Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, 240 p.

GREIMAS, A.J. et J. COURTRES, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, t. II, Paris, Hachette, 1985, «Langue, linguistique, communication».

GROUPE MU, «Lecture du poème et isotopies multiples», Le français moderne, no 42, 1974, p. 217-236.

-----, Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, 300 p.

KRISTEVA «Syntaxe et composition», La révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, p. 265-291.

LAFLECHE, Guy, «Sémiotique et poétique. "Les Chats" d'Émile Nelligan», Voix et images, vol. 4, no 1, septembre 1978, p. 50-76.

PERRON, Paul, «Essai d'analyse sémiotique d'un poème de Saint-Denys Garneau», Voix et images, vol. 4, no 3, avril 1979, p. 479-491.

RASTIER, François, «Systématique des isotopies», dans Greimas, A.J., éd., Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, p. 86-94.

-----, Essais de sémiotique discursive, Tours, Mame, 230 p., «Univers sémiotiques».

-----, «Sur le développement du concept d'isotopie», Documents du G.R.S.L., III, 29, 1981, 47 p.

-----, «Paradigme et isotopies», Actes sémiotiques, V, 24, 1982, p. 8-16.

-----, «Isotopies et impressions référentielles», Fabula, vol. I, no 2, 1983, p. 107-120.

-----, «Sémiotique de la poésie», Le français moderne, vol. 53, nos 1-2, 1985, p. 143-146.

-----, «Sur la sémantique des réseaux», Intellectica, no 11, p. 1-31.

-----, «Microsémantique et textualité», in Charolles et al., Research in Text Connexity and Text Coherence, Hambourg, Buske, 1986.

-----, Sémantique interprétative, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 276 p., «Formes sémiotiques».

-----, Présentation, in «Sémiotique et I.A.», Langages, no 87, 1987, p. 5-19.

-----, «Problématiques sémantiques», in Hommage à Bernard Pottier, Paris, Klincksieck, vol. II, 1988, p. 671-686.

-----, Sens et textualité, Paris, Hachette, 1989, 287 p., «Langue, linguistique, communication».

SACRE, James, «Sémiotique et poésie», Sémiotique en jeu, Actes de la décade tenue au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 4 au 14 août 1983 sous la direction de Michel Arrivé et Jean-Claude Coquet, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1987, p. 143-156.

SEGRE, C., «Les isotopies de Laure», in PARRET, H. et H.G. RUPRECHT, Exigences et perspectives de la sémiotique, Amsterdam-Philadelphie, Benjamins, vol. 2, 1985, p. 811-825.

ZILBERBERG, Claude, Raison et poétique du sens, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 227 p., «Formes sémiotiques».

IV-INTERTEXTE

ALLETTI, Jean-Noël et Jacques TRUBLET, Approche poétique et théologique des Psaumes. Analyses et Méthodes. Paris, Éditions du Cerf, 1983, 297 p.

ARAUJO, Norman, In Search of Eden. Lamartine's symbols of despair and deliverance, Brooklyn-Leyden, Classical Folia Editions, 1976, 322 p.

AVNI, Abraham, «Heine and Hugo: The Biblical Connection», Neophilologus, vol. 68, no 3, juillet 1984, p. 405-420.

BANVILLE, Théodore de, Les Cariatides, Paris, Lemerre, 1877, 296 p.

BAUDELAIRE, Charles, Les Fleurs du mal, Paris, Garnier, 1961, 490 p., «Classiques Garnier».

-----, Oeuvres, Paris, Gallimard, coll. Pléiade.

-----, Petits poèmes en prose (le spleen de Paris), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, 188 p.

BÉNICHOU, Paul, Le Temps des prophètes, Paris, Gallimard, 1977, 589 p.

-----, Les Mages romantiques, Paris, Gallimard, 1988, 553 p., «Bibliothèque des Idées».

BORGES, Jorge Luis, Neuf essais sur Dante, Gallimard, 1987, 119 p., «Arcades».

BRODY, Jules, «Let there be night: Intertextuality in a poem of Victor Hugo», Romanic Review, vol. 75, no 2, mars 1984, p. 216-229.

CHATEAUBRIAND, Atala. René. Les aventures du dernier Abencérage, Paris, Garnier, 1962, 404 p., «Classiques Garnier».

DANTE ALIGHIERI, La Divine Comédie, Verviers, Gérard & Co., 474 p., «Collection Marabout», no Gi 3.

-----, La Divine Comédie, Paris, Garnier, 1959, 717 p., «Classiques Garnier».

DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, PUF, 1963.

ÉLUARD, Paul, Capitale de la douleur suivi de l'Amour la poésie, Paris, Gallimard, 1969, 250 p., «Collection Poésie».

-----, La Vie immédiate suivi de La Rose publique et de Les Yeux fertiles, Paris, Gallimard, 1986, 250 p., «Collection Poésie».

FRYE, Northrop, The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society, London, Methuen & Co Ltd., 1970, 316 p.

-----, Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth, and Society, Bloomington & London, Indiana University Press, 1976, 296 p.

-----, Le Grand Code. La Bible et la littérature, Paris, Seuil, 1984, 343 p., «Collection Poétique».

-----, Words with Power. Being a Second Study of "The Bible and Literature", Penguin Books, 1992, 342 p.

GAUDON, Jean, Le Temps de la Contemplation, Paris, Flammarion, 1969, 624 p.

GERMAIN, François, L'imagination d'Alfred de Vigny, Paris, Corti, 1961, 582 p.

GIRARD, Marc, Les Psaumes. Analyse structurelle et interprétation, Paris, Bellarmin, 1984, 412 p., «Collection Recherches--Nouvelle Série-2».

GREENBERG, Wendy Nicholas, The Power of Rhetoric/ Hugo's Metaphor and Poetics, New York, Peter Lang, 1985.

GRILLET, Claudius, La Bible dans Lamartine, Paris, Emmanuel Vitte, 1938, 404 p.

GUILLEMIN, Henri, Hugo et la sexualité, Paris, Gallimard, 1965, 146 p.

HUBERT, J.-D., L'esthétique des Fleurs du mal. Essai sur l'ambiguïté poétique, Genève, Pierre Cailler, 1953, 291 p.

HUGO, Victor, Dieu. Le Seuil du gouffre, Paris, Nizet, 1961, 263 p.

-----, Dieu. L'Océan d'en haut, Paris, Nizet, 1960, 347 p.

-----, La Légende des siècles, Paris, Garnier, 1964, 903 p., «Classiques Garnier».

-----, Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les Ombres, Paris, Gallimard, 1970, 442 p., «Collection Livre de poche».

-----, Les Châtiments, Paris, Gallimard, 1964, 512 p., «Livre de poche», nos 1378-1379.

-----, La Fin de Satan. Dieu, André Martel Éditeur, 1955, 376 p.

-----, Les Contemplations, Paris, Gallimard, 1986, 511 p., «Collection Poésie».

-----, Les Orientales. Les Feuilles d'automne, Paris, Gallimard, 1964, 380 p., «Livre de poche», no 1969.

-----, Odes et ballades. Les Orientales, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 442 p.

La Sainte Bible, traduction par l'abbé A. Crampon, Paris, Desclée et Cie, 1905, 1569 p.

LAMARTINE, Oeuvres poétiques complètes, Paris, Gallimard, 1963, 2030 p., «Bibliothèque de la Pléiade».

MALLARMÉ, Stéphane, Poésies, Paris, Gallimard, 1977, 190 p., «Collection Poésie».

MINGELGRÜN, Albert, Essai sur l'évolution esthétique de Paul Éluard: Peinture et langage, Lausanne, Éditions l'âge de l'homme, 1977, p. 145.

MUSSET, Alfred de, Premières poésies. Poésies nouvelles, Paris, Gallimard, 1966, 512 p., «Livre de poche», no 1982.

NERVAL, Gérard de, Oeuvres, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

-----, Aurélia. Les Chimères. La Pandora, Paris, Librairie Générale Française, 1972, Livre de poche, no 690.

-----, Les deux Faust de Goethe, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1932, Ire partie.

OVIDE, Les Métamorphoses, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.

PÉTRARQUE, Le Chansonnier, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, 319 p.42

PITWOOD, Michaël, Dante and The French Romantics, Genève, Droz, 1985, 337 p.

POULET, George, La distance intérieure. Études sur le temps humain II, Paris, Plon, 1964.

RIFFATERRE, Hermine B., L'orphisme dans la poésie romantique. Thèmes et style surnaturalistes, Paris, Nizet, 1970, 306 p.

RISSET, Jacqueline, Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore, Paris, Seuil, 1982, 258 p., «Collection Essai/Seuil».

SENANCOUR, Étienne de, Obermann, t. I-II, Paris, Droz, 1931, 240 p., 270 p.

SOMMET, La Divine Épopée, Arthur Bertrand, 1840.

VALÉRY, Paul, Poésies, Paris, Gallimard, 1969, 211 p., «Collection Poésie».

VIGNY, Alfred de, Oeuvres complètes, t. I-II, Paris, Gallimard, 1948, 1020 p., «Bibliothèque de la Pléiade».

VILLIERS, Charles, L'univers métaphysique de Victor Hugo, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1970, 289 p.

VIRGILE, Énéide, Paris, Les Belles Lettres, 1962, 448 p., «Livre de poche», nos 1497-1498.

VIVIER, Robert, L'Originalité de Baudelaire, Bruxelles, Palais des Académies, 1965, 298 p.

V-INTERTEXTUALITÉ

ANGENOT, Marc, «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», Texte. Revue de critique et de théorie littéraire, no 2, 1983, p. 101-112.

-----, «Lecture intertextuelle d'un texte de Freud», Poétique, no 56, novembre 1983, p. 387-396.

BROWN, Dennis, Intertextual dynamics within the literary group-- Joyce, Lewis, Pound and Eliot: the men of 1914, New York, St. Martin's Press, 1991.

Études littéraires, «La parodie: théorie et lecture», vol. 19, no 1, printemps-été 1986.

GALAND, Perrine, «Ange Politien et l'équivoque intertextuelle», Poétique, no 77, février 1989, p. 35-51.

GENETTE, Gérard, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, 1979, 90 p., «Collection Poétique».

-----, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, 472 p., «Collection Poétique».

GENINASCA, Jacques, «L'identité intra- et intertextuelle des grandeurs figuratives», Exigences et perspectives de la sémiotique, Amsterdam-Philadelphie, Benjamins, vol. I, 1985, p. 203-214.

GERVAIS, André, «L'intertexte Mallarmé/Duchamp (Exemples)», Études littéraires, été 1989, vol. 22, no 1, p. 77-90.

IMBERT, Patrick, «De l'influence à l'intertexte: la littérature canadienne-française et la littérature québécoise face à Balzac», Revue canadienne de littérature comparée, vol. 13, no 1, mars 1986, p. 35-63.

Intertextuality: New Perspectives in Criticism, New York, New York Literary Forum, vol. 2, 1978, 306 p.

Intertextuality and Contemporary American Fiction, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.

JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», Poétique, no 27, 1976, p. 257-281.

-----, «Sémiotique du collage intertextuel», Revue d'esthétique, nos 3-4, 1978, p. 165-182.

KUNSTMANN, Pierre, «Texte, intertexte et autotexte dans le Tristan de Thomas d'Angleterre», in GRUNDMANN-GAUDET, Minnette et Robin F. JONES, The Nature of Medieval Narrative, Lexington, French Forum, 1980, p. 173-110.

RICARDOU, Jean, «Pour une théorie de la réécriture», Poétique, no 77, février 1989, p. 3-15.

RIFFATERRE, Michaël, La production du texte, Paris, Seuil, 1979, 285 p., «Collection Poétique».

-----, «Sémiotique intertextuelle: l'interprétant», Revue d'esthétique, nos 1-2, 1979, p. 125-150.

-----, «Syllepsis», Critical Inquiry, vol. 6, no 4, 1980, p. 625-638.

-----, «La trace de l'intertexte», La Pensée, no 215, 1980, p. 4-18.

-----, «Ponge intertextuel», Études françaises, t. XVII, nos 1-2, 1981, p. 73-85.

-----, «L'intertexte inconnu», Littérature, no 41, 1981, p. 4-7.

-----, «Interpretation and Undecidability», New Literary History, vol. 12, no 2, 1981, p. 227-242.

-----, Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, 255 p., «Collection Poétique».

-----, «Hermeneutic Models», Poetics Today, vol. 4, no 1, 1983, p. 7-16.

-----, «Semiosis hugolienne», dans Jacques SEEBACHER et Anne UBERSFELD, Hugo le Fabuleux, Paris, Seghers, 1985, p. 38-57.

Texte. Revue de critique et de théorie littéraire, Toronto, Éditions Trintexte, no 2, 1983.

VIDAL, Jean-Pierre, «"Mais sans or soupirer/ Que cette vive nue..." Anamorphose intertextuelle et métastase référentielle d'un sonnet enchâssé», Études littéraires, vol. 22, no 1, été 1989, p. 91-105.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.	1
INTRODUCTION	3
1. <u>LE POEME XXVII</u>	34
1.1. STRUCTURES GRAMMATICALE ET SÉMIQUE. . . .	39
1.2. L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES. .	46
1.2.1. L'AMOUR CALME	49
1.2.2. L'AMOUR CALME ET LA PASSION	64
1.2.3. L'AMOUR CALME ET LES RETROUVAILLES. . . .	76
1.2.4. L'AMOUR CALME ET LE POEME XV.	82
1.3. L'ISOTOPIE BIBLIQUE	99
1.3.1. CHATIMENT ET/OU SALUT	99
1.3.2. LA FAUTE: SIGNES ET SACRIFICES.	121
1.4. CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES . .	138

2.	<u>LE POEME I</u>	144
2.1.	STRUCTURES SÉMIQUES, PROSODIQUE ET ÉNONCIATIVE.	147
2.2.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES	162
2.2.1.	LA PASSION	162
2.2.2.	LA SOLITUDE	187
2.3.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE	241
2.3.1.	LA FAUTE	241
2.3.2.	LE CHATIMENT.	250
2.4.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES	259
3.	<u>LE POEME II</u>	264
3.1.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES.	266
3.1.1.	L'AMOUR CALME ET LA PASSION	268
3.1.2.	LA SOLITUDE	281
3.1.3.	LES RETROUVAILLES	298
3.2.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE	302
3.2.1.	LE CHATIMENT.	304
3.2.2.	LE SALUT.	319
3.3.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES	326

4.	<u>LE POEME III.</u>	334
4.1.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES.	338
4.1.1.	LES RETROUVAILLES	340
4.1.2.	L'ABANDON ET LA SOLITUDE.	352
4.1.3.	LA PASSION.	357
4.2.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE	361
4.2.1.	LA FAUTE.	361
4.2.2.	LE CHATIMENT.	369
4.2.3.	LE SALUT.	376
4.3.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES	386
5.	<u>LE POEME IV.</u>	397
5.1.	STRUCTURES GRAMMATICALE ET SÉMIQUE	401
5.2.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES	407
5.2.1.	L'AMOUR CALME.	410
5.2.2.	LA PASSION ET LA SOLITUDE.	417
5.3.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE.	456
5.3.1.	LE SALUT	456
5.3.2.	LA FAUTE	461
5.4.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES.	472

6.	<u>LE POEME XXI</u>	.480
6.1.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES . . .	.482
6.1.1.	LA SOLITUDE.	.484
6.1.2.	LES RETROUVAILLES.	.487
6.2.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE.	.503
6.2.1.	LE CHATIMENT	.504
6.2.2.	LE SALUT	.510
6.3.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES.	.520
7.	<u>LE POEME XXV</u>	530
7.1.	STRUCTURES GRAMMATICALE, ÉNONCIATIVE ET SÉMIQUE.	537
7.2.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES: PASSION ET SOLITUDE	545
7.3.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE	560
7.3.1.	LA FAUTE ET LE CHATIMENT.	560
7.3.2.	L'ISOTOPIE DANTESQUE.	585
7.4.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES	599

8.	<u>LE POEME XXVIII.</u>	615
8.1.	STRUCTURES SÉMIQUE ET ÉNONCIATIVE.	619
8.2.	L'ISOTOPIE AMOUREUSE ET SES MÉTAPHORES	624
8.2.1.	LA PASSION ET LA SOLITUDE.	624
8.2.2.	L'AMOUR CALME.	632
8.3.	L'ISOTOPIE BIBLIQUE.	640
8.3.1.	LA FAUTE ET LE CHATIMENT	640
8.3.2.	LE SALUT	653
8.4.	CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES.	667

<u>CONCLUSION: LES SOURCES ROMANTIQUES.</u>	679

LA MÉTHODE UTILISÉE: SÉMANTIQUE INTERPRÉTATIVE.	679
L'ISOTOPIE AMOUREUSE: ÉROTISME ET EUPHÉMISMES	685
L'ISOTOPIE AMOUREUSE: SENS TRAGIQUE DES QUATRE PHASES.	700
ESTHÉTIQUE PARADOXALE; ÉPURATION ET SUBLIME	711
L'ISOTOPIE BIBLIQUE	730
L'ISOTOPIE LOGOS: PRÉSENCE DU POÈTE	755
BIBLIOGRAPHIE.	770